

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Mestrado Acadêmico em Estudos de Literatura

Rebeca Aparecida Mega

**Retratos da escravidão em
Vozes d'América (1864), de Fagundes Varella**

São Carlos-SP
2019

REBECA APARECIDA MEGA

**RETRATOS DA ESCRAVIDÃO EM
VOZES D'AMÉRICA (1864), DE FAGUNDES VARELLA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

São Carlos-SP
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Rebeca Aparecida Mega, realizada em 22/03/2019:

Prof. Dr. Wilton Jose Marques
UFSCar

Prof. Dr. Carlos Rocha
UNESP

Prof. Dr. Pedro Marques Neto
UNIFESP

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil. Código de Financiamento: 001.
Bolsa Capes DS (Processo nº 1691849).

This research was financed by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* – Brazil. Financing Code: 001.
Scholarship Social Demand (Process ID 1691849).

**Ficha catalográfica gerada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas UFSCar (SIBI/UFSCar),
mediante Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).**

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A).

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

MEGA, Rebeca Aparecida

Retratos da escravidão em Vozes d'América (1864), de
Fagundes Varella / Rebeca Aparecida Mega. -- 2019.
141 f. : 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de
Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal de
São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

Banca examinadora: Prof. Dr. Wilton José Marques
(orientador e presidente), Prof. Dr. Carlos Rocha (examinador
1) e Prof. Dr. Pedro Marques Neto (examinador 2)

Bibliografia

1. Fagundes Varella. 2. poesia. 3. escravidão.
I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos.
III. Título.

*Aos meus amores
(mesmo que continuando sem entender):
pai e mãe e irmã,
outra vez dedico.*

AGRADECIMENTOS

Outra vez me vejo na posição de finalizar mais um texto que, nesta oportunidade, me acompanhou durante anos e envolveu, novamente, tantas pessoas e instituições.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pelo financiamento desta pesquisa com a bolsa de Mestrado que representou, para mim, não só um indispensável investimento na pesquisa, ciência e extensão do país, mas também a construção de uma memória profissional ímpar e a possibilidade de colaborar com o debate político do Brasil e com o avanço e futuro dos estudos sobre a literatura brasileira oitocentista.

Ao trio de professores doutores Carlos Rocha (Unicamp), Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCar) e Wilton José Marques (UFSCar), pelas leituras atentas e detalhadas do texto de qualificação e pelas sofisticadas contribuições, sugestões enfáticas e ideias primorosas oferecidas quando do meu Exame, em outubro de 2018. Ao Wilton, orientador deste estudo e precursor, uma vez mais, da minha alegria por chegar até aqui, reservo especial agradecimento que perdura, acredito, há pelo menos nove anos: foi numa sexta-feira chuvosa de setembro de 2010 que, ao final da aula de Teoria Literária, fui surpreendida com o convite para frequentar os encontros do Grupo de Estudos do Núcleo de Estudos Oitocentistas (NEO), coordenado pelo professor desde então. Foi graças ao Grupo e ao lado de incríveis companheiras e companheiros de pesquisa que aprendi, com muita paciência e sabedoria, a dividir meus tempos de estudo e de vida com a investigação literária, para *sempre namorar o texto*. Por esta acolhida, Wilton, e pelo trabalho que viemos desenvolvendo, retribuo a minha maior e mais sincera satisfação.

A esta série de pessoas que se encontraram comigo durante a travessia da primeira etapa da pós-graduação, agradeço e peço, de qualquer forma, que sigamos juntas: *Valentina Figuera Martínez y Emília Spahn*, que com incomparável *sabrosura latina, unos buenos mates y unas birras bien frías*, puderam compartilhar um pouco de suas vidas, vivências e expectativas sobre a literatura e o mundo que temos habitado; à *Débora Ferri*, um salve pela correção e aprovação de meu primeiro artigo acadêmico durante o Curso – ele simbolizou o *start* da pesquisa – e outro por ter acreditado no potencial de conexão que descobri ter em mãos; ao *Júlio Bastoni*, um salve pelas conversas de boteco e o outro pela fagulha desprendida do primeiro artigo, da qual se acendeu a chama que redirecionou, no fim de 2017, a rota da investigação para seu estado atual; à *Letícia Clares*, que insistiu em me expor, cada

vez com mais propriedade, de distintas maneiras, que nossa amizade, tão sólida, supera a volatilidade do tempo, e que sempre é possível *desobedecer*; à *Tatiane Strozi*, pela força extraordinária e pela tranquilidade com que compreendeu, depois de alguns convites negados, a minha ausência, sem nunca deixar de me apoiar.

Agradeço ao meu pai, *Antonio*, a minha mãe, *Selma*, e a minha irmã, *Bruna*, pelos contínuos resgates, sobretudo quando me viram perder o vigor tantas vezes e me ajudaram, de alguma forma, mesmo sem entender, a me recompor, sem desistir de mim ou de minhas lutas diárias. À *Mad* e ao *Perón*, agradeço por terem me atrapalhado nas horas mais necessárias e das formas mais afetuosas possíveis.

Finalmente, agradeço ao *Luís Fernando*, que acompanha minha dedicação a esta pesquisa desde seu início, quando encerrei a graduação, e que presenciou todas as descobertas que tive o prazer de realizar a partir dela. Sei que é difícil encontrar alguém para manter o nível de compatibilidade que possuímos. Devo agradecer, então, pela conexão que viemos desenvolvendo neste meio-tempo e pela leveza com que me tratou nesta reta final.

Outra coisa a ser mencionada: investigar os traços de pensamento radical é condição indispensável para o exercício adequado e eficiente das ideias de transformação social, inclusive as de corte revolucionário.

ANTONIO CANDIDO (1990)

RESUMO

São apresentadas, neste trabalho, considerações sobre a produção literária de Fagundes Varella (1841-1875), especialmente aquela cujo temário reúne discussões em torno de uma circunstância peculiar: a escravidão e a miséria humana do negro africano – condição que desenhou e sustentou o Brasil desde o século XVI. Se considera, para tal, um texto representativo de uma coletânea poética do escritor dos primeiros quatro anos do decênio de 1860: o poema, “Mauro, o escravo”; a obra, *Vozes d’América* (1864). A incorporação de temas escravistas, se entendidos como disposições históricas que acentuaram a produção literária de Varella, matizaram um público leitor composto de círculos sociais próprios de seu convívio no eixo Rio-São Paulo e puderam não só antecipar a visão abolicionista que se manifestava no Romantismo daquele tempo, mas também denunciar o tratamento superficial que era dado ao problema da escravidão por parte do sistema político brasileiro – fato que afetou, inevitavelmente, a dedicação literária da geração. Observa-se que, no decênio em questão, o autor trouxe à tona o sentimento antiescravagista e a consciência do problemático pilar que sustentava a estrutura socioeconômica brasileira mediante o emprego de retratos da realidade escravocrata da província, no poema considerado, e mediante a reverberação temática de símbolos associados ao universo da escravidão em outras composições. Este sentimento, que já ventilara o início do movimento romântico pelas mãos do poeta Gonçalves Dias, ganhou contornos ainda mais nítidos, por exemplo, entre 1861 e 1869, com os poemas de Castro Alves, contemporâneo de Varella. No entanto, no caso específico de Varella, cabe a observação de que o poema “Mauro, o escravo” é o que abre a coletânea *Vozes d’América* (1864) e o único que aborda, com densidade e de modo inaugural, a questão escravagista, tanto no livro quanto na obra literária de Varella como um todo. Para este poema se reserva especial atenção a fim de validar o pressuposto de que Varella, quase sempre identificado pela fortuna crítica como um ultrarromântico decadente, pode ser redescoberto e lido, também, como um poeta-autor-destaque do Romantismo paulista e, porque não, como um poeta-crítico-ousado por, justamente, ter colocado em discussão um tema de tamanho peso social para a época e cujo retrato era, além de complexo, literariamente evitado.

Palavras-chave: Fagundes Varella; poesia; escravidão; Romantismo brasileiro; Romantismo paulista; século XIX.

RESUMEN

Se presentan, en este trabajo, consideraciones acerca de la producción literaria de Fagundes Varella (1841-1875), sobretudo aquella cuyo temario reúne discusiones alrededor de una circunstancia peculiar: la esclavitud y la miseria humana del negro africano – condición que diseñó y sostuvo al Brasil desde el siglo XVI. Se considera, por ello, un texto representativo de una recopilación poética del escritor de los primeros cuatro años del decenio de 1860: o poema, “Mauro, o escravo”; la obra, *Vozes d’América* (1864). La implementación de temas esclavistas, si entendidos como disposiciones históricas que acentuaron la producción literaria de Varella, matizaron un público lector compuesto de círculos sociales propios de su convivencia en la línea Rio-São Paulo y pudieron no solamente anticipar la visada abolicionista que se manifestaba en el Romanticismo de aquel momento, sino también denunciar al tratamiento superficial que era ofrecido al problema de la esclavitud por parte del sistema político brasileño – hecho que afectó, inevitablemente, la dedicación literaria de la generación. Se observa que, en el decenio en cuestión, el autor trajo al ruedo el sentimiento antiesclavista y la conciencia del problemático pilar que sostenía la estructura socioeconómica brasileña mediante el empleo de retratos de la realidad esclavista de la provincia, en el poema considerado, y mediante la reverberación temática de símbolos asociados al universo de la esclavitud en otras composiciones. Este sentimiento, que ya había ventilado el comienzo del movimiento romántico por las manos del poeta Gonçalves Dias, recibió contornos más nítidos, por ejemplo, entre el 1861 y el 1869, con los poemas de Castro Alves, contemporáneo de Varella. Sin embargo, específicamente en el caso de Varella, se presenta la observación de que el poema “Mauro, o escravo” es lo que abre la recopilación *Vozes d’América* (1864) y el único que enfoca, con densidad y de modo inaugural, la cuestión esclavista, tanto en el libro cómo en la obra literaria de Varella de modo general. A este poema se destina especial enfoque, con el reto de validar al presupuesto de que Varella, casi siempre identificado por la buena o mala crítica como un ultra romántico decadente, puede que sea redescubierto y leído, también, como un poeta-autor-destaque del Romanticismo paulista y, cómo no, un poeta-crítico-osado por, justamente, haber puesto en discusión un asunto de tanto peso social para la época y cuyo retrato era, más allá de complejo, literariamente evitado.

Palabras clave: Fagundes Varella; poesía; esclavitud; Romanticismo brasileño; Romanticismo paulista; siglo XIX.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO • Outros Varellas	p. 12
CAPÍTULO 1 • O tema, o autor, a obra	
1. Fagundes Varella na constelação romântica brasileira	p. 18
<i>Veios poéticos e o decênio de 1860 em São Paulo</i>	p. 24
2. O livro: uma visão geral de <i>Vozes d'América</i> (1864)	p. 35
<i>Uma obra que cai no gosto do público</i>	p. 35
<i>Organicidade da obra: as linhas temáticas de Vozes d'América (1864)</i>	p. 40
CAPÍTULO 2 • Um olhar sobre o escravo na literatura brasileira e o caso de Varella	
1. Literatura e escravidão no Romantismo brasileiro do século XIX	p. 49
<i>A exemplo de relevância da primeira metade do século XIX e outros rumores literários</i>	p. 54
<i>Entre representações: “o tema do negro é independente de escolas literárias”</i>	p. 59
2. O entorno social de Fagundes Varella: por uma antecipação da discussão	p. 65
<i>Uma trajetória antagônica e, ao mesmo tempo, paralela</i>	p. 65
<i>Estratégias discursivas distintas – e com tomadas de posição</i>	p. 70
CAPÍTULO 3 • O poeta, o poema e a escravidão	
1. O antiescravismo no projeto literário de Fagundes Varella	p. 75
<i>Na obra que inaugura o sentimento antiescravista, o prefácio e o ideário do autor</i>	p. 80
2. “Corre, corre desgraçado/ Cumprindo teu negro fado”: análise de “Mauro, o escravo”	p. 84
<i>Parte 1 – A sentença (versos de 1 a 162)</i>	p. 85
<i>Parte 2 – O suplício (versos de 163 a 394)</i>	p. 91
<i>Parte 3 – A vingança (versos de 395 a 519)</i>	p. 95
<i>Parte 4 – Visão (versos de 520 a 583)</i>	p. 104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 109
REFERÊNCIAS	p. 112
ANEXOS	
Anexo A – Texto literário: poema “Mauro, o escravo”	p. 120
Anexo B – Prefácio da coletânea <i>Vozes d'América</i> (1864)	p. 139

INTRODUÇÃO

Outros Varellas

Sob a ótica dos Estudos Oitocentistas, os trabalhos de pesquisa acadêmica acerca da criação poética de Luís Nicolau Fagundes Varella (1841-1875) – tida como difícil em face da história, crítica e psicologia literárias – pouco têm se mobilizado no aspecto da decomposição estrutural e/ou interpretativa de suas produções em detrimento do caso estético bastante particular que o autor representa. Isso se reflete, quase sempre, em recortes biográficos bastante rendosos sobre sua figura de homem irresponsável, boêmio e repleto de vícios, o que alimenta ainda mais a parcela biografista de sua crítica literária.

Nesta direção, ao entender que o contexto de *hippie ante litteram*¹ de Fagundes Varella é indispensável para o entendimento de sua produção literária, mas não permitir que ele impere sobre ela, a proposta desta dissertação de Mestrado é investigar a ideia de gênio romântico do autor – que ocupou o lugar de mediador entre o Eu e a Natureza exterior – para confrontar a mola propulsora do Estado que sustentou o modelo socioeconômico do Brasil desde o século XVI: a escravidão.

É justamente este o panorama sociohistórico presenciado por Varella que dá abertura para vislumbrar e aprofundar o estudo de outras facetas de criação literária. O autor engendrou sua trajetória literária, do início ao fim, no contexto escravocrata. Recém-chegado à província de São Paulo, submerso na efervescência cultural que eclodia na capital, viu-se diante de uma postura dúbia, qual seja: a de estudante-poeta com uma dedicação literária despida de eufemismos, prenunciadora do tratamento do negro e da desumanidade de sua condição, antagonicamente vinculada à pena de um estudante-jornalista, oriundo de círculos sociais e familiares dirigentes e que decide, assim mesmo, se posicionar ao questionar a situação do regime social que o circundava.

Este enredo pertence a uma oportunidade muito própria do objeto de estudo selecionado para a presente investigação, mantendo conexão direta com outros trabalhos literários do escritor: o poema “Mauro, o escravo”, que abre a coletânea de poemas *Vozes d’América* (1864). No livro, Varella funda o sentimento antiescravista no início do decênio de

¹ Do latim, um *hippie antes da letra*.

1860 *diante de e em um* contexto socioliterário no qual a explicitação temática era um tanto tímida e tampouco chegava a configurar pretexto para a escrita. Por meio do poema, o autor incorpora, de modo inaugural em seu projeto poético-literário, a temática do universo da escravidão. Neste empenho, e apoiado no ímpeto político-social basilar da coletânea, Fagundes Varella atua não com uma mera menção ao drama miserável produzido pelo argumento da escravidão, mas sim com a difusão de um sentimento dramático, articulado de modo coletivo, com profundidade literária e força de representação do real, voltado, portanto, ao cancro que se originou do sistema escravocrata no país.

Ainda que exista a nota dominante do tratamento dado à natureza nesta coletânea – esta, por sua vez, um gatilho de inspiração do poeta –, o ponto-chave da discussão fixa sua importância no poema “Mauro, o escravo”, dado que o texto chama a atenção tanto pela densidade narrativa quanto pela sua posição dentro da organicidade da obra e pela forma com que se inicia – com a figura de um *tirano* senhor de engenho numa *sala espaçosa, cercado de escravos*. Esta prerrogativa toca, portanto e diretamente, no tratamento dado aos escravos na realidade daquele sistema e no status que esta representação alcança dentro da coletânea.

Objetiva-se, assim, de modo amplo, evidenciar o argumento de crítica à escravidão expresso no poema em questão, constante da coletânea selecionada, remontando a organicidade da obra e seus contextos de recepção e de publicação. No entendimento das reduções temáticas nela reunidas, vê-se possível identificar determinadas manifestações literárias em que os teores sociohistóricos, culturais e de engajamento do autor se constroem em maior profundidade, com ligação direta a símbolos associados ao regime escravista.

De modo mais detalhado tem-se, como objetivo específico, demarcar a preocupação crítica de Varella com a temática da escravidão, de um modo geral – explicitamente expressa no poema “Mauro, o escravo”, que abre a coletânea selecionada para o estudo – durante plena consolidação do movimento romântico no país, demonstrando, estreitamente, a antecipação de uma visão abolicionista por parte do autor e, extensamente, a fundação de um sentimento antiescravista em seu projeto literário como um todo.

Isso porque Varella, ao expressar-se contrário ao estatuto da escravidão no Brasil, demonstra seu papel social e ajuda a construir um ideário nacional, mas entregue às questões da ordem do dia, ou seja: para além de questões subjetivas ou individuais, típicas do aparato do poeta romântico, o autor refletiu, ao seu modo, sobre a organização social do espaço – o que comprime seu ideário engajado e contraria a imagem de poeta errante e

decadente, cristalizada por parte considerável da crítica em virtude das leituras biografistas que lhe renderam uma “vasta rede de imprecisões que conflitam – com a qual temos um rosto e, à sua volta, uma vida em diferentes versões” (FRÓES, 1990, p. 40).

Num percurso metodológico que privilegia a leitura do texto literário em si, da coletânea escolhida e da fortuna crítica do Romantismo no Brasil, o poema em questão e, por conseguinte, a obra em que ele está inserido, servem como recursos de estudo apreendidos para vislumbrar como estas peças dialogam com a tradição romântica e como elas se articulam a determinadas instâncias estilísticas que permitiriam compreender um novo razoamento teórico para o já difundido misticismo que permeia a poética do autor. Afinal, no caso de Varella, mais do que eleger a natureza como patrimônio poético e louvá-la, confere-lhe aproveitar-se dela, também, como um elemento nacional-continental, mas sem que se perca de vista a dedicação a um tema complexo e literariamente evitado.

Para remontar este percurso, este trabalho se consolida a partir da exposição de três capítulos fundamentais e uma seção para considerações finais. O CAPÍTULO 1 se dedica à apresentação da tríade *tema – autor – obra* junto de uma discussão que permite revelar a importância de Varella tanto na formação da imprensa acadêmica que se estabelecia na São Paulo daquele tempo, quanto no corpo intelectual que conformava a escrita e crítica literárias de então, investindo Varella, o temário da escravidão e a coletânea numa oportunidade de análise muito própria. Relegado ao exclusivo limiar da poesia (sobretudo aquela de viés decadente), o escritor teve a maior parte de sua produção literária minimizada por conta da leitura majoritariamente biográfica que maculou suas trajetórias pessoal e profissional. Na cristalização deste deslocamento muito de sua produção literária se perdeu, sobretudo a chance de notar, ciclicamente, sua faceta de estudante-jornalista-estudante-escritor – faceta que é especialmente relevante para compreender como se davam as relações editoriais, literárias, econômico-sociais e políticas de um dos períodos mais importantes (senão o de consolidação) do movimento romântico no Brasil.

No CAPÍTULO 2 se apresenta um panorama sobre o tratamento do negro na literatura brasileira e a particularização do caso de Fagundes Varella diante do universo temático da escravidão. Os conceitos visitados neste ponto do trabalho operam em contraponto com o que prevê a fortuna crítica do autor, oferecendo diretrizes para analisar mais detalhadamente o delineamento do argumento escravista no projeto poético do escritor e os diálogos internos por ele criados dentro da coletânea que abriga o poema em estudo. A opção pelo

posicionamento social e, concomitantemente, o engajamento político por parte de Varella são disposições que, no texto literário, se evidenciam pelo gesto discursivo e pelas escolhas formais que não só o diferenciam de outros nomes do movimento romântico, mas também atribuem ao texto e, tão logo, à obra, um caráter politizado.

Por fim, o CAPÍTULO 3 traz, com base no prefácio da coletânea, uma reflexão sobre o toque de liberdade (ou independência) artística do autor, tripartida entre a poesia, o mundo utilitário e a complexa posição escanteada de um jovem romântico atento ao *leitmotiv* e, ao mesmo tempo, às reações dos círculos sociais que compunham o público-leitor consumidor de suas produções. O CAPÍTULO 3 concentra, ainda, a relação do poeta com a escravidão por meio de um ensaio de análise do poema selecionado, “Mauro, o escravo”, sugerindo discussões voltadas especialmente ao aspecto de conteúdo do texto. Recorre-se, para tal, à contextualização entre poema e realidade a partir dos pressupostos de aprofundamento dos estudos sobre a escravidão documentados por Mary Karasch (2001), trazendo à tona a necessidade de que nunca se perca de vista o posicionamento lúcido e crítico sobre os retratos desta era, embasados em um dos mais complexos períodos históricos do Brasil e diretamente vinculados à cultura e, por isso, à manifestação literária. Dado que o caso de Varella tem em conta a importância da fundação do sentimento antiescravagista por meio de um poema específico, uma reflexão sobre os modos com os quais o autor conduziu o temário da escravidão se faz essencial, especialmente porque o poeta se vê diante da instabilidade e da ambiguidade sociais que perduravam nas relações de poder do contexto em que vivia e, ainda assim, escolhe advogar abertamente em favor da abolição, valendo-se de artifícios para inscrever seu posicionamento com opções por formas literárias muito precisas, ora mais sutis, ora mais ou menos transparentes.

Parte-se da hipótese, portanto, de que seria possível observar não só o entendimento sociohistórico da tensão nacional que pairava o Brasil naquela década, ou ainda o estado de espírito da mocidade acadêmica da época, mas também o delineamento de uma poesia nacional, fornecedora de argumentos em favor da causa abolicionista. Essa lógica pode corroborar com a construção de uma tendência poética pela qual Varella é pouco lembrado e que surge prolongada na ordem de seu discurso, gerando uma nova chave de leitura, embutida no lirismo da Natureza, mas ainda pouco explorada: a de poeta intelectualmente engajado pois atento às discussões e debates do momento e, portanto, participante na medida em que antecipa a discussão em torno do movimento antiescravista do país.

NOTA: reúnem-se, nesta dissertação, trechos de várias poesias de Fagundes Varela, além de outros advindos de demais textos literários, documentos e/ou jornais diretamente relacionados com a vida e a obra do escritor. Apesar de se julgar interessante revivê-los (sobretudo as poesias) conservando-se, nas transcrições, a ortografia e a pontuação da língua tais como foram publicadas originalmente, OPTOU-SE PELA ATUALIZAÇÃO LINGUÍSTICA DO IDIOMA e pela CONSULTA às *Poesias completas de L. N. Fagundes Varela*, obra organizada em três volumes por Miécio Tâti e Emílio Carrera Guerra (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957), sendo o VOLUME 1, por ordem cronológica, o destinado à compilação reconstituída da obra em estudo. Para trechos de poesias extraídas da obra-objeto (*Vozes d'América*, primeira edição de 1864) e citadas ao longo deste trabalho, acompanhar-se-á, junto à devida referência autor-data, as iniciais “VDA”. A primeira edição original de *Vozes d'América: poesias* (São Paulo: Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1864) encontra-se disponível no acervo digital² da “Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin”.

² A visualização e/ou o download gratuito do fac-símile estão disponíveis no seguinte endereço: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4935>>.

CAPÍTULO 1

O TEMA, O AUTOR, A OBRA

Conheci-o em 1860, quando a sua reputação, feita nos bancos acadêmicos, ia passando dali aos outros círculos literários do país. Seus companheiros de estudo pareciam adorá-lo; tinham-lhe de cor os magníficos versos com que ele traduzia os sonhos de sua imaginação vivaz e fecunda. Havia mais fervor naquele tempo, ou eu falo com as impressões de uma idade que passou? Parece-me que a primeira hipótese é a verdadeira. Vivia-se de imaginação e poesia; cada produção literária era um acontecimento. Ninguém mais do que Varela gozou essa exuberância juvenil; o que ele cantava imprimia-se no coração dos moços. Se fizesse agora a análise dos escritos que nos deixou o poeta das Vozes da América, mostraria as belezas de que estão cheios, apontaria os senões que porventura lhe escaparam. Mas que adiantaria isto à compreensão pública? A crítica seria um intermediário supérfluo.

(MACHADO DE ASSIS em carta a J. Tomás da Porciúncula, publicada originalmente no jornal *A Crença*, no Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 1875).³

³ Cf. Azevedo, Dusilek e Callipo (2013, p. 314).

CAPÍTULO 1

O tema, o autor, a obra

1. Fagundes Varella na constelação romântica brasileira

Reduzida a termos, a obra literária do fluminense Luís Nicolau Fagundes Varella (1841-1875) – o célebre autor do “Cântico do Calvário” – é exemplo de outras projeções culturais da literatura oitocentista brasileira que sofreram forte impacto da crítica de raiz francesa, por meio da qual revelou-se certa predileção pelo estudo da vida dos escritores. Ao desenvolvimento intelectual e artístico do autor, uma vez aproximado da leitura biográfica de seu entorno, restou o limiar de uma poesia ultradecadente, típica do perfil romântico brasileiro daquela geração, mesclado com inverdades bastante rendosas sobre sua vida de homem e de poeta romântico.

Contudo, uma visão geral de sua trajetória profissional permite expor outras unidades temáticas capazes de vestir Fagundes Varella com outras roupagens literárias, as quais ainda carecem de estudos. Uma destas unidades é, em especial, aquela composta da visão do poeta sobre a escravidão, assunto de significativa força para a escrita de textos literários que acabam por reposicionar o autor na historicidade da literatura brasileira, uma vez que o caráter abolicionista se manifesta de modo fundador em sua poesia, sob o signo de um sentimento antiescravista logo no início do decênio de 1860 – período em que Varella se expressou posicionando-se diante do tema e em um contexto socioliterário no qual ainda não se falava a favor dos escravos e a escravidão tampouco chegava a configurar pretexto para a escrita.

Falsas modéstias à parte, o autor descreve, no texto que prefacia a coletânea *Vozes d'América* (1864), por exemplo, o estado de composição poética em que se encontravam os literatos do momento, “[...] divididos entre a descrença de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, a escola de *morrer moço*, e os *tacapes e borés* do Sr. Gonçalves Dias” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 175, grifos do original). Com esta menção queda claro que Varella reconhece, nas correlações estabelecidas no espaço intelectual da província, a existência de um projeto romântico literário – ainda que, para isso, deprecie não só a referida classe dos literatos, que “[...] sentir-se-ão enojados deste ver-se incorreto, e destas composições sem sabor” (op. cit., p. 175), mas também a própria crítica, que “[...] nada tem que fazer com elas,

não merece (sic) sua atenção” (op. cit., p. 175). Em termos de realização estética, em realidade, os nomes dos poetas mencionados – Azevedo, Casimiro e Dias – são, justamente, três dos modelos da maior parte de sua obra literária, tendo lhe rendido diversas influências e amplas facetas de composição.

Ao fazer ressurgir ambigualmente o conflito entre o trabalho poético e outras atividades mais úteis, Varella prossegue e aponta para a situação social de poetas, que continuava desfavorável a ponto de, sarcasticamente, questionar se “[...] os homens incumbidos de dirigir o Estado e felicitar o país; os comerciantes e lavradores; o mercenário ocupado em ganhar o seu pão cotidiano” (op. cit., p. 176-177) abandonariam seus trabalhos e deixariam “seus filhos com fome” (op. cit., p. 178) para fazer poesia:

Não querem (os poetas) que se riam quando o povo dizendo – nossas searas
são arrasadas, nossos filhos precisam de instrução, eles respondem
Mimoso passarinho que vagueias
ou
Minha bela eu te amo...
E outras iguais?

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 177, grifos do original).

Frente a essa contradição, o embate sociedade *versus* poesia ganhava, para Varella, perímetros mais evidentes, transformando-se em um dilema, já que “a insensibilidade desconhece o problema” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 87) e

[...] a sensibilidade do poeta enfrenta-o, aguça-o ao extremo, arrasta-o aos derradeiros limites da glória ou da ruína. Varella foi desses. Sofria, amargurava-se, [...] e desferia golpes a torto e a direito, nem a si mesmo poupando. [...] Alinham-se, entrelaçam-se as dicotomias insolúveis: indivíduo x sociedade, campo x cidade, trabalho poético x trabalho útil [...], testemunho[s] da validade social do poeta e da força dignificante da poesia (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 87).

Eram estas as tônicas de seu tempo, às quais o autor faz jus ao opor-se, por meio da poesia, ao sistema social que o circundava. Esta liberdade significou, para o ideário romântico de Varella, ainda que conduzida à exaltação do individualismo, o *ser livre*: opor-se à sociedade, ou, pelo menos, “estar à margem e acima dela” (op. cit., p. 35).

Varella, que fora considerado *mártir* dentre os poetas do século XIX,⁴ percorreu a linha de sua vida de forma dual no ambiente intelectual do Brasil oitocentista. Formado “[...] pelas concepções românticas, byronianas, de vida, de poesia e sociedade, de ciência e religião – que não eram invenções pessoais, mas ideias de seu tempo” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 35), frente a um público estreito e limitado, no qual os meios de produção, de preservação e de crítica culturais se colidiam, o jovem autor entrou na vida adulta e, ao continuar sendo poeta, assumira um lado obscuro e *outsider* de ser, dado que a inspiração poética dos escritores juvenis tendia a diminuir com o passar dos anos – era adequado e esperado para estes homens de letras, estudantes habitantes da província paulistana, que se formassem na Faculdade de Direito e consolidassem o sonho de se tornarem magistrados, advogados, deputados, funcionários públicos, estadistas, burocratas, e que depois se casassem, constituíssem família – que fossem liberais ou conservadores, mas tivessem uma rotina diária planejada, repetida dia após dia, deixando, assim, que a vida política do país definisse seus destinos, e não as baixas e custosas tiragens de seus livros de poesia (FRANCHETTI, 2005).

Leonardo Fróes (1990) e Antonio Candido (2009) partilham de uma mesma visada ao observarem, contudo, que Varella, neste ponto, rompera com esta padronização e, tão logo, com o modelo social da época. O autor pode ser tido como o melhor exemplo de contracultura, de combate aos padrões sociais estabelecidos, pois era avesso a qualquer tentativa de enquadramento social, o que o levou a nutrir um tipo excepcional de comportamento, ao qual “já se tem condicionado o milagre da poesia” (CANDIDO, 2009, p. 572). Daí a boemia, a rebeldia e os excessos que, imbuídos pelas características inerentes do Romantismo, configuraram sua trajetória de estudante-escritor, sempre antagônica e vista de forma muitas vezes conturbada pela crítica: “grande desligado da vida enquanto cerimônia de humanos, grande inspirado e grande doido [...], Varella colocou para os pósteros um problema terrível: sua própria reputação pessoal” (FRÓES, 1990, p. 21).

No mais, as repercussões da vida pessoal no projeto literário de Fagundes Varella trataram de alimentar os estudos crítico-literários que a ele se dedicaram de um tom majoritariamente biográfico. Esta tendência, adotada por diversos estudiosos dos movimentos

⁴ Em tempo, cf. “As aves que aqui Gorjeiam: a poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo”, de Paulo Franchetti (In: BAPTISTA, A. B. *Curso Breve de Literatura Brasileira*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005).

românticos (sobretudo os que publicaram ao longo dos anos 1940, 1950 e 1960),⁵ gerou uma inclinação de leitura que acabou cristalizando a imagem de um Varella boêmio e irresponsável. Nas palavras de Leonardo Fróes (1990, p. 20), o Varella “inveterado esbanjador de mesadas”, um intelectual desorganizado, que fez perder muitos textos devido ao seu declarado desleixo quanto a sua reunião e publicação, tendo sido constantemente cobrado pelos seus pares para que cuidasse mais de suas criações e menos de seus vícios. Rotulado pela maior parcela da crítica de “poeta graças ao álcool, apenas” e, por outro lado, mais adentro da história literária, de “um grande poeta que foi um grande bebedor” (CAVALHEIRO, 1953, p. 9-10), Varella convive nesta zona limítrofe entre o axioma *falar de si mesmo* no texto literário e o biografismo mantido por muitos dos estudos que a ele se dedicaram.

A reunião de elementos biográficos parece, assim, auxiliar mais o entendimento de sua vida malsinada do que da obra literária em si e das questões por ela produzidas, seja no contexto do tempo em que viveu, seja nas repercussões que os escritos do autor obtiveram ao longo dos séculos. Estas questões são não só importantes, mas também inerentes à constituição da projeção intelectual obtida por Varella com o passar dos anos. De tal maneira, as vertentes que acudiram o caráter explicativo de sua vida literária se preocuparam sobremaneira com sua “personalidade irregular” (PESSOA DE BARROS, 1965, p. 48) ou, ainda, com sua “existência curta” (CAVALHEIRO, 1953, p. 70), reconhecendo, inclusive, por esse motivo, que talvez não tenha havido tempo para que *Outros Varellas* diferentes do *Varella Poeta*, por exemplo, amadurecessem.

⁵ Citem-se abordagens positivistas como as de Mário Vilalva (1931), Edgard Cavalheiro (1953), Frederico Pessoa de Barros (1965) e Vicente de Paulo Vicente de Azevedo (1966), por exemplo, que ao se preocuparem naturalmente com aspectos externos à organização e à organicidade da obra literária em si, acabaram desconsiderando o conhecimento do público receptor no que se refere aos componentes estruturais (de forma e de conteúdo) que a compõem. Outros estudos, de cunho mais teórico-crítico, avançaram no âmbito da seleção de determinadas vertentes literárias, mas reduziram a atuação de Varella à escrita poética. São exemplos contáveis desta gama: os postulados de José Veríssimo (1916) – aos quais se têm acesso esclarecido, sobretudo, pelas leituras de Alfredo Bosi (2015) e de Afrânio Coutinho et al. (1989); os volumes de poesias completas organizados e apurados por Miécio Tati e Emílio Carrera Guerra (1957); os estudos dialéticos de Antonio Candido (2009); e os estudos de Fausto Cunha (1971) e Luiz Roncari (1995), voltados essencialmente ao movimento romântico no país. Ainda nesta direção, raríssimos são os trabalhos que se escapam ao se dedicarem a produções literárias outras, tais como os contos fantásticos, crônicas e até mesmo traduções literárias feitas por Varella: casos como os de Wesley Roberto Candido (2003), de Alexandre Henrique Paixão (2005) e de Frederico Santiago da Silva (2013) exemplificam uma minguada seleção de pesquisas acadêmico-científicas que acabaram tomando tais produções como objetos de investigação em busca de um aprofundamento, ou, ainda, de uma fuga às cristalizadas discussões acerca do autor. No mais, de uma forma ou de outra, acabam sendo valorizados mais os fatores ligados a condições biográficas, psicológicas etc. e menos os dados estéticos que conformaram a composição de produção e o contexto de publicação do autor. Quando valorizados, o são de modo relativamente superficial, não tão centralizado.

Apesar de ser considerado, por alguns estudiosos, precursor dos últimos grandes românticos, dentre os quais vibraram os primeiros acentos sociais do estilo condoreiro (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 41), convencionou-se classificá-lo na geração ultradecadente do Romantismo, a chamada “terceira geração romântica”, numa fase de transição (CANDIDO, 2009), na qual os dramas pessoais eram matéria-prima inegável para o texto literário, sobretudo para a poesia. Coutinho (2008) afirma que esse tipo de construção estilística, com ênfase na função emotiva, era característica fundamental do individualismo romântico. No entanto, o caso raro de Varella carece de atenção porque traz a obra literária nascida dentro de princípios estéticos que foram ambientados e engendrados sob as matizes da história do Brasil, e ademais, durante um ponto de viragem da política do país: a conformação do Segundo Reinado – o que pode oferecer outros atalhos de leitura. Mesmo porque, entre o ultrarromantismo, o nacionalismo e a fase da “Escola de Recife” de 1870, Varella conviveu e tomou contato com figuras do momento, tendo sido justamente neste período em que o debate sobre o antiescravismo e o republicanismo invadiu a Faculdade de Direito e o meio intelectual brasileiro.

Miécio Táci e Emílio Carrera Guerra (1957) afirmam, neste ponto, que

o republicanismo de Varela deduz-se do desprezo que vota ao trono. O antimonarquista de então só poderia ser republicano. Nos anos sessenta a ideia republicana era considerada perigosa, logo acoimada de “subversiva” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 69).

Segundo remontam os críticos, são três os poemas de Varella que indicam, de fato, uma posição republicana: “À Estátua Equestre”, datado de 1861 e que forma parte da seleção de poemas incluídos em *Vozes d’América* (1864); “O resplendor do trono”, constante da coletânea *Cantos do ermo e da cidade* (1869) e no qual “se confirma plenamente o antimonarquismo do autor” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 71); e a ode “2 de dezembro”, considerada “peça avulsa que [...] não constava de suas obras e cuja história curiosa somos [os críticos] obrigados a contestar” (op. cit., p. 69).⁶

⁶ Táci e Guerra (1957, p. 69-70) contextualizam a publicação da ode como um “escandaloso poema de louvor ao natalício do monarca” Pedro II; na reprodução, a sequência das letras iniciais de cada verso formava um audacioso acróstico. Os autores se baseiam, para tal, em relatos do tradicional levantamento de José Luis de Almeida Nogueira sobre *A Academia de S. Paulo: Tradições e Reminiscências* (1908). O ano de publicação, no entanto, é impreciso, e os estudiosos arriscam em algum dos natalícios imperiais – 1871, 1872 ou 1873, “[...] período útil de circulação de *A República*” (op. cit., p. 70), jornal carioca em que o texto fora reproduzido. Resta, ademais, que o rastro de colaboração de Varella no referido jornal também seria duvidoso, já que as consultas dos autores junto à Biblioteca Nacional resultaram na inexistência do texto. O acervo do *Jornal do Comércio*, em que fora originalmente publicado, tampouco ofereceu, segundo afirmam, registro sobre a ode.

Em “À Estátua Equestre”, constante da coletânea de interesse desta pesquisa, o tema republicano se perfaz a partir da imagem de Dom Pedro I, erigida sob a forma de estátua de bronze na antiga Praça da Constituição (atual Praça da Independência) no Rio de Janeiro, “inaugurada a 25 de março de 1862, com grandes festas” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 115). A ideia se concentra em um “homem de bronze” que, “ousado”, ergue-se “sobre o chão da praça,/ [...] imagem de monarca,/ Simulacro fatal!” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 149), restando-lhe tirania e opressão:

[...]
Pisa inda as turbas humilhadas, como
As duras patas do corcel que montas,
O chão do pedestal.

[...]
Por que reledes o passado escuro,
Quando deveras derribar os tronos
Cantando a liberdade?

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 149).

Para os estudiosos, o voto republicano, de qualquer forma, não se vê expresso como acontece em Castro Alves, implicando, assim, uma técnica indireta de posicionamento (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 68). Contudo, para poemas cujos temários se voltam ao argumento da escravidão, o tom de denúncia e a aura de combate ao regime se montam, pelas “particularidades do poeta” (op. cit., p. 68), na solidariedade e na compaixão à figura do(a) escravo(a).

De qualquer forma, esta dinâmica – que passa pelo desgaste do foco na biografia do autor e sua conseqüente cristalização até se encontrar com propostas que se voltam aos aspectos da obra literária, de fato – abre espaço para leituras críticas mais recentes, inclinadas à análise do caso de Varella sob outras perspectivas, diferentes das que já foram cunhadas. E visada semelhante a esta será adotada ao longo do presente trabalho.

Veios poéticos e o decênio de 1860 em São Paulo

A materialização da carreira poética de Fagundes Varella foi provida especialmente pela *Typografia Imparcial* de Joaquim Roberto de Azevedo Marques – fundador, proprietário e diretor de redação do *Correio Paulistano*, também dono da principal gráfica & editora da província. Desde 1861, com a publicação de seu primeiro livro de poesias, o *Noturnas*, o envolvimento de Varella com o mercado livreiro foi se intensificando: em 1863, a *plaquette*⁷ intitulada *O Estandarte Auri-verde* prenunciou o lançamento de *Vozes d'América* em 1864; no ano seguinte, em 1865, publica-se *Cantos e Fantasias*; quatro anos depois tem-se seus dois últimos livros editados em vida: *Cantos Meridionais* e *Cantos do ermo e da cidade*, ambos publicados em 1869.

Os livros *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas* (1875) e *Diário de Lázaro* (1880) foram publicações póstumas: estas e todas as outras mencionadas anteriormente se tratam de coletâneas de poemas do autor anunciadas no jornal *Correio Paulistano* e recebidas pela crítica de intelectuais da época que, não por acaso, também colaboravam em jornais da imprensa do eixo Rio-São Paulo. A publicação de contos fantásticos⁸ de Varella também aconteceu no *Correio Paulistano*, no mesmo ano em que ele lançou a primeira de suas coletâneas. Importante mencionar, no mais, que a maior parte das poesias reunidas em *Cantos e Fantasias* (1865), em *Cantos Meridionais* (1869) e em *Cantos do ermo e da cidade* (1869) recebeu algum tratamento formal e estético de versões de poemas anteriores que se apresentaram, por primeira vez, em *Vozes d'América* (1864).

Tratando da condensação literária da obra de Fagundes Varella, Antonio Candido (2009) relaciona pelo menos quatro aspectos principais: o patriótico, o religioso, o amoroso e o bucólico. Eles se versam em fases: a primeira registra-se em *Noturnas* (1861), passa por *Vozes d'América* (1864) e vai até *Cantos e fantasias* (1865), todas coletâneas de poemas do autor. O crítico confirma que em todas elas o escritor deixou “a marca de uma personalidade versátil, mas bem delimitada por certos rasgos que denotam a vocação poética” (op. cit., p. 572) – vocação esta, portanto, determinante para sua trajetória intelectual.

⁷ *Plaquette*, do francês “folheto”, é uma publicação de tamanho pequeno que não supera 30 páginas e que se usa, principalmente, para difundir obras literárias de curta extensão (MOISÉS, 2011).

⁸ Em 1861 Varella publicou contos fantásticos (no formato de folhetim) no *Correio Paulistano*, o que delata seu envolvimento, também, com a prosa poética – faceta do autor ainda pouco estudada. O trabalho de Silva (2013), referido em nota de rodapé anterior, é um dos poucos, senão o único que investiga a narrativa fantástica de um *Varella ficcionista*, cultor da literatura fantástica.

O decênio de 1860 na antiga província de São Paulo corresponde ao primeiro período de permanência de Varella na capital e o mais importante da sua vida. Neste período, a produção literária do escritor foi relativamente mais abundante. Os dois anos iniciais, 1861 e 1862, marcaram sua chegada à cidade no vapor nacional que fazia o trajeto Corte-Santos. A capital começava a se movimentar novamente após o período de férias da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco; as casas de estudantes, popularmente conhecidas como repúblicas, davam “vida social” ao panorama paulista e conformavam os encontros do “corpo acadêmico” sem o qual a cidade não sobreviveria: “[...] tirem a Academia de São Paulo e esse grande centro morrerá inanido” (ZALUAR, 1975, p. 10). Foi este o contexto responsável por integrar Varella, ofertando-lhe a chance de se consolidar como jovem celebrizado, popular e bem-quisto pelos acadêmicos, tornando-se conhecido nas principais casas estudantis.

No quesito escrita literária, o autor passou a figurar entre os grupos mais prestigiosos e antigos do meio intelectual, tendo sido rapidamente admitido e disputado por seus artigos, trabalhos e poesias (SENISE, 1995). O jornal *Correio Paulistano*, por exemplo – primeiro jornal diário da capital e terceiro do Brasil (THALASSA, 2007) –, foi um dos primeiros a congregar Fagundes Varella ao seu time de colaboradores na redação, tendo sido o veículo que o colocou de vez na cena artístico-literária de São Paulo. Nesse jornal, o poeta publicou e foi mencionado inúmeras vezes: seja pelas notificações de suas prosas poéticas, poemas e contos; seja com anúncios de outros textos e notícias que envolviam seu nome; seja, curiosamente, ao ter publicadas crônicas sob o pseudônimo *Smarra*, que a ele foram atribuídas.

Especialmente sobre a dedicação de Varella à escrita do gênero crônica, é válido mencionar que a fortuna histórica da literatura brasileira não o inseriu no rol de cronistas brasileiros do período por, simplesmente, pouco saber da existência de tais textos (PAIXÃO, 2012). Como apontam as leituras de Fróes (1990) e de Paixão (2009; 2012), o primeiro estudioso a estabelecer uma relação entre *Smarra* e Varella foi Vicente de Paulo Vicente de Azevedo, especialmente nos livros intitulados *A vida atormentada de Fagundes Varella* (Martins Fontes, 1966) e *Fagundes Varella, Dispersos e pela primeira vez em livro – poesia – prosa* (Conselho Estadual de Cultura, 1970). Nestes estudos foram reunidas evidências que tornariam aceitável a hipótese de que Varella adotara, para assinar as crônicas do jornal, o pseudônimo do personagem *Smarra*, criado pelo escritor francês Charles Nodier (1780-1844) e surgido no conto *Smarra* ou *Les démons de la nuit* [*Smarra* ou Os demônios da noite]. Nodier foi, além de editor, uma personalidade romântica da França do século XIX, a quem a

crítica atribuiu importância dentro do Romantismo. O francês ficou conhecido, inclusive, por seus contos fantásticos. De acordo com Santos (2012, p. 78), estes contos foram introduzidos por Álvares de Azevedo na Faculdade de Direito de São Paulo, o que denota clara interligação entre os escritores e os ideais intelectuais que circulavam naquele entorno.

Pode-se afirmar, de modo geral, que já se tinha em Varella uma carreira de estudante-jornalista, fomentada devido ao período que Paixão (2012, p. 248) denomina como o de consolidação de uma “espécie de escritor em processo de profissionalização”, uma vez que desde 1861, ao ser entronizado na província paulista, Varella se viu envolvido com o mercado intelectual da época. No entanto, Paixão (2012) ressalta que a mudança de capital simbólico para econômico (ou seja, os rendimentos do autor com publicações literárias) decorreu de incontáveis problemas pessoais, principalmente os financeiros – daí a necessidade inevitável de, muitas vezes, ventilar sua trajetória literária com algumas matizes biográficas de sua personalidade e de seu tempo.

Outra importante afirmação diz respeito ao fato de que Varella deve ser particularizado em relação à elite cultural da província, a qual ambientava o contexto da Faculdade de Direito no último ano da década de 1850 (1859) e início da década de 1860 (1860-1864). Essa elite era composta de círculos sociais diversos, dentre os quais o círculo de jovens estudantes brasileiros da época – e que abrigara a figura de Varella. Sabe-se que a família do autor lhe proveu favorável situação financeira e uma herança de meios sociais dirigentes, conformados em torno do complexo econômico colonial. Varella era oriundo de uma família de doutores, bacharéis, funcionários públicos do Império e donos de terras, por parte do pai, e de barões, por parte da mãe, todos com influências na Corte (CAVALHEIRO, 1953, p. 15-19). Desta paisagem social, delineada na infância vivida inicialmente na Fazenda Santa Rita, no Rio de Janeiro, e estendida a sua mocidade, Táci e Guerra (1957) destacam

a fazenda colonial, com sua vastidão de terras [...] O modo patriarcal de vida [...] O mundo semicerrado da família, com o poderio do pai, senhor e provedor de tudo, e a submissão caseira da mulher. Todo o conjunto sustentado pelo trabalho *negro, escravo, no eito e na casa-grande* (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 20, grifos nossos).

Esta visão social, conforme aponta Wilton Marques (2010, p. 15-17), permeou as relações entre intelectuais românticos do Brasil oitocentista e expressou um pano de fundo histórico para o país, cujas forças políticas operaram na manutenção de uma estrutura colonial

e escravista, que o desenhara e sustentara desde o século XVI. Varella, ao se configurar enquanto jovem intelectual nascido e experimentador deste espaço, teria de realizar-se social e literariamente nestas condições, lidando, como fosse possível, com o alcance que o movimento romântico teria em termos de projeção temática e de discussão do então atual estado da sociedade brasileira: o da escravidão.

Mesmo diante da aparente estabilidade financeira o escritor apresentava, por motivos diversos,⁹ dificuldades em sobreviver em São Paulo. As publicações de seus primeiros livros de poesia e, simultaneamente, seu envolvimento com a imprensa por meio do *Correio Paulistano* são fatos que estão diretamente relacionados com tal situação. A isso pode-se somar a própria busca de Varella por uma posição minimamente consolidada no único jornal diário da província paulistana de então (PAIXÃO, 2009; 2012). Sua participação nessa dinâmica é importante, pois Varella comercializou obras junto aos livreiros,¹⁰ por sua vez envolvidos com a imprensa local e, paralelamente, não só foi diversas vezes mencionado por outros colaboradores do jornal, mas também ocupou um lugar na redação deste e, ao mesmo tempo, marcou presença nas densas discussões estéticas e literárias das sessões da Associação do Ensaio Filosófico Paulistano¹¹ (GARMES, 2006), tendo mantido contato constante com a sociedade intelectual que se configurava em São Paulo desde sua chegada.

De acordo com Pereira (2014), as imprensas periódicas organizadas pelos círculos estudantis compunham o afã intelectual do Brasil oitocentista: funcionando como sociedades literárias aptas à instrução de jovens escritores, tais agremiações traziam membros “com um

⁹ A estes motivos estão associadas inúmeras cobranças de débitos do autor, que vinham a público, dia após dia, sob a forma de pedidos de pagamento na imprensa local. Ressalte-se que nos anos de 1861 a 1867 a penúria financeira de Varella se agravou em vários momentos, principalmente se considerados: o escândalo que seu casamento com a artista de circo Alice Guilhermina Luande no ano de 1862 provocou na família dos Varella; o falecimento de seu primeiro filho, Emiliano, em dezembro de 1863; e o próprio falecimento de Alice, em 1865 (CAVALHEIRO, 1953, p. 111-120; p. 193-197). Ao primeiro filho morto prematuramente Varella dedicou lembranças vivas em “O Proscrito”, poema já incluído na coletânea de *Vozes d’América* (1864) e que o consagra como cânone da literatura brasileira, posteriormente, com o poema obra-prima “Cântico do Calvário” na coletânea que segue (*Cantos e Fantasias*, 1865).

¹⁰ A título de exemplo, foram três as edições de *Vozes d’América* naquele período: a primeira, de 1864, impressa pela gráfica & editora de J. R. Azevedo Marques; e as duas últimas de 1876, impressas, respectivamente, pela gráfica do jornal *Correio Paulistano*, cujo fundador e editor era, também, Azevedo Marques, e pela gráfica de Antônio José da Silva Teixeira.

¹¹ Segundo Tati e Guerra (1957), a estreia de Varella na poesia se deu, aliás, na *Revista da Associação Recreio Instrutivo* (ano I, n. 1), em junho de 1861, com os poemas “O Vagalume” e “Vem!...”, que seriam aprimorados e incorporados tempo depois na coletânea *Vozes d’América* (1864). Os estudiosos confirmam que o poema “O Vagalume”, por exemplo, “[...] logo foi musicado e muito cantado nas serenatas da época” (op. cit., p. 27), ou seja, caiu no gosto popular. Para além do dado estético – que resultou na frequente transformação de muitos poemas de Varella em cantigas –, residem aí os hábitos sociais próprios do Romantismo, que fizeram surgir, além da boemia, a criação das serestas, muito comuns nas ruas, ao ar livre e durante as madrugadas, entoadas por estudantes saídos dos bares e que se declaravam às namoradas ou pretendentes.

extraordinário apetite poético e literário” e que possuíam “objetivos bem definidos, a saber: a necessidade de nacionalizar não apenas a literatura, mas igualmente todos os segmentos da vida brasileira” (op. cit., p. 108). Elas tiveram, portanto, papel central na propagação da literatura e da crítica literária, bem como na formação de escritores do século XIX, como é o caso de Varella.

Sua própria aventura como jornalista regular do *Correio Paulistano* nas crônicas dominicais, por exemplo, pode ser entendida sob a ótica da escrita profissional do texto literário como uma forma de resgate das relações comerciais no cenário romântico da capital. As perdas do filho e da esposa, somadas ao abandono do curso de Direito em dezembro de 1864 e a outras adversidades que se fizeram presentes, o levaram, de 1866 a 1867, ao posto de folhetinista no veículo em questão. O reestabelecimento da rede de contatos com pessoas do meio editorial daquele tempo renderia ao autor, mais uma vez, participação ativa no universo literário, combinando o consumo de textos com círculos sociais dirigentes e com a excitação estudantil – esta, por sua vez, como notado, representada pelos acadêmicos da Faculdade de Direito, “fermento da vida paulistana” (SODRÉ, 1999, p. 288).

A dinâmica conformada por esta díade fundamental de círculos sociais é discutida por Ernâni Silva Bruno (1991), ao expor que

os estudantes introduziram novas modas no vestuário. As caçadas, a natação, o flerte, as bebidas, as orgias e o hábito de se reunirem para discussão e divertimento levaram vida para as ruas, ao ar livre, criaram a necessidade de tavernas e livrarias e inauguraram o *sentimento de comunidade* (BRUNO, 1991, p. 455, grifo nosso).

A despeito do círculo estudantil que se configurava, de modo muito específico, na província de São Paulo, depreende-se que tal formação só era possível porque este público, frustrado com a realidade local e destituído de fascínio, aderiu às modas cotidianas de matriz europeia, especialmente a de vertente francesa (CANDIDO, 2002). Tal acento histórico para o contexto socioliterário de Varella ao longo de todo o decênio de 1860 é, nesta direção, fator importante para compreender a formação do núcleo intelectual paulista de então. São Paulo possuía, em 1861, menos de 30 mil habitantes, reunidos sob dois prismas pelos quais a própria cidade precisava, necessariamente, ser encarada: o de polo da Faculdade de Direito e o de capital de província (ZALUAR, 1975).

Foi exatamente nesta São Paulo que permaneceu Varella no mais importante período de sua vida. De um lado, “a cidade burguesa, cheia de convenções e tabus, que liberava suas moças para um programinha distinto, familiar” (FRÓES, 1990, p. 17-18); do outro lado, a *outra cidade*, que se encontrava, seja nos camarotes dos teatros, nos bares ou no circo, seja na Casa *Garraux* comprando livros, objetos de arte, charutos e vinhos, com aquela sociedade da “cidade burguesa”, quer dizer: uma *outra cidade* porque representava a “inovação” por meio do corpo acadêmico da Faculdade, também composto de burgueses, filhos-família, adoradores de literatura, mas que viviam numa espécie de subcultura (FRÓES, 1990, p. 17-18).

Para Fróes (1990), Varella seria, então, um desses experimentadores:

[...] o fluminense Luiz Nicoláo Fagundes Varella, filho de deputado, neto de fazendeiro e aparentado a um barão, o de Rio Claro, tinha se especializado em São Paulo, em apenas um ano de vivência, em tudo que escandalizasse a paróquia. [...] vivia pelas espeluncas bebendo. Mas era muito admirado, pela extensão do seu talento e a repercussão das badernas, caminhando para ser dentro em pouco, na sucessão de Álvares de Azevedo, morto há oito anos, o poeta predileto da Academia (FRÓES, 1990, p. 19).

É por essa razão que Fróes (1990) inclui Varella na gama de artistas demolidores de tabus, “como um *beatnik*” (op. cit., p. 11, grifo do original), situando-o dentre aqueles intelectuais que constituíram um movimento organizado em torno de um programa estético da poesia e de um programa político comum diante dos acontecimentos sociais, mas à margem. Isso é comprovável, de uma forma ou de outra, como se verá mais adiante, na leitura do poema “Mauro, o escravo”, que abre a coletânea *Vozes d’América* (1864) e demonstra que Varella não só abordou com profundidade e de modo inaugural a questão escravagista no livro, mas também se dedicou a ela de forma inédita em sua obra literária como um todo. Assim, ao marcar presença em movimentos contraculturais, tocando em um tema de complexo tratamento e que era literariamente evitado, o escritor se unia a um intelectualismo que buscava pela “indiferenciação entre literatura e vida” (FRÓES, 1990, p. 60-62), identificando-se por uma “incorporação do movimento poético como sinônimo de liberdade” (op. cit., p. 13) e mostrando à opinião pública, seja em publicações na imprensa ou em poesias reunidas em livros, retratos e efeitos oriundos da escravidão sobre os costumes sociais e culturais do país. E é na linha-mestra da produção literária de Varella, ou seja, na sua poesia, que Fróes (1990) acredita residir, portanto, além da retomada da tradição oral, a função social do poeta.

Ao debruçar-se sobre esta função social, como bem ambienta Candido (2009), tem-se como próprio da densa atmosfera política do decênio o fator determinante para que a orientação poética do momento fosse geradora de “explosões cívicas” que se explicariam, por exemplo, nos contextos da Guerra do Paraguai, da Questão Christie e no início do movimento abolicionista – este, em especial, resultando numa verdadeira campanha literária nos decênios seguintes. Os primeiros dois episódios destacados pelo estudioso condicionam o bojo da tensão nacional que afetava o Brasil nos anos de 1863 e 1864, respectivamente, trazendo válidas contribuições ao cenário literário do país e figurando no rompante da chamada poesia política e humanitária:

Esse decênio de 1860 – cuja importância em nossa vida [Brasil] foi acentuada por Sílvio Romero, Nabuco e, depois, mais uma vez, Euclides da Cunha – estimula os sentimentos cívicos com a inauguração da estátua de Pedro I, “a mentira de bronze”; com o caso Christie; a Guerra do Paraguai; o início da agitação abolicionista e republicana. Marcam-no a virada nas eleições de 1860, a cisão radical dos liberais em 1868, a fundação do Partido Republicano em 1870. De ponta a ponta, percorre-o uma onda de poesia *participante*, que vai eclodir no assomo admirável de Castro Alves. São os poemas sonoros de Pedro Luís e José Bonifácio, o moço; são os poemas *mexicanos* e abolicionistas de Varela; é todo o ciclo *paraguaio*, com Tobias Barreto, Bernardo Guimarães [...] (CANDIDO, 2009, p. 563, grifos do original).

A respeito deste estado de espírito social que vivia o Brasil diante da situação econômica mundial tem-se, mais detidamente em 1863, o incidente diplomático que envolveu o Império e a Grã-Bretanha e que mobilizou, “nos quatro cantos do Brasil”, cidadãos que acompanharam “bandas de música precedidas da bandeira nacional”. De acordo com Schmidt (2005, p. 377-378), a economia sofria com as exigências capitalistas dos governantes ingleses quanto a diversos aspectos, sobretudo os relacionados às restrições alfandegárias e ao fim do tráfico negreiro. Dentre as muitas ocasiões de conflito, o Brasil se opunha à vontade britânica e, num ímpeto de relações diplomáticas com o país, eclodiu a chamada Questão Christie, resumida a dois episódios: 1) o de um navio inglês (o *Prince of Wales*) que encalhou na costa do Rio Grande do Sul e foi saqueado pela população ribeirinha; e 2) o de dois oficiais britânicos que, ao serem presos no Rio de Janeiro por terem apresentado comportamento alheio à conduta da moral e dos bons costumes daquele tempo, despertaram a atenção e indignação do embaixador William Dougal Christie, quem exigiu reparações pela ação militar brasileira.

O cúmulo destas tensões foi a indenização do Brasil pela carga saqueada do navio, mas não as desculpas em relação ao caso dos oficiais, o que gerou, sob as ordens do

embaixador, represálias contra embarcações brasileiras – entendidas como prepotência e arrogância pelo povo. Este desfecho foi noticiado pelo próprio Fagundes Varella no *Correio Paulistano*, na matéria de capa da edição de número 2003 do domingo, 11 de janeiro de 1863, intitulada “Ao Povo Paulistano”. O trecho transcrito a seguir cobra espaço à compreensão do elo indissociável existente entre história, sociedade e literatura, já que poetas como ele foram induzidos a discutir o acontecimento que, inevitavelmente, ganhou proporções de calamidade nacional.

AO POVO PAULISTANO

Muito bem, Paulistas, não se devia esperar de vós se não o brioso procedimento que ontem tivestes.

A terra do Ipiranga não pôde conter a sua indignação e a sua cólera, ao ouvir dizer que a soberania do Brasil foi menoscabada.

Muito bem, Paulistas, muito bem.

Mas depois do entusiasmo do momento, a alma e a reflexo; depois do sentimento pelo passado, a vontade no presente, e a ação para o futuro [...] (Correio Paulistano, ano X, ed. n. 2003, 11/01/1863, p. 1).

Por muitos dias o tema foi tratado em todo o país, tendo sido estampado, principalmente, em “poemas vibrantes contra a tirania britânica” (CAVALHEIRO, 1953, p. 123). Hinos e louvores à *União dos Brasileiros* e à *Integridade do Império* também receberam especial atenção nas páginas dos jornais: sinais evidentes de que o gigante¹² não dormia. E Varella, que desde *Noturnas* (1861) não publicara qualquer livro, embora estivesse submerso a questões de ordem pessoal, aderiu ao entusiasmo nacional e publicou, no mesmo ano (1863), o folheto *O Estandarte Auri-verde* com os dizeres *Cantos sobre a questão anglo-brasileira. Aos brasileiros – Creio que Deus é Deus e os homens livres!*¹³

Já se tratava, aí, de uma característica do processo formativo da literatura brasileira, no qual o surgimento de uma linha definida da tradição (resultado conquistado devido à tensão entre localismo e cosmopolitismo) regia a dinâmica da vida cultural brasileira, fazendo-a alternar entre um polo e outro (CANDIDO, 2009, p. 97-103). De tal modo, a tensão entre a realidade local e os moldes herdados da cultura europeia é um dado crucial do período, manifestado, por exemplo, na dupla fidelidade, por parte de Varella, ao empenhar o registro

¹² A ideia do *gigante* adormecido enquanto um Brasil-Nação que ganha relevância no cenário externo permeia os versos do poema “Cantiga”, constante da coletânea *Vozes d’América* (1864).

¹³ O original do folheto possui 24 páginas e está disponível no Acervo Digital da *Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin*, no seguinte endereço: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000009087&bbm/4932#page/18/mode/2up>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

de um tempo-espaço local e presente e, ao mesmo tempo, aderir às modas e costumes modernos, vindos de fora.

Ao compor os oito cantos d'*O Estandarte Auri-verde*, Varella acompanhou um ponto de viragem na vida política do Brasil Imperial, reforçando o ardor nacionalista e o mito da “América-paraíso-da-liberdade” – mito que será potencializado na coletânea de *Vozes d'América* (1864). Segundo o crítico Edgar Cavalheiro (1953), os versos patrióticos d'*O Estandarte* foram dedicados aos brasileiros e representavam, naquele momento, “o espírito da mocidade acadêmica tão entusiástica e alerta nos momentos graves da nacionalidade” (CAVALHEIRO, 1953, p. 124).

Curiosamente, foram estes mesmos versos que fizeram Varella ser reconhecido como poeta pelo crítico Machado de Assis, quem prometeu, ao se imiscuir e fazer algumas considerações sobre os cantos patrióticos d'*O Estandarte*, conservá-los “entre os livros mais do [seu] gosto” (ASSIS, 2013 [1863], p. 118). Tais declarações constam da crônica publicada em *O Futuro* em 1^o de fevereiro de 1863:

As dores da pátria inspiram sempre as almas poéticas [...]. Revelação para mim e para muita gente foi o folheto de versos patrióticos publicado em S. Paulo, por L. Varela. Dizem ser este moço um estudante de direito, e ter já escrito e publicado outros versos. [...] o talento que escreveu os versos patrióticos, onde quer que se revelasse, devia deixar um perfume próprio para não se esquecer (ASSIS, 2013 [1863], p. 118).

Publicação que, coincidentemente (e não por acaso) antecipou a publicação de *Vozes d'América* (1864), *O Estandarte Auri-verde* parece, de longe, um ensaio de poemas, dada a sua composição “de um fôlego”, escrita “‘ao correr da pena’, sem tempo de polimentos” e editada dentro de vinte dias depois do desfecho da Questão Christie (CAVALHEIRO, 1953, p. 124-125). Juntamente com o prefácio da pequena publicação, Varella busca dar voz ao povo brasileiro diante da situação vivenciada fazendo referência, ainda, às exigências inglesas – incluindo o *Slave Trade Suppression Act*, legislação inglesa promulgada em 8 de agosto de 1845 que proibia o comércio de escravos entre a África e a América, e que teria resultado na aprovação da Lei Eusébio de Queirós anos depois, em 1850 (SCHIMDT, 2005, p. 376). Nos versos do poema “A William Christie”, por exemplo, dedicado ao embaixador inglês, o poeta desferiu ofensas ao descrevê-lo como “Diplomata insolente! ave-maldita/ Dize, filho da sombra, onde aprendeste/ A voar como as águias?.../ [...] Pisaste uma nação, — nação tão grande/ Que a loucura perdoa-te!” (VARELLA, 1863, p. 227).

Se a participação de Fagundes Varella foi decisiva para conscientizar o público e mobilizá-lo contra atitudes intempestivas da nação britânica sobre o povo brasileiro, seu silenciamento diante do outro episódio histórico – muito maior e mais propício, ocorrido no mesmo recorte de tempo – é explicado por Franklin Távora, em um de seus estudos críticos sobre o autor, “[...] pela sua própria vida, pela tortuosidade do caminho que fazia timbre em seguir” (TÁVORA, 1880, p. 19) e pelo caráter acentuadamente lírico de seu gênio. Varella não se mobilizou diante da tensão ocasionada pela Guerra do Paraguai, que durou seis anos e foi considerada o maior conflito armado ocorrido nas Américas, deixando a alguns de seus estudiosos críticos ganchos a partir dos quais gerou-se a suposição de que a Questão Christie e a publicação d’*O Estandarte Auri-verde* foram, em suma, um oportunismo, “vendido a quinhentos réis o exemplar” (PESSOA DE BARROS, 1965, p. 87), do qual não se teria outro exemplo em sua vida literária.

Távora (1880), ao contextualizar o momento enfrentado pelo país durante a Guerra com a publicação da coletânea de *Cantos e Fantasias* (1865), imediatamente posterior às *Vozes d’América* (1864), comenta o seguinte:

Pouco tardou que se oferecesse nova ocasião, mais solene que a primeira [Questão Christie], para de todo ficar assentado que o estro de Varella não se acendia na chama do patriotismo heroico; foi a guerra do Paraguai. A luta chegou a travar-se e encarniçar-se. O Brasil derramou copioso sangue. [...] No mais aceso da luta com o Paraguai, quando, para assim dizer, era todo o Brasil heroico, apareceram os *Cantos e fantasias*, o mais lírico dos livros de Varella. Nenhuma palavra ao menos indica, ainda que por alto, nesse livro, as mesmas inquietações e incertezas que traziam suspensa entre a vida e a morte, entre a ideia da vitória e a de uma paz desairoso, a comovida pátria. Vendo desfilar batalhões, ouvindo soar instrumentos marciais, assistindo a partida de bravos que tinham por mais certo o sono eterno em chão ingrato e inóspito que a volta ao ninho seu paterno, o poeta pudera, em completa abstração, prosseguir a prática com os autores prediletos e, estranho à lida em que se absorvia a nação, gerar cantos onde ressoa a vibração cadente da sua alma apaixonada. [...] O meu fim é tornar bem claro o caráter, quase exclusivamente lírico, do gênio de Varella. O que há nos *Cantos e fantasias* é frescura balsâmica, sentimentalidade meiga, vivacidade sonora e melancólica. Serão reminiscências de Byron, Goethe, V. Hugo e Heine a seus mais estimados modelos [...] (TÁVORA, 1880, p. 21-22, grifos nossos).

Em sequência ao alinhamento entre a produção poética de Fagundes Varella naqueles anos e as movimentações históricas do cenário encontra-se, outra vez e finalmente, o grande e mais simbólico embate: o “seu fascínio pela terra da América, a noite, o mar, as montanhas, e

um grande investimento simbólico na ideia de um mundo novo mais puro, de resto compartilhada com outros jovens” (FROÉS, 1990, p. 11-12). Ainda que tenha dedicado – inclusive em *Vozes d’América* (1864) – longos versos repletos de imagens poéticas que cantam a natureza e suas belezas de modo direto ou indireto, a exaltação de Varella à pátria *por meio* da paisagem natural é marcante, e aparece acentuada nos discursos em são engrandecidos o povo brasileiro e os feitos históricos e políticos do país.

Este apuro, entretanto, entra em conflito no momento em que o autor se mostra inconformado e inadequado à sociedade em que vive – fator-chave para que Varella fosse aproximado da chamada “poesia condoreira” da geração ultrarromântica. Tais disposições históricas eram parte do *mal du siècle* inerente e próprio da estética poética romântica e se veem plasmadas nos poemas que demarcam tensões sociais da escravidão, questionando-se a estrutura político-econômica vigente.

De acordo com Froés (1990, p. 14) se comporia, aí, “um leque de situações conflituosas” junto das “múltiplas dificuldades do espírito diante dos papéis sociais”. Importante mencionar que o forte apelo libertário do condoreirismo romântico de Varella troca correspondências com o último jovem escritor do movimento romântico no recorte de 1860-1870, e quem estreia no amadurecer de uma nova situação social do país: o baiano Castro Alves. Na crise rural que vivenciava o país em um lento crescimento urbano, despontase a repulsa que renova a realidade da nação, então sobrevivente à custa de sangue escravizado, exprimido por Castro Alves com indignação nos versos dos poemas “Navio Negreiro” e “Vozes d’África”, por exemplo, publicados em 1868 e que impingem, em estilo épico, a dor de todo um continente escravizado.

O surgimento destes conceitos, considerados por Antonio Candido “novos”, “desconhecidos” ou “pouco sentidos pela geração anterior” surgem na poesia da tendência romântica daquele decênio, cuja “orientação inicial visou a outro tipo de vibração heroica – o da história universal, ou do nosso passado lendário” e cuja “realidade presente era um alimento muito forte para os seus tacteios” (CANDIDO, 2009, p. 564), causando a manifestação de sentimentos cívicos e de amor pela liberdade.

2. O livro: uma visão geral de *Vozes d'América* (1864)

A compreensão da recepção estética da coletânea de poemas *Vozes d'América* (1864) não deixa de circundar, como prevê a função literária do Romantismo, não só as relações históricas, mas também o desmonte do conceito de “universalismo” – situação que exige a suspensão da história, da memória e dos valores que rodeiam uma determinada obra de arte (EAGLETON, 2006). No caso específico de Fagundes Varella, para além do ventilar de algumas de suas diretrizes biográficas – mais precisamente as dos anos de 1861 a 1866, como apresentou-se anteriormente –, cabe a consideração do papel público do escritor. Enquanto intelectual de um país cuja condição vigorosamente periférica desenhou, por si só, um universo de escrita literária muito píncolo e que prescindiu, na acepção de Candido (2009), a conformação de uma tríade para o sistema literário, Varella operou em razão da necessidade de se construir e/ou auxiliar na construção de um ideário nacional. São nestes pontos de inflexão entre o diálogo com a tradição, a relação indissociável entre a história e a literatura, a transformação de preceitos clássicos e a faculdade crítica na individualidade do escritor que se constituiu o filtro de passagem da obra literária romântica no Brasil, e pelo qual também decorreram as produções de Varella.

Uma obra que cai no gosto do público

A chegada de *Vozes d'América* (1864) no contexto do Romantismo paulista não passa pelo “horizonte de expectativas” do público de então (JAUSS, 1994) e complementa a constituição intelectual de Fagundes Varella que acompanhou, pela sombra, os infortúnios de seu nomadismo. Na virada do ano de 1863 para o ano de 1864 o escritor se viu diante da morte do filho recém-nascido, que ainda lhe era reticente. Deslocando-se para Recife em 1865, para onde transferiu matrícula no terceiro ano do curso de Direito, Varella dividiu olhares e teve sua atenção convergida aos contemporâneos Tobias Barreto e Castro Alves.¹⁴ A boemia e as residências incertas também se fizeram presentes nestes meses pernambucanos,

¹⁴ No caso de Castro Alves, que também compôs a cena da poética nacional, tem-se a contraposição da obra *Vozes d'América* (1864) às *Vozes d'África*, título castroalvino que, assim como o de Varella, se preocupou com a reflexão das vibrações patrióticas e históricas daquela época. Outras considerações acerca da relação intelectual entre os escritores serão construídas ao longo deste trabalho.

durante os quais, afirmam seus principais biógrafos, os esforços literários do autor foram praticamente nulos (CAVALHEIRO, 1953; FRÓES, 1990). Naquele espaço, Varella encontrou a mesma configuração estudantil: “[...] encontra as mesmas ‘repúblicas’, as mesmas serenatas, as mesmas estudantadas e os mesmos prélios teatrais em torno das divas da ribalta” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 39). No entanto,

[...] o espírito que anima os moços de Recife é outro. Não é byroniano, senão hugoano o clima que respiram. Não padecem de ‘spleen’ nem cultivam ideias de desespero e morte. Tinham atrás de si as tradições heroicas das revoluções liberais de 17, 24 e 48. *São agitados e combativos*. Preocupam-se com a política e as ideias novas. Fervem de patriotismo com a guerra do Paraguai, discursam, recitam versos e alistam-se como voluntários. *A escravidão é problema muito mais em foco ali do que no sul* (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 39, grifos nossos).

Naquele ano de 1865, mesmo com a primeira edição de *Cantos e Fantasias*, publicada em Paris menos de um ano depois do lançamento de *Vozes d’América* (1864), Varella continuava indolente e leviano (CAVALHEIRO, 1953). Seu “confesso” pouco ou quase nulo interesse (ou descaso) pela publicação de *Vozes d’América* (1864), demonstrado no prefácio da coletânea, já teria sido, para o biógrafo, uma primeira marca deixada na leitura das páginas que prefaciaram a coletânea, assinadas pelo autor e datadas de “S. Paulo – outubro de 1861”. Ao arrematá-las com um último parágrafo, Varella deixava clara uma suposta “decisão” de “abandonar a poesia”, tendo-a como a razão de todos os seus sofrimentos.

Convencido da niilidade de seus versos – os quais denomina “composições sem sabor” e dos quais “nada espera, como nada deseja; – decepção ou sucesso, ser-lhe-á tudo a mesma coisa” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 175) –, o autor previne, a todo tempo, quanto aos desméritos do volume e se desculpa pela publicação. A primeira pergunta que surge à mente do leitor ao dar início a leitura do prefácio é a mesma que indaga o próprio Varella no meio do texto: “– Então porque os lança á publicidade?” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 175). Cavalheiro (1953, p. 156) afirma que, mesmo diante das insistências dos amigos, as justificativas do autor não eram “simples desculpas”: Varella, ainda que perseguido pelas fatalidades do destino de sua vida pessoal, sabia que satisfazia desejos gerais por meio dos efeitos gerados pelo seu texto,¹⁵ e era tido como poeta no sentimento, no conteúdo e na forma

¹⁵ Sobre este ponto, cabe aduzir a leitura de Cilza Carla Bignotto (2018) sobre a necessidade de compreender a teoria do campo literário para, depois, observar as reações do autor no contexto de publicação da obra. Segundo a estudiosa, “a teoria do campo literário permite objetivar as ações de Fagundes Varela sem reduzi-las a reações

graças à recepção condicionada pelo público, bastante “sequioso e imediato” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 50) – qual seja, os jovens do corpo acadêmico da Faculdade.

Em meio a esta suposta precariedade anímica prefaciada na coletânea *Vozes d’América*, vinda à público três anos depois, em 1864, Varella recebeu outras notícias, chegadas da província do município de Rio Claro, no Rio de Janeiro: eram sobre a esposa Alice que, após ter passado meses doente, morreu tuberculosa no ano seguinte. O poeta retornou para Rio Claro-RJ tendo, como companheiro de viagem, o baiano Castro Alves. Outros longos meses se somaram a sua trajetória até que retornasse à província de São Paulo. Registrou-se assim, em 1866, sua matrícula no quarto ano do curso de Direito.

Nos primeiros meses já não se tinha notícia de Varella, que raramente comparecia às aulas (CAVALHEIRO, 1953). Segundo V. J. Gomes da Costa Jr., musicista paulistano e também colaborador no *Correio Paulistano*, os novos estudantes da temporada, que já admiravam o poeta, ansiavam por conhecê-lo. Ao contar, em junho daquele mesmo ano, como conseguiu vê-lo, Costa Jr. relata:

Havia poucos dias que eu tinha chegado [em São Paulo], e nutria um imenso desejo de conhecer o jovem autor de *Vozes da América*, esse belo livro de versos que tanto sucesso estava fazendo, em todo o Brasil. No teatrinho havia uma grande algazarra de entontecer gente. De pé, sobre um banco, um rapaz pálido e loiro, gritava muito e pedia silêncio ao respeitável público (COSTA JR., 1866 apud CAVALHEIRO, 1953, p. 196).

Era o início de novos tempos para o projeto literário do autor. Táti e Guerra (1957) afirmam que esta já se tratava de sua etapa final, com a realização dos trabalhos derradeiros. Suas últimas aparições nos teatros e burburinhos culturais da cidade foram entre 1866 e 1867, e coincidem com a frequência com que Varella escrevia no *Correio Paulistano* naqueles anos. Logo a seguir o poeta regressou para Rio Claro-RJ, aos 28 anos, deixando de vez a cidade rumo à fazenda quando, dado o isolamento ao qual se entregou, reintegrou-se definitivamente à natureza (FRÓES, 1990), conformando a composição literária das obras subsequentes.

de um mero sujeito das estruturas sociais ou a comportamentos individualistas sem relação com essas mesmas estruturas. O orgulho de admitir a dívida e de não pagá-la, a vida boêmia, [...] a submissão à miséria, o ódio ao usurário e ao burguês, o desprezo pelos deveres sociais, a incompreensão do público são fragmentos da vida de Varela que, no campo literário que se prefigurava, constituíam uma imagem de poeta extremamente valorizada por determinados grupos de literatos. [...] os discursos e ações de Varela eram estruturados por valores compartilhados, relacionados à representação de artista, que, por sua vez, ajudavam a estruturar” (BIGNOTTO, 2018, s/p).

Pautando-se nesta contextualização é possível observar que foi num cenário de contrapartida que, como um incidente sem muita significação, o campineiro Francisco Quirino dos Santos (1841-1866) recebeu do autor – à época com 23 anos de idade – os originais da coletânea *Vozes d’América* para que a preambulasse e editasse. Quirino dos Santos, grande admirador de Varella, assumira a direção do *Correio Paulistano*, e J. R. Azevedo Marques dispunha da gráfica que imprimiu os exemplares da obra empreitada. Destaque-se, assim, que *Vozes d’América* (1864) satisfizesse, naquele momento, um desejo geral. Cavalheiro (1953), ao fazer um balanço do volume, afirma que a obra fora resultado da essência de pelo menos cinco anos de trabalho poético do autor, iniciado, conforme datam textos e documentos, quatro anos antes de que a obra viesse à lume: um “[...] primeiro livro realmente sério, a vir justificar a grande fama granjeada”, “um sucesso quase sem restrições” (op. cit., p. 160).

A euforia calculada no estudo de Cavalheiro (1953) comprova-se na página 2 do *Correio Paulistano* da terça-feira, 6 de setembro de 1864, em que se notifica, na seção “Noticiário”, a chegada da obra. Nas palavras do redator:

Acaba de imprimir-se um volume de poesias do sr. L. N. Fagundes Varella, com o título VOZES D’AMÉRICA.

Há muito tempo que o público espera ansioso a coleção dos versos deste inspirado poeta que nos mais verdes anos conseguiu firmar uma reputação invejável.

Afinal as *Vozes d’América* vêm satisfazer os desejos de todos. É este livro a urna em que o sr. Varella encerrou as suas mais belas inspirações, os seus cantos todos urgidos daquele sentimento, elevação das ideias, arrombamento de linguagem que lhe são peculiares e que o tem distinguido entre os mais esperançosos moços da moderna geração.

Quem não conhece nesta província e em quase todo o Brasil o nome do sr. Varella?

Quem não leu ainda as NOTURNAS, o ESTANDARTE AURI-VERDE e outras mais composições suas tão estimadas pelos mestres quanto admiradas pelo público todo?

O nosso elogio, pois, a um talento tão conhecido seria mal cabido, quanto aí está o aplauso unânime a exaltar um dos maiores onde poucos conseguem ser grandes.

Deixamo-lo portanto à apreciação sensata e ilustrada dos leitores (*Correio Paulistano*, ano XI, ed. n. 2490, 06/09/1864, p. 2).

Cinco dias depois, no domingo de 11 de setembro, Machado de Assis anunciaria, na *Crônica da Semana do Diário do Rio de Janeiro*, uma “notícia grata para as letras”, sobre um livro de “notável progresso e uma brilhante promessa de outras obras de subido valor”.

Um jovem acadêmico de S. Paulo acaba de publicar um livro de versos. Chama-se o livro: *Vozes da América*, e o poeta: Fagundes Varela. Varela é uma vocação poética das mais robustas que conheço; seus versos são inspirados e originais. Goza na academia de S. Paulo, e já fora dela, de uma reputação merecida [...]. Ainda não vi as *Vozes da América*. [...] Apenas receber o volume, hei de lê-lo. [...] Estou certo de bater palmas (ASSIS, 2013 [1864], p. 181).

As notas do redator e de Machado de Assis, além de representarem um testemunho de leitura, comprovam o sucesso da coletânea e a consagração da crítica e dos comentários sobre a obra, êxito que posiciona Varela no posto de “primeiro poeta do país” (TÁTI; GUERRA, 1975, p. 37), com a apurada apreciação, inclusive, de produções literárias anteriores, como se *Noturnas* e *O Estandarte Auri-verde* lhe tivessem preparado terreno e alimentado expectativas do público – as *Noturnas* com “[...] uma voz poética, lírica, de âmbito nacional” (op. cit., p. 29), e *O Estandarte*, que lhe serve como forma de “[...] identificar-se com o clamor público” (op. cit., p. 33). Tendo em vista que a coletânea *Vozes d’América* (1864) pode ser considerada enquanto ponto de equilíbrio, observa-se, no mais, que Varela a dentro e fora da Faculdade, com o anúncio do jornal, e na capital do Império, com os testemunhos de leitura de Machado de Assis, por exemplo, estando condicionado tanto ao cuidado com a temática da paisagem natural quanto ao espectro de homem social. Esta prática, de cunho social,

[...] repelia mudamente as delicadezas sentimentais do poeta, com ela não se coadunavam seus sonhos mais alevantados. Por outro lado, todo o ideário romântico, utópico nos seus aspectos mais avançados, conduzia à exaltação individualista. Paladino ou ébrio, ser ‘livre’ significava ser contra a sociedade, ou, pelo menos, estar à margem e acima dela (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 35).

Embora seja possível extrair concordância dessa assertiva, caracterizar todo o conjunto social da época significa render-se a uma pequena porção de leitoras e leitores de escritores que fizeram circular nos jornais do Império suas obras literárias. Nestes espaços, a presença de Varela foi considerada muito expressiva, a ponto de existir, em um país marcadamente escravocrata e analfabeto, uma fração de público para ele – notadamente elitizada, dados os elementos sociais que

circundavam a Faculdade de Direito em São Paulo; isso permite entendê-lo como componente de um público-grupo de produtores e, simultaneamente, de consumidores de literatura.

Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira (1999), ao problematizarem a historicização promovida pela crítica literária romântica, explicam que o que se apresentava e se discutia entre os críticos e, simultaneamente, escritores românticos, marcou profundamente a geração de então, “[...] motivo pelo qual suas reflexões contribuíram para determinar a natureza e o destino das letras no Brasil” (ZILBERMAN; MOREIRA, 1999, p. 14). Esta interpretação aponta para o entrelaçamento entre o processo de formação do próprio patrimônio histórico-literário brasileiro e a história do pensamento crítico sobre estes intelectuais durante o Romantismo no país.

Organicidade da obra: as linhas temáticas de Vozes d’América (1864)

Em jus à grande versatilidade dos poemas reunidos em *Vozes d’América* (1864) se sobressai, num diálogo marcante com o misticismo e a natureza, um importante aspecto – o do empenho político demonstrado por Varela:

O poeta empresta vozes à natureza, para que ela o chame. Ela é melhor do que os homens, melhor do que a cidade, do que a sociedade. No entanto, observe-se, era realmente através da literatura – ato social – e só dela, que Varela se recompunha e se realizava (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 37).

Trata-se de um estro poético que culmina no que Froés (1990, p. 61) denomina ser “permanentemente engajado, participante. O conteúdo ideológico surge, às vezes, embutido no lirismo campestre, que é a outra nota dominante na obra [...]”. Este aspecto cede espaço à discussão sobre a organicidade e representatividade artística da obra em estudo que traz, como grande assunto – e por primeira vez na obra literária de Varela –, o escravo, retraçado no argumento da escravidão.

A escolha política-poética de Varela nas *Vozes d’América* (1864) convive entre o combate à hipocrisia geral das relações entre os seres (e seus papéis sociais) e as próprias concepções de cultura e ilusões do gênio do autor sobre a poesia. Antes e depois de poemas-chave – úteis para o entendimento da obra analisada –, sempre há, além da identificação da vida simples, consciente e idealizada, um comprometimento social que decanta uma espécie de horror social.

No fragmento a seguir, extraído do poema “Ecos do cárcere”, espraia-se esta primeira impressão:

[...]
Uma outra voz ergueu-se atoadora
Até perder-se no horizonte infundo.
E esta falava assim, lenta e solene:
— Cobriram de grilhões meu pobre corpo,
Porém minh’alma de seus ferros zomba,
Minh’alma livre como o céu e os mares!...
Ah! porque te adorei; ó minha pátria,
Porque sonhei-te grande, amei-te bela,
E votei-te o porvir, o sangue e a vida
Teus tiranos pisaram-me cruentos
E me lançaram nos recintos úmidos
Dos calabouços onde o sol não entra!

[...]

Sim, ela é livre, ela é mais livre ainda
No seio das prisões, onde desdenha
Servos infames de ambição nojenta,
Tristes escravos de um terror infame!
Onde está seu poder! — Em parte alguma;
Hoje um pouco de carne e de miséria,
Um punhado de cinza à madrugada

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 263-264).

A construção do painel imagético dos 124 versos deste poema – cujos símbolos sustentam as máculas e sofrimentos de uma suposta escravidão – se alia a uma sequência de pelo menos outros seis textos da coletânea que, portadores da etiqueta “poemas politizados do livro”, desvelam uma sorte de aspectos associados à tristeza e à solidão, com notas sobre o abandono, o desgosto e a dor, sendo que nos poemas “O exilado” e “Ilusão” há, novamente, além de menções aos *grilhões* que aprisionam o eu lírico e o mantêm apartado de sua pátria de origem (ou seja, elementos diretamente ligados ao dado da escravidão), a presença de imagens representativas do próprio cenário social que sustentava as relações pessoais e de poder daquele tempo. Também há espaço cedido à voz coletiva, por exemplo, em “A Estátua Equestre” e “Aurora”, poemas nos quais se extrapola o dado individual do ser escravo ao expor o próprio povo, em seu coletivo, condicionado, de *pulsos presos* diante do marasmo da exploração – esta mesma voz que convida as massas, a todo instante, a se levantarem para enfrentar os horrores da *soberba tirania* que comanda o país.

Táti e Guerra (1957, p. 66-67) ressaltam que “Ecos do Cárcere”, como indica Varella em nota prévia ao texto, é um poema que possui como fonte a obra *Une Voix de Prison* [Uma voz de prisão], do filósofo e teólogo francês Félicité Robert de Lamennais,¹⁶ nome representativo do que seria um “socialista-cristão da época moderna”, considerado precursor daqueles que, “[...] dentro ou fora da Igreja, extraem, da fidelidade ao Evangelho, a vontade de travar com todos os seus irmãos, particularmente com seus *irmãos oprimidos*, o combate da justiça, da liberdade e do progresso” (EUROPE, 1954 apud TÁTI; GUERRA, 1957, p. 66, grifo nosso). Os estudiosos apontam que a escolha de Varella para a inspiração do poema reside na expressão do “espírito indomável do prisioneiro e a fé inquebrantável na sua missão” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 67).

Há também um percurso de textos que remonta, ora mais, ora menos, mas sempre de modo nefasto, a linhagem altamente fúnebre da coletânea, na qual são identificados textos que versam sobre a morte e o anseio pelo fim da vida: “Elegia”, “Tristeza”, “As Selvas”, “Childe-Harold”¹⁷ e “Sobre um túmulo” são alguns exemplos da voz byroniana que ecoava da poesia universal e formava mentalmente o universo intelectual paulistano, de cuja extensão se nutriu Varella.

Entre versos negativados e tristes surgem outros exemplos, tais como os poemas “Serenata”, “Fragmentos”, “Vida de flor”, “Arquétipo” e “O Foragido”, sendo que, em alguns casos – como em “Harmonia”, “Estâncias”, “Poema”, “A mulher” e “Enchente” –, a associação ao funesto ganha recortes amorosos. Em todos estes são identificados vínculos entre homens e mulheres que, apaixonados, trazem à tona memórias e lembranças da vida vivida diante da paisagem natural, em meio à natureza e, ao morrerem, não desejam permitir que suas almas se desprendam umas das outras. “Gualter o pescador” é outro exemplo desta combinação que reúne, em denso estilo narrativo e de modo anguloso, o amor, a morte, a fúria do oceano e, diante de sua imensidão, a súplica da esposa Esther pela vida do esposo

¹⁶ “[...] apóstata francês, inimigo da universidade e do poder temporal da Igreja, que se tornara famoso com as *Palavras de um crente* [1832], condenadas por uma encíclica do Papa e muito em voga entre os jovens” (FRÓES, 1990, p. 32), o escritor Lamennais, revolucionário liberal, foi fonte de inspiração para Varella quem, assim como Gonçalves Dias (um dos mestres literários de Varella), retrçou seus passos em diversos de seus escritos, especialmente no que se refere ao discurso pela liberdade e pelo liberalismo, formando-se, assim, em sua visão literária, construções paralelas a estes literatos.

¹⁷ Para Táti e Guerra (1957, p. 71-72), a determinação e distinção de cânones, clichês e mulas estéticas da escola romântica são tarefas difíceis quando se busca inferir as ideias de um autor. Para a geração de Fagundes Varela, os críticos explicam que esta determinação “[...] se formou pelos modelos românticos e, particularmente, sob o signo de Byron. Childe Harold é o seu modelo de herói, não por acaso” (op. cit., p. 72). Childe era, para Varella, “uma ‘pose dramática’ [...] mas era também a expressão das emoções e das convicções profundas do poeta, coincidindo com as de sua época” (op. cit., p. 76).

amado que, mesmo sobrevivendo à catástrofe do episódio natural, retorna à praia e reencontra mulher e filho mortos, desejando, assim, também morrer.

O amor enquanto aspecto temático do Romantismo experimentado por Varella na coletânea, quando apartado desta associação funesta, aparece, ainda, versado ou em tom dramático ou em perspectiva erotizada. Textos como “Elegia”, “Ideal”, “Deixa-me”, “A...”, “Não te esqueças de mim” e “Soneto” são exemplos da esteira de poemas afetivos da coletânea, nos quais o eu lírico versa indistintamente sobre a idealização afetiva, o início e o término ou o nascimento e o esquecimento de uma paixão. Já os poemas “A Lucilia”, “Recitativo”, “Oriental” e “Névoas” traçam o tom da paixão erótica, com maior espectro de sensibilidade e de fragilidade do corpo físico diante das sensações causadas pela lascívia. O fundo amoroso aparece despido no que Pessoa de Barros (1965, p. 107), ao comentar a coletânea, assim propõe: “*Vozes d’América* é, antes de mais nada, um livro de recordações”. A afirmação do estudioso leva a crer que o problema da memória seria, em realidade, fruto de lembranças variadas do escritor, vinculadas não só a este vínculo com o amor, mas a outros, pertencentes a outras linhas temáticas suscitadas na obra analisada e que se direcionariam, por exemplo, ao próprio e amado filho Emiliano, morto prematuramente, como fez o escritor no poema “O Proscrito”.

Assim como com outros poemas de outros escritores, cabe salientar que os versos de Varella são, de modo geral, altamente musicados, aumentando ainda mais o raio de alcance de suas mensagens – o que o levou a encampar a coletânea como uma espécie de inclinação popular. É o que Álvaro Lins (1963 apud FRÓES, 1990, p. 130), ao registrar o interesse dos autores românticos em demonstrar uma certa harmonia entre poesia e povo, denomina “estética da simpatia”. No caso da literatura brasileira, pode-se afirmar que essa estética seria mais forte e significativa justamente por ter coincidido com a eclosão de movimentos históricos e de emancipação política da jovem nação, e que se desenha no Romantismo: “um movimento dos ‘novos’ contra os ‘velhos’, tanto no sentido das gerações biológicas como no sentido de transformação das civilizações” (LINS, 1963 apud FROÉS, 1990, p. 129).

A extensão deste movimento de alcance encontra lugar na etiqueta “poesias de caráter social” da coletânea. Poema-chave desta representação é, assim como “Aurora”, “Mauro, o escravo”, que abre a coletânea e que funcionaria como prova de que Varella se inclinou a um gênero poético pelo qual foi pouco lembrado. Para Táci e Guerra (1957) existe, em sua obra poética, por exemplo, um republicanismo possível de ser deduzido, com segurança, em alguns

poemas cuja técnica seja indireta e subjetiva. O caso de “Mauro, o escravo” cobra a presença de um combate, por parte do autor, à escravidão, de modo que os crimes por esta sustentados sejam denunciados e que haja, por parte de quem lê, uma manifestação de compaixão em relação à série de situações desgraçadas que viveu o escravo Mauro.

Na São Paulo daquele decênio, o porte da contribuição de Varella ao publicar, em *Vozes d'América* (1864), um poema de cunho explicitamente antiescravagista foi valoroso, uma vez que o escritor lidou diretamente, em vasta escala, com a cenografia da escravidão, com a qual convivia a sociedade da época. Nos termos de Táti e Guerra (1957, p. 50), o tema ainda não era moda e nem estava na “ordem do dia” dos poetas românticos, que se encontravam ainda sob influência do lendário byronismo. Para tanto, em um momento no qual ainda não havia um sentimento popular, e mais, no qual havia um empenho muito grande “[...] em abrandar, em adoçar, em evanescer os aspectos da escravidão no Brasil” (MENNUCCI, 1929, p. 113 apud TÁTI; GUERRA, 1957, p. 50), a dedicação de Varella à causa escrava e ao tom abolicionista faz jus a sua simbólica faceta *avant la lettre* no ambiente da província mais escravagista do Império.

Ainda que em tom menos dramático do que o de poemas que viriam a *posteriori*, Varella reagiu e se opôs ao meio adverso da escravidão envolto a muitos hinos de glória e devoção à natureza – notadamente marcados em poemas como “O Mar”, “Sabiá” e outros tantos temas menores, diversos, vinculados a outros conhecimentos de mundo do autor – fazendo nascer, com a coletânea *Vozes d'América* (1864), um primeiro tumulto, de peso social para o diapasão condoreiro que o seguiria. Este conjunto de provocações sociais salienta-se em um meio-tempo no qual Varella – assim como outros escritores românticos – lançou à publicação poemas que podem ser considerados especiais por terem chegado, justamente, em momento oportuno, no sentido de configurarem casos literários capazes de oferecer uma interpretação de via de mão dupla para a organicidade temática da obra-objeto.

É indubitável que, reduzida, em linhas gerais, ao dado nacional-patriótico e ao gatilho de inspiração concentrado na natureza, a coletânea *Vozes d'América* (1864) faz saltar aos olhos, no aspecto do temário mor, o argumento da escravidão. Tem-se, na obra, por parte de uma pequena parcela da fortuna crítica do autor, o reconhecimento da estreia e sinalização de um sentimento ecológico, ao mesmo tempo em que se ultracantava o romantismo caboclo da época, com notas de lirismo campestre, difundindo o sentimento positivo e de orgulho pela sua terra natal (FRÓES, 1990). Contudo, ao se assegurar uma entonação mais política para a

poesia, o balão do vínculo do escritor com a natureza em *Vozes d'América* (1864) pode ser esvaziado, pois a configuração temática da coletânea é capaz de trazer à tona, na problemática do movimento romântico paulista, a fundação do sentimento antiescravagista com o poema “Mauro, o escravo”, um dos mais extensos – se não o mais extenso – e de mais alta densidade narrativa de todos os demais poemas constantes das *Vozes d'América* (1864).

O poema em questão é, a propósito, peça-chave para *Vozes d'América* (1864) não só porque é colocada em jogo a inspiração poética a serviço de uma causa social – o argumento da escravidão e o viés da questão abolicionista –, mas também porque há, de Varella em direção à Castro Alves, *o poeta dos escravos*, grande influência. Segundo Froés (1990), este mesmo ardor que permeia a longa narrativa sobre o escravo Mauro se encontra presente em praticamente tudo o que Varella escreveu. “Sua poesia, inspirada mas alheia à embriaguez das formas, foi permanentemente engajada, participante” (FROÉS, 1990, p. 62).

Cabe, neste momento, dar brecha a um breve comentário sobre o preâmbulo da obra, redigido por Quirino dos Santos e datado de “S. Paulo 29 de Julho de 1864”. O texto preliminar apresenta um denso trabalho de apreciação de *Vozes d'América* (1864) e chama a atenção por dedicar quase uma seção inteira ao poema de Mauro, que revela a

compaixão vertida à cabeceira de toda uma raça [...]. A poesia de Mauro é triste como as lamentações que traz ao meio dia o vento incandescido do deserto, [...] é uma cena muito bem descrita da escravidão entre nós, [...] é grandioso na forma, onde as rimas se atropelam sem cair na monotonia [...], grandioso nas imagens que se agrupam (QUIRINO DOS SANTOS, 1864, p. 181).

Nesta opção do autor converge, simultaneamente, a poesia politicamente atenuada de Varella, cujo conteúdo ideológico aparece embutido no lirismo da natureza – visto como nota dominante na obra poética de Varella como um todo. Sobre o cenário natural, cabe afirmar que, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade (1944), a poesia, para Varella é uma força de comunicação, e o misticismo da natureza seria, em realidade, um recurso sutil, e o que mais lhe entretém. Ligado à natureza, o autor a coloca como pilar de seu sistema literário em *Vozes d'América* (1864), iluminando-a diante do prodígio do continente – defendido numa extrema imersão poética na natureza, que transcende o mundo das coisas sobrepondo a América em um infinito sentimento do cosmo. Na completude desse sistema caberia a relação estabelecida por F. Schelling ao associar o ímpeto criador ao poder da natureza:

O artista deve tomar como modelo não as coisas, mas «o espírito da natureza que age no interior das coisas», e a arte só reconquista o seu laço com a natureza se conseguir ser ativa e criadora como a própria natureza: deve ser uma força produtiva semelhante a ela (SCHELLING, 1989, p. 44-51 apud D'ÂNGELO, 1998, p. 97).

Sem perder de vista o critério da visão poética como conhecimento da realidade mais profunda do espírito – na melhor definição do fenômeno do Eu, o conhecimento de uma concepção da natureza como um todo vivo e como uma interpretação do mundo – tem-se que o estilo poético de Varella em *Vozes d'América* (1864) se constitui, primordialmente, de mitos e símbolos reunidos, de forma sintética, em uma densa cosmogonia que permitiria inferir o compromisso firmado entre o autor e a Terra para expor alguma situação vinculada ao mundo exterior, seja ela qual for.

Todos os 45 poemas que compõem a coletânea *Vozes d'América* (1864) – muitos deles revistos ou reaproveitados posteriormente –, mesmo abarcando assuntos muito diversos entre si, se constroem, sem exceção, sob o signo da paisagem da natureza. Contudo, as temáticas entremeadas permitem observar aspectos distintos entre si: observa-se não só o entendimento sociohistórico da tensão nacional que pairava o Brasil naquela década, ou ainda o estado de espírito da mocidade acadêmica paulista da época, mas também o delineamento de uma poesia nacional, tramada na vivência romântica da natureza e que fornece argumentos para a construção de um projeto literário nacionalista que vinha sendo formulado pelos textos literários e, conseqüentemente, pelos autores românticos brasileiros (ZILBERMAN; MOREIRA, 1999; RODRIGUES; ODA, 2017) que se engajaram nesta tarefa.

Esta lógica pode corroborar com a construção de uma tendência poética pela qual Varella é pouco lembrado e que surge prolongada na ordem de seu discurso, gerando uma nova chave de leitura, embutida na natureza lírica mas ainda pouco explorada: a de poeta intelectualmente engajado pois atento às discussões e debates do momento e, portanto, participante na medida em que antecipa a discussão em torno do movimento abolicionista do país. Manifestando a alteridade de seu gênio romântico e ciente do universo escravocrata que o rodeava, Varella expressou peculiaridades locais que “nacionalizavam a literatura” (ZILBERMAN, 2000, p. 27), o que lhe garantiu originalidade e diferença. A força dessa vinculação, para Fróes (1990), é representativa de um conteúdo ideológico permanentemente engajado pelo escritor em sua obra poética:

Como combateu a virgindade e a beatice retrógrada [em referência à trajetória pessoal do autor], Varella combateria a hipocrisia em geral nas relações entre os seres, a escravidão, os opressores do povo, as pompas e a instituição do poder, a derrubada de árvores, a ideia convencional de cultura e as próprias ilusões da poesia (FRÓES, 1990, p. 61, grifo nosso).

É desta inspiração que se pode extrair o fato de que o grande assunto da obra em comento é, enfim, o trazido pelo poema “Mauro, o escravo”. Diante da exaltação pelo “prodígio da América” (op. cit., p. 70) representado pela paisagem natural do país, encontra-se, na coletânea que abriga o poema, o paradoxo da fundação e do resgate de um tema espinhoso, de complexo tratamento, capaz de configurar critério de análise das estratégias adotadas pelo autor em gestos de criação literária simultaneamente diferentes e aproximados da superação do “silêncio cauteloso sobre a escravidão” (RICUPERO, 2005 apud BOTELHO, 2005). Tem-se que estes gestos, de modos muito particulares e sob o gatilho de inspiração da natureza, incorporaram referidos temário e sentimento como raciocínios de força para o texto literário do autor.

CAPÍTULO 2

UM OLHAR SOBRE O ESCRAVO NA LITERATURA BRASILEIRA E O CASO DE VARELLA

E nem se diga que só os seus versos íntimos é que acordam no leitor ideias amargas, não; o Sr. Varella escreveu sempre com sangue das próprias feridas. Leiam «Mauro» «A vingança,» «Poema» etc., e até mesmo «Napoleão». Ainda a sua alegria é uma risada de escárnio.

(F. QUIRINO DOS SANTOS, 1864 [1957], p. 185-186).¹⁸

¹⁸ Trecho de carta de Francisco Quirino dos Santos, direcionada a Francisco Rangel Pestana, e datada de 29 de julho de 1864, escrita para tornar público o livro *Vozes d'América* em 1864. A carta compõe o preâmbulo da referida coletânea, e o fragmento em questão faz referência a algumas das composições mais tristes do autor (no caso, “Mauro, o escravo”, “A vingança” e “Poema”). Cf. Varella (1864) e Táti e Guerra (1957, p. 185-186).

CAPÍTULO 2

Um olhar sobre o escravo na literatura brasileira e o caso de Varella

1. Literatura e escravidão no Romantismo brasileiro do século XIX

A representação de assuntos atrelados à unidade temática da escravidão na literatura brasileira geralmente é resumida, por parte da fortuna crítica, em etapas diferenciáveis entre si: dentre elas, estão as relacionadas à literatura oitocentista, com a indistinção entre os termos “escravo” e “negro”, por exemplo, e a peculiar observação do posicionamento ideológico dos autores românticos; e as fases seguintes, prenunciadoras da força castroalvina de produção literária efetiva sobre esta unidade, com a publicação de textos poéticos nos quais o tema do negro penetra em cheio a literatura, sobretudo a partir das perspectivas da admiração (pela sua força e resistência) e do escravo-rebelde que, inconformado com sua condição de desumanidade, pela lógica de sua situação, passa a ter voz nas narrativas representativas deste universo temático.

Nesta dinâmica, houve espaço para que os autores do período refletissem (ou não) sobre o tema e para que se consolidasse, enfim, um debate engajado sobre o abolicionismo no Brasil. De acordo com Raymond Sayers (1958, p. 206), o mais importante marcador deste gesto é o condoreirismo, atmosfera romântica de repercussão social e de ataques contínuos à escravidão que reuniu “três grandes figuras” da literatura brasileira: Fagundes Varella, Tobias Barreto e Castro Alves. Cabe salientar, contudo, que a realização desta tendência literária se viu condicionada, como seria de se esperar, à realidade histórica do período, a qual tratou de forjar um modelo social e político para o território brasileiro e que atingiu, sem restrições, a vivência intelectual dos escritores do momento.

A ressonância simbólica do universo temático da escravidão não foi tema dos primeiros gestos românticos. Problema ideológico, intensificado pela condição socioeconômica que regia todas as relações do país, a perspectiva cultural da representação da negritude no Romantismo se liga diretamente não só à marginalizadora trajetória do negro na literatura, mas também à ausência de um sentimento nacional, de identificação com a própria terra enquanto unidade-nação e com a ideia de civilidade de um povo – o que, dentre outros

aspectos, culminou na ocultação e no não tratamento do tema do negro na literatura, escamoteando o argumento da escravidão. As elaborações estéticas e a condição artística deste universo temático se restam, portanto, a leituras interpretativas de sua presença-ausência, de modo que sejam problematizadas, em um viés crítico-ideológico, justamente, suas formas de representação no fazer literário.

Numa perspectiva histórica, no caso específico da intelectualidade romântica brasileira, a lenta formação de um público leitor se viu determinada à “persistência do complexo econômico colonial”, definidor, segundo Marques (2010, p. 15), de um modelo de sociedade patriarcal pautado, basicamente, em oligarquias rurais e grupos burgueses de comércio. Os decênios de 1830 a 1880 foram marcados, sumariamente, pela configuração de uma estrutura de poder cujas polarizações políticas – desde a mais conservadora até a mais liberal – canalizavam, de uma forma ou de outra, energia para a manutenção de privilégios e, conseqüentemente, da ordem escravista que sustentou todo o Império.

Ana Luiza Bruno (2012) ressalta, assim, que

retratar o negro e suas condições precárias de vida implicava em tocar nos problemas sociais da realidade brasileira da época e isso o artista de fato não desejava, inclusive por sua relação nebulosa de interesses com o Estado e pelo projeto romântico. O impedimento devido a sua relação de dependência com o Estado levou o intelectual e artista oitocentista a assumir uma posição delicada. No Brasil desse período, a estrutura social tornou-se mais complexa, havia nuances intermediárias entre as classes dos proprietários e a dos escravos (BRUNO, 2012, p. 16).

A marca da etnia negra no processo de formação intelectual da sociedade de então remontou pelo menos dois posicionamentos literários: o da condição do negro como objeto, desde uma visada mais distanciada, e o do negro como sujeito, numa atitude de algum compromisso para com sua existência enquanto sujeito. Esta partilha, para Proença Filho (2004, p. 161), é a que forma, de modo geral, nas produções de literatura brasileira, o conjunto de textos dedicados a “falar sobre o negro” – a partir de diversas representações – e de outros textos vindos “do negro” enquanto sujeito produtor de literatura. Seja como for, por mais que tenham existido espaços de discussão sobre a negritude, este universo temático se restringiu à literatura, uma vez que a visão social daquele tempo, “[...] além de perpassada por um nítido sentimento de pura e simples exclusão”, fora nada mais que a “expressão de um fundo histórico forjado pela colonização”, e suas forças de condução no processo de

emancipação do país não tiveram por objetivo alterar o cenário vigente, mantendo-se, assim, “o caráter colonial e escravista da sociedade brasileira” (MARQUES, 2010, p. 17).

Os papéis exercidos, portanto, pelos membros sociais desta dinâmica encontram lugar na relação de *clientelismo*, assim explicada pelo crítico:

Amparada pela própria Constituição de 1824, que, com algumas poucas modificações, vigorou até o fim do Império [1889], a “boa sociedade” confundia-se com a sociedade política e [...] restringia a poucos o acesso ao poder em si. Para legitimar a definição dos papéis de mando e, ao mesmo tempo, assegurá-los nas mãos da classe senhorial, que ia se consolidando como classe concomitantemente à própria definição do modelo de Estado, adotou-se aqui, entre outras práticas de natureza política, um sistema eleitoral fortemente clientelista que, em linhas gerais, caracterizou-se por fazer favores aos amigos e, por tabela, perseguir os inimigos. Na realidade, o clientelismo corroborou para a inexistência no país de um liberalismo propriamente democrático [...]. Ajustando-se perfeitamente como uma luva à necessidade de permanência de privilégios, o clientelismo que, num primeiro momento excluía grande parte dos “homens livres” do processo político, [...] inseria-os neste mesmo processo pela mão providencial da dependência direta, premiando com algum prestígio e algum poder aqueles que, a exemplo do José Dias machadiano, não abusavam e sabiam, acima de tudo, “opinar obedecendo” (MARQUES, 2010, p. 17-18).

Foi este o “enredo histórico” discutido por Marques (2010) responsável pela imersão dos primeiros intelectuais românticos no seio social do país, com a celebração de cargos profissionais no funcionalismo público do Império – ocupações estas que precisavam, naturalmente, ainda que contrariados ou contrários ao sistema agrário-escravista, manter. Esta categoria intelectual foi a que incluiu a grande maioria de escritores brasileiros do Romantismo, obrigando-os a “aceitar tacitamente alguns silêncios necessários, sobretudo no que se refere a possíveis críticas à escravidão” (MARQUES, 2010, p. 21).

Dentre as principais figuras intelectuais que compunham os primeiros toques de escrita do movimento, Marques (2010) menciona os dois Gonçalves (de Magalhães e Dias), Manuel de Araújo Porto-Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Norberto e Manuel Antônio de Almeida, sendo que os dois primeiros – os Gonçalves – seriam os maiores representantes do primeiro e terceiro estratos da primeira geração romântica, respectivamente, responsáveis pela fundação de um modo de escrever literatura que se organiza em duas etapas, “[...] a primeira totalmente absorvida por Magalhães e seus seguidores; a segunda, marcando o predomínio crescente de Gonçalves Dias” (CANDIDO, 2002, p. 368).

Nos primeiros estágios de formação de um discurso literário originalmente brasileiro, com vistas à constituição do ideário nacional, a simbologia exposta pela cor local – com a união de pelo menos três elementos simbólicos, quais sejam, o índio, a natureza e a figura do imperador – serviu de base para que se pensasse, na literatura, a brasilidade específica do território, com o desenvolvimento de um conceito de nacionalismo permeado, contraditoriamente, pelas particularidades sociais e históricas do país, geradoras de problemas no tocante à representação artística do movimento romântico.

A raiz destes impasses seria, então, determinar o lugar-comum para o poeta que, incumbido da tarefa de disseminar o senso de unidade espaço-temporal, auxiliaria na construção do sentimento de pertencimento ao país que habitava e ao povo do qual fazia parte. Na contramão da camisa de força do nacionalismo, que condicionava as temáticas literárias, a consideração de uma construção histórica nacional seria importante para não só unificar o sentimento romântico mundial – de constituição do símbolo nacional-ideológico associado a elementos específicos de cada país –, mas também para delimitar, então, o tom subjetivo do texto romântico, altamente poético e catalisador de uma opção consciente: a da solidão do Eu, intermediada pela presença da natureza, força poderosa que comanda a composição artística. Consolidava-se, desta forma, a visada paradisíaca da terra do Brasil.

O cenário presente nos primeiros escritos românticos brasileiros era a terra intocada, com regiões selvagens, o paraíso terreal. Os personagens que habitavam essa terra paradisíaca também eram idealizados. Atendendo à proposta de uma literatura autenticamente nacional, ou seja, produzida por e para brasileiros, o índio foi incorporado à arte. Sabe-se que ‘o índio foi o grande tema predileto da primeira geração romântica’ (GOMES, 1988, p. 25). Assim, substancial parte da literatura produzida ao longo do século XIX optou por um afastamento do contexto histórico contemporâneo, voltando-se aos primórdios da colonização para buscar sua matéria literária (BRUNO, 2012, p. 16).

Tal deslocamento implicou, portanto, paradigmas temáticos para o fomento literário do universo intelectual que se formava desde então. Destituída a noção de modelo, entram em cena os conceitos de originalidade artística e de liberdade de criação e, junto deles, uma refinada questão filosófica que, além de ter permeado a teorização do movimento romântico no Brasil e no mundo, deparou-se com o delicado período de formação sociohistórica do continente americano, trazendo a lume um processo de complexificação tamanho, dado que a

escravidão, enquanto elemento fundador deste processo, seria um componente do entorno histórico que seguiria conformando impasses para a arte. Ou seja,

o problema da escravidão acabou tornando-se uma questão implícita no indianismo oitocentista, essa universalidade dos valores liberais e a crítica da história colonial não poderiam deixar de acarretar na defesa simultânea da causa indígena e da abolicionista, ainda que implicitamente (GRANDOLPHO, 2014, p. 28).

Como se dariam, então, neste caráter implícito de defesa crítica, as relações entre literatura e escravidão, se as estruturas de poder engoliam os escritores do período e pertenciam, elas mesmas, ao fio narrativo da história do país – mobilizado, por sua vez, para a construção de um nacionalismo literário –, e mais, se a própria ideia de representação literária era, ela mesma, uma questão política?

Note-se que a visada da história do Brasil, além de ter tido articulação direta com o projeto estético romântico, também configurou uma série de situações-problema nas quais instabilidades e profundas mudanças sociais acarretaram, à efervescência cultural do momento, a *invenção de um país* por parte do Romantismo e, tão logo, de uma relação entre o escritor romântico e o Estado-nação – partes do processo de construção da identidade nacional, cujo cenário, sabe-se, era restrito, com poucos atores, e cujos círculos sociais dinâmicos são, eles mesmos, representativos de um píncolo universo intelectual, em que escrita e crítica literárias eram tarefas praticamente indiferentes.

Da atuação destes atores, cada qual em seu lugar, mas todos peças de uma noção sistêmica¹⁹ de literatura (MARQUES, 2010, p. 32), emergiram as mais variadas flexões – e, muitas vezes, inflexões literárias – já que, banhados das contradições típicas do processo de formação sociocultural do país, eles teriam de lidar, como fosse possível, com o eixo temático da escravidão. Construíram-se assim, de uma só vez, relações discursivas na literatura e de poder na política, uma vez que os escritores traziam consigo, inevitavelmente, gestos ideológicos próprios de suas concepções sociais e de mundo.

¹⁹ Para explicar esta noção, Marques (2010) se apropria do conceito de sistema literário exposto por Antonio Candido e ressalta que, com a existência de obras literárias interligadas, entre si, por denominadores comuns, é possível reconhecer as notas dominantes de uma determinada fase. A estes denominadores estariam associados, por exemplo, elementos de natureza social e psíquica e características internas que fazem com que a literatura seja um “aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 1981, p. 23-25 apud MARQUES, 2010, p. 32).

A exemplo de relevância da primeira metade do século XIX e outros rumores literários

Da seleção inicial de intelectuais mencionados por Marques (2010) em seu estudo teórico-crítico é relevante, para uma primeira aproximação, tendo em vista a articulação entre a condição de ser do escritor romântico e o tratamento temático da escravidão – e para o *despliegue* do entendimento da presente pesquisa –, o papel desempenhado pela “autonomia” de Antonio Gonçalves Dias (1823-1864), autor-destaque do Romantismo brasileiro, diante do “problema”, qual seja:

[...] o papel desempenhado pelos literatos românticos, presos ao compromisso do emprego pelo favor, adiciona um problema interessante para o crítico que se propõe a analisar seus projetos literários, isto é, o de saber até que ponto a dependência do emprego público – agravada pelo incipiente número de leitores que os impedia de viver apenas do labor literário – refletia uma maior ou menor complacência em relação às mazelas da sociedade brasileira, e notadamente em relação à própria ordem escravista (MARQUES, 2010, p. 26).

Ao propor uma ampliação da questão trazendo ao centro de discussão questionamentos constantes dos escritos de Roberto Schwarz (1997)²⁰ e de Emília Viotti da Costa (1999),²¹ o estudioso infere que o caráter de dependência existente entre os intelectuais românticos e o comportamento literário por eles exercido não deve se restringir ao selo de “[...] ‘mera expressão’ dos desejos da ‘boa sociedade’” (MARQUES, 2010, p. 27) à qual pertenciam, uma vez que, diante de certas imprecisões e ambiguidades, as relações entre o fazer literário e a ocupação profissional por eles mantidas, haveria, para o caso de alguns autores, abertura para uma estratégia denominada “margem de manobra” literária (op. cit., p. 27), por meio da qual se arriscariam tematizando, de modo negativo, a própria mola que sustentava a estrutura socioeconômica do país: a anômala escravidão.

Exemplo desta estratégia adotada pelo poeta maranhense seria *Meditação*, prosa poética composta de três capítulos e publicada pela primeira vez na revista *Guanabara* em 1850. Nela são discutidas, em “acentuado tom político” (op. cit., p. 28), questões de urgência para a sociedade brasileira; dentre estas estariam o regime escravista e os abusos de poder promovidos pelos grupos de elite. O “caráter explosivo” (op. cit., p. 29) da publicação era

²⁰ SCHWARZ, R. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: _____. (Org.). *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 85-97.

²¹ COSTA, E. V. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 7. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

fator de ciência para Gonçalves Dias que, conduzindo a ambiguidade da situação pelo menos catorze anos antes de vir à público a coletânea *Vozes d'América* (1864), de Fagundes Varella, apresentou uma crítica direta à base do sistema econômico vigente no Império.

Pelas lentes de Gonçalves Dias e sob a voz do narrador de *Meditação*, a obra “tem o valor de ser o primeiro grito contra a escravidão na literatura brasileira” (PEREIRA, 1943, p. 134 apud MARQUES, 2010, p. 10). Este sentimento, nas palavras de Marques (2010, p. 164), se apresentava na constatação de que a sociedade se assentava no trabalho escravo – condição esta que, ao passo que sustentava toda uma estrutura, também configurava um empecilho que precisaria ser “[...] transposto para que o país pudesse, enfim, alçar-se a um novo e desejado status de civilidade” (op. cit., p. 164). Uma vez publicada, esta primeira referência crítica à escravidão pode, segundo Marques (2010), ser compreendida como “exemplo destoante” (op. cit., p. 58) do que se esperava na literatura de então, o que explicaria o grande silêncio da crítica romântica sobre ela: um texto inacabado, da juventude do poeta, “muito pouco conhecido e sequer estudado” (op. cit., p. 28).

Ainda que a referida publicação literária tenha acontecido somente em 1850, catorze anos antes, com o lançamento de *Suspiros poéticos e saudades* (1836) pelas mãos de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), já se observara, para Marques (2010, p. 149-151), com “algum esforço e paciência”, algumas notas poéticas comparativas de um simulacro de sofrimentos associados ao universo temático da escravidão, com lamúrios de um viajante que abandona sua pátria e lamentos de um nostálgico escravo que anseia por sua liberdade e que seriam, em contexto, alusões ao “drama do africano”. A mudança de perspectiva da interpretação sugerida pelo texto, no entanto, acompanha pela sombra o andamento histórico do país com a Revolta da Balaiada no Maranhão (1838-1841), quando o autor trata de transpor a visada dramática do negro para um “olhar amedrontado e de nítido viés conservador” (op. cit., p. 150), frisando tal movimento com uma nota de rodapé à ode dedicada ao Marechal de Caxias em que se explicava a literal alusão da *nuvem negra e crassa/ Prevendo atroz desgraça* às “hordas de Africanos escravos” (MAGALHÃES, 1864, p. 56-58 apud MARQUES, 2010, p. 151).²²

²² Ressalte-se que no mesmo ano, em 1836, na apresentação da primeira versão de seu *Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil* publicado na revista *Niterói*, Gonçalves de Magalhães expõe, em meio ao seu discurso iniciador sobre o caráter da literatura brasileira, uma crítica contundente à escravidão no país, “perigoso fermento [...], germe de discórdia” que atrasa não só o desenvolvimento da indústria nacional, mas também da arte (MAGALHÃES, 1836, p. 141). A atitude franca do autor em pleno contexto histórico de revolta popular refletiria, contudo, a sumária necessidade de estabelecimento de um programa temático direto cuja marca

Na linha-mestra da poesia, retorne-se à Gonçalves Dias que, em outras duas oportunidades apontadas pelo crítico, se ocupou do tratamento desta unidade temática em “A escrava”, poema constante da coletânea *Primeiros cantos* (1846), e na “Canção de Bug-Jargal”, tradução poética de um trecho do romance homônimo de Victor Hugo publicada em *Últimos cantos* (1851). De um modo ou de outro o tema do negro aparecia de modo relativizado nos poemas do autor maranhense, dado que as questões se associavam mais aos “problemas e sofrimentos dos indivíduos em si” e menos ao caráter institucional da escravidão enquanto peça de uma engrenagem maior, além de transporem notas de lirismo amoroso. Já em “Tabira (Poesia Americana)”, texto constante da coletânea *Segundos cantos* (1848), o caráter indianista da produção literária do autor cede lugar à comparação entre negros e índios, sendo aqueles ocupantes de uma posição desfavorável e inferior em relação a estes, reforçando-se, assim, segundo Marques (2010, p. 154), o dado estético de sobrevalorização do elemento indígena, por parte de poetas como Gonçalves Dias, para a composição do ideário nacional.

Destacadas duas principais figuras da intelectualidade romântica que trocam correspondências literárias entre si nesta primeira metade do século XIX, sejam comentados, também, outros nomes que, eventualmente, mesmo diante das inerentes contradições do cenário, cercearam o universo temático da escravidão e compuseram um estrato artístico manifestante de algum apelo à figura do negro. Salvas as especificidades de formação do discurso romântico, sabe-se que somente com a Guerra do Paraguai (1864-1870) ocorreram avanços no quesito unidade nacional; até lá, “[...] eventos, símbolos e imagens foram responsáveis por forjar a nação, sendo estímulo ao patriotismo e correspondendo à expectativa de inventar um país com o qual seus habitantes se identificassem” (BRUNO, 2012, p. 16).

Houve, neste hiato temporal, algum engajamento na vida política do Império advindo de outros artistas, como Manuel de Araújo Porto-Alegre (1808-1879), fundador da revista *Niterói*. Sua atuação foi “[...] fundamental nas instituições culturais do Segundo Reinado, tendo sido pintor, crítico de arte, jornalista e poeta” (SQUEFF, 2000, p. 103). Para a autora, a maior parte das reformas introduzidas por Porto-Alegre enquanto diretor da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro refletiam sintonia com o processo civilizatório de desenvolvimento de um “novo espaço social” para a Corte – o que, na prática, significou

estética fosse, autenticamente, a cor local representada pelo índio e pela natureza neste “imenso e rico país da América” (op. cit., p. 154-155), o que é foco do ensaio de modo geral.

“preparar a sociedade para uma transição lenta e pacífica da escravidão para o trabalho livre” (op. cit., p. 109). Contudo, na literatura, o artista figurou no rol de escritores da denominada “geração vacilante” que, segundo Candido (2002, p. 369-370), “cheia de contrastes” especialmente no quesito político – no qual a obra literária é peça do processo de patriotização do país –, repontou “certa dualidade de tendências”. Ao expor os “retratos dessa gente honrada” e incluir, dentre os nomes, Porto-Alegre, Joaquim Norberto, Joaquim Manuel de Macedo e o próprio Gonçalves de Magalhães, o crítico ressalta que

de modo geral, são liberais, na medida em que o liberalismo representava então a forma mais pura e exigente do nacionalismo – a herança do espírito autonomista, o antilusitanismo, [...] o amor ao progresso, o abolicionismo, a aversão ao governo absoluto. [...] todos aceitavam a monarquia como fruto de livre escolha do povo e, dentro de tais limites, estavam prontos a acatar e reverenciar o Monarca – sempre mais à medida que iam envelhecendo e se acomodando nos cargos e funções públicas. Daí a ambivalência que os faz oscilar entre o amor da liberdade e a fidelidade dinástica (CANDIDO, 2002, p. 370).

Para homens como Porto-Alegre – cultos, letrados, bacharéis em Direito de comportamento intelectual ambíguo, pois “opunham-se às vezes, teoricamente, ao domínio das oligarquias, denunciando a opressão que estas exerciam sobre as populações rurais e urbanas” (COSTA, 1999, p. 262 apud MARQUES, 2010, p. 27) – havia, portanto, a preocupação típica do processo civilizatório em atribuir novos modos e valores sociais, o que tornava a realidade socioeconômica do país naturalmente espantosa, já que a escravidão, uma de suas rodas dentadas, atrapalhava o progresso e, tão logo, o próprio projeto de nacionalismo vingado pelo movimento romântico.

Nesta mesma esteira político-ideológica de frente libertária comentada por Candido (2002, p. 371) aparecem outros dois nomes. Para o de Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876) reserva-se o marco intelectual da esfera que, “da literatura propriamente dita”, confere publicação, em 1849, ao título *O libelo do povo*, panfleto de crítica aos conservadores que configurou destaque para o projeto de nação do país, com palavras “firmes e avançadas” (op. cit., p. 373) para aquele tempo. Já para Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), outro talento do mesmo grupo intelectual e que figura no centro das atenções dos jovens ilustrados do período, Candido (2002, p. 371) ressalva, à parte da “sátira amena” com que criticou os costumes políticos da época, o indiscutível “esforço de análise social” dispendido em *As vítimas-algozes* (1869) ao retratar, de modo apropriado, pelo menos dezenove anos antes

da abolição, quadros da escravidão no Brasil, condenando-a “pelos seus efeitos morais” e decalcando, assim, seu lugar de escritor “ao lado dos mais firmes abolicionistas da nossa literatura” (op. cit., p. 371).

A Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891) e Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) também couberam produções de algum caráter diferenciador para o Romantismo. Numa exceção para o caso do primeiro – que, assim como Magalhães e Macedo, era um dos “[...] homens de ordem e moderação, medianos na maioria, que viviam paradoxalmente o início da grande aventura romântica” (CANDIDO, 2002, p. 368) –, são brevemente discutidas duas de suas produções literárias que não encontraram outra atitude a não ser evitar “brigar com o Instituto e perder-se, como uns Gregórios de Matos” (op. cit., p. 369), em menção irônica do estudioso aos versos demolidores dos poemas barrocos do *Boca do Inferno*, nos quais já se revelava, no século XVII, presença significativa do tema do negro na literatura brasileira.²³ Já para o segundo, Manuel Antônio de Almeida, figura típica do “triunfo do romance” na literatura brasileira com a publicação de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854) no suplemento “Pacotilha” do jornal *Correio Mercantil*, Candido (2002; 1993) reserva destaque ao colocá-lo numa posição intermediária (mas de consciência) no processo de representação literária de tipos sociais no romance de costume: subvertendo a lógica da superficialidade psicológica das personagens, remonta-se, com obra e escritor, suprimidas as tendências de romance picaresco, a inscrição de uma experiência sociohistórica do Brasil oitocentista, cuja matéria – o cotidiano de uma esfera social específica, a de “homens livres pobres” – exclui as outras duas classes principais: a de elite, com proprietários e burgueses, e a de trabalho, com a massa escrava.

Nesta opção, Candido (1993) promove, em estudo dedicado especialmente à obra, uma discussão literária simbólica e cara à “dialética da malandragem” do cenário:

²³ Cf. Proença Filho (2004, p. 161). De acordo com o estudioso, o poema intitulado “Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República em todos os seus membros e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia” serve como exemplo da visão estereotipada do negro na literatura, o que, em suas palavras, “[...] vai prevalecer até a atualidade, com alguma variação” (op. cit., p. 161-162). Eis um trecho do referido poema: “Que falta nesta cidade?... Verdade./ Que mais por sua desonra?... Honra./ Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha./ O demo a viver se exponha,/ [...] Numa cidade onde falta/ Verdade, honra, vergonha./ Quem a pôs neste rocrócio?... Negócio./ Quem causa tal perdição?... Ambição./ E a maior desta loucura?... Usura./ Notável desventura/ De um povo néscio e sandeu/ [...] Quem são seus doces objetos?... Pretos./ Tem outros bens mais maciços?... Mestiços./ Quais destes lhe são mais gratos?... Mulatos./ Dou ao demo os insensatos,/ Dou ao demo a gente asnal,/ Que estima por cabedal/ Pretos, mestiços, mulatos.”.

Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência (CANDIDO, 1993. p. 53-54).

Destarte, note-se, entretanto, que deste grupo de intelectuais românticos queridos pelo Imperador, distinguidas as ressalvas literárias de alguns e em meio a seus “vaivéns políticos” (op. cit., p. 374), se veem reforçadas suas posições funcionais em prol da sustentação do sistema monárquico, por mais que seus trabalhos artísticos visassem a edificação da pátria e, por conseguinte, a virulência da crítica social desta estrutura. No mais, até meados do fim de 1860 e começo de 1870, quando dos primeiros sinais da crise do Império, toda a vida cultural do Rio de Janeiro foi comandada por estes nomes/estratos do Romantismo (SQUEFF, 2000) e respingou no outro polo de fomento intelectual do país: a província de São Paulo.

Dela a capital da Corte não se destacava muito, já que, de modo geral, a população alfabetizada no Rio de Janeiro, ainda em 1872, mesmo que habitando a cidade-preceptora dos melhores e maiores centros educacionais, não somava nem 23,4% dos homens e 13,4% das mulheres livres (CARVALHO, 1996, p. 74). Num Brasil oitocentista de escravos e analfabetos, em que a educação é “nexo extrutural” (PAIXÃO, 2012, p. 36) entre literatura e vida, restando escassez ao acesso cultural (e, conseqüentemente, ao público literário), emergem, pelas mãos de outros dois nomes diluidores desta singular discussão político-social, textos literários raridades, que podem ser considerados peças-chave ao interpolarem, em pleno decênio de 1860, sob diversos signos de representação, temáticas românticas cujos assuntos se veem diretamente ligados ao temário da escravidão: seriam elas as mãos de Fagundes Varela e de Castro Alves.

Entre representações: “o tema do negro é independente de escolas literárias”

A assertiva de Sayers (1958) em seu estudo sobre o papel do negro na cultura brasileira desmonta determinados posicionamentos acerca do imagético literário do movimento romântico, especialmente aqueles destinados à caracterização das “últimas gerações” no tocante ao tratamento do tema do negro em suas manifestações literárias. Isso porque, na linha mais ampla do horizonte romântico, o próprio conjunto do cenário histórico brasileiro trouxe o negro como elemento fundamental para o desenvolvimento da sociedade e,

consequentemente, o tratamento do negro no tópico literário – este tratamento, sim, desencadeador de gestos político-ideológicos específicos que acompanharam gêneros literários diversos, de modo que o Romantismo tenha sido, como um todo, um período de influência dominante e com o interesse crescente pelo negro como assunto literário.

[...] Esse desenvolvimento foi em larga parte devido ao aparecimento de uma escola literária de cor local, que tomava o negro como elemento característico de quadros os mais diversos, retratando o negro no trabalho, nos folguedos e no amor. Mesmo que a nota abolicionista tenha sido importante na poética dessa escola, ela se tornou mais poderosa ainda na poética ‘condoreira’, que *culminou* com as obras de Castro Alves, publicadas pela década de 1870. O *tema negro, entretanto*, é independente de escolas literárias, pois a primeira geração de poetas românticos, encabeçados por Gonçalves Dias, faz poemas sobre escravos, como também o fazem os regionalistas, os continuadores de Castro Alves, os poetas ‘cientificistas’, os naturalistas e os parnasianos (SAYERS, 1958, p. 161-162, grifos nossos).

No estoque de concepções e de caracterizações possíveis, o crítico determina como principais exemplos deste universo a escrava mulher, interpretada sumariamente como a mulata sensual, e os escravos fiel e sofredor, sendo que na procedência dessa afirmativa a discussão mais humanista da escravidão ganha força a partir do decênio de 1860, com o movimento abolicionista, quando a imagem do negro passa a ser tematizada literariamente com mais frequência (GOMES, 1988 apud BRUNO, 2012; SAYERS, 1958, p. 17). Entretanto, a dificuldade enfrentada neste encaminhamento literário encontra lugar nos primórdios de formação destes imaginários, que reforçaram

a ideia de que ele [o negro] não seria parte da civilização brasileira: vítima da barbárie quando escravo e nunca um cidadão quando livre. Tais visões são projeções da cultura branca, sustentadas pela premissa da inferioridade racial (BRUNO, 2012, p. 17).

Pautando-se no percurso ideológico realizado anteriormente sob o pano de fundo histórico da formação e atuação da intelectualidade romântica nas províncias do Rio de Janeiro e, por conseguinte, de São Paulo, queda claro que as representações literárias propriamente ditas do negro e da escravidão apareceram, ao seu modo, mas de forma velada e/ou silenciada pela crítica. Do ponto de vista da realidade e materialidade textuais, trata-se de uma série de composições literárias que ficaram suspensas no projeto ideológico do Romantismo brasileiro e se tornaram dependentes diretas de um estilo de vida específico:

o europeu, com a intersecção de hábitos e comportamentos que criaram, por si só, ambientes sociais artificiais, aos quais se importaram modos de ser em termos de vivência cultural-intelectual. Exemplo desta dinâmica, na literatura, é a chegada dos romances românticos urbanos (ou de costumes) na segunda metade do século XIX que, “[...] com seus enredos melodramáticos, foram os que caíram no gosto do leitor e tiveram grande aceitação pública” (BRUNO, 2012, p. 17).

Contudo, a problemática da escravidão já se identificara antes, com a literatura antiescravista de 1825 e a literatura periódica, traçada cronologicamente por Sayers (1958) no período que vai de 1825 a 1850. Comentados episódios históricos de peso para o contexto – como a abolição da escravidão na França e na Inglaterra logo na primeira metade do século XIX, em 1807 –, o pesquisador remonta a importância de determinados suportes literários que colaboraram diretamente com a discussão de diversos aspectos da vida política e econômica do Brasil, como foram os casos do jornal *Correio Brasiliense*, fundado por Hipólito da Costa (1774-1823) e que trazia números dedicados exclusivamente à veiculação de artigos sobre os direitos dos negros, bem como o das revistas *Niterói* e *Minerva Brasiliense*, nas quais foram publicados artigos de ataque às crueldades do tráfico de escravos num movimento contraideológico notável para a época.

Revistas e periódicos literários como os exemplificados formaram parte, na historiografia literária brasileira, do marco inicial do Romantismo no Brasil, ainda que num esforço intelectual contracorrente, uma vez que o público leitor era diminuto. No entanto, na pena crítica, o desafio da produção de literatura era, sabe-se, o da relação do escritor com a temática da escravidão, com a observância da(s) postura(s) adotada(s) pelo autor: se ele advogaria abertamente em favor da abolição, numa opção de refletir ou não sobre o tema da escravidão. Diante do fato de que a literatura é uma produção artística vinculada a valores sociais, políticos e, sobretudo, humanos, cabe a verificação precedente e subsequente, no Romantismo, dos status diversos atribuídos ao negro – movimento que pode, de certa forma, subverter interpretações ou abstenções de determinados escritores, os quais poderiam, assim, ser reconsiderados no julgamento crítico-literário sobre as representações possíveis e oriundas da negritude.

Por outro lado, centralizando a discussão na poesia romântica brasileira – texto de expressão, por excelência, do Romantismo –, Sayers (1958) contextualiza os primeiros padrões dos tipos negros, provenientes dos discursos literários francês e inglês: o padrão

do *escravo sofredor* e o do *escravo fiel* que, no Brasil, ainda que tenham sido pintados como o típico *negro nobre* em jus ao símbolo patriótico e heroico próprio do contexto nacionalista, traram da mesma (e já conhecida) ausência da tematização deste universo. O estudioso também recorta outras duas acepções poéticas para tipologias de negro: a do *negro melancólico* e *miserável* nos primórdios de 1800, e mais adiante, por volta de 1850, na segunda metade do século, a do *escravo punido* – este “[...] sempre um pobre infeliz, que desagrada ao seu senhor” (SAYERS, 1958, p. 147) – ou a do *escravo que pune*, “[...] um grande bruto que, como o feitor nas fazendas do senhor, tem domínio completo sobre os seus companheiros e os espanca sadicamente” (op. cit., p. 147), a exemplo da analogia poética de Gonçalves Dias à “Canção de Bug-Jargal”, de Victor Hugo, na qual se desvela, por parte do escravo, irretratável sede de vingança.

Os focos, portanto, eram outros, convergindo inevitavelmente para a invenção estereotipada do negro e dispensando sua “condição humana do sujeito escravo, enquanto indivíduo ou coletividade” (BRUNO, 2012, p. 20), fazendo com que, no tema literário, houvesse desinteresse pelo assunto. Para Bruno (2012), tal disposição justificaria a visão geral do negro no Romantismo brasileiro.

Isso explica porque o negro “na literatura romântica (e também na realista/naturalista) ora era visto como naturalmente indolente, ora como besta de carga, nascido para o trabalho pesado; ora como dotado de uma hiperssexualidade perigosíssima (é o caso da famosa ‘mulata’), ora como sumariamente dessexualizado; ora como estúpido e obtuso, ora astuto e ladino; ora leal até a auto-imolação, ora potencialmente traiçoeiro (GOMES, 1988, p. 18)” (BRUNO, 2012, p. 20).

Uma vez que a fortuna crítica considera que parte considerável da produção literária romântica – seja com a poesia, seja com a prosa – esteve, se não alheia ao universo temático da escravidão, permeada de toda sorte de estereótipos, resultariam raras manifestações textuais nas quais a aparição do negro a partir da perspectiva da humanidade trouxesse consigo a possibilidade de controle do dado narrativo, cuja voz pudesse assumir, na materialidade literária, lugar de fala da negritude propriamente dita. No conjunto de obras literárias de maior representatividade historiográfica cabe a discussão daquelas em que, “[...] depois da virtual abolição do tráfico escravista em 1850” (SAYERS, 1958, p. 159), fossem notórios esforços literários pela derrubada do sistema e, portanto, do fim da escravidão no Brasil, uma vez que a dinâmica abolicionista, mesmo em meio às incoerências

políticas e ideológicas já discutidas, se viu acentuada, em termos históricos, no cerne da Guerra do Paraguai, terminada em 1870, e na culminação da Lei do Ventre Livre em 1871.

No lento *desvanecer* do sistema escravista no país, segundo Sayers (1958, p. 160), pelo menos vinte anos antes, por volta de 1850, muitos escritores românticos já haviam, cada qual ao seu modo, contribuído para a “campanha que fez o público [...] cômico do problema da escravidão e da posição ambígua do negro no Brasil”, e a partir daquela metade adiante seria “difícil encontrar algum poeta que não tivesse escrito pelo menos alguns poemas sobre a vida dos escravos” (op. cit., p. 160-161). O destaque, portanto, é para o abandono da abstração diante do tema e sua apropriação mais efetiva, com o apagamento das acepções até então em voga em detrimento da chegada de novas roupagens tipológicas, nas quais verifica-se um quadro mais diverso para a representação do negro. Este quadro, para o crítico, se torna mais poderoso com a poética condoreira; seu representante mor é o baiano Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871).

Tratando-se, em termos mais amplos, da intensificação deste quadro na literatura romântica com o fluminense Fagundes Varela, cabe acordar a correção crítica oferecida por Candido (2009, p. 574): ao contrário do que se postulou na fortuna crítica da história da literatura brasileira, é Fagundes Varela quem causou grande influência na obra literária de Castro Alves, o célebre *poeta dos escravos* – e não o contrário, uma vez que o poeta baiano consolidou o temário da escravidão a partir da publicação d’A *Canção do Africano* (1863). Contemporâneos²⁴ um ao outro, Varela e Castro Alves estabeleceram inúmeros pontos de contato, dos quais denuncia-se, inclusive, um dado interessante: das *Vozes d’América* (1864) de Varela se vê nascer, quatro anos depois, uma espécie de resposta de Castro Alves com *Vozes d’África* (1868), coletânea de poesias que, segundo Fróes (1990, p. 82), carregavam “[...] muitos detalhes evidentes na obra do poeta mais velho [Varela]”.

Em termos de diferenciação na forma com que Varela e Castro se dedicaram ao temário da escravidão em suas produções poéticas, Emília Viotti da Costa (1998) ressalta que

[...] na obra de Varela [este temário] pode ser considerado raro se comparado à abordagem feita por Castro Alves ao longo de sua dedicação literária. Ao passo que Varela retratou o sofrimento do escravo torturado, amarrado a ferros, humilhado e desrespeitado e, por vezes, vingativo e odiando seu senhor [aqui faz-se referência ao poema “Mauro, o escravo”], Castro retratou traços dominantes em seu argumento poético para versar e

²⁴ Os autores se tornaram amigos quando da viagem-chegada de Varela a Recife, para onde ele transferira o curso de Direito. Varela e Castro tiveram, ao longo do segundo semestre de 1865, outros encontros. Cf. Fróes (1990).

denunciar, de forma vibrante, o sistema escravagista tradicionalmente aceito, tendo encontrado maior público do que Varella. Tanto que, anos depois da morte de Castro, em durante a campanha abolicionista do Brasil, sua poesia [de Varella] foi constantemente lembrada, o que auxiliou no desenvolvimento de uma ‘consciência emancipadora’ sobre o problema da escravidão (COSTA, 1998, p. 466).

Válido cotejar, neste sentido, que Fagundes Varella, ao ter manifestado de modo fundador em sua poesia o sentimento antiescravista no início do decênio de 1860, também *se manifestou*, ele mesmo, posicionando-se em um contexto socioliterário no qual ainda não se falava a favor dos escravos e a escravidão tampouco chegava a configurar pretexto para a escrita literária.

No fomento de um movimento que se viu, naquele momento, confrontado entre a constituição de um ideário nacional e, simultaneamente, entre a revelação, pela literatura, de um tema social de peso para a discussão da época e que era evitado a todo custo, observa-se o surgimento destas *vozes* que, no mesmo percurso da mentalidade ecológica de Fagundes Varella diante da paisagem natural, ecoaram, da América à África, com Castro Alves, o temário da escravidão, manifestado num sentimento aversivo ao complexo sistema escravocrata e, de quebra, em temas relacionados à liberdade e à justiça social, de modo geral (CANDIDO, 2009). Neste sentido, a mescla literária promovida pelo “encontro de gênios (juvenis) na Bahia” (FRÓES, 1990, p. 75) é indício concreto de que militância e engajamento literários, entendidos como aspectos caros a uma postura abolicionista, corroboram, em distintas dosagens, com a aversão à escravidão manifestada por ambos no transcorrer do decênio de 1860, principiando-se, no caso de Varella, seja antenado com a voz da poesia ou em posse da pena do folhetim, o paradoxo da fundação e do resgate, respectivamente, do universo temático da escravidão – delicado, mas capaz de conformar critério de análise e de reposicionamento das estratégias adotadas pelo autor em seus diferentes gestos de criação literária do Romantismo brasileiro, ultrapassando-se, assim, alguns limites de sua fortuna crítica.

2. O entorno social de Fagundes Varella: por uma antecipação da discussão

Se todo autor romântico traz consigo uma problemática específica, no caso de Fagundes Varella este embate se liquefaz, em linhas gerais, no aprimoramento intelectual do escritor que, ambigualmente, lançou mão de curiosas manobras de escrita para, de alguma forma, não deixar de criticar a instituição da escravidão no Brasil. Parte significativa desta produção faz jus ao decênio de 1860, já que a partir desse período são publicadas peças literárias chamativas do ponto de vista da análise literária. Estes textos, como se verá, não só colocam o(a) leitor(a) diante do drama da escravidão – a esta altura, já podendo ser concebida como a nota temática de *Vozes d'América* (1864) – como também retratam, mesmo que consideradas suas especificidades estruturais, quadros de vida do escravo e de outros tipos sociais que compunham o complexo sistema escravocrata do Brasil desde o século XVI.

Uma trajetória antagônica e, ao mesmo tempo, paralela

A primeira evidência literária em relação ao universo temático da escravidão está expressamente direcionada à trajetória estudante-escritor-jornalista de Fagundes Varella e, simultaneamente, ao contexto sócio-histórico que condicionou a chegada destes textos. Antecipe-se, neste momento, que não são muitos os textos poéticos do autor que se inclinam expressa e explicitamente ao argumento da escravidão. No seu projeto poético, com exceção do poema “Mauro, o escravo”, incluído em *Vozes d'América* (1864), identificam-se: os poemas “O escravo” e “À Bahia”, constantes da coletânea *Cantos meridionais* (1869), nos quais se explora, em tom bastante melancólico, as tristezas e desgraças da condição de ser escravo(a).

Especialmente no caso de “O escravo”, poema

[...] que, como “No cemitério de São Benedito”, de Luís Gama, foi inspirado pela sepultura de um escravo. Narra como o escravo depois de ter sofrido uma vida de tormentos e resignação esperara a morte, para que esta lhe pudesse conferir a igualdade, esse algo que o nascimento deveria proporcionar a todos. Mais do que uma elegia comum, entretanto, [...] esse poema é também uma afirmação que o escravo devia ouvir, um apelo à revolta, uma invocação ao estabelecimento da dignidade essencial de sua natureza e de sua alma humanas. Se o escravo, diz o poeta, se houvesse

defendido clamando pelos ventos que sopravam da África, seria socorrido com a ajuda das feras da selva e as do deserto (SAYERS, 1958, p. 207).

Em “À Bahia”, o eu lírico desmonta a Região Nordeste fazendo alusão ao primeiro dos territórios a assistir a desintegração do negro e de sua cultura: Filho (1946, p. 23) explica que “[...] com o tráfico, sempre mais cruel do que o regime servil a que seriam submetidos, inicia-se a história dos negros transportados da África para a Bahia”. No poema, um dos aspectos explorados mediante este deslocamento é, justamente, o da saudade da terra natal, qual seja, o continente africano.

Sentistes saudade acaso
Dos países que deixastes?
Dos povos que visitastes
Tivestes lembranças cá?
[...]

Mas ah! Vede, nesta pátria
De heróis, de gênios, de bravos,
Vestígios de pés escravos
Conspurcam tão nobre chão!
E pelas noites tranquilas,
Aos ecos das serenatas,
Casam-se as vozes ingratas
Da mais cruenta opressão!

(VARELLA, VDA, 1957 [1869], p. 136).

Outro poema, por fim, é “A escrava”, incluído em *Avulsas* (1876), cujo tom caminha na mesma direção dos poemas mencionados anteriormente, mas inclui um trabalho estético quanto à questão da religião cristã, especialmente sobre como ela não só permeou mas também autorizou relações de submissão e de poder estabelecidas pelo sistema escravocrata imprimindo, na figura da escrava, irrevocável miséria. Nele,

o poeta acrescenta um quarto [tipo], o da escrava demente, em “A Escrava”. Esta erra pelo mundo, fugindo aos perseguidores, com a golilha de ferro ao pescoço, e seu corpo é “múmia de chagas vivas”, coberto de trapos imundos. O quadro é mais impressionante e mais real do que em “Escrava”, de Juvenal Galeno, porque o poeta [Varella] usa do artifício de um narrador para a descrição da louca, no momento em que abandona alimentos para fugir de perseguidores imaginários [...] Fagundes Varela foi mais apto a criar imagens mais vigorosas (SAYERS, 1958, p. 211).

Para além dos textos poéticos há, ademais, na produção cronística-folhetinesca atribuída ao autor, datada de 1866 a 1867, sob as insígnias “Folhetim” do jornal *Correio Paulistano*: a) um texto intitulado “Em falta de melhor”, publicado em 10 de fevereiro de 1867”, no qual constata-se um argumento voltado à questão da escravidão e ao abolicionismo, ironizando-se que, como era de se esperar, as discussões políticas do Império não levavam a nada: “[...] a pátria vai ser salva. Dormir é melhor do que lutar: a luta é sempre um sofrimento: e dormir é sonhar” (*Correio Paulistano*, ano XIV, ed. n. 3213, 10/02/1867, p. 1);²⁵ e b) outro texto, sem título, publicado num domingo, 11 de agosto de 1867, em que se evoca, em tom altamente satírico, por meio de uma fábula, que a “a magna questão servil”, “[...] outro estremecimento social que há propagado ondulações até o solo paulistano”, é “um nariz agarrado”, “um nariz enfermo” (*Correio Paulistano*, ano XIV, ed. n. 3360, 11/08/1867, p. 1) – texto em que, numa interpretação direta, expõe que a escravidão é o nariz podre da sociedade, por sua vez não só conivente com esta estrutura mas também indiferente a ela. As afirmações exemplificadas em ambos os textos são de *Smarra* que, como se mostrou, é o pseudônimo usado por Fagundes Varella para assinar crônicas do *Correio Paulistano*.

Com relação ao exemplo B eis, a título de curiosidade, um fragmento da crônica:

[...]
Outro estremecimento social que há propagado ondulações até o solo paulistano é a magna *questão servil*.
Andam com a questão os indícios todos de um próximo terremoto.
Estadistas, filantropos, abolicionistas e não abolicionistas gritam todos ao mesmo tempo.
Entre eles ergue-se o Erasmo com seu prestígio de mascarado. Calca aos pés a bíblia cristã e a razão humana, e canta hinos em louvor da escravidão-princípio, da lei histórica, da predestinação que traz como corolário a civilização da costa d’África!...
Sobre a emancipação tenho juízo formado em uma fabula que li algures.
É a que aí vai:
Um homem curioso deixou que lhe prendessem o nariz em uma porta, que lhe foi fechada na cara.
Ora, um nariz assim agarrado é um nariz enfermo.
Este ficou tão mal tratado que o primeiro médico a quem o paciente mostrou-o disse: é um nariz perdido; é preciso cortá-lo.
O segundo, o terceiro e o quarto Esculápio foram da mesma opinião.
O proprietário do nariz enfermo foi imediatamente à Paris consultar um príncipe da ciência.
O príncipe da ciência examinou o nariz e disse:
— Já mostrastes este nariz a alguém?

²⁵ Referida crônica pode ser visualizada, na íntegra, no seguinte endereço: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_02&PagFis=2809&Pesq=Smarra>.

— Sim; já mostrei-o ao médico de minha terra.
— E que vos disse o medico de vossa terra?
— Disse que era preciso cortar o nariz!
— O médico de vossa terra é um ignorante!
— Ah! Eu desconfiava disso!
— E não mostrastes vosso nariz a outros médicos?
— Perdão; mostrei ao médico da cidade vizinha à minha.
— E que dice ele?
— Disse, como o primeiro, que era preciso cortar o nariz.
— Ignorantíssimo!
— Mostrei-o ainda a mais dois médicos; ambos tiveram a mesma opinião.
— Dois burros!
— Ah! Doutor, eu bem suspeitava que não seria necessário cortar meu nariz!...
— Certamente, certamente, meu amigo; não é preciso cortá-lo: há de cair por si.
E o principio da ciência deu um piparote no nariz e o nariz caiu.

.....
Esta anedota demonstra – que não é necessário suprimir a escravidão.
Cairá por si, como um membro apodrecido da sociedade.

Leitores, nada mais desta vez.
Bem estais vendo que dei saltos de acrobata para chegar aqui.
Esforcei-me para encher as quatro páginas do folhetim.
Fiz o que pude.
Para o que aí vai de mais ou de menos [peço vossa indulgência, lembrando que um folhetim é um leito de Procusto].

Smarra.²⁶

Os dois exemplos de textos folhetinescos avivam, no projeto literário do autor, uma consonância ao sentimento antiescravagista que, uma vez fundado na poesia, reaparece na prosa poética de Varella. Este movimento auxilia no *delinear* de um perfil mais completo do autor na mesma medida em que amplifica o problema do temário da escravidão.

²⁶ A íntegra do texto está disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_02&PagFis=2722&Pesq=Smarra>.

O aparecimento do argumento exposto sobre a escravidão na obra literária do autor pode ser resumido, a partir de um levantamento geral, na Figura a seguir.

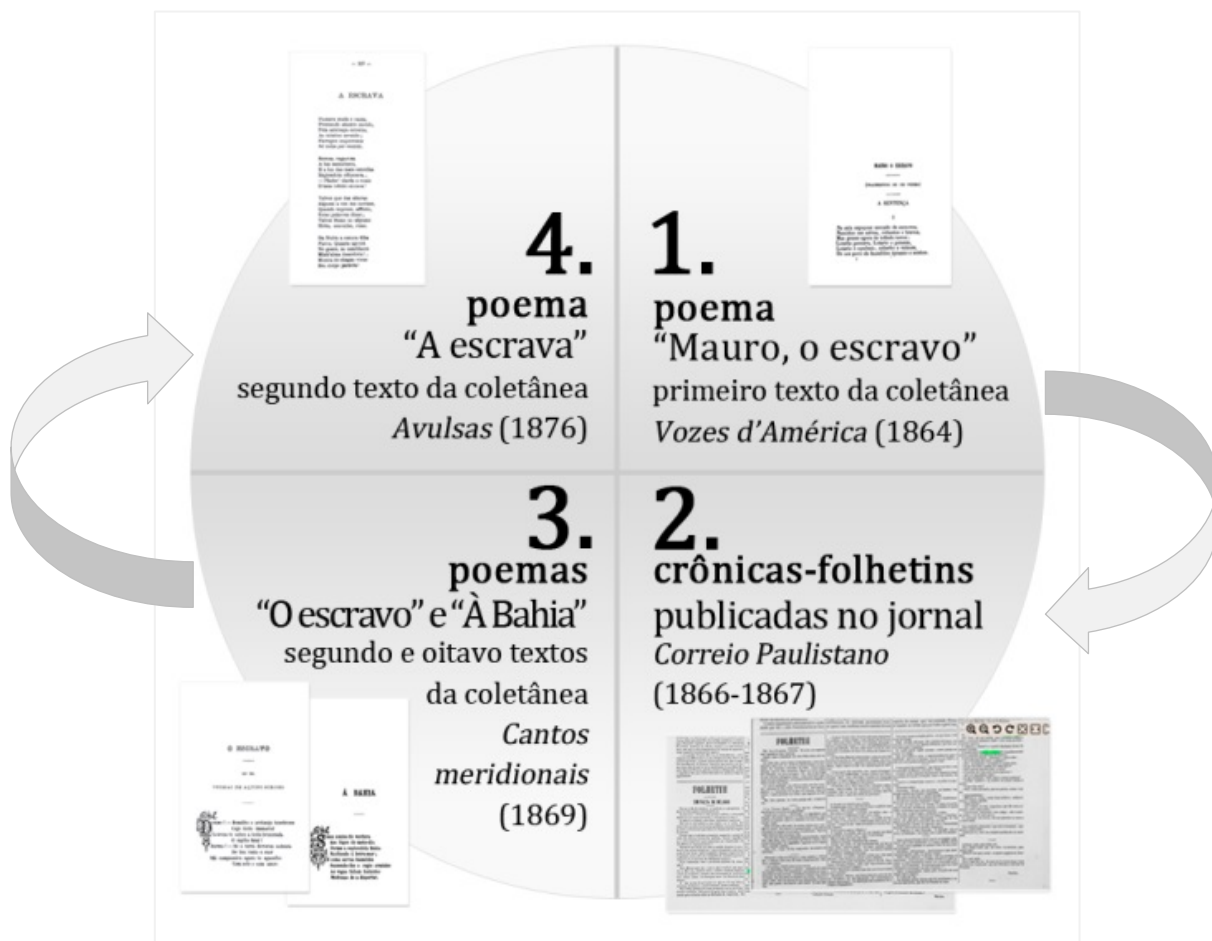


Figura 1 Quadrante cronológica do argumento da escravidão na obra literária de Fagundes Varella.

Fonte: elaboração própria.

Tem-se, como saldo deste comentário de entrada: poemas publicados em coletâneas cujo suporte foi o livro impresso; crônicas-folhetins que, com a proliferação da imprensa no século XIX, contribuíram para alargar o público leitor de autores nacionais e marcaram profundamente a atuação destas personalidades nos veículos de comunicação da época durante parte considerável do período romântico brasileiro. Varella poeta e Varella cronista marcam presença neste período de elaborações literárias feitas por um estudante-escritor-jornalista e voltadas ao problemático temário da escravidão, mas que acabam tinindo, na crítica, pouco brilho, reduzindo a figura do autor a um dos diversos "casos menores" da literatura brasileira, relegados, na maior parte das vezes, ao exclusivo limiar da poesia.

Estratégias discursivas distintas – e com tomadas de posição

Ao flutuar entre as inúmeras poesias de Fagundes Varella – reunidas, sabe-se, em pelo menos seis obras por ele editadas e publicadas em vida – e a dedicação à prosa poética e à escrita de crônicas tem-se, com o autor, a composição de quadros de investigação mais amplos, mas que proporcionam interessantes considerações sobre sua trajetória no contexto romântico paulista. O autor esteve dentro de um ambiente de decisiva influência para a literatura romântica daquele século, e os movimentos identificados, sustentados por recursos estilísticos diferentes entre si, fortalecem o pressuposto de que a participação do autor dentro do sistema literário brasileiro (enquanto estudante-escritor de prestígio e escritor-jornalista no cenário romântico) dependia diretamente dessa transição entre gêneros ou, ainda, dessa transferência cultural, implicando-se, para tanto, engajamento político por parte do escritor.

No contexto escravocrata, o Fagundes Varella estudante-jornalista recém-chegado à província de São Paulo, submerso na efervescência intelectual que eclodia, aos poucos, na capital, se vê diante de duas posturas: a poética, por um lado, despida de eufemismos e prenunciadora do tratamento do negro; e a folhetinesca, por outro, num gesto específico, mascarado e irônico, mas igualmente questionador da atual situação que o circundava, assim como o faz na poesia. Varella se vê, ainda, diante de distintos suportes: a coletânea de poemas, livro impresso e editado por mais um dos contatos que formavam parte de suas relações pessoais, profissionais e literárias; e o rodapé do jornal da província, espaço de manifestação de sua posição como cronista num veículo que o (re)posicionou na cena artística do Romantismo paulista.

A questão da escravidão, por ele preconizada em “Mauro, o escravo” de modo fundador e sob o viés do sentimento de compaixão pelo negro humilhado e injustiçado, seria retomada anos depois, no folhetim dominical de 11 de agosto de 1867, por exemplo, sob o viés irônico que critica a ausência de uma discussão aprofundada, necessária para o problema da escravidão. Este movimento já havia sido fomentado na literatura dos oitocentos antes e depois do surgimento de Varella no contexto do Romantismo brasileiro. Contudo, no caso específico de Varella, tratou-se de um movimento diverso e alheio ao que se esperava pela sociedade da época – talvez assim como ele mesmo, o Varella *avant la lettre* o fosse.

A ideia global do problema da escravidão no Brasil oitocentista proposta por Marques (2010) – nascida do encontro de uma relação entre a afirmação de Schwarz (1997) e

a publicação da obra *Meditação* (1850), de Gonçalves Dias – dá margem para confirmar o (também) *movimento avesso* de Varella não só perante a sociedade, mas também diante das expectativas literárias do movimento. O crítico identifica a seguinte pergunta para buscar entender o problema da escravidão e o tratamento que Gonçalves Dias, no caso, deu à questão em sua *Meditação*:

O poeta Antonio Gonçalves Dias, que, a exemplo de outros autores românticos, tornou-se funcionário público através de relações de favor, poderia ou não criticar literária e abertamente tanto a sociedade brasileira quanto a escravidão, que, por sua vez, era a mola sustentadora do próprio Estado que o empregava? (MARQUES, 2010, p. 9).

Ouse-se plasmar o mesmo questionamento feito por Marques (2010) ao contexto de Varella, sem dispensar, para isso, traços essenciais de sua biografia: poderia o autor, mesmo tendo sido criado, desde a infância,²⁷ por escravos, em relações permeadas e engendradas pela mentalidade colonial; mesmo tendo convivido em repúblicas e em outros tantos ambientes sociais da província paulista que eram mantidos pela mão de obra escrava; mesmo sendo oriundo de círculos sociais e familiares dirigentes, regrados pelo protocolo patriarcal, todos mantidos à custa do trabalho escravo; ao compor um poema como “Mauro, o escravo” (ímpar, note-se, em sua obra literária) ou ao ironizar, por meio da pena de *Smarra*, a situação política do país e a péssima administração do Império diante de questões urgentes como a escravidão. *Poderia Varella questionar o modelo social que sustentava o Brasil naquele tempo?*

Quirino dos Santos, ao dizer que Varella sempre escreveu “com sangue das próprias feridas”, estaria tocando no cerne deste questionamento. Sua trajetória, quase sempre reduzida à de estrito poeta, alcoólatra e decadente, alimentou sobremaneira sua projeção na história literária, tornando-a singular para a literatura brasileira romântica do século XIX. Na leitura de Candido (2009), mesmo diante deste cenário, seu gênio de criação poética atingiu a essência de “veios originais”, inspirados por outros grandes nomes que, em algum momento, em maior ou menor grau de intensidade, com ele se cruzaram: Lord Byron, Lamennais, passando por Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e o próprio Gonçalves Dias – este

²⁷ Sobre a paisagem social que abrigou a infância de Varella na Fazenda de Santa Rita, retome-se o que Táti e Guerra (1957, p. 20, grifos nossos) também contextualizam: “a *fazenda colonial*, com sua vastidão de terras [...] O *modo patriarcal de vida* [...] O mundo semicerrado da família, com o poderio do pai, senhor e provedor de tudo, e a submissão caseira da mulher. *Todo o conjunto sustentado pelo trabalho negro, escravo, no eito e na casa-grande*”.

último, segundo Cavalheiro (1953), um dos primeiros poetas colhidos da biblioteca do pai a formar parte do universo literário do ainda pequeno Varella, vindo a ser, portanto, seu mestre.

As respostas para o conglomerado de questionamentos levantados são, elas mesmas, as que se buscará esclarecer ao longo das discussões promovidas nesta investigação, ao ter se deparado com a oportunidade de, no recorte da vasta e diversificada produção literária de Varella, trazer a lume um perfil mais completo do autor, que se afasta, em certa medida, do que já lhe foi cunhado ao longo do tempo. Nos termos de Carlos Nelson Coutinho (2011a, p. 49), o “intimismo à sombra do poder” restou, no caso do autor, a subversão de um “campo de manobra” delicado: “[...] aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria ‘intimidade’”. Desta forma, livre em seu íntimo ímpeto criador, o *Varella decadente* pode dar margem a um *Varella engajado*, participativo, debatedor de causas sociais e políticas: o típico poeta romântico boêmio, sim, mas que, para mais, se posicionou diante das injustiças dominantes de seu tempo escolhendo, como tópico poético, a escravidão: “[...] um contestador radical” que “expunha-se não só na prática, mas também por escrito. Era direto e mordaz nos seus ataques” (FRÓES, 1990, p. 27).

Numa proposta de leitura que favoreça, assim, a sua faceta múltipla, observa-se que, dentre os românticos dos últimos decênios do movimento, Varella deixou considerável acervo literário, ainda que muito de sua obra tenha se perdido. Envolto literariamente num contexto de historiografia nacional, mestiçagem, relações de poder e submissão, o autor supera o silenciamento da questão escravagista para, de modos muito particulares, incorporar o temário da escravidão e o sentimento antiescravista como argumentos para a composição de textos literários. A diversidade de sua produção literária não caberia, portanto, numa “moldura mesquinha de um retrato vulgar” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 16). Ela precisa ser constantemente reposicionada por meio de novas chaves de leitura, que se afastem de um “resumo de sua vida” e se aproximem de outros perfis ou, talvez, de um único perfil, relido, ele por ele mesmo, mas de modo mais completo.

Por fim, ao colocar expressivamente a poesia a serviço da causa dos escravos, coloca-se Varella dentre os primeiros poetas brasileiros inclinados a esta tomada de posição, sugerindo-lhe, inclusive, espaço ao lado da prioridade dada, pela fortuna literária, a Luís Gonzaga de Pinto Gama (1830-1882) e suas duas primeiras edições de *Trovas Burlescas*

(1858 e 1861), e a José Bonifácio, o Moço (1827-1886),²⁸ com o poema “Saudades do Escravo” (1850) – em que se faz surgir um primeiro eu lírico que, ao se colocar como escravizado, “sonha com a liberdade de Palmares” e “praticamente inicia a presença do africanismo na poesia brasileira” (AZEVEDO, 1993, p. 163).

Na leitura de Sayers (1958, p. 195), no caso de Luis Gama, o escritor criticou, por meio de feroz sátira, “[...] as pretensões dos falsos brancos, em que incluem quase todos os brasileiros, que estão satisfeitos com sua própria situação na vida e desejosos de que seus irmãos definham na escravidão”. O escritor foi escravo durante a infância e a juventude; “conseguindo provar que era um negro livre” (op. cit., p. 199), tornou-se poeta e advogado, defendendo a causa abolicionista e, especialmente, escravos foragidos. Nas palavras do estudioso, “tinha sem dúvida plena consciência de ser o primeiro negro a atingir o padrão que atingira” (op. cit., p. 202). Já para Azevedo (1993), os traços do texto de Bonifácio remontam acentos parecidos à poesia de Gonçalves Dias, o que demonstra que, em termos de formação da intelectualidade romântica – esta, por sua vez, diretamente vinculada ao espaço acadêmico da Faculdade de Direito –, Varella não estava isolado naquele meio.

No caso de Fagundes Varella, a preocupação, aqui, é de mostrar a importância da fundação do sentimento antiescravagista em seu projeto literário com um dos mais extensos (se não o mais extenso, de mais alta densidade narrativa) poemas constantes nas *Vozes d’América* (1864): “Mauro, o escravo”. Sobre este poema será tecida, no Capítulo seguinte, em tom descritivo, uma análise formal-interpretativa, de modo a explicitar a manifestação do argumento de oposição à escravidão mediado, na obra que o abriga, pela percepção da paisagem natural, com ênfase nos retratos da realidade social do regime escravocrata. A partir disso torna-se possível pressupor a ideia de que o poema em estudo não se trataria, meramente, de um drama sangrento vivido por um escravo em território brasileiro, mas sim de uma realidade dramática, articulada de modo coletivo e voltada à fonte de deterioração progressiva que se originou do sistema escravista no país.

²⁸ Azevedo (1993) lembra que referido autor nasceu no mesmo ano de fundação da Faculdade de Direito.

CAPÍTULO 3

O POETA, O POEMA E A ESCRAVIDÃO

Em suma, as formas de deserção ilustram que os escravos do Rio, especialmente os africanos, elegiam maneiras diferentes, mas sempre difíceis e perigosas, de escapar da escravidão e do Brasil. Escolhiam fugir para as florestas, esconder-se nos bairros miseráveis, formar ou entrar para quilombos, ou até tentar a travessia espiritual ou física para a África e a liberdade. [...] Se a fuga era comum, a recaptura também o era [...] depois de devolvidos à escravidão, tinham de criar formas alternativas de resistência, tanto violentas como não violentas, para expressar seu descontentamento com seus senhores [...].

(MARY KARASCH, 2000, p. 424-425).²⁹

²⁹ Cf. Karasch (2000).

CAPÍTULO 3

O poeta, o poema e a escravidão

1. O antiescravismo no projeto literário de Fagundes Varella

A crítica de Fagundes Varella à inscrição da escravidão no Brasil circunda um dado importante: o de que o poeta a faz por meio de um poema específico e de modo inaugural – não só na coletânea em consideração, mas em seu projeto literário como um todo. Em outras palavras, é *pelo poema* e *no* suporte editorial *livro* que Varella decalca, na historiografia literária do país, um lugar de antecipação primária da discussão sobre o problema da escravidão, manifestando-se contra a manutenção do projeto escravista. O poema, qual seja: “Mauro, o escravo”; a obra que o abriga: *Vozes d’América* (1864).

Coutinho (2011b, p. 17), ao explicar a peculiar formação da intelectualidade brasileira do século XIX, retoma conceitos gramscianos significativos para compreender que, com a nova articulação social, o surgimento dos chamados “intelectuais orgânicos” representou um processo cultural até então desconhecido:

Com a emergência da sociedade civil e de sua organização cultural, os intelectuais ligam-se predominantemente às suas classes de origem ou de adoção – e, por meio delas, à sociedade como um todo – através da mediação representada pelos aparelhos ‘privados’ de hegemonia [...]: o intelectual de partido, o intelectual ligado ao sindicato, o intelectual que trabalha nos jornais, nas editoras etc., de partidos ou de sindicatos, de associações de variado tipo, de correntes de opinião; em suma: o intelectual que já não é funcionário direto do Estado (um burocrata executivo), nem tampouco um intelectual ‘sem vínculos’ [...]. Sem necessariamente perder sua autonomia e sua independência de pensamento, o ‘intelectual orgânico’ tem uma maior consciência do vínculo indissolúvel entre sua função e as contradições concretas da sociedade (COUTINHO, 2011b, p. 17).

Para o autor, durante o Romantismo, foram alguns os casos de exceções intelectuais que contornaram, de alguma forma, em suas criações literárias, as relações de favor e de poder cooptadas pelo Estado e que escaparam, segundo o estudioso, dos impasses gerados pelo regime escravocrata (op. cit., p. 22). Dentre os nomes citados, aparecem os de Manuel Antônio de Almeida, de Machado de Assis e de Lima Barreto (este último em nota de rodapé

remetida a um ensaio sobre o autor no qual se explicam as causas associadas a tais exceções). A escassa visualização do nome de Fagundes Varella em estudos deste porte se devr, talvez, como já se discutiu anteriormente, à ausência de investigações dedicadas ao autor que desviem, justamente, do olhar biográfico que lhe fora atribuído ao longo do tempo e que passem a reconhecer um novo lugar para seu modo de criação. Note-se, contudo, que exaustivas comprovações de leitura nos levam a entender que Varella, em sua condição de escritor-jornalista no decênio de 1860, formou-se intelectualmente em um ambiente complexo e decisivamente influenciador para a literatura romântica do momento, uma vez que a sua dedicação tramitou entre gêneros e entre transferências culturais que exigiram, por parte do autor, engajar-se politicamente, mesmo que fosse oriundo, ou mais, mesmo que pertencesse a classes sociais dirigentes: o “intelectual orgânico”, nos termos de Coutinho (2011b) que, para Fróes (1960, p. 60-61), viu-se permanentemente participativo.

Celia Maria Marinho de Azevedo (2003, p. 112) atenta para o fato fundamental de que Varella se formou no ambiente da escravidão, com percepções que foram alimentadas, na medida do possível, segundo a estudiosa, por “[...] uma mistura de suas memórias infantis na fazenda escravista de seu pai e de suas leituras juvenis como estudante nas faculdades de Direito de São Paulo e Recife, onde ele absorveu o ideal de liberdade”. Este dado se integra à própria discussão sobre os tipos de negros que permearam as discussões dos primeiros intelectuais abolicionistas brasileiros e, tão logo, formaram o imaginário negro dos primórdios da poesia romântica brasileira.

A conjuntura do cenário negro na literatura brasileira engloba, como afirma Sayers (1958), um estoque de concepções e caracterizações variadas que, delineadas sob o aspecto do que o estudioso chama de abolição virtual da escravidão (op. cit., p. 159), estão diretamente ligadas ao surto de sentimento antiescravista que ganhou relevância com os movimentos na poética das três últimas décadas da escravidão, vindo a colocar a “abolição”, portanto, como um dado central no pedestal temário da dedicação literária do país – ainda que com algumas lacunas de clareza de definição. As afirmações de Sayers (1958, p. 181-203) remontam que, entre 1855 e 1865 – no estrito período de dez anos –, uma onda de tendências é observada, com detalhes pitorescos sobre a vida rural escravista e sobre os costumes locais da estrutura escravocrata: o escravo foragido que se embrenha nas florestas; a escrava que sofre e padece até a morte devido às chicotadas do feitor; as mortes de brancos senhores de escravos; as escravas perseguidas, mortas e vingadas pelos irmãos etc. O mesmo período mencionado pelo

estudioso corrobora com a leitura de Jean Marcel Carvalho França (2011, p. 30) sobre a década de 1850, quando o estudioso afirma que a contribuição literária para a consolidação do temário negro na literatura e que culminaria na obra de Castro Alves foi “bem mais rica”.

Neste ínterim de possibilidades, a proximidade do poema “Solau” (ou “Jovino, o senhor de escravos”), de Trajano Galvão de Carvalho (1830-1854), por exemplo, com o poema “Mauro, o escravo”, de Fagundes Varela, não é gratuita, assim como não o é a semelhança destes textos com “A Cachoeira de Paulo Afonso”, de Castro Alves. É a partir destes textos que Sayers (1958) aponta para um sentimento emancipacionista de Varela, por meio do qual escritores repetem e diversificam, por meio de seus poemas, a longa batalha literária pela libertação dos escravos. No caso de Trajano, falecido aos 34 anos em 1864 (ano de publicação da coletânea de Varela):

[...] foi, no Maranhão, o primeiro a cantar [na poesia] o negro escravo e em tom sério, isto é, refletindo sobre a condição do ser escravo e do peso da perversa escravidão num mundo só e somente construído, sistematizado e controlado pelo europeu (SANTOS, 2001, p. 1).

Salvas as proximidades, em termos de tratamento temático, o olhar da escravidão a partir da perspectiva do negro escravo no Brasil, de seus sentimentos e vivências é um dado novo e, pode-se dizer, penetra diretamente e em primeira mão na obra poética de Fagundes Varela. Subordinado a um elenco de símbolos fulgurantes da escravidão – tais como o sangue, as cenas de sofrimento e de crueldade, os grilhões, as argolas e correntes, os assassínios, as torturas, as desonras e, sobretudo, as vinganças –, este olhar prenuncia, na poética do autor, certa humanização do escravo que, humilhado e rebaixado, em estado de dor e miséria, ocupando a classe escrava desprezada e tratada como refugo, com a mais insensível desumanidade, ainda tem o poder de reconhecer-se como alguém dotado de virtudes, crenças, sentimentos e desejos.

Eis aqui uma entrada inicial para compreender a constituição do personagem *Mauro* e o modo como o narrador do poema “Mauro, o escravo” se utiliza de uma série de marcas da violência da escravidão para representá-lo em uma longa jornada, narrada em quatro partes do extenso texto que inaugura a coletânea e que, como afirma o próprio Varela numa nota de fim, foi composto numa de suas viagens ao interior de São Paulo.

Antes de que se avance, cabe uma consideração sobre esta viagem. Táti e Guerra (1957) aduzem que a ida de Varela pelo interior aconteceu em 1861. Pessoa de Barros (1965, p. 68)

comenta, ainda, que tratou-se de curta temporada e que, em seguida, o autor “[...] voltou a se exibir em São Paulo”. Naquele ano (1861), Varella publicava a primeira edição da coletânea de *Noturnas* – obra em que não se observa qualquer traço temático que aluda à escravidão ou ao antiescravismo, pois a obra é pequena e reúne, de modo geral, composições atreladas à tristeza e ao pessimismo. A maior parte dos poemas dela constantes foi revisitada pelo autor em obras subsequentes – muitos deles em *Vozes d’América* (1864).

De todos os modos, o ano de composição do poema “Mauro, o escravo” corresponde ao período de ascensão da cultura cafeeira em São Paulo. Este dado histórico é interessante porque demonstra o deslocamento de mão de obra escrava da Região Nordeste para a Região Sudeste. Gustavo Pereira da Silva (2015) explica que esta expansão significou uma complexa dinâmica de enriquecimento paulista no século XIX, diversificando ganhos e capitais de famílias cujos membros se iniciaram economicamente com atividades de outra natureza – lavouras, criação e comércio de animais, produção de aguardente etc. – em terras próximas da capital paulista e que, posteriormente, investiram em trabalhos cafeeiros, tornando-se, assim, grandes senhores de engenho. Para ilustrar este processo o economista utiliza, como exemplo, a família Lacerda Franco:

Na década de 1860, com o café se expandindo no Oeste Paulista junto à demanda por capitais ao plantio e manutenção dos cafeeiros, o associativismo dos Lacerda Franco foi impulsionado pela partilha do cabedal familiar. Este capital acumulado, em grande parte, na primeira metade do século XIX, no momento em que algum familiar fenecia, era redistribuído entre os herdeiros na forma de legítimas paternas ou maternas, possibilitando a capitalização destes indivíduos. A redistribuição da riqueza permitia aos membros mais jovens adentrar ao mundo do café em posição privilegiada, ora munidos do cabedal familiar (SILVA, 2015, p. 358).

A apreensão desta dinâmica torna clara a materialização da riqueza de famílias tradicionais pertencentes às elites rurais da província, remontando estratégias econômicas que, em suas diferentes naturezas, enriqueceram e alocaram, de formas difusas, seu capital financeiro. A manutenção de riquezas dentro e adentro destas famílias agravava, no problemático sistema social em vigor, a situação da mão de obra escrava, que se tornava cada vez mais cara e valiosa.

Da lavoura de mantimentos aos engenhos açucareiros, destes aos cafezais, dos escravos às terras, dos animais às ações de empresas, [formas de acumulação de riqueza] mudaram tanto as formas de geração quanto de alocação dos capitais, em um movimento amplo que desnuda a transição capitalista de São Paulo. Os Lacerda Franco espelham estas dinâmicas de acumulação, pois diferentes maneiras de enriquecimento e investimento podem ser vistas na trajetória de membros da família (SILVA, 2015, p. 349).

Para se ter ideia, segundo o economista, apenas um dos membros da família elucidada, o sogro Joaquim Franco de Camargo, possuía, no ano de 1861, cinco propriedades agrícolas em Limeira-SP, duas em Rio Claro-SP e pelo menos 182 escravos, deixando um montante legítimo de 27:000\$000 para 18 herdeiros estabelecidos em inventário. À época, “o preço médio de um escravo chegou a 1.500 contos de réis” (SILVA, 2015, p. 359); infere-se, assim, que o alto valor de um cativo, aliado às terras férteis e à propícia localização geográfica das propriedades, possibilitava a expansão da fronteira do café ao mesmo tempo em que tornava incessante a amplificação do capital destas famílias e dentro delas mesmas.

Ao concentrar a riqueza nas mãos de poucos, a população escrava era, então, colocada permanente e miseravelmente em seu devido lugar. Pressupõe-se, portanto, que o contato direto de Varella com parte da cosmovisão escravista daquele período tenha lhe rendido a composição de um cenário específico, com fotografias do que se constituía um exemplo de dinâmica da vida em fazendas cafeeiras e de engenho do interior da província de São Paulo – localização esta que, como já se anotou, equivale ao primeiro período de permanência de Varella na intelectualidade romântica, configurando o mais importante da sua vida literária.

Sabe-se que “escravos passivos ou violentos” apareceriam “alternadamente nas páginas de um mesmo autor, como é o caso do romântico Luís Nicolau Fagundes Varela” (AZEVEDO, 2003, p. 111), mas os meios encontrados pela sua poesia para representar estes personagens ganham contornos mais precisos na constituição de um negro nobre que, nas palavras de Sayers (1958, p. 208), seria tudo o que um escravo corrente não era: Mauro “[...] continua a tradição do negro nobre, descendente direto de Bug-Jargal e de Oronoko” – características suficientes para que o escravo seja, portanto, interpretado como novidade e abstração literárias.

As analogias encontradas pelo estudioso nas novelas do francês Victor Hugo, *Bug-Jargal* (1826), e da inglesa Aphra Behn, *Oroonoko* (1688), resumem a máxima da vingança, elemento constante da coletânea *Vozes d’América* (1864) e de força significativa para o poema que será posto em análise. Também desenvolvida na poesia brasileira, a imagem do

negro que, revoltado, se orienta e busca vingar-se de injustiças sofridas, especialmente, por algum ente familiar. Destarte surgem, por exemplo, as vestimentas heroicas para o negro-herói que se funde, na visão romântica, com a rebeldia, afastando-se sobremaneira da completa resignação encontrada por Sayers (1958) na sucessora poética castroalvina – dado que demarca, outra vez, que as evidentes afinidades estilísticas entre Castro Alves e Fagundes Varela não superam, em termos de tratamento temático de influência decisiva para a questão do antiescravismo, a escolha acertada – ainda que ocasional – por parte do segundo sobre o primeiro, e ainda que o primeiro, no caso, tenha se voltado à unidade essencial do problema da escravidão com maior completude.

Preenchido o último trecho do decênio de 1860 com a mais longa “[...] poesia africana que havia sido produzida até essa época” (FRANÇA, 2011, p. 44), resta, nesta lida, demonstrar a importância da fundação de um sentimento antiescravagista no projeto literário de Fagundes Varela com o mais extenso e mais denso poema narrado da coletânea *Vozes d’América* (1864). O texto literário em cobertura, ao oferecer manifestações representativas das cenas da escravidão, serve para explicitar a postura do autor diante do argumento de oposição à mola propulsora do Estado na medida em que, ao mediá-las pelas percepções do cenário natural com fotografias fiéis do regime escravista do país, permite não só transparecer mas pressupor a seguinte ideia: a de que “Mauro, o escravo” é, para além da cruenta e dramática demonstração do dado social na criação poética – plasmada nas vivências de um escravo brasileiro de uma fazenda de engenho –, representativo da inauguração de um sentimento dramático, articulado de modo coletivo, designativo dos reflexos do patriarcalismo e do retrocesso social, e mais, duramente voltado à realidade, qual seja, o cancro que se originou do sistema escravocrata no país.

Na obra que inaugura o sentimento antiescravista, o prefácio e o ideário do autor

A construção do argumento antiescravagista em “Mauro, o escravo – FRAGMENTOS DE UM POEMA” deixa uma interessante lacuna que, por sua vez, encontra lugar no próprio prefácio³⁰ da coletânea que abriga o poema e que exige, em termos de investigação literária, um olhar mais cuidado.

³⁰ A íntegra do texto do prefácio pode ser conferida no *Anexo B* do presente trabalho.

Salva a personalidade estética de Varella, ao prefaciá-las suas *Vozes d'América* (1864) o autor lança mão de uma série de imagens poéticas, filosóficas e mitológicas para render alguma persistência a seus versos e revelar, ironicamente, a importância de que o poeta romântico – o típico sofredor, ocioso, “perdido nas névoas de um mundo fantástico” (VARELLA, 1957 [1861], p. 176), um desconhecedor das “leis da humanidade” que não se contenta “com o sossego da família, a calma da mediocridade, a paz do coração, verdadeiras e únicas felicidades na terra” (op. cit., p. 176) – reconheça a essencial revolta contra o tempo presente quando, por algum motivo, este agride a exaltação lírica e poética do autor romântico. Em um país de condição semicolonial e importador dos moldes de vida e de cultura europeus, o atraso do presente se via também representado, justamente e para além de outras desgraças sociais (como a fome, a miséria e a ausência de educação digna para todos, por exemplo), por uma via de mão dupla muito mais complexa: o problema da escravidão.

Varella incorpora um ideário sobre a função social do poeta e o faz alegoricamente não só no prefácio às *Vozes d'América* (1864), mas também em outros pequenos textos nos quais expõe algumas ideias apoiadas na mesquinhez e nos interesses ordinários de uma sociedade abjeta ao problema do regime escravocrata. Exemplo disso são suas *Palavras de um louco*, um manifesto (ou prosa poética) de Varella publicado sob o formato de folhetim em setembro de 1861 – mesmo ano da escrita do referido prefácio – na edição de número 3 da *Revista da Associação Recreio Instrutivo*. Nele, de maneira análoga às *Palavras de um crente* (1832) de Lamennais, Varella confessa que o poeta é um

[...] Doido, — porque em vez de rastejar-me servil e submisso sobre os régios tapetes, proclamei a liberdade e igualdade, — — porque em vez de curvar a cabeça ao *miserável egoísmo do século*, sopeei altivo os preconceitos sociais, — porque em vez de um *punhal*, — uma pena mercantil — ou uma *gazua*, — tomei uma lira e desferi doces melodias!
Doido!... serei um doido, porque o labéu da maldição negreja a fronte dos livres, — porque a poesia, essa linguagem dos anjos, é manchada de desprezos, — porque o amor, a crença, a virtude, são estúpidas quimeras, — porque o interesse é a lei, — o ouro, a divindade, — o egoísmo, a verdade!
(VARELLA, 1861, p. 43-44, grifos nossos).

Instalado o conflito entre a sociedade burguesa e o poeta incompreendido, a vida malsinada do escritor se realiza na excomunicação de sua própria vivência social e do produto oriundo de seu denso processo de reflexão sobre um problema. O produto, qual seja, a poesia. Varella estende o desabafo sobre esta sistemática ao prefácio, no qual poeta e escrita poética

continuam, portanto, sendo uma maldição, uma vez que “[...] os poetas são sempre desgraçados” (VARELLA, 1957 [1861], p. 176) e “a poesia é o luxo, e o luxo é o mais vivo sinal da próxima decadência de tudo” (op. cit., p. 177).

Diante da mediocridade que permeava a sociedade oitocentista o poeta seria, assim, um vate, um gênio incompreendido, “[...] ser de eleição, tem os seus ideais dos quais não cede, mesmo reconhecendo que um fundo fosso o separa da realidade (burguesa). [...] Marginal, escapa às leis que regem o comum” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 81). É por esta razão que, em seu prefácio, Varella acaba, satiricamente, por dar razão aos “[...] honestos pais de família; os homens incumbidos de dirigir o Estado e felicitar o país; os comerciantes e lavradores; o mercenário ocupado em ganhar o seu pão cotidiano” (VARELLA, 1957 [1861], p. 176-177), dado o fato de que não abandonariam suas tarefas essenciais para aplaudir o poeta e a poesia que produz.

Varella, de fato, resta razão a isso, mas o faz ironicamente: “O poeta sofre (eis o lugar-comum de suas lamentações) porque as turbas não o compreendem, e cospem o sarcasmo e as ironias às mais fundas agonias de su’alma” (op. cit., p. 176); a alma da sociedade, portanto, incapaz de apreciar e compreender que existem, na poesia, reflexos de um sistema doente, se afasta completamente do olhar crítico e sensível da advindos da “ociosidade” do poeta que “[...] sacrifica todos os seus deveres e necessidades” não só para versejar sobre elementos banais, como o “— *Mimoso passarinho que vagueias* ou *Minha bela eu te amo*” (op. cit., p. 176, grifos do original), mas também – e aqui convive o ponto-chave da discussão promovida – para traduzir, na poesia, tópicos essenciais sobre a realidade social que abarrotava o Brasil naquele decênio.

Na decisão de escolher um destes tópicos estão as opções pelo temário da escravidão expressamente com o poema “Mauro, o escravo”, e pelo emprego de elementos que rondam este universo figurando indiretamente em outros tantos poemas da coletânea *Vozes d’América* (1864). No mais, se “a poesia é o luxo, e o luxo era o mais vivo sinal da próxima decadência de tudo” (op. cit., p. 177), e se “o mundo não caminha por cantigas, disse um escritor [...] o inverno há de chegar” (op. cit., p. 176, grifo do original), Varella acaba por explicitar, melancolicamente, que as ideias poéticas ali presentes – no texto e, por conseguinte, na coletânea de poemas – serviriam para explicar, sob a forma literária, a própria condição vivida pelo literato e pela sociedade que o abrigava.

Ressurgida, pois, a validade social do autor, sinais reveladores dos cenários da escravidão – o que, ao longo da análise, tomaremos a liberdade de denominar *retratos* ou *cenários* da escravidão – são enumerados, assim, nas quatro extensas partes do poema “Mauro, o escravo”. Do elemento da devassidão presente no patriarcalismo da família de elite – revela-se, ao final do poema, que o escravo Mauro é filho (bastardo) do próprio senhor de engenho que ordena, como sentença, açoitá-lo até a morte por uma desobediência verbal dirigida a Roberto, filho legítimo do senhor (e então, consanguíneo de Mauro) e que estupra a irmã do escravo, também escrava na mesma fazenda –, passando por elementos tais como a morte, a desonra, a vingança, o sofrimento e a perversidade, escapam dos versos do poema representações reais da dinâmica escravocrata do país, encaminhando o(a) leitor(a) a questionamentos muito próprios dos limites da moralidade e da imoralidade, das relações interpessoais de poder, da manutenção da riqueza e dos modos de vida da sociedade burguesa e, tão logo, do país, que com a escravidão compactuavam.

2. “Corre, corre desgraçado/ Cumprindo teu negro fado”: análise de “Mauro, o escravo”³¹

Varella comenta, em nota de fim, que perdeu grande parte do texto do poema “Mauro, o escravo”, tendo sido “[...] instado por amigos para que o concluísse” e vendo-se “[...] na necessidade de adjuntar algumas lembranças que ainda lhe restavam, e continuá-lo da maneira em que estava” (VARELLA, 1957 [1864], p. 212). Sejam recordações de sua vida na fazenda colonial da família, onde viveu a infância e a juventude sob os cuidados do escravo Modesto,³² sejam lembranças mais ou menos imediatas, relacionadas ao próprio processo de escrita, a advertência de Varella não dispensa o dado fundamental sobre o ofício artístico do poeta e sobre o produto poético: de que era preciso continuá-lo, de algum modo. Esta informação vigora, talvez, na força do protesto presente no poema, suficiente para induzir o(a) leitor(a) à reflexão sobre o abolicionismo numa província que, ironicamente, “disputava às demais províncias o troféu do mais impenitente escravagismo” (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 51):

A província mais escravocrata deste feliz Império é sem discussão, sem concorrências ao lugar de honra, sem a mais fugitiva névoa de dúvida, a muito adiantada província do apóstolo das gentes [...] São Paulo está na vanguarda. É o porta-estandarte da bandeira negra (POMPÉIA, 1883 apud MELLO, 2012, p. 193).

³¹ Optou-se, neste ensaio, por manter-se a íntegra do texto literário analisado exclusivamente localizada na seção ANEXOS do presente trabalho, dada a extensão considerável do poema. Cf., portanto, *Anexo A – Texto literário: poema “Mauro, o escravo”*.

³² Cavalleiro (1953, p. 17) relembra, na única biografia integralmente dedicada ao autor, da Vila de São João Marcos, “[...] situada entre montanhas cobertas de mata virgem, capoeiras e cafezais”. Nela se localizava a Fazenda Santa Rita, “posteriormente denominada Monte Alegre, devido à sua posição topográfica” (op. cit., p. 17), cercada de exuberante natureza. Na constituição do cenário da Vila, as casas enfileiradas, a praça e a igreja matriz. Adentro da Fazenda, o rio Pirai, a capelinha, “[...] a casa patriarcal, enorme casarão de inúmeras portas e janelas, com o vasto alpendre” (op. cit., p. 18) e, ao lado dela, “[...] a senzala, para onde, à tardinha, os escravos se dirigiam, curvados pelo peso do serviço, da idade e da humilhação. Descobrem-se reverentes e submissos, dóceis e vencidos, aos ‘ioiôzinhos’, alvos e descuidados” (op. cit., p. 18). O estudioso destaca que Varella foi criado até os dez anos de idade neste ambiente, pajeado pela “figura humilde e submissa do escravo Modesto, cuja dedicação pelo seu Nhonhô Luiz perduraria até a morte” (op. cit., p. 18).

Parte 1 – A sentença (versos de 1 a 162)

Foi no interior da rica e intelectualmente avançada cidade de São Paulo que Varella compôs, em 583 versos, o poema, aproximando o(a) leitor(a), imediatamente no primeiro verso do primeiro sexteto, do cômodo mais representativo da casa patriarcal: a “sala espaçosa” em que Lotário, o senhor dono de escravos, estava “cercado de escravos” – estes, que um dia foram como animais livres na natureza, agora são “presas agora de infundo terror” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 191), em referência às condições em que viviam e em regime de escravidão. Primeiro personagem a ser apresentado, Lotário é o típico representante da elite rural do país, descrito como um homem rude, frio e sombrio, cujas rugas se veem cobertas de “horror”, dado, talvez, o tempo que já levava na posição de senhor de escravos. Sobre sua vida pairam, ainda, “boatos ousados” quanto a um suposto “inseto”, que é tão fácil esmagar na sombra noturna: “[...] um gesto.../ uma espera.../ na estrada uma cruz...” (op. cit., p. 192). Os elementos mencionados, ainda que sugeriram alguma ação prática por parte de Lotário, formam parte da aura enigmática que ronda sua pessoa em toda a narrativa, com mistérios que somente “as selvas,/ os fossos sem luz/ E as serpes que a plaga percorrem de rojo” (op. cit., p. 192), na condição de guardiãs e guardiões da Natureza, saberiam.

Sua figura encabeça a primeira parte do poema, intitulada A SENTENÇA. Nela, narra-se com detalhes, ao longo de 27 sextetos rimados em combinação AABCCB, a cena que abre a história do poema: a decisão de Lotário com relação a uma indisposição verbal entre seu filho, Roberto, e o escravo Mauro. É nela em que se apresentam ambos, Roberto e Mauro, de modo que há uma maior preocupação, em termos de descrição da narrativa, com a pintura do personagem que dá nome ao poema, em detrimento do “gênio traidor” de Roberto, “tirânico e altivo” assim como o pai (op. cit., p. 192-193).

Em oposição à Lotário, “[...] o potente,/ Lotário o opulento, soberbo e valente,/ De um povo de humildes tirano e senhor” (op. cit., p. 191), cuja maldade e riqueza são alternadas ao longo dos três sextetos seguintes, Mauro vem descrito como um escravo miserável e infeliz, “[...] feroz, revoltoso,/ Que ousou levantar-se da lama” (op. cit., p. 192) para, por motivo ainda não revelado no texto, ofender a Roberto. A aparente fragilidade com que se denomina a pessoa de Mauro, talvez numa tentativa de homogeneizá-lo à tipificação dos demais escravos dos campos de Lotário – “[...] As turbas de servos imóveis, silentes,/ Os braços cruzados, as frentes pendentes,/ A voz aguardava que as ordens ditasse” (op. cit., p. 192) –, se

rompe com o ruído das correntes que prendiam o escravo, que fora levado por um grupo de servos ao centro da sala principal, para que fosse julgado:

VIII

Momentos passados, um surdo ruído
Ergueu-se da escada, por entre o tinido
De férreas cadeias batendo no chão,
E os servos de volta, trazendo o culpado
Tristonho, olhos baixos, o dorso arqueado,
No centro pararam do antigo salão.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 192-193).

É quando Mauro, em meio ao grupo trêmulo e atento à voz de Lotário, se aproxima ao seu comando, como se o eu lírico pudesse passar a enxergá-lo, então, com outros olhos: “Que traços distintos! que nobre composto!/
Que lume inspirado saltava do rosto,/
Dos olhos doridos do escravo infeliz!” (op. cit., p. 193). A mágoa e a tristeza presentes no olhar de Mauro terão resposta revelada logo adiante, quando se descreverá, em tom de revolta, o crime cometido – não por Mauro, mas sim por Roberto. Antes, pois, são dedicados três sextetos para compor, enfim, a descrição completa do escravo Mauro:

XI

Oh! Mauro era belo! Da raça africana
Herdara a coragem sem par, sobre-humana,
Que aos sopros do gênio se torna um vulcão.
Apenas uma das faces de um leve crestado,
Um fino cabelo, contudo anelado,
Traíam do sangue longínqua fusão.

XII

Trinta anos contava; trinta anos de dores
Do estio da vida secaram-lhe as flores
Que a aurora banhara de orvalhos e luz,
Deixando-lhe apenas um ódio sem termos,
E d’alma indomável, nos cálidos ermos,
A chama vivace que a força traduz.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 192-193).

A composição da robusta figura de Mauro parece ser inútil já que o próprio narrador, na condição de questioná-la, pergunta: “*Mas isto que importa: dos mares no fundo,/
No lodo*

viscoso do pântano imundo,/ Tem brilhos o ouro, cintila o diamante?” (op. cit., p. 194, grifo nosso). Eis, neste questionamento, uma crítica primária à instituição do escravismo no país, bem-comprovada pela historiadora Mary Karasch (2001, p. 66): mesmo diante das “tremendamente diversificadas” origens dos escravos que habitavam o eixo Rio-São Paulo – a título de exemplo, os africanos que, assim como Mauro, “[...] da África, viajaram de pontos tão distantes quanto Cabo Verde e Quênia, incluindo as vastas regiões da África Ocidental, Centro-Oeste Africano e África Oriental” (KARASCH, 2001, p. 66) –, fossem *ouro*, fossem *diamante*, eram, todos,

[...] estrangeiros sem parentes numa terra alheia na qual teriam de lutar para sobreviver contra a probabilidade de uma morte precoce, adaptar-se a senhores estrangeiros e costumes estranhos, e tentar fugir de seu infortúnio (KARASCH, 2001, p. 66).

O olhar do eu lírico para o depósito de escravos trazidos pelos navios negreiros ao lodoso destino da escravidão no Brasil se finda com o interruptivo grito de Lotário, que irrompe a primeira reflexão crítica do poema para dar voz à interrogação de Mauro por um “crime” que ele não cometeu.

O escravo, ao responder friamente que desconhecia tal acusação, mantém-se calmo, “sereno o semblante” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 194), e esboça sorrisos – um seguidamente do outro – feição que, no fundo, saberemos, espelha a revolta de Mauro. Por parte de Lotário, a atitude é interpretada como desaforo e arrogância do escravo:

XV

— Pois que desgraçado! tu zombas de mim!
E ousado, e insolente contempas-me assim!
[...]

XVI

[...] Mísero cão!
Humilha-te, abaixa-te, é tempo, senão
Com ferros açoites arranco-te a vida!

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 194).

A construção do imaginário de castigos sofridos pelos escravos durante o período da escravidão compõe, na análise de Karasch (2001), um problema maior, qual seja, o de definição. Para a estudiosa, tratar bem ou mal um escravo rondava, no vocabulário da

literatura de viagem e documental da época, uma tendência específica: a de “ênfatar demais o açoite e a brutalidade física, ignorando outras dimensões dos maus-tratos” (KARASCH, 2001, p. 168). No poema em análise, estas duas instâncias, exatamente – a do açoite e a do abuso físico –, recebem contornos nítidos, mas aliadas ao assassinato, à desumanidade e ao sofrimento extremo, sem qualquer respeito à vida dos cativos. Nestes extremos, a discussão de Karasch (2001) corrobora a curva exponencial do aliamto apresentado pelo eu lírico quando se expõe, na barbaridade das ameaças de Lotário, a tortura extrema, com o objetivo de matar:

O artigo 179 da Constituição de 1824 proibia a tortura e o açoite de escravos por cidadãos particulares. Onze anos depois [1835], o código criminal dava aos senhores o direito de punir seus escravos com moderação [...] mas não podiam queimar, ferir, afogar ou matar. Que muitos senhores não obedeciam à lei fica óbvio a partir dos registros policiais, mas outros se ajustavam e pagavam à cidade para castigar seus escravos. De início, um senhor de escravos descontente podia pedir até trezentas chibatadas, mas finalmente a polícia estipulou que somente ela podia ordenar mais de cinquenta (KARASCH, 2001, p. 175).

Queda claro que a alta posição social de Lotário dificultava qualquer possibilidade de denúncia à justiça: “Lotário era grande; seus bosques passavam/ Das serras além; seus campos brotavam/ Riquezas imensas que a tudo cobriam” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 191). Mauro, isoladamente, permanecia altivo em relação à acusação, ignorando-a: “Minh’alma é tranquila, só tenho uma dor,/ E essa é de funda, secreta ferida” (op. cit., p. 194).

A sede pelo derradeiro castigo físico do escravo é acentuada quando se revela, no poema, o tal “crime” cometido por Mauro contra Roberto, filho de Lotário:

XVII

— Tu’alma é tranquila? Tu nada fizeste?
Tu contra meu filho brutal não te ergueste,
Nem duros insultos lançaste-lhe às faces?
[...]

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 194-195).

Ponto alto do poema é quando Mauro, tomado de ódio, confessa ter insultado o filho de seu senhor e lhe responde, replicando a ofensa direcionada a Roberto quando o ultrajou:

XVII

[...]

— Não nego, é verdade.

— Confessas?

— Confesso!

[...]

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 195)

XIX

[...]

— Por que? disse Mauro; por que? vou dizer;

Por que? eu repito, que assim é mister:

Teu filho é um covarde, teu filho é um traidor!

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 195).

Lotário, trêmulo, “branco, de cólera arfando” (op. cit., p. 195), reitera a opção pelo castigo do açoitamento: “Lacerem-lhe as carnes de dia e de noite./ Até que lhe chegue final agonia!” (op. cit., p. 195). A rebeldia de Mauro, agora sentenciado à morte, espelha a condição intocável ocupada pelo senhor dono de escravos que detinha poder sobre todos, cumprindo a “disciplina rigorosa” recomendada até mesmo em guias para fazendeiros,³³ como bem nota Karasch (2001, p. 169): “[...] recomendava[-se] que o senhor punisse implacavelmente o mau comportamento, a fim de manter os escravos na linha”.

Há, contudo, no poema, deste ponto em diante, uma inversão de papéis. O grupo de escravos que conduziu Mauro à sala para que recebesse sua sentença, ao atender à determinação de Lotário – a de segurar Mauro para levá-lo ao açoitamento –, se assusta e se afasta do escravo, “medrosa e tremendo” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 196), quando é Mauro quem passa a deter voz e vez no texto: “— Ninguém se aproxime! bradou exaltado/ O moço cativo sustendo a corrente” (op. cit., p. 195).

Escravos atendendo à ordem de outro escravo que, ao se opor publicamente ao seu senhor, passa a se afirmar destemidamente, a partir de seu lugar de fala, enquanto ser humano.

³³ O autor referenciado por Karasch (2001) nesta oportunidade de análise é Carlos Augusto Taunay. Rodrigues (2010) explica que seu *Manual do agricultor brasileiro* teve a primeira edição publicada em janeiro de 1839. “[...] Durante a década de 1820, Taunay assumiu a administração da propriedade da família localizada no maciço da Tijuca e dedicada à cultura do café”, e que sua obra, “[...] um dos primeiros manuais voltados para fazendeiros publicados no Brasil, frisava que o maior problema da agricultura a ser encarado pelos fazendeiros era o da administração dos escravos. A questão era central, tanto que o livro dedica dois capítulos ao assunto” (RODRIGUES, 2010, p. 2).

Apesar da condição de escravo, Mauro é virtuoso e se mantém firme em suas crenças, desocultando, ao longo dos 22º e 23º sextetos da seção, a verdadeira faceta do crime cometido: o escravo revida e passa a narrar, daí adiante, a violência cometida por Roberto:

XXII

Não creias que eu tema! [...]
[...] ai! não, que sou bravo!
Por que me condenas? que culpa me oprime,
Senão ter vedado que um monstro cruento,
De fogos impuros, lascivos, sedente,
Lançasse a inocência nas lamas do crime?

XXIII

Oh! sim, sim, teu filho, no lúbrico afã,
Tentou à desonra levar minha irmã!
Ai! ela não tinha que um mísero irmão!...
Ergui-me em defesa; teus ferros esmagam,
Humilham, rebaixam, porém não apagam
Virtudes e crenças, dever e afeição!

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 196).

A Lotário, visivelmente abalado diante da assertiva de Mauro, não resta senão recuperar seu lugar de fala ordenando, outra vez, que o bando de escravos ali presentes o contesse, levando-o para fora do salão. A voz de Lotário, neste ponto, é equiparada a um rugido selvagem ao bradar a mesma *sentença* anteriormente proferida. Repetem-se, assim, no sexteto 26º, os três últimos versos anunciados no sexteto 20º, alterando-se, no entanto, o verbo de ordem: “— Amarrem-no” (op. cit., p. 197).

Mauro seria amarrado e, em teoria, não escaparia da morte por açoitamento. No entanto, o encaminhamento do fim desta primeira Parte atribui ao poema força em lirismo ao se potencializar, no texto, a imagem poética do elemento da natureza: sorrateiro, o cenário da paisagem natural ocupa o sexteto 27º da Parte 1 para que se revele que o escravo Mauro havia fugido da prisão em que foi detido e amarrado:

XXVII

Mas quando a alvorada no espaço raiava,
E os bosques, e os campos, risonha inundava
Das longas delícias do etéreo clarão,
O escravo rebelde debalde buscaram,

Cadeias rompidas somente encontraram,
E a porta arrombada da dura prisão.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 197).

A fuga de Mauro representa, no texto, a personalidade rebelde de escravos que resistiam às violências cometidas por seus senhores que, em alguns casos, nas palavras de Karasch (2001, p. 397), “[...] viviam com medo deles [dos escravos] e puniam imediatamente qualquer suposta ameaça à vida ou à propriedade”. Uma vez escravizados e submetidos à cartilha de seus donos, a resistência de escravos era, em realidade, o retrato complexo do que a estudiosa denomina “luta contínua” que, cotidiana e frequentemente, transcendia para a violência e acabava em castigos cruéis (op. cit., p. 398). Ademais, “[...] fugir era a forma mais comum de resistência dos novos africanos e define melhor o caráter da resistência bem-sucedida na cidade” (op. cit., p. 399). Na narrativa de Mauro, a fuga corresponderia, então, a uma estratégia desta “luta” que, intercalada por ameaças, estaria declaradamente travada: escravo *versus* senhor e amo – respectivamente, Lotário e Roberto, este último responsável, portanto, pelo estupro da irmã³⁴ de Mauro, também escrava cativa da propriedade e que passa a ser descrita mais detalhadamente na Parte seguinte do texto.

Parte 2 – O suplício (versos de 163 a 394)

A abertura d’O SUPLÍCIO revela, em termos estéticos, a deixa para que se iniciem, no poema, as 17 estrofes mais dramáticas de toda a narrativa, nas quais a presença do cenário natural se acentua docemente. Dentre elementos tais como a brisa do céu, as flores, a montanha, as estrelas, o grilo e outros insetos que figuram nos quatro quintetos de rimas ABCCB imediatamente seguidos de quatro quartetos menores, com rimas ABCD, ergue-se, adentro do quarto e último quinteto, da “sombria morada de Lotário” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 198), um monólogo aflito realizado numa voz “lacerada, enfraquecida/ [...] amarga e dolorida” (op. cit., p. 198). Cede-se a narração à irmã de Mauro, abrindo-se, no poema, a cena em que, moribunda, a vítima do crime de estupro cometido por Roberto se manifesta, prestes a morrer.

³⁴ A personagem em questão não é, em nenhum momento, nomeada no poema, sendo literariamente referida sempre como “irmã”, “criatura” ou ainda “mulata”.

É nítida, nesta abertura, ainda que curta, a estratégia *in media res* do texto, em que a própria contagem de estrofes é reiniciada: os quatro primeiros quartetos são dedicados à súplica da escrava que, conversando com Deus, diz sentir “as trevas/ As trevas de outro mundo que me cercam!” (op. cit., p. 198). Desistindo de lutar para sobreviver, a jovem clama pela mãe e pelo irmão:

IV

Minha mãe!.. meu irmão!.. eu não vos vejo!
Vinde abraçar-me, que padeço muito!
Mas de balde vos chamo... Adeus.. Adeus.
Eu vou morrer... eu morro... tudo é findo.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 199).

O trecho mencionado é representativo da morte da escrava enquanto outra das estratégias de fuga da vida escravista: a denominada “[...] ‘nostalgia’, chamada de banzo” (KARASCH, 2001, p. 417). Associada por Karasch (2001) ao suicídio, essa prática fora descrita como uma espécie de recusa à vida; longe da família e de sua terra natal, o escravo definhava lentamente até falecer. Motivo comum dado para a morte de africanos no Brasil, o banzo refletia, assim como outros métodos suicidas, o desejo de “[...] retornar à África” (op. cit., p. 418) e fugir, definitivamente, daquela vida.

Esta representação se vê potencializada na estrofe seguinte: uma septilha dedicada à imagem da voz da irmã de Mauro que vai, aos poucos, se desvanecendo pela selva, até sumir e dar lugar ao “estalo do azorrague amolecido,/ Sobre as feridas do coalhado sangue/ Da pobre irmã do desditoso Mauro” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 199). O mais complexo, neste ponto, seria entender que a jovem foi morta a exaustivas chicotadas, desferidas por dois dos algozes de Lotário – um deles, assim como ela, também africano, que ao lado do companheiro branco robusto cumprira as ordens do seu senhor:

VI

— Basta! bradou um dos algozes [o branco], basta!
Deixai-a agora descansar um pouco,
Repousemos também; meu braço é fraco,
Inunda-me o suor! logo... mais tarde,
Acabaremos a tarefa de hoje.
Logo? estais doido? a criatura há muito
Que sacudiu as asas.

— Sim!... é pena.
— Apalpai-a e vereis.
— Com mil diabos!
Ide ao amo falar, responde o outro
Limpando na parede a mão molhada

VII

Os que este ofício lúgubre cumpriam
Era um branco robusto, – olhar sinistro,
Cabeça de pantera; o outro um negro
Possante e gigantesco; as costas nuas
Deixavam ver os músculos de bronze
Onde o suor corria gota a gota.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 199).

A desumanização da vítima já morta e a frieza com que o algoz negro lida com a situação transparecem, ao olhar do narrador, na condenação daquela situação ao denominá-la, do início ao fim, um *ofício lúgubre*.

Cumprindo, ironicamente, a função de algoz da propriedade, o *negro possante e gigantesco* seria, nos termos de Karasch (2001), mais um exemplo da possibilidade de papéis desempenhados pelos cativos no ambiente escravocrata:

[...] a variedade de ocupações braçais *especializadas* abertas então aos escravos é peculiar ao período, e uma minoria deles ocupava posições de responsabilidade em artes e ofícios, ao mesmo tempo em que alguns exerciam cargos de supervisores, capatazes e feitores (KARASCH, 2001, p. 259, grifo do original).

Esta categoria de serviço especializada poderia render aos escravos, muitas vezes, como pontua a estudiosa, propriedades e até mesmo outros escravos, bem como a liberdade de si mesmos, denotando-lhes fidelidade aos seus senhores, dadas as exigências que lhes eram atribuídas. Mas Karasch (2001, p. 291) lembra que a porcentagem de escravos ocupando tal categoria era mínima em relação à parcela total da população escrava. Coerente, portanto, no poema, que o algoz negro responsável pela chicotada derradeira na cena da morte da irmã de Mauro tivesse ascendido à posição de “supervisão sobre outros escravos” (op. cit., p. 291), mas tenha recebido e atendido, de todos os modos, às ordens do companheiro de trabalho branco. Desprestigiado na cena, ele se encaminha até Lotário para noticiar a morte da africana e ser tratado com rispidez, recebendo outras novas ordens:

VIII

— Meu senhor...

— O que queres? fala e deixa-me.

Lotário respondeu voltando o rosto
Ao servo hercúleo que da porta, humilde,
Lhe vinha interromper nas tredas cismas.
— A mulata morreu.

— Pois bem, que a deixem

E enterrem-na amanhã.

A esta resposta

Decisiva e lacônica, o africano
Retirou-se a buscar seu companheiro,
Deixando o potentado, que de novo
Mergulhou-se nas fundas reflexões.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 200).

Na cena que tem início com a estrofe irregular que segue, recupera-se a presença da natureza que, outra vez mais, elenca nova série de elementos bucólicos: o “[...] calor da flor”, o “[...] passarinho/ [que] Se desfazia em queixas amorosas/ Tudo era belo, radiante e puro,/ Palpitante de vida” (op. cit., p. 200). A inspiradora colocação da paisagem natural se rompe com o surgimento de um grupo que, “[...] silencioso caminhava/ Pela encosta do monte, conduzindo/ Um fardo estranho e dúvio; era uma rede/ Nodoadada de sangue! [...]” (op. cit., p. 201).

Dava-se aí, como seria de se esperar, o cumprimento da tarefa de livrar-se, a mando de Lotário, do corpo da escrava morta. A estrofe irregular seguinte transfere a chegada do cadáver ao elemento-maior, qual seja, o próprio cenário bucólico e natural, assim contaminando-o:

XI

[...] A natureza,
Que provida lançara o encanto e a vida
Ao redor deste sítio, parecia
Ter-lhe tudo negado. O solo ingrato,
Revolto, seco nem sequer mostrava
Uma gota de orvalho; desde a relva
Macia e vigorosa até a urtiga
Nada crescia ali! Truste, solene,
Sobre um monte de pedras, levantava-se
Apenas uma cruz em cujos braços
Dois pássaros beijavam-se gemendo.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 201).

A simbologia da dicotomia estabelecida entre *vida* e *morte* – representadas alegoricamente, no universo poético do texto, pela natureza e pela escravidão, respectivamente – passa a ser determinada por versos cuja força é mais nefasta do que o habitual, como se estes servissem para abrir caminho, no poema, para uma espécie de reviravolta da condição construída por oportunidade da cenografia. Em outras palavras, é como se a natureza, enquanto elemento orgânico de poder supremo, condenasse duramente a desumanidade inerente ao processo de escravização no país.

Na estrofe irregular que prossegue, a tarefa de atirar “bem depressa”, dentro da cova, “o corpo da mulata”, é destinada ao “negro gigantesco/ Que à véspera sorria-se, rasgando/ As carnes da infeliz” (op. cit., p. 201). O algoz negro retorna, assim, à rotação de câmera do narrador quando, na estrofe 13^a, fica sozinho para encobrir de terra o cadáver na cova. Passados alguns minutos do “lúgubre ofício”, o “brônzeo monstro” ouve seu nome³⁵ ser chamado por uma voz. É quando ele para e, voltando seu olhar ao entorno, murmura, estremecendo: “— Mauro!...”.

O retorno do escravo Mauro, fugido desde o fechamento da Parte anterior da narrativa, não representou qualquer ameaça à integridade física do negro algoz; a ênfase da cenografia que se inicia é outra e recai, justamente, no ressurgimento do escravo que, agora, trazia consigo nova roupagem, traduzida nos novos aspectos emocional e físico que lhe são atribuídos pelo narrador:

XIV

Sim, era Mauro, e quão mudado estava!
Dias sem luzes, noites sem descanso,
Tinham dez anos lhe roubado a vida!
Naquela fronte cismadora e doce,
Onde luzia a resignação outrora,
Passavam nuvens de fatal vingança!
[...]
[Mauro] Era uma sombra apenas e uma ideia:
Sombra de dor, ideia de vingança!

XV

Não era o seu trajar o de um escravo,
Nem também de um senhor. Sombria capa,

³⁵ Destaque-se que, assim como a mulata africana irmã de Mauro, o escravo algoz tampouco é nomeado, recebendo, ao longo do poema, denominações que se limitam a sua caracterização física: “negro”, “brônzeo” ou, ainda, “africano”. Resta afirmar, portanto, que Mauro é o único negro cuja condição escrava é subvertida permitindo-lhe atribuir, no poema, humanidade, simulada ao personagem por meio de um nome próprio.

Grosseira, embora, lhe cobria os ombros
E deixava entrever pendente à cinta
Uma faca ou punhal; largo chapéu
De retorcidas abas inclinava-se
Mostrando a vasta fronte; uma espingarda
Trazia à mão direita. Onde encontrara
O escravo estes recursos? Não se sabe.
Dera-lhe alguém, ou os roubara?
[...]

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 201).

É fato que a caracterização nitidamente romântica atribuída ao escravo Mauro se reservaria à energia estética do movimento enquanto possibilidade de representação artística. Entretanto, a nova composição de Mauro no cenário da narrativa pode servir, também, como mais um dos retratos da ambientação sobre a vida dos escravos nas províncias: Karasch (2001, p. 398), ao pontuar a situação de escravos que eram recuperados de suas fugas, relembra que a resistência violenta era uma das três abordagens básicas para que um escravo obtivesse a liberdade. A estudiosa indica que a formação de comunidades de fugitivos era comum nas zonas de florestas tropicais, e “[...] estrangeiros que se aventuravam em seu[s] território[s]” eram frequentemente assaltados (op. cit., p. 403). No mais, defrontados com o “problema de evitar a recaptura” (op. cit., p. 405), os escravos fugitivos teriam de lidar com o refúgio como via de mão dupla: ao passo que áreas montanhosas lhes serviam como alternativa para percorrer curtas ou longas distâncias, “[...] o terreno difícil [...] atrapalhava seus movimentos” (op. cit., p. 405). Limitados, assim, a florestas, trilhadas ou não, os escravos “[...] teriam pela frente ataques armados de bandos de índios, sequestradores de escravos e fugitivos suspeitosos, para não mencionar os perigos naturais, como serpentes venenosas, morcegos vampiros, onças e insetos” (op. cit., p. 407). Karasch (2001, p. 407) encerra anotando que “quem sobrevivia nas florestas, o fazia frequentemente com muitas dificuldades” – revelação que supera os questionamentos onipresentes do narrador e aproxima o personagem Mauro da completa rebeldia, alimentada pela resistência e pela luta pela sobrevivência – estas, por sua vez, simbolizadas nos novos pertences que carrega e movidas tematicamente por infindável sede de vingança.

Volta-se à cena do sepulto: o negro algoz, “estupefato, trêmulo” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 203) com o ressurgimento do escravo recebe dele nova ordem. Mauro brada para que o algoz abra a mortalha, pois deseja ver a irmã, “[...] Vê-la ainda uma vez, depois... vingá-la!” (op. cit., p. 203). A imagem que persegue os versos de 338 a 344 é de cruza

tamanha: o corpo da irmã de Mauro é descrito, em sete versos, como uma reunião de restos desagregados e já em estado de decomposição: “[...] carnes laceradas, roxas, fétidas,/ Inundadas de sangue! Massa informe/ De músculos polutos, negro emblema [...] Cruentamente horrível!” (op. cit., p. 203).

Mauro cai de joelhos junto ao cadáver putrefato, desfazendo-se aos prantos. Sem forças, ele tenta se levantar e ordena ao algoz negro que cumpra com o dever que lhe fora dado. É quando o poema se encaminha para uma rápida reflexão, na voz de Mauro, sobre a morte da irmã.

Neste trecho, composto de cinco quartetos de rimas ABCD centralizadores, portanto, da voz de Mauro direcionada à alma da irmã, para além de símbolos da natureza são constantes as referências ao dado Celeste, a Deus, ao céu e à “corte angélica” que esperavam a vítima que fora cruelmente violada e morta. Correlato a estes símbolos está o reforço da imagem ingênua da irmã, a quem sequer restou a chance de sorrir ou de sonhar, dada sua condição de escrava:

I

Tu passaste na terra como as flores
Que a geada hibernal derriba e mata;
Foram teus dias elos de teus ferros,
E teus prazeres lágrimas!

II

Negou-te a primavera um riso ao menos;
Dos sonhos da estação, nenhum tiveste;
A aurora que de luz inunda os orbes
Te abandonou nas trevas!
[...]

V

A morte agora te escutou, criança!
Trouxe a alvorada que esperaste embalde,
E adormecida nos seus moles braços,
Poisou-te junto a Deus!...

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 204-205).

O encerramento da Parte 2 do poema por meio de uma última septilha coloca a nova desapareição de Mauro em meio à selva ao lado do definitivo fim do suplício da irmã. Morta, a

vítima acaba servindo, assim como Mauro, como exemplo consolidado da iniciação religiosa cristã à qual foram submetidos os africanos cativos.

Seja no caso de Mauro, seja no caso da irmã, o seguimento do Catolicismo se faz presente na construção do imagético religioso de ambas as personagens, sobretudo em duas passagens: i) quando a jovem clama, no leito de morte, pelo Deus-Pai Todo-Poderoso, e afirma que “[...] Belo/ O meu anjo da guarda me contempla” (op. cit., p. 198); ii) quando se revela, em três dos versos da estrofe 15^a, que Mauro fora catequizado, pois “[...] bebera as leis de Deus dos santos lábios/ De velho Missionário, e aprendera/ A decifrá-las nos sagrados livros” (op. cit., p. 203). Destarte, a representação da religiosidade dos irmãos cativos ao longo de toda a Parte d’O SUPLÍCIO convive, de um modo geral, com um doloroso dilema: o de que a Igreja Católica foi permissiva com a política escravocrata, tendo representado o braço direito da consolidação administrativa e ideológica das monarquias e elites rurais do país, “[...] aliada mais indispensável na expansão colonial” (REIS; AZEVEDO, 2012, p. 47), participante e legitimadora, portanto, da hegemonia do Estado sobre a população escrava.

Em instância específica, a invisibilização da mulher negra no escravismo no Brasil, mesmo que apoiada no pilar da religiosidade, expõe no poema uma reflexão sobre as atrocidades do cativo africano e a completa insensibilidade para com a morte do povo negro. Tratando-se especificamente da situação da mulher negra escrava no contexto de cativo, não resta outra atribuição senão a mais comum de todas: a de apelação à imagem erotizada da africana que, subjugada, também servia como escrava sexual de senhores e amos:

A mulher negra era submetida a diversos tipos de violência: física, sexual, psicológica, entre outras: “[...] a violência sexual perpetrada pelos senhores de escravos, seus familiares e agregados contra as mulheres negras, os estupros eram considerados naturais, já que escravas não eram donas de seus corpos [...]” (BRITO, 1997 p. 5)” (DE PAULA, 2012, p. 157).

Natural, portanto, no ambiente escravocrata, que uma mulher negra africana tivesse seu cadáver encontrado sem qualquer possibilidade de sepultamento digno, sendo reduzida, ao cabo de contas, a um monte de carnes podres envolvidas numa rede e atiradas numa cova cavada, às pressas, à beira de um monte.

A confirmação de Karasch (2001) elucidada o atroz e doloroso desdobramento do referido dilema:

Igualmente essencial para os escravos católicos, se não mais, era o sepultamento digno dos mortos. Entre as razões mais importantes para reunir dinheiro entre os escravos pobres estava a de garantir um enterro em terreno consagrado para si mesmos e para suas famílias e rezas por suas almas. [...] Em suma, um dos motivos mais importantes para formar irmandades e participar delas era sepultar os mortos (KARASCH, 2001, p. 347-348).

Com exceção dos dois conglomerados de quartetos – empregados para dar voz à súplica da irmã de Mauro, num primeiro momento, e à Mauro, num segundo momento – e dos quintetos iniciais, todas as demais estrofes d’O SUPLÍCIO são compostas de versos brancos. Este recurso formal, bastante usado por Varella, prolonga a narração da referida Parte de modo que, para iniciá-la, o eu lírico lança mão de imagens simbólicas da Natureza para demonstrar o transcorrer do tempo e lançar luz, de modo geral, ao sinistro acontecimento desencadeador do elemento da vingança: a violação e conseqüente morte da irmã de Mauro.

Parte 3 – A vingança (versos de 395 a 519)

A exposição do dado religioso na Parte anterior do poema dá lugar, na abertura d’ A VINGANÇA, a uma outra discussão, mais mística e voltada ao dado da cultura escrava afro-provincial. Nesta terceira Parte da narrativa – a menor de todas as quatro Partes que a compõem –, retoma-se o recurso formal empregado na Parte anterior: tem-se um total de dez estrofes, sendo duas irregulares, uma oitava, outras duas irregulares, uma nona, um sexteto, um quarteto, outro sexteto e, por fim, uma irregular.

Composta de versos todos brancos, tempo e espaço transcorrem nesta Parte mediante alegorias oriundas, nesta oportunidade, da Astrologia. Calcula-se, com as três voltas percorridas pelo Sol no Ciclo do Zodíaco, que se passaram três anos da morte da irmã de Mauro. A nova cenografia construída pela narração onisciente instaura um ambiente de festa marital com grandioso banquete na propriedade de Lotário, da qual participam, ainda que separadamente, os servos:

I

[...] É um dia
Brilhante e festival, cheio de júbilo
Nos imensos domínios de Lotário.
A habitação transborda de convivas

Retroa a orquestra, tudo ri-se e folga,
E os próprios servos no terreiro juntos
Dançam contentes, sem lembrar-se ao menos
Da escravidão pesada. O que há de novo?
Que fato estranho há transformado a face
Desta sinistra e túrbida morada?
Não o sabeis? Roberto hoje casou-se,
Roberto, o filho amado de Lotário
Cujos domínios não abrange a vista:
Feliz três vezes a formosa noiva!

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 206).

Em termos de representação do real, os questionamentos do eu lírico até antes do verso revelador do matrimônio de Roberto, filho do senhor de escravos, não permitiriam, de nenhum modo, cogitar um possível casamento de gente escrava, ainda que um bando de servos contentes compartilhasse, no terreiro, da aura festiva. Dados expostos no estudo de Karasch (2001, p. 379-392) revelam, em números, que a quantidade de casamentos registrados entre escravos era, de modo geral, baixíssima ou praticamente nula: “[...] menos de 4% dos matrimônios envolviam escravos, embora eles fossem, em 1849, 40% da população” (op. cit., p. 381). Para além dos tradicionais padrões de impedimentos e oposições por parte dos senhores de escravos, de modo a evitar a legitimação de filhos de escravos, a autora expõe, dentre as explicações para a baixa incidência de casamentos entre cativos, “[...] o gasto envolvido; o custo desanimava de casar até mesmo pessoas livres” (op. cit., p. 382). Este dado reforça, portanto, o inominável poder aquisitivo da família de Lotário que, ao consolidar uma união entre pessoas livres fortalecia, naturalmente, a composição patriarcal, a estruturação do modelo social-escravocrata e, claro, a manutenção do status de riqueza nas mãos das famílias pertencentes às elites rurais.

É na transição de câmeras que o narrador, ao deixar em plano secundário a cena da festa do casamento, focaliza Roberto, quem se afasta discretamente da propriedade de seu pai e desce em direção ao campo para “[...] respirar as brisas” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 206). A composição da nova cena se dá mediante o emprego corriqueiro de elementos da natureza: pensativo e envolto pela calma, serenidade e sossego daquela noite de verão, Roberto, pensativo, senta-se numa pedra, à beira de um riacho. É quando a narração onisciente questiona: “Nas noites de noivado, quem se atreve/ A deixar o festim, antes que a aurora/ Não surja no horizonte? [...]” (op. cit., p. 207).

Roberto, em realidade, ansiava pela noite de núpcias, para que pudesse estar a sós com a esposa, pois antes mesmo de decidir escapar furtivamente de sua própria festa de casamento descreve-se, na estrofe anterior, que o amo estava “[...] palpitante de ventura,/ Louco de amor, a fronte incandescente” (op. cit., p. 206). É por esse motivo que ele passar a maldizer a comemoração que, demorando a terminar, adversava seus “férvidos desejos” (op. cit., p. 206) pela mulher com quem se casara.

O emprego de praticamente duas estrofes para enfatizar o elevado desejo sexual de Roberto faz jus à própria hierarquização do gênero na sociedade daquele tempo. Na medida em que africanos e africanas escravizados(as) eram subalternizados(as) das mais variadas formas e nos mais diversos padrões de marginalização e desumanização, inclusive sexualmente, criava-se uma espécie de hierarquia racial e de gênero que, nas palavras do pesquisador Alessandro Ratts (2003, p. 4), assim era estabelecida: “[...] em primeiro lugar situa-se o homem branco; em segundo, a mulher branca; em terceiro, o homem negro; e, por último, a mulher negra”.

Ou seja, a reclamação de Roberto quanto ao andamento da festa, que ia longe – “A dança, o riso, os brindes e as cantigas/ Até a noite vão; quando já débeis/ As luzes vacilavam nos seus lustras,/ E o cansaço abatia os seios todos” (VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 206) – e as difamações que dirigia ao maldizer os convidados presentes naquela “ardente alegria, que adversa/ Levantava-se entre ele e a noiva amada” (op. cit., p. 207) não são atitudes superficialmente gratuitas se considerado o fato de que, na pirâmide dos seres sociais da escravidão, Roberto e a noiva (homem branco e mulher branca, respectivamente) ocupavam, exclusivamente, espaços primários de realização de suas afetividades, de modo que à mulher negra (representada, no poema, pela irmã de Mauro) restasse, então, a inferiorização e a subjetivação sexual, metaforizadas no crime de estupro mediado pela violência do castigo por açoitamento e seguido de morte. A modo de encerramento desta lógica, a indiferenciação do corpo da escrava se vê conformada na desova do corpo da personagem.

Confirma-se, aqui, a tese da invisibilização da mulher negra enquanto fenômeno social e intelectual, em detrimento do reforço da categoria de classe branca, senhorial, dominante e de alto poder aquisitivo, visualizada, na cena em análise, por meio da supervalorização do imaginário social das mulheres brancas, às quais estavam garantidos, como bem representa o

poema, recursos e, assim por dizer, dignidades tais como um registro matrimonial, uma festa de noivado e uma noite de núpcias.

Roberto permaneceu, segundo conta o narrador, “Longo tempo [...], mergulhado/ Nas suas reflexões” até decidir retornar à propriedade. É quando ele, subitamente, é surpreendido por “[...] um vulto escuro”:

IV

[...]
— Ó Deus! é Mauro!
Mauro, o que queres? fala!

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 207).

O escravo Mauro ressurge nas mesmas vestes de sua última aparição e, afastando “[...] as largas abas/ De seu vasto chapéu” (op. cit., p. 207) responde Roberto, “[...] vergando o moço/ Com seus braços de ferro; — eis o que quero!” (op. cit., p. 207).

A alusão à força física de um homem feito de aço dá abertura, na cena, para o momento em que Mauro espanca, de modo cruel, o filho de Lotário, com “[...] golpes/ Terríveis e certos sobre o peito/ Do mancebo infeliz”, repetindo, “— eis o que quero!” (op. cit., p. 207). O corpo de Roberto é arrastado sobre o pântano e lançado em “[...] um fosso imundo,/ Cheio de lama e apodrecidas plantas” (op. cit., p. 207). “— Eis teu leito de bodas,³⁶ boa noite!”, despede-se Mauro, consumando a primeira etapa de sua ideia de vingança em nome dos crimes cometidos contra sua irmã.

Recorta-se novamente a narração para a troca de cena. Momentos depois, na festa – que prosseguira “ardente, forte” (op. cit., p. 208), surge uma “escrava alucinada” gritando: “[...] meu senhor está morto, / Meu senhor já morreu! venham, acudam!” (op. cit., p. 20). Seu desespero vem figurado, no verso do poema, como superior a um raio, tamanha era sua feição horrorizada. Aterrados e com medo, os convidados acompanharam-na até o quarto de Lotário, onde o encontraram “[...] deitado no assoalho / Inundado de sangue; um surdo ronco/ Partia-lhe do seio, e os olhos baços”. No novo jogo de câmeras, o narrador dispensa aura enigmática ao acontecimento:

³⁶ Destaque-se, aqui, a alegoria da vala imunda, onde o corpo de Roberto foi despejado como excremento, em analogia à cama nupcial, por ele tão desejada.

VI

[...]

Uma janela aberta contemplavam,
Como querendo descobrir nas trevas
Um profundo mistério. O quarto cheio,
Repleto de convivas e de escravos,
Retumbou de questões: — Onde foi ele?
Como foi? conheceram-no? seu nome?

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 208).

Quem, como e para onde teria ido o indivíduo desconhecido que atentara contra a vida Lotário? As estrofes seguintes encaminham tais dúvidas para outro patamar, uma vez que a cena do crime é direcionada aos cuidados que, em vão, foram destinados ao senhor de escravos. Com as longas distâncias que separavam as fazendas e grandes propriedades das casas de médicos, localizadas nos vilarejos centrais das províncias, seria impossível salvar uma pessoa neste estado, mesmo com a agilidade de um dos escravos, que montou um “rápido cavalo” (op. cit., p. 209) em busca de socorro.

Assim, Lotário foi colocado em seu leito – a esta altura, *de morte*: “Duas horas de angústia se passaram./ A morte caminhava passo a passo./ E não tardava vir sentar-se, lívida./ Do leito do senhor à cabeceira.” (op. cit., 209). Personificada, a Morte vem representada, na estrofe, por uma sombra funérea e sobrenatural que, para além de levar a vida terrena de Lotário, impõe a ele, em seu último suspiro, uma “força estranha” que o faz abrir a boca e murmurar, “com voz lúgubre e funda/ Com essa voz tão próxima dos túmulos,/ Que parece partir de negro abismo”, o seguinte: “— Também era meu filho!...” (op. cit., p. 209).

Estaria completa, neste ponto, a segunda etapa da ideia de vingança declarada pelo escravo Mauro, mas tem-se fixada a dúvida sobre o segredo revelado por Lotário em seu leito de morte. Com Roberto e Lotário mortos, os danos causados à irmã teriam sido, finalmente, reparados. O mistério, contudo, permanece: o(a) leitor(a) é levado a tirar esta conclusão somente a partir da abertura da Parte final do poema, quando o elemento da natureza retorna, desta vez, mais pungente, dado que somente ela, em seu “Impenetrável mando de mistério/ Cobria esse segredo” e, “Discreta confidente, esconde tudo!” (op. cit., p. 209).

Parte 4 – Visão (versos de 520 a 583)

A opção do eu lírico por granjear elementos místicos para anunciar a morte de Roberto e, mais precisamente, a morte de Lotário é decisiva para a figuração do elemento da natureza presente na poética de Fagundes Varella. Nota dominante da coletânea que abriga o poema, o tratamento dado à paisagem natural fortalece, no fechamento do poema, o mistério sobre o assassinato do senhor de engenho e sobre sua paternidade diante do próprio indivíduo que o assassinou – e, por conseguinte, sobre a imagem de Mauro enquanto um escravo incomum.

A organicidade da reta final da narrativa leva a crer que a VISÃO oferecida pelos elementos da natureza para com o enigma da morte de Lotário tem forma e atitudes típicas de um escravo fugitivo: afinal, é com aura de enigma que se encerra o poema para que, num mesmo tom fúnebre, se inicie a quarta e última Parte da narrativa. Com versos organizados em oito oitavas (todas rimadas em combinação AAABCCCB) ressurgem, em toda a extensão estrófica, símbolos da natureza, todos, absolutamente, associados a chuvas, tormentas, ventanias, raios e trovões que acinzentam os ermos da propriedade de Lotário.

O eu lírico retraz à cena a imagem do vulto escuro, “[...] descrido,/ Tredo espectro foragido” (op. cit., p. 210) e continua a levantar questionamentos acerca de sua coragem e de sua determinação em vagar livremente pela selva tenebrosa:

III

Por esta noite de horrores,
Da tempestade aos furores,
Quem se atreve sem temores
Pelos ermos se embrenhar?
[...]

VI

Não te amedronta a tormenta
Que pelas nuvens rebenta,
E sobre as asas sustenta
Dos raios a legião?
Não te horrorizam gemidos
Dos espíritos, que unidos,
Nos ares correm [...]?

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 211).

Ressurgem, contudo, as mesmas imagens dos pertences de ataque e defesa que foram atribuídos ao escravo Mauro quando de sua primeira reaparição na Parte 2 da narrativa. Os recursos seguem sendo representados por uma arma de fogo e um punhal, e parecem denotar coragem para que o indivíduo permaneça foragido:

V

Do fuzil à luz fremente
Brilha-te à cinta, na frente,
Lâmina fria e luzente
De retorcido punhal...
[...]

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 211).

A descrição física do espectro foragido também se aproxima à de um indivíduo que, na condição de fugitivo, estaria lutando pela sobrevivência, daí a aparência cadavérica e o ar cansado e abatido. O olhar encovilado, os lábios contraídos e a aura de morte estampada em seu rosto denotam, por sua vez, uma trajetória carregada de tristeza, de maus pressentimentos; um indivíduo, enfim, sombrio e aziago.

IV

Tens os olhos encovados,
De fundos visos cercados,
Sinistros sulcos deixados
Por atos vícios talvez;
A fronte escura e abatida,
Roxa a boca comprimida,
A face magra tingida
Da morte na palidez.

(VARELLA, VDA, 1957 [1864], p. 211).

Os questionamentos que supõem a origem do vulto encaminham o poema para a narrativa final. Permanece a associação do indivíduo a um ente sobrenatural, que vaga pelas selvas, ou ainda uma criatura que, castigada, padece pela selva. Na sétima e última oitava da seção revela-se, contudo, um dado curioso: caso o indivíduo seja culpado – aqui a narração remete aos assassinatos descritos nas Partes anteriores do poema –, ordena-se que ele corra

pelos “vales e serranias” e se perca em meio à selva para, enfim, na condição de indivíduo “desgraçado”, cumprir seu “negro fado”.

A associação da desgraça ao destino do escravo fugitivo responde, nos estudos de Karasch (2001, p. 425-434), à compreensão das resistências violentas de grupos de escravos, especialmente por meio de rebeliões, guerrilhas e atos de agressão armada. Houve dificuldade, contudo, em termos históricos, de registro destes feitos, envolvendo-se, aí, “muitos rumores de conspiração” (op. cit., p. 425). A estudiosa reforça que os cativos, em realidade, “[...] travavam batalhas de pequena escala contra seus donos ou outras pessoas livres que envolviam ataques pessoais aos senhores ou suas propriedades” (op. cit., p. 425). Já os chamados “incidentes anômicos de violência escrava” (op. cit., p. 430) eram numerosos e insuperáveis pelo governo provincial, que não dava conta de sufocá-los.

Tem-se, a cru, com a assertiva a seguir, a pintura da série de decisões tomadas pela personagem de Mauro: num quadro-resumo em que se expõem, em números, a título de exemplo, a quantidade de escravos criminosos no período de 1818 a 1844, Karasch (2001, p. 430) conta apenas 14 “Assassinatos do Senhor” e um único “Assassinato e/ou Ferimento do Filho do Senhor”. Ou seja,

assassinato ou agressão à pessoa do senhor, do feitor ou da família era um dos crimes menos comuns pelos quais os escravos eram presos na cidade; [...] Em 1844, quando o ministro da Justiça contou os ‘criminosos graves’ na prisão da Ilha das Cobras, havia 150 assassinos, ladrões de escravos e outros criminosos graves, mas havia apenas dezesseis escravos que tinham matado seus senhores ou membros das famílias deles. [...] após 1835 o governo mudou a pena de *galés*³⁷ *perpétuas* para *morte* para todos os escravos que matassem ou cometessem qualquer agressão física contra seus senhores ou membros de suas famílias (KARASCH, 2001, p. 431, grifos nossos).

Sabe-se, claro, que seriam muitos os motivos pelos quais escravos assassinariam seus senhores e/ou membros de suas famílias. Karasch (2001) aponta desde desentendimentos corriqueiros, passando por conflitos amorosos e crimes passionais motivados por ciúmes. Os senhores donos de escravos, contudo, conviviam mais com o medo de serem mortos por assassinos escravos contratados exclusivamente para este fim do que com o medo de serem atacados pelos seus próprios cativos. Os casos de rixas familiares e de proeminências políticas

³⁷ A *galé* corresponde, aqui, no sentido figurado, ao “trabalho demasiadamente duro e exaustivo” (AULETE DIGITAL, 2019). Na leitura da estudiosa o escravo seria, portanto, diretamente condenado à morte, e não ao trabalho escravo perpétuo.

são exemplos para fomentar mortes encomendadas. Note-se, aqui, a partir da reflexão oferecida por meio da narrativa de “Mauro, o escravo”, que estas dinâmicas revolvem uma série de questões mais delicadas e que salientam, por sua vez, a complexidade das divisões de status entre os(as) escravos. As revoltas violentas também se apresentam, segundo a autora, diretamente ligadas ao dado do(a) escravo(a) enquanto vítima frequente de insultos, ataques e atrocidades: como “[...] não se tratava de uma questão de um só lado” (op. cit., p. 433), a vingança consolidada, em duas etapas, pelas mãos de Mauro em nome do crime cometido contra a irmã escrava respondem à construção de um quadro bestial para o africano escravo que, fugitivo, se vê obrigado a resistir duplamente: uma resistência pela via da própria fuga da escravidão e outra, indiretamente, pela fuga da pena de morte.

O viés da resistência não vem, assim, necessariamente direcionado à derrubada do sistema escravocrata, mas espelha, em detalhes, que o funcionamento da estrutura escravista do Brasil era, em suma e de fato, um repertório de “cenas abomináveis”, como observa Joaquim Nabuco (1884 apud AZEVEDO, 2003):

“A escravidão é o homem transformado em besta dentro do próprio homem. Tudo quanto sobrevive de inteligência humana nessa vida animal, é propriedade do capricho e da vontade do senhor. Daí, cenas abomináveis.¹⁹⁷”. É interessante notar que a imagem recorrente do escravo bestial poderia apontar tanto para o escravo passivo – aquele que levava a vida tão resignado quanto um vegetal – como para o escravo violento – aquele que ninguém poderia impedir de cometer os crimes mais atrozes (AZEVEDO, 2003, p. 111).³⁸

O ponto-chave da discussão final de “Mauro, o escravo” chama a atenção especialmente pela densidade narrativa com que o eu lírico desenvolve o tratamento temático dado ao escravo e à escravidão. Numa complexa composição de retratos sobre o ambiente escravocrata, o texto oscila entre cenas diversas, cujos teores vão desde o entendimento mínimo do cotidiano daqueles indivíduos – tanto as pessoas escravas quanto as pessoas livres –, passando por aspectos tais como a prática de crimes, as atrocidades, as fugas e as estratégias de resistência. Assim, por sua posição dentro da estruturação da obra – e, portanto, pelo status que nela alcança –, o poema analisado expõe quadros de vida reais da sociedade brasileira escravista. À parte do estupro da mulata-irmã de um escravo humilhado, aliado à

³⁸ A nota de rodapé “197” constante do trecho citado corresponde, no original, a uma referência a uma carta de Joaquim Nabuco, com informações adicionais do jornalista Osório Duque-Estrada. Segundo a estudiosa, o texto foi lido “[...] durante um banquete em Paris, oferecido por ele aos jornalistas em comemoração pela abolição ocorrida no Ceará em 1884. O Ceará foi o primeiro estado brasileiro a decretar o fim da escravidão” (AZEVEDO, 2003, p. 111).

trágica morte da vítima violada e à vingança de sua morte com os assassinatos de seu estuprador e de seu senhor de escravos – aqui, implicitamente, uma prática de parricídio –, são exploradas, também, outras possibilidades de relações entre as personagens que figuram na narrativa: a do *negro algoz*, escravo de eito que, a mando de seu senhor, também cumpre fúnebres tarefas com implícito pesar; a de *cativos(as) submissos(as)* que, humilhados e miseráveis, cumpriam fielmente com os mandos de seus senhores e amos, aspirando, após longos anos de serviços obedientes, a compra de suas liberdades mediante a alforria; a do algoz branco que, formando parte do bando de escravos, também desempenha o papel de senhor (secundário, mas igualmente impiedoso); a do *escravo fugidio* que retorna ao ambiente da casa-grande para também ditar ordens e consumir vingativamente um plano de morte para, em seguida, aplicar-se ao emblema de escravo enobrecido e valente, símbolo de resistência para os cativos e cativas que ficaram.

Pode-se afirmar que é na represália de Mauro que convive, de forma indireta, o protesto antiescravista de Varella, bordado em termos, figuras e cenas que, reunidas num todo poético, acabam por exaltar a dignidade do negro africano no cenário escravista. Destarte, sejam lembradas as palavras de Cavalcanti (1953, p. 161) – o poema não deixa de ser um “grito forte contra o estado das coisas” –, mas ressalte-se que, ao considerarmos o projeto literário de Varella em seu todo, o poema “Mauro, o escravo” configura texto poético de suma importância, sendo o responsável pela abertura da coletânea que o abriga. Isso nos permitiria identificá-lo, portanto, como um poema *fundador* do sentimento antiescravagista na obra intelectual de Fagundes Varella.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Varella poeta e *Varella cronista* são apenas duas das facetas de Luís Nicolau Fagundes Varella (1841-1875) que mobilizaram esforços dos quais emergiram tendências antiescravistas. Especialmente no caso da poesia romântica, a superação do lirismo subjetivo salta em direção a uma narrativa fiel da condição do ser escravo no Brasil, desvelando retratos de uma era que, historicamente, representou uma aflitiva etapa do mais lento processo de abolição das Américas, já que o país foi o último a abolir a escravidão do território e o fez de modo extremamente moroso para atender os interesses das elites rurais.

Vindo de uma família de barões, por parte da mãe, e de doutores, bacharéis, funcionários públicos do Império e donos de terras, por parte do pai, todos com influências na Corte (CAVALHEIRO, 1953, p. 15-19), Varella configura um caso que deve ser particularizado em relação ao píncolo universo intelectual da província paulistana, pois seu lugar de poeta figura em uma zona de dificuldade que, em termos de investigação e crítica literárias, torna complicado o estabelecimento de um lugar social mínimo ou, ainda, de um *tópos* romântico para o autor. Neste sentido, a construção, na poesia, de um argumento tão delicado quanto o da escravidão representaria, pelas mãos de Varella, uma designação gradual do tratamento do negro ao longo das manifestações literárias que bordaram sua trajetória de estudante-escritor e de escritor-jornalista – esta permeada, por sua vez, de circunstâncias, fontes e discussões recorrentes.

Mas poderia um poeta oriundo de círculos sociais dirigentes, ocupante do topo da pirâmide dos seres sociais da escravidão, sensibilizar-se com a causa antiescravagista a ponto de representá-la, na poesia e na crônica, com gestos e estratégias específicas, posicionando-se contrário ao sistema que sustentava o Estado? Os apontamentos de Ramos (1979) podem auxiliar na busca por respostas para estes questionamentos. Na perspectiva do crítico, o Varella favorável à liberdade, à fraternidade universal e ao progresso, ao fixar suas raízes literárias em nomes como o de Lord Byron, inaugura, em sua obra poética, a poesia social, de modo que uma poesia dedicada especialmente ao escravo é, para o estudioso, de saída importante.

Fracamente explorada na historiografia da poesia brasileira – salvos os méritos pela antecedência da temática escravista em relação à geração condoreira, – sua poesia participante divide espaço com outros autores (sobretudo Gonçalves Dias e Castro Alves, dos quais Varella é comumente aproximado), mas não atrai muitos olhares, tendo rendido poucos estudos dedicados à

discussão de temários associados ao dado social e, mais adentro, ao problema da escravidão. Reside, aí, a necessidade de descortinar reflexos para, como em um mosaico, compor os vitrais que estruturam a particularidade atendida e engajada do autor.

A representação do universo da escravidão em sua obra literária se condensa cronologicamente em um quadrante: i) na primeira parte, de abertura, está representado o poema de interesse da presente pesquisa, “Mauro, o escravo”, texto que abre a coletânea *Vozes d’América* publicada em 1864; ii) a segunda, validada na produção cronística-folhetinesca do autor no jornal *Correio Paulistano* no período de 1866 a 1867; iii) a terceira, designada pelos poemas “O escravo” e “À Bahia”, incluídos na coletânea *Cantos Meridionais* (1869); e iv) a quarta parte, por fim, determinada pelo poema “A escrava”, constante de suas poesias *Avulsas* (1876).

No entanto, chamam atenção, neste quadrante, suas duas primeiras partes, conectadas em sentido paralelo pela temática escravista; estas etapas, ainda que retracem uma mesma temporada literária de Varella – concentrada no decênio de 1860 –, constituem gestos de escrita peculiares, responsáveis pelo envolvimento do autor, por um lado, com a imprensa de São Paulo (por meio do único jornal diário da província) e, por outro, com o mercado livreiro-editorial (por meio da coletânea impressa pela oficina tipográfica de J. R. Azevedo Marques). Somado à busca pela consolidação de uma posição neste espaço está, para além dos fatos relacionados a sua vida pessoal, o engajamento do autor numa dinâmica local, por meio da literatura, já que em ambos os suportes – jornal e livro – manifestaram-se duas posturas distintas, mas complementares entre si.

Foi mantendo contato direto com a sociedade e com os modos-e-meios de produção cultural desta dinâmica que o autor – neste ponto já entendido sob a ótica do intelectualismo romântico – revelou-se, em definitivo, participante. Para além do retrato vulgarizado (e cristalizado) de poeta errante e boêmio, Varella é importante figura para a história literária do país, sobretudo no tocante ao projeto romântico que sustentou, naquele século, uma produção literária diversificada, referida nos *romantismos*, no plural, que desenharam a cultura do país. Envolto em lendas que o acompanharam ainda em vida, seu nome tornou-se reconhecido não só por uma imagem de somenos, mas também pela figura de um poeta incompleto, superficial ou imaturo, predominando características que dizem respeito a sua personalidade enquanto homem solitário e melancólico (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 15), repleto de problemas de ordem pessoal e familiar.

Esta trajetória reduzida, ainda que tenha alimentado sobremaneira sua série de registros ao longo da historicização literária do país, interessa porque o tornou, justamente,

singular para a poesia brasileira romântica fomentada no século XIX na província paulistana – ou, como interpreta Franchetti (2007), com “a triste constatação de que a boa poesia costumava encontrar público e condição de existência apenas no seio da juventude boêmia e acadêmica”. Na leitura de Candido (2009), é diante deste cenário que seu gênio de criação poética atingiu a essência de “veios originais”, inspirados por outros grandes nomes que, em algum momento, em maior ou menor grau de intensidade, com ele se cruzaram: Byron, Lamennais, passando por Casimiro de Abreu, Castro Alves, Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo. E ao reposicioná-lo, portanto, com novas chaves de leitura afastadas de um resumo de sua vida, é possível aproximá-lo de perfis outros: o Varella que foi, além de homem, poeta, cronista, contista, prosador e até mesmo tradutor.

Neste limite, entendendo que o contexto social do autor ventila o entendimento de sua obra poética, mas sem permitir que a análise biográfica o contamine, finda-se o objetivo do presente trabalho de revolver, na vasta e diversificada produção literária do autor, o tratamento do temário da escravidão, tendo-se deparado, por um lado, com a voz da poesia e, por outro, com as intenções da crônica, encontrando nesse paradoxo de composição literária um caminho de análise muito próprio do recorte temporal estabelecido para a pesquisa (relembre-se, o decênio de 1860).

Posicionando-nos especialmente na primeira etapa do quadrante cronológico estabelecido – qual seja, a atitude poética do autor –, o alcance da pesquisa ressalta o argumento antiescravista deste tratamento, plasmado nos versos do poema “Mauro, o escravo”, que inaugura a coletânea de *Vozes d’América* e que mantém, em seu cerne, uma postura autoral e um gesto literário fiéis não só em termos de escrita, mas sobretudo em termos de representação da cruenta realidade social escravocrata que assolava o país.

O resgate, portanto, de um quadro mais amplo para o autor, composto de gêneros textuais distintos entre si e mobilizados literariamente, aponta caminhos para a compreensão de gestos de criação igualmente diversos. Em um critério aberto, mais orgânico e coletivo, nossa proposta de pesquisa favorece, enfim, a sua faceta múltipla, dado que, dentre os românticos dos últimos decênios do movimento, Varella deixou considerável acervo literário. Julgado por “erros e defeitos que não possui, ou então que são comuns à coletividade romântica” (RAMOS, 1979, p. 163), merece, sempre que possível, ser relido e repensado, pois existiu, na literatura do país, “[...] com sua própria e intuitiva atividade poética” (op. cit., p. 16).

Referências

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada – teoria romântica e tradição literária*. São Paulo: Unesp, 2010.

ASSIS, M. O jornal e o livro. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V. III, 1994. Publicado originalmente no Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 10 e 12/01/1859. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/64_740508795dff6e76435fcbbee1a1fb76>. Acesso em: 10 nov. 2018.

AZEVEDO, A. J. José Bonifácio "O moço". *Revista da Faculdade de Direito*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, 1993, p. 157-182. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/viewFile/67219/69829>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

AZEVEDO, C. M. M. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)*. São Paulo: Annablume, 2003.

AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A; CALLIPO, D. M. (Org.). *Machado de Assis – Crítica Literária e Textos Diversos*. São Paulo: Unesp, 2013. [notar (ASSIS, ano do original [2013])].

AULETE DIGITAL. Busca pelo termo “galé”. *Dicionário Caldas Aulete: o dicionário da língua portuguesa na internet*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/gal%C3%A9>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Hemeroteca Digital. Periódicos no acervo da Hemeroteca (busca por palavras-chave nos conteúdos). *Correio Paulistano (SP) - 1860 a 1869 - PR_SPR_00140_090972* (busca por “smarra”, verificado nas 11 de 11 ocorrências para o termo). Disponível em: <<https://goo.gl/Q6Dcpe>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

BIGNOTTO, C. C. Figuras de autor, figuras de editor: As práticas editoriais de Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Unesp, 2018. [recurso eletrônico].

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOTELHO, A. O Brasil que o romantismo (re)criou. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 200-204, jun. 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/VVVRPbw>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BRUNO, E. S. *História e tradições da cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991. (vol. 2 – Burgo de estudantes (1828-1872)).

BRUNO, A. L. *A representação da mulher negra em Machado de Assis (leituras de Mariana e Sabina)*. 2012. 114 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93175>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP. 2009.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanistas; FFLCH/USP, 1996.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2002.

_____. Radicalismos. *Estud. av.*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, abr. 1990. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 jan. 2019.

CANDIDO, W. R. *O instinto de americanidade na poesia de Fagundes Varela (1841-1875)*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, campus Assis. Assis, 2003, 193 p.

CAVALHEIRO, E. *Fagundes Varela*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1953.

CORREA, R. A. História e Crônica: Raul Pompeia e a série “Da Capital”. In: SEMANA DE HISTÓRIA DA UNESP, 8. *Anais...* Franca, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/CJWLD6>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

COSTA, E. V. *Da senzala à colônia*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

COUTINHO, A.; SOUSA, J. G.; SILVA, A. M. et al. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: FAE, 1989. (vol. 1 e 2).

COUTINHO, C. N. Cultura e sociedade no Brasil. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011a. p. 35-72.

COUTINHO, C. N. Os intelectuais e a organização da cultura. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011b. p. 13-34.

CUNHA, F. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1971.

D’ÂNGELO, P. *L’Estetica del Romanticismo*. Tradução de Isabel Teresa Santos. 1. ed. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1998.

DENIS, F. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, G. *Historiadores e Críticos do Romantismo – I: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: USP, 1978. p. 35-82.

DE PAULA, M. V. De escrava à empregada doméstica: o fenômeno da (in)visibilidade das mulheres negras. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, p. 155-164, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://177.101.17.124/index.php/rlagg/article/view/3257/pdf_33>. Acesso em: 28 dez. 2018.

ESTEVES, P. L. M. L. Paisagens em Ruínas: Exotismo e Identidade Nacional no Brasil Oitocentista. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 41, n. 4, p. 831-862, 1998. Disponível em: <<https://goo.gl/dYPtYx>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

FERREIRA, C. José de Alencar e as *Cartas de Erasmo* sobre a emancipação dos escravos (1867). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 15. *Anais...*, Curitiba, 26 a 29 jun. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/NNky3u>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

FILHO, L. V. *O negro na Bahia*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1946. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/92306/O%20negro%20na%20Bahia.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

FRANÇA, J. M. C. *Imagens do negro na literatura brasileira (1540-1890)*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. [recurso eletrônico].

FRANCHETTI, P. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FRÓES, L. Histórias Beats. In: BIVAR, A. et al. *Alma Beat. Ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

FRÓES, L. *Um outro. Varella*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

GARMES, H. *O romantismo paulista: os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

KARASCH, M. C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KEROUAC, J. About the Beat Generation. “Aftermath: the Philosophy of the Beat Generation”. *Esquire*, mar. 1958. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/source/wnyc.org/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

LOPES, H. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: EdUSP, 1997. Disponível em: <<https://goo.gl/Mdz3EK>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

MACIEL, L. A. Cultura letrada, intelectuais e memórias populares. In: ENGEL, M. G.; CORRÊA, M. L.; SANTOS, R. A. *Os intelectuais e a cidade: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 53-82.

MARQUES, W. J. Gonçalves Dias, a escravidão e o tapete levantado. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12, p. 469-482, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99415>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

MARQUES, W. J. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão (literatura e escravidão no romantismo brasileiro)*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

MELLO, M. T. C. A bela paz doméstica se vai por água abaixo: a desafeição ao regime e a dessacralização do monarca. In: _____. *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 157-224.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1984. (vol. 2 – Romantismo, Realismo).

NOGUEIRA, J. L. de A. *A Academia de S. Paulo: Tradições e Reminiscências*. São Paulo: Typ. Vanorden, 1912. (Coleção Visconde de Ouro Preto). (vols. 1-9). Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=39242>>. Acesso em: 24 out. 2018.

NUNES, B. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 51-74.

OLIVEIRA, A. J. M. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, v. 10, n. 18, jul./dez. 2007, p. 355-387. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/768>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

PAIXÃO, A. H. *A fusão dos contrários na poesia romântica brasileira – estudo sobre o contraste entre o campo e a cidade na obra de Fagundes Varela*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo: 2005. 110 p.

PAIXÃO, A. H. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. 2012. 317 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 317 p. Disponível em: <<https://goo.gl/48SMTD>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

PAIXÃO, A. H. Público literário e Folhetim no Segundo Reinado Brasileiro: De Eugène Sue a Machado de Assis. In: SBS - CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14. Rio de Janeiro, 2009. *Anais...*, 28 a 31 jun. 2009. Grupo de trabalho (GT/25): Sociologia da Cultura. Sessão: “Texturas e Redes Sociais na Cultura Contemporânea”. Disponível em: <<https://goo.gl/iVK8gs>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

PESSOA DE BARROS, F. *Poesia e vida de Fagundes Varela*. São Paulo: Editora das Américas, 1965.

PINHEIRO-MARIZ, J. *Uma leitura de ‘Smarra ou lesdémions de lanuit’, de Charles Nodier*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. 106 p. Disponível em: <<http://pos.fflch.usp.br/node/13424>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

PINHEIRO-MARIZ, J.; OLIVEIRA, M. A. Os labirintos oníricos em um conto fantástico de Charles Nodier. In: Encontro da ABRALIC, 13. *Anais...*, Campina Grande, UEPB/UEFCG, 10 a 12 out. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/MAHnFS>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

PIRES, M. I. E. A crônica como gênero mediador na formação/atuação do intelectual brasileiro no entresséculo XIX-XX. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus Universitet, Aarhus-Dinamarca, n. 8, p. 40-48, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/56w5rh>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 dez. 2018.

RAMOS, P. E. S. Banzo, Palmares, Abolicionismo. In: _____. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1979. p. 93-98.

RATTS, A. J. P. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANPOCS), 27. *Anais...*, Caxambu, 2003, p. 1-21. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/08/ARatts_Genero.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2018.

REIS, J. J.; AZEVEDO, E. (Org.). *Escravidão e suas sombras*. Salvador: EDUFBA, 2012.

RIBEIRO, S. N. Da nacionalidade da literatura brasileira. *Minerva Brasiliense – Jornal de Ciências, letras e Arte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, 15 dez. 1843. Disponível em: <<https://goo.gl/mmRPxp>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

RICUPERO, B. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, F. D. P.; ODA, L. K. S. Os grilhões desvencilhados? A fundação de um nacionalismo romântico. *Textos: teoria literária*, IEL-Unicamp, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/JoHtSP>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

RODRIGUES, K. Os manuais de fazendeiros, o governo dos escravos e medicina no século XIX. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO. MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. *Anais...*, Rio de Janeiro, 19 a 23 jul. 2010, p. 1-9. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276739419_ARQUIVO_Osmanuaisdefazendeiros,ogovernod osescravosemedicinanoseculoXIX.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2018.

RONCARI, L. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

ROSEN, C. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

ROUANET, M. H. *Eternamente em Berço Esplêndido: a Fundação de uma Literatura Nacional*. São Paulo, Siciliano, 1991.

SANTOS, M. R. Trajano Galvão e a Negritude. *Revista do GELNE*, v. 3, n. 1, 2001, p. 1-4. Disponível em: <<https://goo.gl/m1vXBa>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

SANTOS, N. G. de S. *O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de

Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, 126 p. Disponível em: <<https://goo.gl/wmVBpk>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

SANTOS, N. G. S. *Antagonismo e dissolução: o pensamento crítico de Álvares de Azevedo*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2014.

SAYERS, R. S. *O negro na literatura brasileira*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Edições o Cruzeiro, 1958.

SCHMIDT, M. *Nova História Crítica*. São Paulo: Nova Geração, 2005. (Volume único).

SENISE, I. *Fagundes Varela e a Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1995.

SILVA, A. M. dos S. (Org.). *Cronistas brasileiros do século XIX: folhetins, crônicas e afins*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

SILVA, F. S. *A narrativa fantástica de Fagundes Varela*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. 126 p. Disponível em: <<https://goo.gl/NYdRcA>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

SILVA, G. P. A dinâmica do enriquecimento paulista no século XIX: das origens à diversificação do capital da família Lacerda Franco. *Estud. Econ.*, São Paulo, v. 45, n. 2, p. 347-376, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ee/v45n2/0101-4161-ee-45-02-0347.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SIMÕES JUNIOR, A. S. *Estudos de literatura e imprensa*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

STAËL, M. *Da Alemanha*. Tradução de Edmir Míssio. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da literatura brasileira*. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TÁTI, M.; GUERRA, E. C. (Org.). *Poesias completas de L. N. Fagundes Varela*. São Paulo: Nacional, 1957. (vol. 1, 2 e 3).

TÁVORA, F. L. N. Fagundes Varella. Estudo crítico. In: VARELLA, L. N. F. *Diário de Lázaro. Poemeto – com estudo crítico de Franklin Távora*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880. p. 5-68. Disponível em: <<https://goo.gl/3mWHxy>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

THALASSA, Â. *Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna – “O jornal que não ladra, não cacareja e não morde”*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em

Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/fG6BCN>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

VARELLA, L. N. F. *O Estandarte Auri-verde: cantos sobre a questão anglo-brazileira*. São Paulo: Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1863. Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin: USP, 2015. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01815200/018152_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2017.

VARELLA, L. N. F. Palavras de um louco. *Revista da Associação-Recreio Instructivo* [recurso eletrônico], v. 3, n. 1, p. 43-48, setembro de 1861. Busca no acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital no período de 1861 a 1863. URL gerada disponível em: <<https://goo.gl/jdmQMF>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

VARELLA, L. N. F. *Vozes d'América: poesias*. São Paulo: Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1864. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin/USP, 2017. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4935>>. (Fac-símile. A edição se encontra em português antigo).

VERÍSSIMO, J. Os últimos românticos. In: _____. *Estudos de Literatura Brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 1915. Domínio público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>.

VICENTE DE AZEVEDO, V. de P. *A Vida Atormentada de Fagundes Varella*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

VILALVA, M. *Fagundes Varela: sua vida, sua obra, sua glória*. Rio de Janeiro: Empreza Graphica Editora, 1931.

ZALUAR, A. E. *Peregrinação pela província de São Paulo – 1860-1863*. São Paulo: Itatiaia, 1975.

ZILBERMAN, R. Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional. *Dossiê via atlântica*, n. 4, p. 18-51, out. 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/YPSQQw>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. Crítica literária romântica no Brasil: primeiras manifestações. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC-RS*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, ago. 1999.

ANEXOS

ANEXO A

Texto literário: poema “Mauro, o escravo”³⁹

MAURO, O ESCRAVO (Fragmentos de um poema)

A SENTENÇA

I

1 Na sala espaçosa, cercado de escravos,
2 Nascidos nas selvas, robustos e bravos,
3 Mas presas agora de infundo terror,
4 Lotário pensava, Lotário o potente,
5 Lotário o opulento, soberbo e valente,
6 De um povo de humildes tirano e senhor.

II

7 Nas rugas da fronte fatídica e rude
8 Não tinham-lhe as rosas de longa virtude
9 Do tempo os vestígios lavado em perfumes;
10 Mas ah! fria nuvem de horror as cobria,
11 Nublava-lhe o rosto, mais negros fazia
12 Dos olhos ardentes os férvidos lumes.

III

13 No inverno da vida, dos tempos passados
14 Ninguém lhe sabia. Boatos ousados
15 Erguiam-se às vezes; mas ah! que diziam?
16 Lotário era grande; seus bosques passavam
17 Das serras além; seus campos brotavam
18 Riquezas imensas que a tudo cobriam.

³⁹ Extraído de Táci e Guerra (1957, p. 191-212). (vol. 1).

IV

19 Depois é tão fácil na sombra noturna
20 O inseto esmagar-se, de voz importuna,
21 Que o ouvido nos enche de tédio e de nojo!
22 Um gesto... uma espera... na estrada uma cruz...
23 Só sabem-no as selvas, os fossos sem luz
24 E as serpes que a plaga percorrem de rojo.

V

25 Na sala espaçosa Lotário pensava.
26 Roberto, seu filho, de um lado esperava
27 Treme, ansioso, que o pai lhe falasse.
28 As turbas de servos imóveis, silentes,
29 Os braços cruzados, as fronte pendentes,
30 A voz aguardava que as ordens ditasse.

VI

31 — Conduzam-me o escravo! Lotário bradou;
32 O bando de humildes a sala deixou
33 Às torvas palavras do torvo senhor.
34 Lotário sombrio voltou-se a seu filho,
35 De quem, dos olhares corria, no brilho,
36 A chama sinistra de um gênio traidor.

VII

37 — Sossega, Roberto – lhe disse; é forçoso
38 Que eu puna o africano feroz, revoltoso,
39 Que ousou levantar-te da lama a teus pés.
40 Roberto curvou-se. O pai se afastando
41 Sentou-se, e os sobrolhos fatais carregando
42 Em cisma profunda perdeu-se outra vez.

VIII

43 Momentos passados, um surdo ruído
44 Ergueu-se da escada, por entre o tinido
45 De férreas cadeias batendo no chão,
46 E os servos de volta, trazendo o culpado
47 Tristonho, olhos baixos, o dorso arqueado,
48 No centro pararam do antigo salão.

IX

49 Silêncio profundo! nem um movimento
50 Se via no grupo, que trêmulo e atento
51 A voz esperava que alçasse o senhor;
52 Lotário media severo o cativo,
53 E as face do filho tirânico e altivo
54 Cobriam-se aos poucos de vivo rubor.

X

55 — Escravo, aproxima-te. Ao mando potente,
56 Moveu-se o inditoso brandindo a corrente,
57 E erguendo a cabeça fitou seu juiz;
58 Que traços distintos! que nobre composto!
59 Que lume inspirado saltava do rosto,
60 Dos olhos doridos do escravo infeliz!

XI

61 Oh! Mauro era belo! Da raça africana
62 Herdara a coragem sem par, sobre-humana,
63 Que aos sopros do gênio se torna um vulcão.
64 Apenas das faces de um leve crestado,
65 Um fino cabelo, contudo anelado,
66 Traíam do sangue longínqua fusão.

XII

67 Trinta anos contava; trinta anos de dores
68 Do estio da vida secaram-lhe as flores
69 Que a aurora banhara de orvalhos e luz,
70 Deixando-lhe apenas um ódio sem termos,
71 E d'alma indomável, nos cálidos ermos,
72 A chama vivace que a força traduz.

XIII

73 Mas isto que importa? dos mares no fundo,
74 No lodo viscoso do pântano imundo,
75 Tem brilhos o ouro, cintila o diamante?
76 E a testa cingida de etéreo laurel
77 Tem vida se o mundo nodoa-a de fel
78 E curva aos martírios de um jugo alvitante?

XIV

79 — Conheces teu crime? gritou o senhor.
80 — Não! Mauro responde com frio amargor,
81 O tigre encarando que em raiva o media.
82 — Pois que, desgraçado! fremente exclamou,
83 E erguendo-se rubro, Lotário avançou
84 Ao servo impassível que ao raio sorria.

XV

85 — Pois que, desgraçado! tu zombas de mim!
86 E ousado, e insolente contemplas-me assim!
87 A mão levantando Lotário bramiu.
88 Mas frio, tranquilo, sereno o semblante,
89 Sem dar nem um passo, mover-se um instante,
90 O escravo arrogante de novo sorriu.

XVI

91 Conteve-se o bárbaro. — Mísero cão!
92 Humilha-te, abaixa-te, é tempo, senão
93 Com férreos açoites arranco-te a vida!
94 — Conheces teu crime?
95 — Ignoro, senhor;
96 Minh'alma é tranquila, só tenho uma dor,
97 E essa é funda, secreta ferida.

XVII

97 — Tu'alma é tranquila? Tu nada fizeste?
98 Tu contra meu filho brutal não te ergueste,
99 Nem duros insultos lançaste-lhe às faces?
100 — Não nego, é verdade.
101 — Confessas?
102 — Confesso!
103 E o escravo agitou-se, do ódio no excesso,
104 Lançando dos olhos centelhas fugaces.

XVIII

103 Lotário tremeu. Nas luzes febrebradas
104 Daquelas faíscas, passaram sedentas
105 As fúrias medonhas de eterna vingança.
106 Calou-se um momento, sombrio, engolfado
107 Num pego de ideias, talvez despertado
108 Ao súbito choque de viva lembrança.

XIX

109 Mas logo de novo raivoso, incendiado,
110 Voltou-se ao cativo: — Cativo atrevido,

111 Por que ultrajaste teu amo e senhor?
112 — Por que?... Disse Mauro; por que? vou dizer;
113 Por que? eu repito, que assim é mister:
114 Teu filho é um covarde, teu filho é um traidor!

XX

115 — Segurem-no!... branco, de cólera arfando,
116 Rugiu o tirano convulso apontando
117 O escravo rebelde que os ferros brandia.
118 — Segurem-no e aos golpes de rábido açoite,
119 Lacerem-lhe as carnes de dia e de noite,
120 Até que lhe chegue final agonia!

XXI

121 O bando de servos lançou-se, ao mandado.
122 — Ninguém se aproxime! bradou exaltado
123 O moço cativo sustendo a corrente.
124 A turba afastou-se medrosa e tremendo;
125 E Mauro sublime, seu ódio contendo,
126 Falou destemido do déspota à frente:

XXII

127 — Não creias que eu tema! não creias que, escravo,
128 Suplícios me curvem, ai! não, que sou bravo!
129 Por que me condenas? que culpa me oprime,
130 Senão ter vedado que um monstro cruento,
131 De fogos impuros, lascivos, sedento,
132 Lançasse a inocência nas lamas do crime?

XXIII

133 Oh! sim, sim, teu filho, no lúbrico afã,
134 Tentou à desonra levar minha irmã!
135 Ai! ela não tinha que um mísero irmão!...
136 Ergui-me em defesa; teus ferros esmagam,
137 Humilham, rebaixam, porém não apagam
138 Virtudes e crenças, dever e afeição!

XXIV

139 Fiz bem! Deus me julga! Tu sabes meu crime,
140 O fero delito que a fronte me oprime,
141 As faltas nefandas, os negros horrores;
142 Agora prossegue, prossegue, estou mudo,
143 Condena-me agora que sabes de tudo,
144 Abafa-me ao peso de estólidas dores!

XXV

145 E Mauro calou-se. Mais frio que a morte,
146 Mais trêmulo que os juncos ao sopro do norte,
147 À viva ironia Lotário abalou-se.
148 — Afastem-no!... Afastem-no! ergueu-se rugindo,
149 E a turba dos servos o escravo impelindo
150 Em poucos instantes da sala afastou-se.

XXVI

151 Ah! mísero Mauro! passados momentos,
152 Terrível sentença dos lábios sedentos
153 Baixou o tirano, que em fúrias ardia:
154 — Amarrem-no, e aos golpes de rábido açoite,
155 Lacerem-lhe as carnes de dia e de noite
156 Até que lhe chegue final agonia.

XXVII

157 Mas quando a alvorada no espaço raiava,
158 E os bosques, e os campos, risonha inundava
159 Das longas delícias do etéreo clarão,
160 O escravo rebelde de balde buscaram,
161 Cadeias rompidas somente encontraram,
162 E a porta arrombada da dura prisão.

O SUPLÍCIO

I

163 Na hora em que o horizonte empalidece,
164 Em que a brisa do céu vem suspirosa
165 De úmidos beijos afagar as flores,
166 E um véu ligeiro de sutis vapores
167 Baixa indolente da montanha umbrosa;

II

168 Na hora em que as estrelas estremecem,
169 Lágrimas de ouro no sidéreo manto,
170 E o grilo canta, e o ribeirão suspira,
171 E a flor mimosa que ao frescor transpira
172 Peja os desertos de suave encanto;

III

173 Na hora em o riacho, a veiga, o inseto,
174 A serra, o taquaral, o brejo e a mata
175 Falam baixinho, a cochichar na sombra,
176 E as moles felpas da campestre alfombra
177 Molham-se em fios de fundida prata;

IV

178 Na hora em que se abala o santo bronze
179 Da igreja gentil no campanário,
180 Uma voz lacerada, enfraquecida,
181 Levanta-se amarga e dolorida
182 Da sombria morada de Lotário.

.....

I

183 Eu vou morrer, meu Deus! já sinto as trevas,
184 As trevas de outro mundo que me cercam!
185 Já sinto o gelo me correr nas veias,
186 E o coração calar-se pouco a pouco!

II

187 Eu vou morrer, meu Deus! minh'alma luta,
188 E em breve tempo deixará meu corpo...
189 Tudo em torno de mim foge... se afasta...
190 Já estas dores não me pungem tanto!

III

191 Não!... meus sentidos se entorpecem. Belo
192 O meu anjo da guarda me contempla;
193 Meu sei bebe virações mais puras,
194 Creio que vou dormir... Sim, tenho sono.

IV

195 Minha mãe!... meu irmão!... eu não vos vejo!
196 Vinde abraçar-me, que padeço muito!
197 Mas de balde vos chamo... Adeus... adeus...
198 Eu vou morrer... eu morro... tudo é findo...

V

199 E a voz debilitava-se, fugia,
200 Como o gemido flébil de uma rola
201 Nos complicados dédalos da selva,
202 Até que em breve se escutava apenas
203 O estalo do azorrague amolecido,
204 Sobre as feridas do coalhado sangue
205 Da pobre irmã do desditoso Mauro.

VI

206 — Basta! bradou um dos algozes, — basta!
207 Deixai-a agora descansar um pouco,
208 Repousemos também; meu braço é fraco,
209 Inunda-me o suor! logo... mais tarde,
210 Acabaremos a tarefa de hoje.
211 Logo? estais doido? A criatura há muito
212 Que sacudiu as asas.
 — Sim!... é pena!
213 — Apalpai-a e vereis.
 — Com mil diabos!
214 Ide ao amo falar, responde o outro
215 Limpando na parede a mão molhada.

VII

216 Os que este ofício lúgubre cumpriam
217 Era um branco robusto, olhar sinistro,
218 Cabeça de pantera; o outro um negro
219 Possante e gigantesco; as costas nuas
220 Deixavam ver os músculos de bronze
221 Onde o suor corria gota a gota.

.....

VIII

222 — Meu senhor...
 — O que queres? fala e deixa-me.
223 Lotário respondeu voltando o rosto
224 Ao servo hercúleo que da porta, humilde,
225 Lhe vinha interromper nas tredas cismas.
 — A mulata morreu.
226 — Pois bem, que a deixem.
 E enterrem-na amanhã.
227 A esta resposta
228 Decisiva e lacônica, o africano
229 Retirou-se a buscar seu companheiro,
230 Deixando o potentado, que de novo
231 Mergulhou-se nas fundas reflexões.

.....

IX

232 Ao vivo encanto de uma aurora esplêndida
233 Voltando o rosto a noite despeitada
234 Cedeu-lhe a criação, e foi ciosa
235 Esconder-se em seus antros. As florestas
236 Sacudiam a coma embalsamada,
237 Onde ao lado da flor o passarinho
238 Se desfazia em queixas amorosas.
239 Tudo era belo, radiante e puro,
240 Palpitante de vida; a natureza,
241 Como a noiva feliz, tinha trajado
242 As mais soberbas galas, e estendia
243 Os seus lábios de rosas ao rei dos astros,
244 Que ansioso temia no oriente
245 Para libar-lhe seu primeiro beijo.

X

246 Mas através do manto vaporoso,
247 Que leve e tênue para o céu se eleva
248 Nas madrugadas festivas do estio,
249 Um grupo silencioso caminhava
250 Pela encosta do monte, conduzindo
251 Um fardo estranho e dúbio; era uma rede
252 Nodada de sangue! um corpo longo,
253 Rijo, estendido, desenhava as formas
254 Sobre o sórdido estofo. A madrugada,
255 Que tão linda ostentava-se no espaço,
256 Tristonha e temerosa, parecia
257 Das vestes alvas afastar a fímbria
258 Desta cena sinistra e ensanguentada!

XI

259 Chegando ao topo da montanha, os vultos
260 Pararam, descansando sobre a terra
261 O peso mortuário. A natureza,
262 Que próspera lançaram o encanto e a vida
263 Ao redor deste sítio, parecia
264 Ter-lhe tudo negado. O solo ingrato,
265 Revolto, seco nem sequer mostrava
266 Uma gota de orvalho; desde a relva
267 Macia e vigorosa até à urtiga
268 Nada crescia ali! Triste, solene,
269 Sobre um monte de pedras, levantava-se
270 Apenas uma cruz em cujos braços
271 Dous pássaros beijavam-se gemendo.

XII

272 — Pega na enxada e cava, disse o homem
273 Que presidira ao bárbaro suplício
274 Da pobre irmã de Mauro; abre uma cova
275 Aqui neste lugar, e bem depressa,
276 Oito palmos de fundo e três de largo,
277 Atira dentro o corpo da mulata,
278 Cobre de terra e calca. Estas palavras
279 Foram ditas ao negro gigantesco
280 Que à véspera sorria-se, rasgando
281 As carnes da infeliz. Depois voltando-se
282 Aos outros desgraçados: — Venham todos,
283 São horas dos trabalhos! E partiram.

XIII

284 Em breve tempo os golpes compassados

285 De uma enxada pesada começaram
286 A cair sobre a terra, lentamente
287 Abrindo o último leito da inditosa.
288 O feroz africano prosseguia
289 No seu lúgubre ofício sem ao menos
290 Levantar a cabeça. Alguns minutos
291 Já tinham decorrido quando em frente
292 Uma voz retumbante levantou-se
293 Fazendo ouvir-lhe o nome; o brônzeo monstro
294 Parou, volveu em torno o olhar selvagem,
295 E murmurou estremecendo — Mauro!...

XIV

296 Sim, era Mauro, e quão mudado estava!
297 Dias sem luzes, noites sem descanso,
298 Tinham dez anos lhe roubado a vida!
299 Naquela fronte cismadora e doce,
300 Onde luzia a resignação outrora,
301 Passavam nuvens de fatal vingança,
302 De planos infernais! Naqueles olhos
303 Donde incessante vislumbrava o gênio,
304 O gênio que o Senhor prefere às vezes
305 Sobre a choça lançar do que nos paços,
306 O gênio que alimentava-se das dores
307 E vive de amargor, naqueles olhos
308 Raios de sangue se cruzavam, rápidos!
309 A face descarnara-se, os cabelos,
310 Os cabelos, ó Deus, negros, luzentes,
311 Em poucos dias alvejavam! Mauro
312 Era uma sombra apenas e uma ideia:
313 Sombra de dor, ideia de vingança!

XV

314 Não era o seu trajar o de um escravo,
315 Nem também de um senhor. Sombria capa,
316 Grosseira, embora, lhe cobria os ombros
317 E deixava entrever pendente à cinta
318 Uma faca ou punhal; largo chapéu
319 De retorcidas abas inclinava-se
320 Mostrando a vasta fronte; uma espingarda
321 Trazia à mão direita. Onde encontrara
322 O escravo estes recursos? Não se sabe.
323 Dera-lhe alguém, ou os roubara? Mauro
324 Era nobre demais: desde criança
325 Bebera as leis de Deus dos santos lábios
326 De velho missionário, e aprendera
327 A decifrá-las nos sagrados livros,

328 Embora a furto, a medo, que ao cativo
329 É crime levantar-se além dos brutos.

XVI

330 — Mauro!... de novo estupefato, trêmulo,
331 Ao aspecto do trânsfuga sinistro
332 O negro murmurou:
— Oh, sim, é Mauro!
333 Bradou aquele adiantando-se; abre
334 Esta rede depressa, quero vê-la,
335 Vê-la ainda uma vez, depois... vingá-la!
— É tua irmã...
336 — Bem sei. Abre essa rede,
Abre essa rede, digo-te!
337 O africano
338 Deixou a enxada e foi abri-la. Ó Deus!
339 Não era um corpo humano, era um composto
340 De carnes laceradas, roxas, fétidas,
341 Inundadas de sangue! Massa informe
342 De músculos polutos, negro emblema
343 De quanto há de feroz, bárbaro, tétrico,
344 Cruentamente horrível! O cativo
345 Exalou da garganta um som pungente,
346 Tigrino, e tão selvagem, que o africano
347 Sentiu um calafrio; ergueu os olhos
348 Abrasados ao céu, depois sem forças
349 De joelhos caiu junto ao cadáver
350 E se desfez em lágrimas ardentes,
351 Em soluços doridos. Impassível,
352 Frio como as estátuas indianas,
353 O negro contemplava este espetáculo
354 Que abalaria de piedade as pedras,
355 E susteria as rábidas torrentes
356 Nas rochas escarpadas!
— Bem; é tempo...
357 Basta de inútil pranto! disse Mauro
358 Erguendo-se do chão; —e tu agora,
359 Falou fitando o túrbido coveiro,
360 Cumpre com teu dever!... De novo os olhos
361 Encheram-se de lágrimas. — Adeus!
362 Adeus! Mísera irmã, tu és ditosa!
363 Deus te deu a coroa do martírio
364 Para entrares no céu; a corte angélica
365 Espera-te sorrindo... e eu inda fico,
366 E tenho de esgotar até às fezes
367 A taça envenenada da existência!

.....

I

368 Tu passaste na terra como as flores
369 Que a geada hibernal derriba e mata;
370 Foram teus dias elos de teus ferros,
371 E teus prazeres lágrimas!

II

372 Negou-te a primavera um riso ao menos;
373 Dos sonhos da estação, nenhum tiveste;
374 A aurora que de luz inunda os orbes
375 Te abandonou nas trevas!

III

376 Alma suave a transpirar virtudes,
377 Gênio maldito arremessou-te ao lodo!
378 Buscaste as sendas lúcidas do Empíreo,
379 E apontaram-te o caos!

IV

380 A Providência que os coqueiros une,
381 Quando a tormenta pelo espaço ruge,
382 Até o braço de um irmão vedou-te,
383 Ó planta solitária!

V

384 A morte agora te escutou, criança!
385 Trouxe a alvorada que esperaste embalde,
386 E adormecida nos seus moles braços
387 Pousou-te junto a Deus!...

XVII

388 Assim Mauro falou. Pesada e surda
389 A enxada do coveiro retumbava,
390 Como o bater funéreo e compassado
391 Do quadrante do tempo. O foragido
392 Lançou inda um olhar piedoso e triste
393 Sobre os restos da irmã, depois ligeiro
394 Afundou-se no dédalo das selvas.

A VINGANÇA

I

395 Três vezes percorrido as doze casas
396 Tem o rei das esferas. É um dia
397 Brilhante e festival, cheio de júbilo
398 Nos imensos domínios de Lotário.
399 A habitação transborda de convivas,
400 Retroa a orquestra, tudo ri-se e folga,
401 E os próprios servos no terreiro juntos
402 Dançam contentes, sem lembrar-se ao menos
403 Da escravidão pesada. O que há de novo?
404 Que fato estranho há transformado a face
405 Desta sinistra e túrbida morada?
406 Não o sabeis? Roberto hoje casou-se,
407 Roberto, o filho amado de Lotário
408 Cujos domínios não abrange a vista:
409 Feliz três vezes a formosa noiva!

II

410 A dança, o riso, os brindes e as cantigas
411 Até a noite vão; quando já débeis
412 As luzes vacilavam nos seus lustres,
413 E o cansaço abatia os seios todos;
414 Quando convulso o arco estremecia
415 Nas cordas da rebeca, e os olhos lânguidos
416 Percorriam os grupos fatigados,
417 Roberto palpitante de ventura,
418 Louco de amor, a fronte incandescente
419 De abrasadas ideias, afastou-se
420 Do meio dos convivas, e furtivo
421 Desceu ao campo a respirar as brisas
422 Embebidas de lânguidos perfumes
423 Das noites de verão. Tudo era calmo,
424 Sereno e sossegado; a natureza,
425 Num leito de volúpias adormecida,
426 Parecia sorrir-se desdenhosa
427 Ao júbilo ruidoso que partia
428 Da casa de Lotário. Pensativo
429 Roberto se sentou sobre uma pedra
430 À margem de um regato, abrindo o seio
431 Ao transpirar balsâmico das flores.

III

432 Nas noites de noivado, quem se atreve
433 A deixar o festim, antes que a aurora
434 Não surja no horizonte? Assim o moço
435 Vendo inda longe a hora desejada,
436 Incendido de férvidos desejos,
437 Maldizia essa festa, esses convivas,
438 Essa ardente alegria, que adversa
439 Levantava-se entre ele e a noiva amada.

IV

440 Longo tempo assim esteve, mergulhado
441 Nas suas reflexões; quando se erguia
442 Para voltar à casa, um vulto escuro
443 A passagem cortou-lhe. O moço, rápido,
444 Volveu um passo atrás, e sossegado
445 De seu primeiro susto, perguntou-lhe:
446 — Quem és tu? O que queres?
447 Impassível,
448 O estrangeiro afastou as largas abas
449 De seu vasto chapéu.
450 — Ó Deus! é Mauro!
451 Mauro, o que queres? fala!
452 — Eis o que quero!
453 O escravo respondeu vergando o moço
454 Com seus braços de ferro; — eis o que quero!
455 Bradou cruento, amiudando os golpes
456 Terríveis e certos sobre o peito
457 Do mancebo infeliz; eis o que quero!
458 Repetiu arrastando-o sobre a relva
459 E despenhando-o sobre um fosso imundo,
460 Cheio de lama e apodrecidas plantas.
461 — Eis teu leito de bodas, boa noite!

V

.....
459 A orquestra prosseguia, ardente, forte,
460 Seus ruidosos acordes; dos dançantes
461 Poucos se achavam do salão no meio,
462 A maior parte conversava aos cantos
463 Cansada e sonolenta. De repente
464 Uma escrava lançou-se alucinada
465 Entre os grupos esparsos dos convivas!...
466 — Venham! Bradava, meu senhor está morto,
467 Meu senhor já morreu!... venham, acudam!
468 Um raio que tombasse no edifício

469 Não produziria tanto horror! A orquestra
470 Calou-se repentina; um calafrio
471 Correu nas veias todas, e nos rostos
472 A palidez do túmulo estendeu-se.
473 Levantaram-se trêmulos, medrosos,
474 Acompanhando a escrava, que apressada
475 Ao quarto de Lotário os conduziu.

VI

476 Ele estava deitado no assoalho
477 Inundado de sangue; um surdo ronco
478 Partia-lhe do seio, e os olhos baços
479 Uma janela aberta contemplavam,
480 Como querendo descobrir nas trevas
481 Um profundo mistério. O quarto cheio,
482 Repleto de convivas e de escravos,
483 Retumbou de questões: — Onde foi ele?
484 Como foi? Conheceram-no? Seu nome?

VII

485 Lotário apenas, já levado ao leito,
486 Para a janela olhava, abria os lábios,
487 Uma palavra ia partir, depois,
488 Vendo baldados os esforços todos,
489 Soltava um som pungente e cavernoso,
490 Entre espuma sangrenta, da garganta.

VIII

491 Duas horas de angústia se passaram.
492 A morte caminhava passo a passo,
493 E não tardava vir sentar-se, lívida,
494 Do leito do senhor à cabeceira.

IX

495 Tudo era em vão; cuidados e socorros
496 Gastaram-se debalde. Um dos cativos
497 Montado sobre rápido cavalo,
498 Correrá a ver o médico; era longe
499 A morada do filho da ciência;
500 E a sina de Lotário estava escrita!

.....

X

501 Quando a sombra funérea de além-mundo
502 Começou a turbar-lhe o olhar e o rosto,
503 Supremo esforço ele tentou; ergueu-se
504 Por uma estranha força abriu os lábios
505 E murmurou com voz lúgubre e funda,

506 Com essa voz tão próxima dos túmulos,
507 Que parece partir de negro abismo:
508 — *Também era meu filho!*... e extenuado
509 Caiu sobre os lençóis, rígido, frio,
510 Já domínio da campa!
Em vão tentaram
511 O sentido buscar dessas palavras
512 Que Lotário dissera ao pé da morte,
513 Em vão tentaram descobrir aquele
514 Que era também *seu filho!* densas trevas
515 Impenetrável manto de mistério
516 Cobria esse segredo, e o único lume
517 Que pudera surgir, o gelo frio
518 Tinha apagado para sempre! A campa,
519 Discreta confidente, esconde tudo!

VISÃO

.....

I

520 É noite; da serrania
521 Na selva negra e sombria,
522 Bate rija a ventania
523 Com lufadas horrorosas;
524 Cai a chuva estrepitando,
525 E pelas brenhas rolando,
526 Tomba a torrente espumando
527 Nas cavernas tenebrosas.

II

528 Ruge no espaço o trovão;
529 Do raio o fulvo clarão
530 Rasga o véu da escuridão
531 Com fúria descomunal,
532 E das frias sepulturas
533 Erguem-se as larvas impuras
534 Cantando nênias escuras
535 Ao sopro do vendaval.

III

536 Por esta noite de horrores,
537 Da tempestade aos furores,
538 Quem se atreve sem temores
539 Pelos ermos se embrenhar?
540 Quem és tu, vulto descrido,

541 Tredo espetro foragido,
542 Que em teu corcel destemido
543 Cortas o plaino a voar?

IV

544 Tens os olhos encovados,
545 De fundos visos cercados,
546 Sinistros sulcos deixados
547 Por atros vícios talvez;
548 A fronte escura e abatida,
549 Roxa a boca comprimida,
550 A face magra tingida
551 Da morte na palidez.

V

552 Do fuzil à luz fremente
553 Brilha-te à cinta, na frente,
554 Lâmina fria e luzente
555 De retorcido punhal...
556 Que dizes de quando em quando,
557 Que teu corcel se alentando,
558 Rasteja apenas, passando,
559 As folhas do matagal!

VI

560 Não te amedronta a tormenta
561 Que pelas nuvens rebenta,
562 E sobre as asas sustenta
563 Dos raios a legião?
564 Nem te horrorizam gemidos
565 Dos espíritos, que unidos,
566 Nos ares correm, pendidos
567 Do sudário do tufão?

VII

568 Quem sabe se a Divindade,
569 Em sua santa equidade,
570 Te envia da eternidade
571 Para no mundo vagar?
572 Quem sabe se é teu castigo
573 Transpor perigo e perigo,
574 Sempre exposto ao desabrigo
575 Pelo deserto a penar!

VII

576 Vai!... e se acaso és culpado,
577 Corre, corre, desgraçado,

578 Cumprindo teu negro fado
579 Por vales e serranias!...
580 O trovão ronca tremendo,
581 Os cedros pendem rangendo,
582 Os gênios pulam gemendo
583 No embate das ventanias!

NOTA

Este poema foi composto em uma viagem que fez o autor ao interior da província de São Paulo.

Tendo porém perdido uma grande parte, e sendo instado por amigos para que concluísse, viu-se na necessidade de ajuntar algumas lembranças que ainda lhe restavam, e continua-lo da maneira em que está.

O que apenas escapara são as estrofes regulares e rimadas da primeira parte, começo da segunda, e epílogo.

Os versos brancos substituem ao que se tinha extraviado.

ANEXO B

Prefácio da coletânea *Vozes d'América* (1864)⁴⁰

O autor deste insignificante volume conhece bastante o triste papel e a nenhuma importância do homem que se dedica ao culto das Musas, principalmente na terra de Santa Cruz, para almejar a coroa de poeta.

Contudo, sendo ainda moço, e tendo materializado algumas de suas impressões, debaixo da forma escrita, às instâncias continuadas de amigos, assentou de publicá-las, não tomando entretanto nenhuma responsabilidade sobre si.

Qual é o estadista, o homem de negócios que não se sentiu alguma vez na vida poeta, que aos ouvidos de uma pálida Madalena ou Julieta, esquecendo-se dos algarismos e da estatística, não se lembrou que haviam brisas e passarinhos, ilusões e devaneios?

O haver produzido alguns cantos dissonantes, não proíbe ninguém de dedicar-se a estudos mais sérios, e ocupar-se de coisas mais úteis.

A bem poucos agradarão as produções que hoje aparecem. Os literatos divididos entre a descrença de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, a escola de *morrer moço*, e os *tacapes e borés* do Sr. Gonçalves Dias, sentir-se-hão enojados deste ver-se incorreto, e destas composições sem sabor. A crítica nada tem que fazer com elas, não merece sua atenção.

O autor, lançando de parte toda a modéstia, porque a modéstia neste ponto seria a hipocrisia do orgulho, está intimamente convencido da inutilidade de seus escritos, e nada espera, como nada deseja; — decepção ou sucesso, ser-lhe-há tudo a mesma coisa.

— Então porque os lança á publicidade? perguntar-lhe-hão.

Por duas razões, a primeira já foi apontada, — instâncias e pedidos de amigos; a segunda é porque, publicadas, ou extraviadas ao correr da vassoura pela sala, vem a dar no mesmo resultado.

À medida que os anos vão-se adiantando, e a areia corre mais apressada na ampulheta do tempo, o homem semelhante a esses saltimbancos que ao correr do cavalo principiam a despir-se, a despir-se que parece nunca chegarem ao fim, vai também se desfazendo de muitas quimeras, e atirando por terra esses vestuários incômodos que tolhem-lhe os movimentos.

⁴⁰ Extraído de Táci e Guerra (1957, p. 175-177). (vol. 1).

É preciso então ocupar-se de coisas mais sérias; a menos que não queira passar por um ente fútil, um — *songe-creux* — como dizem os franceses; abandonar a lira, instrumento fabuloso que apenas diz bem a um Apolo pagão, ou ao lado de uma estátua de Orfeu.

O mundo não caminha por cantigas, disse um escritor: todos aqueles que se entusiasma pelas Musas no Brasil, devem lembrar-se que o inverno há de chegar, e prevenirem que não lhes suceda o mesmo que a cigarra de Lafontaine.

— Tendes razão de abandonar a Poesia, disse alguém ao autor, os poetas são sempre desgraçados.

Majestosa sentença! Porque razão o homem que escreve versos padece e o usuário não?

Haverá alguma lei fatal, inexorável, algum destino cego que pese sobre a cabeça dos descendentes de Homero e Virgílio?

O poeta sofre, porque o poeta perdido nas névoas de um mundo fantástico desconhece as leis da humanidade; e em vez de contentar-se com o sossego da família, a calma da mediocridade, a paz do coração, verdadeiras e únicas felicidades na terra, sonha uma vida a seu modo, e não podendo realizá-la, maldiz-se e se consome.

O poeta sofre, porque o seu elemento é a ociosidade, e por ela sacrifica todos os seus deveres e necessidades.

O poeta sofre, (eis o lugar comum de suas lamentações) porque as turbas não o compreendem, e cospem o sarcasmo e as ironias às mais fundas agonias de su' alma.

Ah! graciosa acusação! Querem que os honestos pais de família; os homens incumbidos de dirigir o Estado e felicitar o país; os comerciantes e lavradores; o mercenário ocupado em ganhar o seu pão quotidiano, abandonem os seus trabalhos, deixem seus filhos com fome para aplaudir-lhes as loucuras e tecer-lhes coroas de ouro!

Não querem (os poetas) que se riam quando o povo dizendo — nossas searas são arrasadas, nossos filhos precisam de instrução, eles respondem

— *Mimoso passarinho que vagueias*

ou

Minha bela eu te amo...

E outras iguais?

Dizem que a humanidade começou pela Poesia, e que pela Poesia começam todos os povos; é falso. A Poesia deve ser a última palavra do desenvolvimento e civilização de uma nacionalidade. A Poesia é o luxo, e o luxo é o mais vivo sinal da próxima decadência de tudo.

Escrevendo estas linhas, e dando à publicidade este volume, o autor pede e espera que as Musas lhe favoreçam com a ausência de sua divina inspiração, e o deixem viver tranquilo e sossegado como qualquer vendilhão retirado do comércio, devolvendo-lhes ele como indenização qualquer nome ou reputação, ganhos nos colégios ou reuniões acadêmicas.

S. Paulo. – Outubro de 1861.

L. M. Fagundes Varella.