

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

CRISTIANE NASCIMENTO RODRIGUES

**O jovem Machado de Assis e a tradição
retórico-poética nos primeiros poemas**

TESE DE DOUTORADO

SÃO CARLOS-SP

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

CRISTIANE NASCIMENTO RODRIGUES

O jovem Machado de Assis e a tradição retórico-poética nos primeiros poemas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Doutora em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques.

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

SÃO CARLOS-SP

2023

*Aos meus avôs, Francisco e Mário
(in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa, o qual permitiu a minha dedicação integral ao trabalho de pesquisa.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Wilton José Marques, pela amizade e cuidadosa orientação há mais de uma década. Sua abertura para o diálogo e o entusiasmo em discutir meu objeto de estudo permitiram que me mantivesse motivada a investigar e que eu sentisse prazer ao estudar a poesia machadiana.

À minha família pelo carinho, cuidado, a confiança e por terem me estimulado a continuar os estudos, mesmo nos momentos mais sombrios.

A todos os meus amigos, que me ouviram e me alegraram nos momentos de cansaço.

Aos meus colegas de doutorado e a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da UFSCar, que pacientemente compartilharam e continuam compartilhando, diariamente, seus saberes, no sentido de construir o conhecimento conosco. E aos meus colegas do grupo de estudos, o Núcleo de Estudos Oitocentista (NEO – UFSCar), pelas valiosas conversas sobre a Literatura produzida durante o século XIX.

*Mi sono convinto che anche quando tutto è o pare
perduto, bisogna rimettersi tranquillamente
all'opera, ricominciando dall'inizio.*

Antonio Gramsci

RESUMO

A presente tese, “O jovem Machado de Assis e a tradição retórico-poética nos primeiros poemas”, apresenta análises e interpretações de dez poemas do escritor carioca, originalmente publicados na imprensa periódica oitocentista. Desde a época colonial, no Brasil, circulavam e floresciam os saberes da Retórica e da Poética e as práticas da Eloquência e da Oratória, sobretudo, a sagrada, por meio de manuais, tratados e compêndios elaborados pelos mestres e estudiosos do assunto. Praticamente todos os autores brasileiros, que escreveram ao longo do século XIX, foram, de alguma forma, educados nessas matérias, como prova a presença, durante quase todo o período imperial, das disciplinas na estrutura curricular do Colégio Dom Pedro II, estabelecimento padrão para o ensino ofertado no país. Diante disso, apresenta-se, aqui, uma leitura analítica que busca mostrar de que modo os princípios, as normas e os valores retórico-poéticos aparecem na fatura dos primeiros poemas machadianos. Para isso, foram selecionados os textos poéticos: “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A, “A saudade”, “O pão d’açúcar”, “O meu viver”, “Dormir no campo”, “Minha musa”, “Consummatum est!”, “Cognac!...”, “Álvares de Azevedo” e “Ao Carnaval de 1860”, publicados, o primeiro, no *Periódico dos Pobres* de Antônio Maximiano Morando e, os demais, nas *Marmotas* de Francisco de Paula Brito.

Palavras-chave: Machado de Assis; Formação literária; Educação retórica; Poesia; Periódicos oitocentistas;

ABSTRACT

The present thesis, "The young Machado de Assis and the rhetorical-poetic tradition in the first poems," offers analyses and interpretations of ten poems authored by the literary figure hailing from Rio de Janeiro, originally disseminated through the 19th-century periodical press. Since the colonial era in Brazil, knowledge of Rhetoric and Poetics, along with the practices of Eloquence and Oratory, especially the sacred one, circulated and flourished through manuals, treatises, and compendiums crafted by masters and scholars of the subject. Throughout the 19th century, virtually all Brazilian authors were, in some capacity, steeped in the disciplines of Rhetoric and Poetics, as evidenced by the enduring presence of these subjects in the curriculum of the Colégio Dom Pedro II, a standard educational institution in the country, for almost the entire imperial period. Thus, it is presented here an analytical reading aiming to elucidate how the principles, norms, and rhetorical-poetic values manifest in the composition of Machado's initial poems. To achieve this, a meticulous selection of poetic compositions has been made: "Soneto" à Ilma. Sra. D.P.J.A, "A saudade", "O pão d'açúcar", "O meu viver", "Dormir no campo", "Minha musa", "Consummatum est!", "Cognac!...", "Álvares de Azevedo" e "Ao Carnaval de 1860", published, the first, in "Periódico dos Pobres", by Antônio Maximiano Morando, and, the others, in "Marmotas" by Francisco de Paula Brito.

Keywords: Machado de Assis; Literary Formation; Rhetorical Education; Poetry; 19th-century Periodicals.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira edição do Periódico dos Pobres.....	49
Figura 2 – Cabeçalho do Periódico dos Pobres	57
Figura 3 – Mote para glosa no Periódico dos Pobres	58
Figura 4 – “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. no Periódico dos Pobres	63
Figura 5 – Página em que saiu o “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. no Periódicos dos Pobres.	67
Figura 6 – Retrato de Francisco de Paula Brito.....	75
Figura 7 – Edição da Marmota Fluminense de dezembro de 1852	82
Figura 8 – Artigo “A Malibran Preta” na Marmota Fluminense.....	83
Figura 9 – Caricatura “O horror que causa um chouriço” na Marmota Fluminense.....	84
Figura 10 – Mote a prêmio na Marmota Fluminense	85
Figura 11 – Charada na Marmota Fluminense	86
Figura 12 – Primeira edição de A Marmota na Corte.....	87
Figura 13 – Poema “A saudade” na Marmota Fluminense	97
Figura 14 – Fotografia do bairro do Catete e do Pão de Açúcar em 1862	102
Figura 15 – Estrofes do Canto VI de Caramuru na Marmota Fluminense	107
Figura 16 – Início do Sermão pregado aos tabaquentos em honra de Baco na Marmota Fluminense	143
Figura 17 – Pequeno texto sobre Bebidas na Marmota Fluminense	147
Figura 18 – Poema “Álvares de Azevedo” em A Marmota	162
Figura 19 – Provérbios em A Marmota	167
Figura 20 – Poema “Ao carnaval de 1860” em A Marmota (Parte I)	171
Figura 21 – Poema “Ao carnaval de 1860” em A Marmota (Parte II)	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	13
1. MACHADO DE ASSIS E A TRADIÇÃO RETÓRICA	14
<i>A tradição retórico-poética</i>	18
<i>A educação retórica no âmbito luso-brasileiro</i>	23
<i>Homens de letras e periódicos oitocentistas</i>	35
<i>O poeta, os jornais e a rede de sociabilidades</i>	42
CAPÍTULO 2	46
1. O PERIÓDICO DOS POBRES	47
<i>O primogênito soneto</i>	59
CAPÍTULO 3	68
1. LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO: AS MARMOTAS DE PAULA BRITO	69
2. OS POEMAS NAS MARMOTAS	90
<i>A saudade</i>	90
<i>O pão d'açúcar</i>	101
<i>O meu viver</i>	110
<i>Dormir no campo</i>	118
<i>Minha musa</i>	125
<i>Consummatum est!</i>	133
<i>Cognac!</i>	142
<i>Álvares de Azevedo</i>	150
<i>Ao carnaval de 1860</i>	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado, “O jovem Machado de Assis e a tradição retórico-poética nos primeiros poemas,” é o resultado da tentativa de responder a uma difícil questão, que diz respeito ao processo de formação intelectual do escritor Machado de Assis, principalmente quanto ao seu aprendizado poético.

Nesse sentido, foi necessário investigar algumas das biografias do autor, tais como a de Alfredo Pujol (1934); Lúcia Miguel Pereira (1936); Gondin da Fonseca (1961); e a de Jean-Michel Massa (1971), com o fim de recuperar os dados sobre os modos de escolarização (ou não) da criança e do adolescente Joaquim Maria. Como as informações sobre a instrução primária e o posterior aprendizado literário do jovem se mostraram incertas nesses estudos, para a realização desta pesquisa, buscou-se analisar e interpretar algumas das primeiras criações do poeta, que começou a versificar aos quinze anos, considerando o suporte midiático e os agentes envolvidos na sua produção.

No Rio de Janeiro de meados do século XIX, para divulgar sua obra, o poeta tinha à sua disposição, como única alternativa, a imprensa periódica. No Brasil Imperial, a imprensa crescia em popularidade devido, entre outros fatores, ao baixo custo, à variedade de assuntos e ao seu caráter instrutivo e recreativo. Assim, a partir de outubro de 1854, o jovem autor começou a enviar poemas para os periódicos. E mais do que isso, passou a frequentar os espaços disponíveis para a apreciação e discussão literárias.

Leitor de jornais e revistas, autor de um único soneto estampado no *Periódico dos Pobres*, colaborador assíduo da *Marmota Fluminense*, a partir de 1855, participante ativo da *Sociedade Petalógica* e integrante do Grupo dos Cinco,¹ o jovem Machado de Assis depressa se tornou aprendiz e amigo de redatores mais experientes, que foram educados mediante o uso de manuais, tratados e compêndios de Retórica e Poética, produzidos entre os séculos XVIII e

¹ Formado ainda pelos escritores Caetano Filgueiras, Francisco Gonçalves Braga, Casimiro de Abreu e José Joaquim Cândido de Macedo, que se reuniam no escritório do primeiro para ler e discutir literatura, aproximadamente, a partir de 1857 (Filgueiras, 1864, p. 8).

XIX. Como apontaram alguns estudiosos, como Antonio Candido (1959), Roberto Acízelo de Souza (1999), Eduardo Vieira Martins (2005) e Maria Renata da Cruz Duran (2013), durante o Oitocentos Brasileiro, as clássicas disciplinas do discurso, ensinadas no país, desde o período colonial, continuaram presentes no sistema de ensino e no comércio livreiro, formando os escritores, que, de modo contraditório, afeiçoavam-se às ideias românticas de renovação da arte literária, mantendo ainda, em seus escritos, as rígidas normas e os valores da tradição clássica. Como, por exemplo, o apreço pelo vernaculismo e o gosto pela forma poética.

À vista disso, esta tese contém análises e interpretações de dez poemas pertencentes à primeira produção poética de Machado de Assis, os quais inicialmente foram publicados nas páginas dos jornais: *Periódico dos Pobres*, *Marmota Fluminense* e *A Marmota*, entre 1854 e 1860.² São eles: o “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A., “A saudade”, “O pão d’açúcar”, “O meu viver”, “Dormir no campo”, “Minha musa”, “Consummatum est!”, “Cognac!...”, “Álvares de Azevedo” e “Ao carnaval de 1860”. Para a seleção desses textos poéticos, foram considerados os resquícios do lastro retórico-poético presente na estrutura das composições. Além disso, buscou-se, aqui, escolher os poemas que tratassem de diferentes temáticas, com o objetivo de apresentar uma maior variedade de comentários analítico-interpretativos.

No primeiro capítulo, “Machado de Assis e a tradição retórica”, procurou-se definir os termos “retórica” e “poética”, apresentando, de modo breve, a história das disciplinas elaboradas na Antiguidade Clássica, e recuperando suas diferentes funções ao longo do tempo. Na sequência, mostrou-se a história do ensino da arte da persuasão em Portugal e no Brasil, especialmente nos anos que compreendem a passagem do século XVIII para o XIX. Tendo em conta que as disciplinas formaram os primeiros redatores fluminenses, priorizou-se a exemplificação de alguns dos vestígios da Retórica e da Eloquência nos discursos inseridos nos periódicos oitocentistas. E por fim, apresentou-se, de forma concisa, o contato do jovem poeta com esse suporte e com uma diversificada rede de sociabilidades, que foi importante para sua formação literária.

No segundo capítulo, “O *Periódico dos Pobres*”, buscou-se construir uma breve apresentação da folha popular do tipógrafo-editor Antônio Maximiano Morando. Publicada a partir de 1850, no Rio de Janeiro, pensada e dirigida à colônia portuguesa, esse periódico tinha como objetivo veicular textos úteis e agradáveis, ou seja, divulgar artigos de assuntos diversificados para a educação geral de seus leitores, sobretudo no que se refere aos aspectos

² Os poemas machadianos, aqui citados, foram consultados diretamente nas páginas dos periódicos. Na ausência de número disponibilizado pela Hemeroteca, da Biblioteca Nacional, recorreu-se à primeira publicação em livro.

morais. Assim, de modo explícito, o editor do *Periódico dos Pobres* dizia elaborar seu veículo tendo como base um dos princípios horacianos. O capítulo é finalizado com a análise do primeiro poema machadiano, o “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. Escrito sob a forma do clássico soneto italiano, o panegírico poético à senhora casada, chamada Petronilha, colabora com a finalidade pedagógica do suporte, ao divulgar e enaltecer uma determinada imagem de mulher, construída segundo interesses políticos e religiosos manifestados durante o Segundo Reinado.

Por sua vez, o terceiro capítulo faz uma apresentação das *Marmotas* de Francisco de Paula Brito, acompanhada das análises dos demais poemas de Machado de Assis. *A Marmota na Corte*, *a Marmota Fluminense* e *A Marmota*, bem variadas, conforme palavras do próprio editor, também pareciam ter, como objetivo, educar seu público leitor, de acordo com os ideais de civilização e progresso oriundos da Europa Ocidental. Provavelmente, o jovem Machado se identificou com o editor, igualmente negro e de origem humilde, e se sentiu acolhido no grupo de escritores que se reuniam na *Sociedade Petalógica*, pois, a maior parte de seus poemas produzidos entre 1855 e 1860 encontra-se nessa folha popular *que falava a verdade, dizia o que sentia, amava e respeitava a toda gente*.³ Nesse sentido, as *Marmotas*, como o *Periódico dos Pobres*, também se orientavam pelo princípio retórico de *persuadir e comover o auditório*.

E, nas Considerações Finais, recapitularam-se os aspectos principais dos poemas, enfatizando os artifícios retórico-poéticos empregados na fatura dos textos. Relembrou-se a tensão clássico-romântica que se evidencia tanto na estrutura quanto na abordagem dos temas e, ainda, comentou-se como os textos poéticos se vinculam aos suportes, no sentido de que, didaticamente, acabavam ensinando algo útil ao seu leitor ou ouvinte, ao mesmo tempo que o recreavam.

As fontes produzidas no século XIX, tais como os periódicos e os livros, aparecem citadas com atualização ortográfica, de acordo com as normas atuais do padrão culto da língua portuguesa. No entanto, optou-se por preservar a pontuação, a fim de respeitar o modo de expressão e os significados dos textos.

³ *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 7 set. 1849.

CAPÍTULO 1

1. Machado de Assis e a tradição retórica

“Fez-se ele próprio”.⁴ Assim se referiu José Veríssimo a Machado de Assis pouco tempo depois de sua morte. Segundo o crítico, o escritor carioca foi “dos engenhos privilegiados que, sentindo fortemente a vocação literária, com a clara consciência da necessidade de ajudá-la pela aplicação e trabalho, a si mesmo se educam”.⁵ E de fato, o que se sabe sobre o período de formação intelectual do escritor dá a impressão de que a escola de Joaquim Maria se fez, sobretudo, pelo esforço individual e, a partir de 1854, auxiliada por pessoas que, assim como o jovem, na cidade do Rio de Janeiro de meados do século XIX, estavam “à roda dos jornais”;⁶ das tipografias e livrarias que, além de locais de “venda e impressão”, eram também “pontos de leitura e encontro”;⁷ das bibliotecas; e dos teatros.

Quanto à instrução formal do menino negro e pobre, nascido em 21 de junho de 1839, em uma chácara do morro do Livramento, onde os pais, Francisco José de Assis e Maria Leopoldina Machado de Assis, eram agregados,⁸ pode-se afirmar, com precisão, pouca coisa. A tradição de caráter biográfico, sobremaneira formada por depoimentos de amigos, parentes e conhecidos e pela ficção do prosador,⁹ supôs que, durante a infância, tenha estudado as primeiras letras em uma escola pública;¹⁰ tenha tido como preceptor o padre-mestre Antônio José da Silveira Sarmiento, cura da Capela de São João Batista, localizada no Palácio Imperial de São Cristóvão; e, na mesma época, tenha trabalhado como sacristão na Igreja da Lampadosa.¹¹

⁴ Veríssimo (1954, p. 343).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Expressão tomada de Granja (2000).

⁷ Morel (2012, p. 20).

⁸ O pai, brasileiro, era descendente de negros alforriados, e segundo a tradição, “exercia a profissão de pintor na construção civil”. A mãe, portuguesa natural da Ilha de São Miguel dos Açores, provavelmente realizava “costura, bordado, trabalhos de agulha; talvez até um pouco de atividades de ensino, porque sabia ela ler e escrever” (Massa, 2009, p. 63, 65). A respeito da situação de *agrégés* (agregados), Ribeyrolles, em 1859, disse que em quase todas as fazendas brasileiras havia oficinas com homens e mulheres empregados em diferentes serviços para servir a todos os indivíduos da propriedade. Lê-se no *Brésil Pittoresque*: “Estas pessoas trabalham, cada uma no seu ofício, mas, a curtos espaços, têm suas distrações [...]. São melhores alimentados, melhor vestidos, menos vigiados no trabalho e muito mais civilizados, sobretudo quando se trata de velhacarias, do que os rudes trabalhadores dos campos. Eles são do castelo.” (Ribeyrolles *apud* Massa, 2009, p. 58).

⁹ Como os contos “Conto de escola” (Assis, 1896) e “Umas férias” (Assis, 1906), e algumas passagens das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

¹⁰ Pujol (1934, p. 2), Pereira (1936, p. 32), Fonseca (1961, p. 50).

¹¹ Pujol (1934, p. 2).

Além disso, essa mesma tradição conjecturou que o polígrafo escritor tenha assistido a algumas aulas no colégio Meneses, situado em São Cristóvão, onde a madrastra, Maria Inês de Assis, era doceira; e que, a pedido dela, tenha aprendido a língua de Chateaubriand com um forneiro francês que trabalhava na padaria de uma senhora igualmente francesa, chamada Madame Gallot.¹²

Jean-Michel Massa, apoiado em novos documentos e nas crônicas do autor carioca, jogou nova luz sobre o mistério que envolve a educação escolar de Machado de Assis, como se pode ver na famosa, entre os estudiosos machadianos, *A Juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual* (1971). Para o biógrafo francês, em conformidade com a linha de raciocínio de Gondin da Fonseca, como a mãe do escritor sabia ler e escrever, é possível que ela tenha o alfabetizado antes de sua morte, ocorrida em 1849, quando ele tinha apenas nove anos. Assim como existe a possibilidade de o menino haver cursado, formalmente, uma escola.¹³ Por outro lado, Massa alertou sobre a limitada veracidade das informações que tratam sobre o ofício de sacristão ou coroinha; o aprendizado no colégio Meneses; e o estudo da língua francesa com um forneiro.¹⁴

Raimundo Magalhães Júnior, por sua vez, somente mencionou o caráter impreciso dessas hipóteses: “Teria sido coroinha? Teria vendido balas e doces em um colégio de moças, onde lhe permitiam assistir às aulas, do fundo da sala? Teria estudado francês com o forneiro da padaria de uma francesa, a viúva Gallot?”,¹⁵ acrescentando um comentário de Arthur Azevedo, de 1893, a propósito de um retrato de Machado de Assis na revista *O Álbum*: “Os seus estudos foram muito irregulares. Ao deixar a escola de primeiras letras, sabendo apenas ler e escrever, tratou de *instruir-se a si mesmo*, sem professores nem conselheiros, e assim adquiriu todos os conhecimentos indispensáveis à carreira com que devia ilustrar o seu nome”.¹⁶ Essa imagem de escritor autossuficiente, difundida quando o autor já era reconhecido publicamente, parece ser uma construção retórica, pois, o próprio Machado confessou ter recebido ajuda em seus estudos. Em nota para o poema “Monte Alverne”,¹⁷ dedicado ao padre-mestre Silveira Sarmiento, declarou:

A dedicatória desta poesia ao padre-mestre Silveira Sarmiento é um justo tributo pago ao talento, e à amizade que sempre me votou este digno sacerdote.

¹² Pereira (1936, p. 37-39), Fonseca (1961, p. 62-66).

¹³ Massa (2009, p. 74).

¹⁴ *Idem*, p. 70; 76-78.

¹⁵ Magalhães Júnior (2008, v. 1, p. 20).

¹⁶ Azevedo (*apud* Magalhães Júnior, 2008, p. 21, grifos nossos).

¹⁷ *Jornal do Comércio*, n. 335, p. 2, 6 dez. 1858. Posteriormente, o poema foi inserido nas *Crisálidas* (1864).

Pareceu-me que não podia fazer nada mais próprio do que falar-lhe de Monte Alverne, que ele admirava, como eu. Não há nesta poesia só um tributo de amizade e de admiração: há igualmente a lembrança de um ano de minha vida. O padre-mestre, alguns anos mais velho do que eu, fazia-se nesse tempo um modesto preceptor e um agradável companheiro. Circunstâncias da vida nos separaram até hoje.¹⁸

O conteúdo da nota pode causar um certo estranhamento no leitor, porque, em princípios do século XIX, o preceptor, um tipo de mestre que normalmente “acompanhava diária e individualmente” o desenvolvimento de seu discípulo, costumava servir às famílias mais abastadas.¹⁹ Porém, como o mencionado *ano da vida do jovem Machado de Assis* já se situava em meados do Oitocentos, é possível que o cura da Capela de São Batista tenha realmente colaborado com sua formação intelectual.

Revisitar o que se documentou sobre o processo de aprendizagem escolar do poeta, que começou a enviar versos para os periódicos, aos quinze anos de idade, somente gera mais perguntas. Nesse sentido, de sua formação para o ofício das letras, o caminho menos tortuoso se revela como o de rever as primeiras produções poéticas, as folhas ou jornais que as estamparam e tentar investigar os tipos de obras, materiais e mestres que foram importantes para o desenvolvimento da capacidade de criação artística do jovem bardo autodidata.

Em 3 de outubro de 1854, o primeiro poema machadiano, o “Soneto”²⁰ dedicado “à Ilma. Sra. D. P. J. A”, uma mulher casada, cujo nome “Petronilha” aparece no último verso, saiu na folha direcionada para a colônia portuguesa no Rio de Janeiro, o *Periódico dos Pobres*, do tipógrafo-editor Antônio Maximiano Morando. A partir de janeiro do ano seguinte, versos de Machado de Assis começaram a circular na *Marmota Fluminense* do também tipógrafo-editor Francisco de Paula Brito, e, nessa mesma época, o poeta passou a frequentar as reuniões da *Sociedade Petalógica*. Realizados nos fundos da livraria de Paula Brito, esses encontros reuniam atores, músicos, mestres, eclesiásticos, advogados, médicos, políticos, redatores de jornais, poetas e aprendizes da arte de expressão literária, todos interessados em discutir, de forma recreativa, as notícias diárias, as novidades culturais da capital do Império e em cultivar as *belas letras*.

No Rio de Janeiro do século XIX, os confrades que se agrupavam em associações, sociedades e grêmios literários, exercendo os papéis de mestres e discípulos uns dos outros, possuíam algo em comum: a formação retórica e poética, adquirida nas escolas, desde os

¹⁸ Assis (1864, p. 171, grifos nossos).

¹⁹ Duran (2013, p. 73-75).

²⁰ Assis (1854, p. 4).

séculos anteriores. Nesse sentido, em praticamente todo o Oitocentos, as normas, os preceitos e os valores das clássicas disciplinas continuaram presentes no cerne dos discursos dos homens públicos, que colaboravam na imprensa periódica fluminense com artigos de “ciência”, “história”, “política” e “literatura”, no “afã de espalhar a cultura e conquistar, no mais breve tempo possível, os anos perdidos”,²¹ isto é, os anos anteriores à permissão da implantação da imprensa no Brasil, propriamente ocorrida em 1808.

Apesar de interessados em romper com as tradicionais regras da arte, alçando a “subjetividade e a liberdade do gênio criador como ideais estéticos e fatores de valorização da literatura”,²² os beletristas, influenciados pelo moderno espírito romântico, naturalmente não conseguiram se desfazer, por completo, do “sólido lastro de elementos tomados do passado”,²³ porque, como notou Roberto Acízelo de Souza, considerando “o lugar de relevo ocupado pela disciplina [Retórica] no sistema de ensino de então, pode-se afirmar que *todos os nossos autores oitocentistas* devem ter frequentado as aulas de retórica, circunstância que de algum modo haveria de refletir-se em suas obras”.²⁴ Além disso, nesse período histórico, proliferaram os tratados, manuais e compêndios de retórica e poética, produzidos nas tipografias e vendidos nessas e nas livrarias; e que, devido à concentração de conteúdos e linguagem “facilitada”, podiam ser adquiridos por qualquer indivíduo que quisesse *instruir-se a si mesmo*.²⁵

À vista disso, ainda que não haja registros de que Machado de Assis tenha cursado formalmente uma escola, ou, que não se saiba, exatamente, quais tenham sido os seus primeiros mestres e livros, é evidente que, entre 1854 e 1855, inseriu-se em um grupo de homens de letras influenciados pela cultura retórica oitocentista, igualmente absorvendo os conhecimentos da arte da persuasão. Além disso, antes mesmo de entrar em contato com intelectuais ao redor da imprensa periódica, é possível que o autor já fosse leitor de jornais, pois, como observou Marco Morel, no início do século XIX, no Brasil, “[...] não era necessário ser um privilegiado social para comprar eventualmente um exemplar, cujo preço estava acessível até mesmo para um escravo de ganho que se interessasse em sua leitura”.²⁶ No entanto, antes que se possa buscar

²¹ Lopes (1978, p. 9).

²² Martins (2005, p. 1).

²³ *Idem*, p. 1-2.

²⁴ Souza (1999, p. 86, grifos nossos).

²⁵ Como exemplo, Antônio Feliciano de Castilho, no prólogo de seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, afirmou que o compêndio poderia servir até para quem, sem mestre, quisesse completar o seu “tirocínio de poeta” (Castilho, 1851, p. 3).

²⁶ Morel (2012, p. 19). No meio urbano do Rio de Janeiro do início do século XIX, os escravos de ganho, a mando dos seus senhores, saíam à rua para oferecer diversos serviços, como transporte de cargas e de passageiros, venda de produtos de variados gêneros, trabalho em oficinas artesanais e de manufatura etc. Ao final do dia, eles voltavam a seus donos, com o dever de entregar-lhes uma parcela do dinheiro recebido (Soares, 1988).

entender a relação estabelecida entre os primeiros poemas de Machado de Assis e a retórica, é preciso saber no que consiste essa tradição.

A tradição retórico-poética

Em prefácio ao livro *Retórica à moda brasileira: transições da cultura oral para a cultura escrita no ensino fluminense de 1746 a 1834*, da historiadora Maria Renata da Cruz Duran, Carlota Boto, apoiando-se em dicionários da língua portuguesa, publicados em Lisboa durante o século XIX, recuperou algumas definições do termo “retórica”: É “a arte de falar e escrever bem para persuadir os ouvintes” e a “arte que expõe as regras para bem dizer ou para falar eloquentemente; a arte do orador”. Desse modo, a retórica era considerada tanto o procedimento de ornar o discurso, como a “aula em que se ensina[va] essa arte”.²⁷ Além disso, o significado da palavra também abrangia o tratado que continha “os preceitos de técnicas persuasivas para produção de efeitos de expansão do discurso, com o fito de causar impressão no público”.²⁸ Como técnica norteadora dos discursos orais e escritos da época, que tinham como propósito convencer (e muitas vezes também comover) o ouvinte ou leitor, a Retórica ensinava que a exposição dos argumentos poderia vir acompanhada de uma “beleza do estilo”, e, assim, a mensagem se dirigiria à razão e ao coração.²⁹ Dizendo de outro modo, um discurso bem elaborado conteria conhecimentos úteis, e, ao mesmo tempo, despertaria os sentimentos do interlocutor. Dessa maneira, e como era de se esperar, essas conceituações oitocentistas de “arte retórica” provêm de fontes antigas.

Impulsionados por necessidades políticas e sociais, os primeiros pensadores da Antiguidade se concentraram em debater questões concernentes à língua. Por conseguinte, os recursos da eloquência (a arte de bem falar) começaram a ser sistematizados e, posteriormente, criou-se a disciplina “Retórica”.³⁰ Do que produziram os gregos sobre a matéria, Acízelo de Souza destacou algumas obras de Platão e um dos tratados de Aristóteles (que é especificamente dedicado ao tema e no qual a Retórica é descrita como “técnica rigorosa de argumentação” e “arte do estilo”); em seguida, comentou os trabalhos dos latinos: Cícero (século II – I a. C.) e Quintiliano (século I – II d. C.). Cada um a seu modo, esses oradores romanos acolheram e transformaram as concepções aristotélicas, divulgando-as em tratados próprios. À vista disso,

²⁷ Boto (2013, p. 14).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 14-15.

³⁰ Entretanto, sobre isso, Roberto Acízelo de Souza assinalou que “[...] é preciso reconhecer que a retórica tem raízes mais fundas e anteriores ao século V a. C., como indicia, por exemplo, a já citada valorização da palavra na poesia homérica, bem como sua transformação em tema filosófico privilegiado desde as cogitações de pensadores anteclassicos” (Souza, 1999, p. 6).

a “arte de bem dizer”³¹ foi paulatinamente ganhando aspecto de “unidade”, com normas úteis à “conversação e [a]os diversos tipos de composições escritas”.³²

Com relação à reunião dos preceitos retóricos, Acízelo de Souza chama a atenção para o caráter de aparente unidade, citando João Adolfo Hansen:

[...] não é necessário que se pressuponha a unicidade prévia de ‘A Retórica’ e o encadeamento sucessivo e evolutivo de sua tradição, pois o que há são *apropriações* determinadas que, a cada momento, constituem e propõem uma tradição, entre outras, como *autoridade* do que é dito. A tradição não é, enfim, algo anterior e inferior que irradia sua influência e sua insuficiência sobre algo posterior e superior que o acolhe e aperfeiçoa, mas um *valor de uso*, entre outros, que um determinado material passado passa a ter num determinado presente que se apropria dele e o transforma imprimindo-lhe determinada deformação.³³

Convém destacar os termos “apropriações”, “autoridade” e “valor de uso” porque indicam como a Retórica atravessou mais de dois milênios, conservando-se, inclusive e de certo modo, em algumas disciplinas do discurso que vigoram na Contemporaneidade.³⁴ Ao longo do tempo, a arte da eloquência apresentou preceitos e modelos ora úteis e significativos, ora inúteis e descartáveis para determinada época e sociedade. Assim, a escolha das regras retóricas sempre foi realizada de acordo com a mentalidade discursiva do momento.

Quanto ao conteúdo da Retórica antiga, os gêneros da eloquência são divididos em: *judiciário*, *deliberativo* e *epidítico*. O primeiro, próprio dos tribunais, manifesta-se na fala dos que “se pronunciam em veredicto sobre certos fatos situados no passado”; o segundo é usado nas assembleias populares e políticas, quando se observa o futuro dos civis; e o gênero *epidítico* ou *demonstrativo* é produzido por oradores que louvam ou censuram uma determinada situação em cerimônias públicas e rituais.³⁵

As fases para a elaboração e execução do discurso retórico são denominadas: 1. *inventio* (invenção), 2. *dispositio* (disposição), 3. *elocutio* (elocução), 4. *pronuntiatio* (pronúnciação) e 5. *memoria* (memória). Na *inventio*, tem-se a escolha do assunto; na *dispositio*, a organização do que se irá dizer; na *elocutio*, a colocação dos ornamentos do discurso; na *pronuntiatio*, a pronúnciação deste último, observando a dicção e a gesticulação; e por fim, o discurso é confiado à memória na parte *memoria*.³⁶

³¹ Definição dada por Quintiliano.

³² *Idem*, p. 7.

³³ Hansen (*apud* Souza, 1999, p. 8, grifos nossos).

³⁴ Cf. Souza (1999, p. 16).

³⁵ *Idem*, p. 8.

³⁶ *Ibidem*.

E as partes do discurso são quatro: o *exórdio*, a *narração*, a *confirmação* (incluída a *refutação*) e a *peroração* ou *conclusão*. A primeira parte tem como objetivo preparar os ouvintes para o recebimento do ponto a ser tratado; na segunda, é exposta a matéria do discurso, isto é, tem-se a narração do assunto a que o orador se propõe falar; na fase da *confirmação*, são dadas as provas que pretendem convencer o entendimento do interlocutor, e as refutações, quando necessário; e por último, a *peroração* “serve de remate ou de fecho a todo o discurso, empregando-se nela tudo o que se julgar a propósito, para que o assunto já desenvolvido fique mais firmemente impresso na memória dos ouvintes”.³⁷

Durante a Idade Média, a Retórica esteve presente nas escolas como uma das matérias do *Trivium* (Gramática, Dialética e Retórica). Serviu ao apostolado cristão e foi aplicada à *Bíblia*.³⁸ Aliás, ela foi empregada “como um procedimento de cunho moralizante” pela igreja cristã.³⁹ Não obstante, em tempos modernos, foi perdendo, gradativamente, seu lugar de destaque, devido a uma série de fatores, enumerados por Peter Dixon (1971), e retomados por Acízelo de Souza:

[...] o contraste entre “pensamento real” e “ornamento insubstancial” [...]; a crítica rejeicionista de Montaigne e Bacon, defendendo a precedência de *res* sobre *verba*; a disseminação do espírito científico, valorizando a pesquisa e a descoberta, contra a autoridade e a imitação, e *erigindo a clareza, entendida como eliminação de ornamentos*, em novo padrão do estilo da prosa, especialmente adequado aos relatórios científicos e discussões, segundo proposta da Royal Society of London no século XVII; o empenho de Locke em defender o caráter essencialmente comunicativo da linguagem, *cuja clareza se veria prejudicada pela obscuridade das figuras*; a combinação de gêneros – que a retórica pretendia puros – promovida pela tragédia burguesa e a comédia sentimental; *a mudança do conceito de poesia operada pelo romantismo, segundo a qual esta deixa de ser uma arte pública sujeita a julgamento por critérios externos de ordem moral para tornar-se privada, sem nenhum fim ulterior e moralmente autônoma*; a oposição proposta por Mill entre retórica e poesia; o pensamento de Croce, condenando a classificação por gêneros e exaltando a indivisibilidade da arte e a intuição; os “esquemas de caráter” impostos pelo treinamento retórico, que teriam conduzido a uma visão dos seres humanos segundo estereótipos, refratários portanto a qualquer complexidade psicológica e ética; a impugnação das formas retóricas por sua inadaptabilidade ao debate e à controvérsia, já que reduziriam os argumentos a oposições polares, donde a decidida opção contemporânea por expressões como *diálogo* e *diálogo contínuo*, que nomeiam práticas mais aptas para a acomodação dos pontos de vista conflitantes do que as disputações retóricas; *a perda da confiança na eficácia do próprio ensinamento flagrante nos manuais de retórica do século XIX, que se tornam por isso prudentes e repetitivos*.⁴⁰

³⁷ Carvalho (1840, p. 44-45).

³⁸ *Idem*, p. 8-9.

³⁹ Chauvin (2017, p. 17).

⁴⁰ Souza (1999, p. 99-10, grifos nossos).

Sob um certo ponto e, *grosso modo*, a Retórica passou a ser relacionada ao exagero e ao acessório, e nesse sentido, começou a ser vista como um conhecimento não tão essencial. Ademais, é interessante observar que a poesia foi se desvincilhando da necessidade de servir para um determinado propósito. Portanto, moderna, não se obrigava mais à finalidade de ensinar algo. Em outros termos, convertia-se em uma arte destituída da função utilitária.

Na Europa, a Retórica antiga (já transformada durante a Idade Média) continuou a ser ensinada como matéria de relevo nas escolas e nos meios universitários até, aproximadamente, o final do século XVIII. Entre os motivos, destaca-se a recomendação de que os argumentos deveriam ser dispostos de maneira clara e organizada. O zelo pela clareza, uma das virtudes do estilo retórico, permitiu que a disciplina persistisse porque, de igual modo, manifestava-se entre os principais objetivos da mentalidade cientificista. Todavia, a partir do século XIX, a arte da persuasão foi perdendo espaço no sistema de ensino e foi “expulsa da literatura com o triunfo das ideias românticas de expressão e subjetividade”⁴¹ – as mesmas que reclamavam a autonomia da arte –. E, assim, ela pareceu retornar aos espaços anteriores: “o púlpito e os tribunais, a tribuna política e o salão de conferências”.⁴²

Em sua exposição das razões que levaram ao desprestígio da arte retórica, Acízelo de Souza igualmente incluiu a visão de Hansen, que pode ser lida na sequência:

[...] os magníficos tratados de Aristóteles, Cícero ou Quintiliano tornaram-se ilegíveis desde o final do século XVIII iluminista, quando se alterou radicalmente o estatuto da linguagem e da compreensão do discurso, tendo-se alterado também o regime de distribuição e classificação deles – por exemplo, com a invenção da “Literatura”, da Estética” e da “Crítica Literária”.⁴³

Primeiro, durante o século XVI, as fases da *inventio* e *dispositio* foram remanejadas para a Dialética. Depois, a *pronuntiatio* e a *memoria* foram descartadas dessa “nova retórica”, uma vez que resultaram pouco úteis nas sociedades modernas em que as “relações impessoais de troca” e o acesso ao saber passaram a dar-se, predominantemente, por meio de composições escritas, isto é, após a invenção da imprensa. Desse modo, a Retórica foi reduzida à *elocutio*, parte essa, a partir de então, “subjetivada ou psicologizada, como uma teoria de afastamento, desvios ou rupturas discursivas, que passaram a fazer parte dos manuais de gramática com o nome geral de ‘Tropos e figuras’ ou ‘Figuras de estilo’”.⁴⁴ Posto isso, vê-se que alguns resquícios da disciplina transformada ao longo dos séculos ainda persistem no ensino atual e na

⁴¹ *Idem*, p. 10.

⁴² Dixon (*apud* Souza, 1999, p. 10).

⁴³ Hansen (*apud* Souza, 1999, p. 10).

⁴⁴ *Idem*, p. 11.

Literatura. Outrossim, colocando em destaque essa fração do discurso retórico, usualmente identificada como responsável pelo emprego das “figuras”, salta à vista a linha tênue que separa a Retórica da Poética.

Tanto nos tempos antigos quanto na Idade Média, compreendia-se a Retórica e a Poética como disciplinas entrelaçadas. Conforme Acízelo de Souza, estudar a segunda exigia que se recorresse constantemente à primeira, porque a Retórica antiga é anterior à “ideia moderna de especialização nítida dos discursos”.⁴⁵ Nas palavras do autor: “Falar da poética como uma das disciplinas clássicas dos discursos implicará, portanto, constante referência à Retórica, na qual muitas vezes a Poética se achará subsumida, sem embargo de se poder apontar também certo esforço de distinção relativa desta em face daquela”.⁴⁶ Como resultado, existem vários gêneros textuais (hoje incluídos no campo literário) em que se pode observar a colaboração de ambas, pois, do período greco-romano ao século XVIII, a Retórica preparou os futuros beletristas para o exercício da escrita. Nessas produções discursivas, nota-se que o escritor tem a necessidade de persuadir e argumentar. Acízelo de Sousa, parafraseando Dixon, cita algumas dessas produções. São elas:

[...] sátira, obras éticas, poemas didáticos, epistolografia –, até os que implicam certas adaptações e/ou absorção de atributos de extração retórica – o panegírico poético, procedente das orações demonstrativas; o interlúdio dramático e a peça de moralidade, que absorvem o “debate” retórico; o aforismo moral, decorrente da discussão aristotélica dos lugares-comuns e máximas; os poemas líricos, frequentemente, por exemplo, verdadeiras miniaturas de orações demonstrativas que têm por causa a beleza feminina; o romance epistolar, de certo modo expansão do gênero retórico das cartas familiares.⁴⁷

Acízelo de Souza também apontou a observação de Barthes de que as disciplinas pareceram seguir caminhos distintos no início da Idade Moderna:

[...] com a entusiástica redescoberta da *Poética* de Aristóteles ocorrida em fins do século XV, a arte poética torna-se o código da “criação” literária, sendo cultivada por autores e críticos, ao passo que a arte retórica, tendo por objetivo o “bem escrever”, se restringe ao âmbito do ensino, sendo um domínio de professores, especialmente jesuítas.⁴⁸

⁴⁵ Souza (1999, p. 12).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Idem*, p. 13.

⁴⁸ *Idem*, p. 14.

Entretanto, durante essa época de renascimento cultural, os bardos também pretendiam convencer seus ouvintes, utilizando, assim, os conhecimentos retóricos – colhidos via educação recebida – para a feitura de suas composições poéticas, pois, desde a Antiguidade, “também o poeta visava à persuasão do público, razão por que tanto o discurso oratório quanto o poético se retoricizam”.⁴⁹

A partir do século XVIII iluminista, na Europa, a Retórica foi perdendo espaço nos meios educacionais e na Literatura, porém, o mesmo não aconteceu com a Poética. Herdeira da *elocutio*, ou seja, da parte da Retórica que trata sobre a ornamentação do discurso – “concebida em chave romântica, como estudo de dispositivos linguísticos aptos à manifestação da subjetividade mediante ruptura de normas [...]”,⁵⁰ a Poética foi rejeitando as receitas retóricas e tornou-se a “disciplina nuclear dos estudos literários contemporâneos”.⁵¹ Em princípios do século XIX, reconhecida como a matéria norteadora da Literatura, a disciplina buscou lançar essa última rumo à ambicionada autonomia, no que diz respeito ao abandono das preceptivas retóricas.

A educação retórica no âmbito luso-brasileiro

Em quase todo o século XIX, tanto em Portugal quanto no Brasil, a Retórica exerceu um considerável papel na formação intelectual da mocidade. No entanto, a presença dessa disciplina data de bem antes no ensino básico de ambos os países.

Durante os três séculos do período colonial, a Companhia de Jesus foi a principal responsável pela instrução formal, não só dos futuros clérigos, como dos nativos americanos e do seletivo grupo de estudantes que viria a ocupar os altos cargos do reino português e das colônias da América portuguesa.⁵² Nos seus colégios, vigorava o ensino humanístico caracterizado por Acízelo de Souza como “um ideal de educação voltado para a formação integral do homem, distinto, assim, do propósito de preparar os indivíduos para o exercício de tarefas especializadas”.⁵³ Em outras palavras, os mestres jesuítas buscavam fornecer, aos alunos, os conhecimentos gerais, *comuns* a todos, no que concerne à natureza e essência

⁴⁹ Essa observação de João Adolfo Hansen, no que tange ao caráter moderno da separação entre retórica e poética, está presente em: Souza (1999, p. 14).

⁵⁰ *Idem*, p. 15.

⁵¹ *Idem*, p. 16.

⁵² Duran e Pereira (2017, p. 105).

⁵³ Souza (1999, p. 21-22).

humanas.⁵⁴ E para isso, utilizavam a *Ratio Studiorum* (1599), um programa de estudos e lições, acrescido de um conjunto de normas que regulamentavam o ensino da Ordem católica.⁵⁵

Segundo Acízelo de Souza, esse modelo humanístico de educação visava consolidar e transmitir uma *cultura geral* que, sendo assim, era da ordem do *comunicável*, ou seja, pertencia aos domínios da linguagem. Como consequência, algumas disciplinas centradas no estudo da palavra, isto é, a Língua Latina e sua Literatura, Gramática Portuguesa e Retórica – com uma parte dedicada à poética –, tiveram maior importância no sistema de ensino jesuítico, quando comparadas com outras matérias.⁵⁶ Logo, os colégios mantidos pela Companhia acabaram imprimindo à cultura (consagrada e ensinada na metrópole e nas colônias) um “caráter predominantemente literário e retórico”, no sentido de “favorecer vocações literárias”,⁵⁷ pois, a esses saberes, era fornecido um espaço privilegiado durante as aulas.

Nessas instituições religiosas, estudavam-se muito os textos bíblicos e clássicos escritos em latim, de autores como Santo Agostinho, Quintiliano, Cícero etc.,⁵⁸ pois, é preciso lembrar que os eclesiásticos estavam imbuídos de uma missão educadora com foco, primeiro, na evangelização, e segundo, na difusão da cultura antiga europeia. Desse modo, vê-se que a retórica, que era ensinada, provinha direto de fontes latinas.⁵⁹ Além disso, Hansen mencionou um tratado helenístico de retórica, o *Progymnasmata*, do grego Aftônio, bastante usado nas aulas dos inicianos. A partir desse manual, eram propostos exercícios em que os discípulos “aprendiam a construir uma frase com dois, três, quatro e mais membros; ou a transpor um texto em prosa para o verso e vice-versa; ou a representar um tema determinado ora em estilo abundante, ora em estilo conciso, ora com sentido figurado etc.”.⁶⁰

E para além do ensino escolar, observou Jean Pierre Chauvin que a arte da persuasão “foi seguida rigorosamente pelos homens que detinham a palavra santa e a aplicavam aos sermões e correspondências de modo sistemático”.⁶¹ Nesse sentido, entre os séculos XVI e XVIII, em Portugal e nos seus “domínios”, os poucos indivíduos de família abastada aprendiam retórica nas escolas e nos seminários, enquanto a maior parte da população a recebia, de maneira

⁵⁴ *Idem*, p. 22.

⁵⁵ *Ratio Studiorum*. HISTEDBR: Navegando na História da Educação Brasileira. Verbete elaborado por Cézár de Alencar Arnaut de Toledo, Flávio Massami Martins Ruckstadter e Vanessa Campos Mariano Ruckstadter.

⁵⁶ O autor, citando Henri-Irénéé Marrou, recorda que esse tipo de ensino tem raízes na educação helenística dos séculos III e II a. C. (Souza, 1999, p. 22-25).

⁵⁷ Azevedo (1986, p. 193).

⁵⁸ Duran e Pereira (2017, p. 105).

⁵⁹ Hansen observou que os jesuítas recuperaram “as autoridades antigas, principalmente as *Partições oratórias* e o *De oratore*, de Cícero, a *Retórica para Herênio*, de Anônimo, então atribuída a Cícero, e a *Instituição oratória*, de Quintiliano [...]” (Hansen, 2000, p. 26).

⁶⁰ *Idem*, p. 29.

⁶¹ Chauvin (2017, p. 16).

indireta, por meio dos discursos orais proferidos nas igrejas responsáveis pelo ministério da fé.⁶²

A partir da segunda metade do século XVIII, quando as ideias iluministas começaram a circular na Europa, o método dos missionários passou a ser questionado. Assim, eles foram perdendo o prestígio de excelentes educadores até a sua total expulsão das instituições de ensino de Portugal e das “conquistas”. A retirada à força dos discípulos de Inácio de Loyola aconteceu em razão da assinatura de um conjunto de decretos e alvarás pelo rei Dom José I e da execução dos mesmos pelo então ministro Marquês de Pombal, em junho de 1759.⁶³ Nesse ano, o ensino foi reformado, tendo como guia a obra de Luís Antônio Verney, *O verdadeiro método de estudar* (1746), e fortaleceu-se a separação dos estudos em maiores e menores. Os Estudos Maiores seriam cursados na reformada Universidade de Coimbra, a partir de então, o único estabelecimento de ensino de nível superior do Reino. E os Estudos Menores, sob o nome de Aulas Régias, seriam frequentados nas escassas escolas tornadas públicas e laicas.⁶⁴

Conforme as novas regras, a entrada para a aclamada universidade não exigiria mais a realização de um exame de tradução em latim, e sim um de Retórica em Língua Portuguesa. Como resultado, a reforma pombalina do ensino “gerou uma nova demanda por parte de estudantes e professores pela Retórica, que, por sua vez, influiu na difusão do estudo da língua portuguesa e na invenção de um novo padrão de discurso nos territórios lusófonos”, como constatou Duran.⁶⁵ O aprendizado das preceptivas retóricas em língua vernacular tornava-se necessário para que o Estado, por meio das escolas, conseguisse difundir esse conhecimento a um maior número de pessoas, visando ao progresso educativo do povo.⁶⁶ De acordo com o pensamento da época, a arte retórica, aprendida no idioma pátrio, possibilitaria uma melhor organização das ideias que viriam a ser expressas pelos aprendizes e futuros empregados públicos. Nas palavras da historiadora,

[...] a Retórica popularizaria o ensino de uma lógica que permitiria a expressão de opiniões na língua portuguesa e transportaria as prerrogativas do saber e do

⁶² Na América Portuguesa, os colégios jesuíticos foram pensados, inicialmente, para a catequização dos índios. Entretanto, com o passar do tempo, os mestres se voltaram mais para os filhos dos “principais”, isto é, dos portugueses que tinham, como propósito, a exploração das colônias (Paiva, 2000, p. 43-44).

⁶³ Como observou Duran, os principais documentos foram o *Alvará de regulamento para os estudos menores das línguas latina, grega e hebraica e da arte da retórica*; as *Instruções para os professores de gramática latina, grega e hebraica* e o *Decreto de 28 de junho de 1759* (Duran, 2013, p. 38).

⁶⁴ *Idem*, p. 37-38.

⁶⁵ *Idem*, p. 38.

⁶⁶ Duran alertou para o significado dos termos “povo” e “população”, presentes em decretos ou cartas publicadas em Lisboa, em 1759. Não se trata de muitas pessoas ou dos mais pobres, e sim dos “poucos e bem qualificados subordinados diretos”, que consistiam em uma elite (*idem*, p. 51).

estudo para o cotidiano das pessoas, modificando o estatuto do saber e colocando num mesmo patamar – ainda que gradativamente – aqueles que ensinavam e aqueles que aprendiam.⁶⁷

Nos documentos que oficializaram a mudança educacional, criticou-se a postura dos mestres inacionos de únicos detentores do conhecimento, o qual, sobretudo expresso em latim, destinava-se a uma minoria “protegida” pelos clérigos. Assim, a partir de 1759, o governo português passou a investir mais no desenvolvimento das habilidades comunicativas dos estudantes, por meio da oferta da disciplina central – Retórica –, estudada em língua portuguesa, para que tal mudança viesse a incidir, futuramente, no progresso econômico, político, social e cultural da civilização lusa.

Leia-se a importância concedida à arte da persuasão nas *Instruções para os professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica, e de Retórica* (1759):

Não há estudo mais útil, que o da Retórica, e Eloquência, muito diferente do estudo da Gramática. Porque esta só ensina a falar, e a ler corretamente, e com acerto, e a doutrina dos termos e das frases. A Retórica porém ensina a falar bem, supondo já a ciência das palavras, dos termos, e das frases. *Ordena os pensamentos, a sua distribuição, e ornato. E com isto ensina todos os meios, e artifícios para persuadir os ânimos, e atrair as vontades.* É pois a Retórica a arte mais necessária no comércio dos homens, e não só no púlpito, ou na advocacia, como vulgarmente se imagina. Nos discursos familiares; nos negócios públicos; nas disputas; em toda a ocasião, em que se trata com os homens, é preciso conciliar-lhes a vontade; e fazer não só que entendam o que se lhes diz, mas que se persuadam do que se lhes diz, e o aprovem. Por consequência, é precisa esta arte, que o mau método dos estudos de letras humanas tinha reduzido nestes reinos à inteligência material dos tropos, e figuras, que são ou a sua mínima parte, ou a que merece bem pouca consideração.⁶⁸

No momento em que a clássica disciplina dos discursos foi alçada ao posto mais importante do sistema de ensino português, recomendou-se, para as aulas, o uso de obras como as *Instituições* de Quintiliano, adaptadas por Rollin para o uso nas escolas; a *Retórica* de Aristóteles; as *Obras retóricas* de Cícero e Longino, Vossio e Frehey de Granada; entre outras.⁶⁹ Dessa forma, em fins do século XVIII, nos territórios lusos, o estudo da Retórica ainda se fazia por meio das tradicionais obras latinas, com a diferença de que essas começavam a ser traduzidas ao português. Além disso, é interessante observar que, na contramão de outros países

⁶⁷ *Idem*, p. 39.

⁶⁸ *Instruções para os professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica, e de Retórica, ordenadas, e mandadas publicar por El Rey Nosso Senhor, Para o uso das Escolas novamente fundadas nestes Reinos, e seus domínios* (Portugal, 1759, p. 13, grifos nossos).

⁶⁹ Duran (2013, p. 50).

européus, em que a arte da persuasão gradativamente perdia o prestígio de outrora, em Portugal, ela se tornava uma matéria de alto relevo. E no que diz respeito, especificamente, à América Portuguesa da segunda metade do Setecentos, a retórica se manteve muito presente nos currículos escolares;⁷⁰ e, de maneira indireta, nos discursos pronunciados nas igrejas, nas cerimônias públicas e nas Academias,⁷¹ principalmente após a vinda da família real ao Brasil, no início do século XIX. Nos termos de Duran, após 1759:

[...] A Retórica, por ser uma disciplina requisitada nos exames em Coimbra, manteve-se como prerrogativa imprescindível no currículo dos nobres e ricos que pretendiam cursar uma das faculdades oferecidas pela única universidade do reino. Entre os pobres e plebeus, ainda que não se estudasse a Retórica, as lições de eloquência seriam tomadas por meio dos sermões e dos discursos proferidos na cidade fluminense, onde, até 1808, publicar as ideias e os conhecimentos em forma de livro não era permitido.⁷²

Então, na passagem do século XVIII para o XIX, na cidade do Rio de Janeiro, a grande parte dos habitantes, que não frequentava ou havia frequentado escolas, seminários ou aulas particulares, entrou em contato com a mentalidade retórica, escutando os discursos de oradores políticos e de padres. Desse modo, nesse lugar em que sobejavam analfabetos, como em toda a América portuguesa, a instrução geral foi realizada via fala, efetivando-se, maiormente, a partir de diversos religiosos que atuavam, no Brasil, desde o Quinhentos, convertendo ameríndios e africanos, e instruindo colonos portugueses, sob os interesses da Coroa e da Igreja Católica.⁷³ A respeito disso, afirmou Hélio Lopes:

Compreende-se a importância da oratória sacra em todo o decurso de nosso período colonial. Foi ela o principal veículo de transmissão de cultura. O sermão era o gênero literário predominante. Como cerimônia social de grande relevo, tornou-se o meio por que todas as classes se instruíam.⁷⁴

⁷⁰ Assim como nas casas-grandes e sobrados, pois, como lembra Fernando de Azevedo, muitas vezes, o ensino era realizado no ambiente privado, sob a responsabilidade de parentes que haviam sido formalmente educados. Conforme o crítico: “No Brasil, o sistema educacional que se montou na colônia e constituiu a base sobre que se ergueu o do Império, apresenta-se intimamente associado à família, à Igreja, ao poder econômico e político, num conjunto de instituições convergentes e solidárias. A família patriarcal podia então formar, nessa sociedade escravocrata e latifundiária, o quadro que se desenvolvia e se completava pela escola, tão subordinada como aquela às influências religiosas e eclesiásticas” (Azevedo, 1986, p. 192).

⁷¹ Conta Acízelo de Souza que, durante o Setecentos, foi comum a associação de intelectuais em instituições com estatuto e local de funcionamento, ou em sessões isoladas, para cultivar as letras. Segundo o autor, nessas sessões “se proferiam discursos panegíricos ou se declamava poesia, quer em homenagem a alguma autoridade da administração colonial, quer como evento culminante de festejos públicos de cunho religioso ou em louvor de reis e príncipes, reunindo-se depois em publicações os textos apresentados” (Souza, 1999, p. 18).

⁷² Duran (2013, p. 54-55).

⁷³ Franciscanos, beneditinos, carmelitas, e ex-jesuítas que passaram para outras ordens, a fim de continuar na América. Para maiores informações a respeito do destino dos eclesiásticos da Companhia de Jesus, após sua expulsão do território português e de seus “domínios”, cf.: Duran (2013).

⁷⁴ Lopes (1997, p. 423).

Além disso, o crítico e historiador lembrou que a eloquência, no Brasil-colônia, além de presente no sermão pronunciado em “cerimônia social”, manifestava-se nas “simples instruções catequéticas, nas práticas morais e doutrinárias dos pregadores que corriam os engenhos e os pequenos povoados do interior”.⁷⁵ Estruturado em base retórica, o discurso dos eclesiásticos incumbidos da missão civilizatória e propagadora da fé cristã buscava convencer a razão dos ouvintes, por meio da exposição de *provas* ou *razões*, e da posterior moção dos sentimentos, no sentido de garantir que a população local (negros escravos, indígenas e colonos portugueses), pouco ou nada escolarizada, continuasse exercendo seus papéis familiares e sociais.

Acerca disso, Hansen comentou que a oratória sacra funcionava como uma “representação” em que o pregador, ocupando um lugar de fala hierarquizado e simbolicamente sagrado, expunha e debatia os assuntos de interesse coletivo, inserindo argumentos conhecidos do auditório, porque eram retirados da *traditio* e das *Sagradas Escrituras*.⁷⁶ Como essas fontes do discurso eram consideradas sagradas, podendo ser infinitamente repetidas, o público exercia o papel de “testemunho”, não possuindo, portanto, qualquer opinião sobre o que era apresentado. Assim,

A pregação torna[va] pública a ordem política do ‘corpo místico’, pondo-a em evidência para que seus membros, desde os mais humildes escravos até os príncipes da casa real, tornem [tornavam] a reconhecer-se como membros e ordens integrados ou subordinados no ‘bem comum’, ou seja, ‘como ordens em um lugar da ordem ligada por relações pessoais fundadas nos privilégios’.⁷⁷

De acordo com o crítico, os jesuítas foram os principais responsáveis por difundir a doutrina que reconhecia todos os habitantes como um “único corpo de vontades unificadas”, o “corpo místico”, na América. Conforme essa teoria, o povo “aliena-se do poder e o transfere para a pessoa mística do rei, que é pessoa sagrada porque representativa da soberania popular”.⁷⁸ E então, os indivíduos são caracterizados como “súditos” que se subordinam,

⁷⁵ *Idem*, p. 425.

⁷⁶ Segundo documento firmado durante o Concílio de Trento, trata-se do Evangelho publicado “pela boca de Nosso Senhor Jesus Cristo, Filho de Deus, em seguida por seus apóstolos aos quais ele deu a missão de anunciá-lo a toda criatura como sendo a fonte de toda verdade salvífica e de toda disciplina dos costumes” e que está contido nos “Livros escritos e nas tradições não escritas (*in libris scriptis et sine scripto traditionibus*) que, recebidas da própria boca de Cristo pelos apóstolos, ou pelos apóstolos a quem o Espírito Santo as havia ditado, transmitidas quase que de mão em mão (*quasi per manus traditae*), chegaram até nós” (Hansen, 2000, p. 38, nota 1).

⁷⁷ *Idem*, p. 36.

⁷⁸ *Idem*, p. 25.

livremente, ao poder real, ou seja, sujeitam-se ao seu rei, respeitando o conceito cristão de “servidão livre”.⁷⁹

Ainda esclareceu Hansen que, com a finalidade de que a ordem política, econômica e social se mantivesse, os oradores sagrados da época colonial usavam o gênero oratório deliberativo para exortar “os ouvintes a tomarem determinada atitude” e, assim, os sacerdotes “argumentava[m] sobre determinada questão, tentando persuadi-los da validade e conveniência de escolherem uma entre duas ou mais possibilidades de ação”.⁸⁰ Segundo o crítico, a fim de que o público se convencesse de quais eram os “melhores” caminhos, o orador “aplicava *afetos* de ‘esperança’ e de ‘medo’, tentando levá-lo a aderir, sentimentalmente, à ação proposta”.⁸¹ Do mesmo modo, os eclesiásticos utilizavam o gênero judiciário, com o objetivo de julgar eventos, ações ou personagens do passado, atribuindo-lhes os valores de “certo” ou “errado” e “justo” ou “injusto”. E por fim, apropriavam-se do gênero epidítico para louvar ou celebrar “feitos e qualidades de personalidades da hierarquia” ou para desaprovar um inimigo.⁸² Em resumo, na visão dos cônegos, fazia-se urgentemente necessário, por meio de sua fala, exaltar as virtudes e demonizar os vícios, salvando os “pecadores”: “Ameríndios luxuriosos, colonos insaciáveis, negros lascivos, mulatas desinquietas, senhores desregrados [...]”,⁸³ que, distantes do Reino, constantemente transgrediam os mandamentos divinos, os valores morais e comprometiam a ordem familiar e social no *além-mar*.

Em março de 1808, a chegada da nobreza portuguesa ao Rio de Janeiro significou a reafirmação dos costumes europeus, e, entre os mais prezados, figurava o hábito de ir à missa. À vista disso, a sermonística, impulsionada pela “ilustre” presença de reinóis em solo fluminense, alcançou seu ápice em matéria de desenvolvimento e importância social durante o período joanino (1808-1821). Segundo Duran, essa forma de expressão recebeu o apoio financeiro do príncipe regente, “apreciador do gênero”, e cuja residência ficava ao lado da Capela Real, “onde, aos domingos, aconteciam os sermões” no púlpito mais prestigiado da cidade.⁸⁴ Além disso, conquistou o apreço do povo sedento por belos discursos, especialmente atraindo as mulheres brancas, para quem a celebração religiosa representava um dos poucos momentos de aparição pública permitida.⁸⁵

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Idem*, p. 32.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Vainfas (1989, p. 38).

⁸⁴ Duran (2010, p. 13-14).

⁸⁵ *Idem*, p. 32.

Relacionado a isso, Lopes comentou que, nessa época, ir “ouvir um sermão não era uma exigência da fé, era uma prescrição da moda e do bom gosto”,⁸⁶ pois, devido ao caráter pedagógico do discurso religioso, circulava a crença de que era necessário ir apreciá-lo para, ao mesmo tempo, educar-se a partir dos seus ensinamentos. No entanto, a população local parecia ter mais interesse em participar do “evento social” do que em atentar-se à palavra instrutiva dos clérigos. Assim, foi comum o aborrecimento dos padres com relação ao comportamento dos ouvintes que consideravam as pregações e festividades religiosas quase como divertimentos profanos.

Silvio Romero interpretou esse cenário de florescimento da oratória sacra sob outro aspecto:

Os sermonistas tiveram mais ousadias poéticas, mais fogo, mais vida; as peças oratórias eram escritas para ser recitadas, mas eram-no com verdadeiro entusiasmo. O povo, que nada lia, era ávido por ouvir os oradores mais famosos. A emulação os estimulava, os acendia em fortes ímpetos. Tinham de falar diante do rei e sentiam a vaidade de sobrepujar os oradores de Lisboa. Não havia divertimentos públicos como hoje; o teatro era nulo; as festas de igreja eram concorridíssimas.⁸⁷

O fascínio por esse discurso, pela sua pronúncia e encenação também foi notado por Fernando de Azevedo:

A eloquência sagrada, como mais tarde, no Império, a eloquência parlamentar e o teatro, combinando a palavra com outros meios de expressão (a mobilidade de máscara, a mímica, o gesto) e atingindo às vezes, por isso, extraordinário poder de invocação coletiva, favorecia de alto a baixo, na escala social, *o gosto pela linguagem falada, viva e sedutora, que se cultivava nas escolas pelos exercícios de retórica e pelas disputações escolásticas*. O maior prazer intelectual que se podia experimentar era o do púlpito [...].⁸⁸

No primeiro quartel do século XIX, destacaram-se os seguintes pregadores régios: o frei Sousa Caldas, o frei São Carlos, o frei Sampaio, o cônego Januário da Cunha Barbosa e, sobretudo, o frei Francisco do Monte Alverne. Como figuras públicas que serviam à Igreja e à Coroa, esses oradores trabalhavam em prol da difusão da doutrina católica e da manutenção do sistema monárquico no Brasil. Nos seus sermões, é possível perceber essa relação intensa entre religião e política, que, como alertou Duran, era “recorrente no período e, portanto, não específica ao Brasil”.⁸⁹ Aliás, como lembrou Hansen, a doutrina dos sermões produzidos na

⁸⁶ Lopes (1997, p. 316).

⁸⁷ Romero (1902, p. 269-270).

⁸⁸ Azevedo (1986, p. 193, grifos nossos).

⁸⁹ Duran (2010, p. 111).

linha da Contrarreforma traduzia a teologia-política do Direito Canônico, que definia o Estado como “um corpo político de ordens ou estamentos em que a desigualdade é natural”.⁹⁰ E então, realizada sempre “segundo esse pressuposto hierárquico, a pregação fundamentava e reiterava a hierarquia”.⁹¹

Como exemplo, leia-se um trecho da prédica de Januário da Cunha Barbosa:⁹² “[...] com o esplendor da *Religião* andou sempre anexo o esplendor da *Monarquia lusitana*, cada cidadão é um guerreiro, cada guerreiro um herói, cada herói um benemérito português”.⁹³ Nesse excerto, por meio das simbólicas figuras do “guerreiro” e do “herói”, que incitam à coragem, à força física ou espiritual, e, no caso, ao orgulho patriótico, o discurso do versátil homem de letras visa tocar os sentimentos dos ouvintes, no sentido de que estes se convençam de que é preciso trabalhar (ou “lutar”) pelo progresso de todos, recebendo, em troca, o reconhecimento divino e o do monarca, além do acalentador sentimento de pertencer a uma comunidade com crenças, valores, costumes e língua em comum. Quanto à construção estrutural do trecho, tem-se um pensamento silogístico (*proposição 1*: cidadão (A) = guerreiro (B); *proposição 2*: guerreiro (B) = herói (C); *conclusão*: herói (C) = benemérito português (A)), elaborado com o fim de educar a razão do interlocutor, por meio da moção dos sentimentos desse. E, portanto, esse discurso resulta da educação retórica do padre-mestre. Educação essa que, como mencionou Fernando de Azevedo, “se cultivava nas escolas pelos exercícios de retórica e pelas disputações escolásticas”,⁹⁴ e que continuaria, durante quase todo o século XIX, no Brasil, preparando os futuros sacerdotes e outros mancebos para as atividades profissionais e o exercício da cidadania.

Com a transferência da capital do império português para a Baía de Guanabara, iniciada em 1808, fez-se necessário desenvolver a cidade que seria o novo lar da Corte. No aspecto cultural, abriram-se os portos para “‘as nações amigas’ (a Inglaterra, basicamente)”;⁹⁵ permitiu-se o estabelecimento de tipografias e o comércio de livros; e criaram-se bibliotecas, teatros e cursos profissionalizantes. Assim sendo, a maior oferta de meios de instrução e de entretenimento estimulou o desenvolvimento educacional da população fluminense, que começava a estabelecer contato diário com os diversos estrangeiros chegados ao país. Sobre as medidas administrativas de D. João VI, no que tange à educação, apontou Duran:

⁹⁰ Hansen (2000, p. 33).

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Nomeado pregador real em 1808, o cónego também atuou como redator do *Revérbero Constitucional Fluminense* (1821-1822), como professor régio de Retórica, membro do Conservatório Dramático e diretor da Biblioteca Nacional e da Tipografia Nacional.

⁹³ Barbosa (*apud* Duran, 2010, p. 112, grifos nossos).

⁹⁴ Azevedo (1986, p. 193, grifos nossos).

⁹⁵ Jarouche (2000, p. 36).

Além do aumento e da diversificação populacional e da sofisticação dos costumes no cotidiano carioca, D. João VI implementou no Rio de Janeiro uma burocratização administrativa que valorizava a educação. O apoio à educação e o desenvolvimento de uma nova sociabilidade propiciaram a criação de um novo espaço para a cultura no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX. Nesse Rio de Janeiro criado pela Coroa, a rua ganhou importância; o comerciante, dinheiro; o funcionário, educação; e o educador, prestígio. O brasileiro da época, acostumado a realizar muitas atividades ao mesmo tempo, buscou destacar-se em todos esses espaços, fiando-se no comércio para enriquecer, no Estado para estudar e no estudo para enobrecer.⁹⁶

Aqueles que anteriormente não tinham condições financeiras de estudar nas escolas locais e, posteriormente, em Coimbra, ganhavam a possibilidade de pagar um mestre particular, facilmente encontrado nos anúncios dos periódicos que começavam a circular na cidade. Além disso, os sujeitos já alfabetizados podiam, por conta própria, consultar as obras disponíveis na Biblioteca Nacional e no Museu Nacional recém-inaugurados.⁹⁷ Segundo a historiadora, nessa época, ao brasileiro de poucos recursos, vinculado ao comércio local ou ao serviço público, tornou-se viável investir em sua formação, surgindo, assim, no Rio, uma nova camada social, “nem rica, nem pobre, mas instruída.”⁹⁸ Inclusive, às mulheres, passou-se a incentivar o estudo, pois, a presença da Corte e a inserção de uma cultura de salão no modificado espaço urbano exigiram delas uma “postura social mais ativa e frequente”,⁹⁹ no sentido de que as esposas se tornariam as responsáveis por criar o “ambiente indispensável para os negócios e a posição do cônjuge na sociedade da Corte”.¹⁰⁰

Acízelo de Souza observou que, com a Independência, em 1822, prosseguiu e se intensificou o “processo de institucionalização e adensamento das atividades culturais, notável na expansão da imprensa, no esforço de criação de um sistema de ensino nacional e no empenho de conquista de expressão literária própria”.¹⁰¹ No que concerne, notadamente, à educação escolar do Brasil Império, disse o crítico que o interesse pelos estudos de retórica e poética continuou alto, como comprovam as inúmeras publicações de manuais e compêndios das

⁹⁶ Duran (2010, p. 54-55).

⁹⁷ *Idem*, p. 64.

⁹⁸ Duran (2013, p. 92-93).

⁹⁹ Duran (2010, p. 50-51).

¹⁰⁰ *Ibidem*. Com relação à educação das meninas fluminenses no início do século XIX: “Apenas alguns conventos e recolhimentos ofereciam seus préstimos escolares às garotas. [...]. Seu aprendizado ainda se restringia às orações e aos cuidados com a casa [...]. Algumas moças recebiam lições de preceptores, mas a maioria aprendia com as negras encarregadas dos serviços domésticos aquilo que era possível: culinária, a feitura de adornos para si e para a casa, um pouco de sensualidade” (*idem*, p. 33).

¹⁰¹ Souza (1999, p. 25-26).

disciplinas e sua considerável presença nos currículos escolares até o final do período imperial.¹⁰² E sobre o ensino dessas matérias, verificou ele que, pelo menos

no âmbito luso-brasileiro, [...] a contiguidade entre retórica e poética tornou-se verdadeira norma no sistema de ensino, constituindo ambas uma só disciplina ou, mais exatamente, funcionando cada qual como um módulo da mesma disciplina, para efeito de organização do currículo escolar [...].¹⁰³

Entre os variados materiais, elaborados para fins didáticos, e que circularam no Brasil oitocentista, vale mencionar o tratado *Lições elementares de eloquência nacional, oferecidas à mocidade de ambos os hemisférios* do padre-mestre português Francisco Freire de Carvalho, publicado no Rio de Janeiro em 1834. Em 1855, esse livro foi adotado no Colégio Pedro II, estabelecimento padrão para o ensino básico nacional, e, segundo Acízelo de Souza, “o mesmo ocorrendo, nos anos de 1858, 1860, 1862, 1863 e 1865, com o seu congênere publicado em Lisboa em 1840 – *Lições elementares de poética nacional*”.¹⁰⁴ Também merece destaque as *Lições de eloquência nacional* do frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, as quais, apesar de publicadas no Brasil somente em 1846, circulavam entre os estudantes desde 1817, “quando o frade foi nomeado mestre régio de Retórica em Pernambuco”.¹⁰⁵

Duran observou que muitos dos mestres de retórica, que compendiam no Brasil, escreviam suas *lições* confiando na memória, porque eram escassos os livros na América.¹⁰⁶ À propósito, para a feitura desse tipo de material, não era importante que os organizadores (em geral, os próprios professores) apresentassem informações originais. Pelo contrário, eles deveriam reproduzir as ideias dos autores das clássicas obras de retórica,¹⁰⁷ copiando-as, com o principal fim de difundir o conhecimento antigo, que era útil ao projeto educativo do Estado e às pessoas interessadas em adquirir esses saberes. E nesse sentido, não se exigia que os compiladores referenciassem as obras citadas, pois, o que importava era espalhar as definições, as regras e os exemplos que fossem “bons, claros e trazidos ao propósito”.¹⁰⁸

Conta Duran que, em 1835, saiu uma nova resolução do Município da Corte que exigia a uniformidade dos compêndios utilizados no ensino secundário, mediante a substituição das

¹⁰² *Idem*, p. 1.

¹⁰³ *Idem*, p. 15.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 49.

¹⁰⁵ Duran (2013, p. 113).

¹⁰⁶ *Idem*, p. 105-106.

¹⁰⁷ Acízelo de Souza comenta que é estranha a presença dessa concepção pré-iluminista de *autor*, como autoridade e tradição, no Brasil oitocentista (Souza, 1999, p. 41). Isso indica, então, que as ideias românticas ainda não haviam interferido nas práticas de ensino do Império.

¹⁰⁸ F. B. (*apud* Souza, 1999, p. 40).

referências a Quintiliano, Cícero e Aristóteles por Massillon, Chateaubriand e Hugh Blair.¹⁰⁹ E então, os novos materiais passaram a distinguir Retórica e Eloquência, observando que ambas têm como objetivo persuadir o leitor ou ouvinte a partir de três elementos: os *afetos*,¹¹⁰ os *costumes* e as *provas*. Em resumo, o estudante dessas disciplinas deveria estudar os *afetos* para aprender a promover a mudança de comportamento dos interlocutores; de igual modo, deveria observar os *costumes* desses, a fim de criar uma conexão com eles; e, em seu discurso, apresentar as *provas* que convenceriam o público.¹¹¹

Acízelo de Souza teceu a hipótese de que havia um público maior, constituído não só de alunos matriculados nas escolas, que consumia esses materiais didáticos anunciados nos jornais e vendidos nas livrarias,¹¹² uma vez que saber escrever e falar bem era uma necessidade¹¹³ e marca de distinção social. Sobre esse último aspecto, comentou Carlota Boto que o estudo e a prática da Retórica e da Oratória permitiam que o indivíduo tivesse um certo prestígio entre os seus, porque

A boa Retórica é fruto de um processo formativo. Não é algo inato. Exige educação. Por isso, expressa também a marca de um lugar social, do reconhecimento público de que ali fala alguém que aprendeu a falar; ali escreve aquele que domina os códigos da cultura letrada. Retórica é, a um só tempo, domínio da cultura oral e expertise na cultura escrita. A formação do orador viria na esteira de certo perfil para as belas letras.¹¹⁴

Por conseguinte, esperava-se que os fluminenses escolarizados, filhos dos grandes senhores de terras, dos comerciantes locais ou dos funcionários públicos, viessem a ser os protagonistas da cena social e político-econômica, e assim, eles precisavam dominar a arte de bem dizer, que se dava por meio do aprendizado da retórica. Sobretudo educados por padres-mestres, isto é, por homens religiosos e patrióticos, os futuros bacharéis se formavam para, como seus mestres, serem úteis à Deus e à pátria. Logo, os discípulos também se identificavam com um sentimento de missão, isto é, sentiam-se na obrigação de exercer a “vocação que Deus lhes destinara” para o benefício de todos.¹¹⁵

¹⁰⁹ Duran (2013, p. 118).

¹¹⁰ São treze, os afetos mencionados por Aristóteles: ira, brandura, amor, ódio, medo, confiança, pejo, descaramento, graça, misericórdia, indignação, inveja e emulação (*idem*, p. 121).

¹¹¹ *Idem*, p. 120.

¹¹² Souza (1999, p. 39).

¹¹³ Duran observou que, após a vinda da família real ao Rio de Janeiro, como efeito das mudanças realizadas nos campos da cultura e da educação, os fluminenses “Animados pelos decretos mais recentes, pela chegada de tanta gente nova e pela atenção e cuidados nunca antes dispensados a cidade alguma da colônia, [...] entusiasmar-se com a instrução, que passou a ser vista como uma necessidade no novo meio social” (Duran, 2013, p. 61).

¹¹⁴ Boto (2013, p. 15-16).

¹¹⁵ Duran (2013, p. 63).

Os beletistas igualmente faziam parte desse grupo instruído em retórica. Desse modo, levando em consideração as palavras de Acízelo de Souza, de que “[...] um dos mais imediatos objetivos da educação retórica no nosso século XIX era a formação de escritores”, e o fato de que esses se dedicaram ao ofício da escrita nas páginas dos jornais, é importante, mesmo que de maneira breve, ver como essa mídia, que serviu ao projeto civilizatório do Estado imperial, manteve-se impregnada dos valores e princípios da arte da persuasão.

Homens de letras e periódicos oitocentistas

Como se disse, no Rio de Janeiro do final do século XVIII e início do XIX, o conteúdo da disciplina Retórica se fazia presente, explicitamente, nas aulas dos mestres,¹¹⁶ e, implicitamente, nos discursos de homens públicos, tais como os políticos e sermonistas – todos anteriormente educados na matéria. E, nessa época, os discípulos fluminenses eram instruídos com os princípios retóricos que estabeleciam uma maior relação com as regras da Eloquência e da Oratória, pois, para aqueles que possuíam condições socioeconômicas de arcar com as despesas estudantis, desenvolver a habilidade de falar bem consistia em pré-requisito para cursar o nível superior e, posteriormente, exercer um cargo público almejado.¹¹⁷

A partir de 1808, com a permissão do rei D. João VI, tipografias, como a oficial Impressão Régia, começaram a ser implantadas na nova morada da Corte portuguesa, tornando possível a fabricação e uma maior circulação da palavra impressa no território brasileiro.¹¹⁸ E essa incipiente confecção de impressos, apesar de mais custosa do que a produção gráfica feita na Europa, representou um pequeno, mas significativo progresso nos âmbitos cultural e educacional do país. Progresso que, desde a invenção da prensa e dos tipos móveis durante o século XV, atingia o campo educacional do Velho Mundo, pois

Uma das principais revoluções do ensino europeu surgiu do acidente de uma descoberta industrial, a tipografia. Antes da vulgarização dos livros, o ensino oral supria a deficiência de um texto, e a palavra do mestre adquiria uma autoridade moral enorme de que a Igreja se aproveitou para a prédica e para a universalidade da disciplina religiosa.¹¹⁹

¹¹⁶ De acordo com Duran, os mestres mais comuns eram o padre-mestre, o preceptor e o mestre régio (*idem*, p. 176).

¹¹⁷ *Idem*, p. 104.

¹¹⁸ Marco Morel destaca os termos *atraso*, *censura* e *oficialismo* como características do surgimento da imprensa no Brasil. Atraso em relação às Américas inglesa e espanhola, que possuíam prelos legalizados desde o século XVIII. Censura porque, antes de serem publicados, os impressos deveriam passar pelo poder civil e eclesial (Ordinário e Desembargo do Paço; e Santo Ofício). E oficialismo, uma vez que as primeiras tipografias pertenciam ao Estado (Morel, 2012, p. 13).

¹¹⁹ Braga (*apud* Duran, 2013, p. 107).

Antes da transferência da família real portuguesa para o continente americano, os livros e periódicos eram escassos nessas terras, porque a confecção estava proibida. Nesse sentido, os mestres, praticamente os únicos detentores do saber, e seus alunos tinham que esperar muito pela chegada dos pacotes da Europa. Assim, com a presença de tipografias no Rio e, posteriormente, em outras províncias brasileiras, como na Bahia, em Pernambuco, no Maranhão e no Pará, tornava-se cada vez mais comum ampliar os conhecimentos por conta própria, por meio da leitura individual e silenciosa dos escritos. E no caso dos analfabetos, que representavam a maioria da população, continuava sendo possível ouvir aqueles que sabiam ler, gradativamente aumentados em número a partir de 1808. Marco Morel chama a atenção para esse importante aspecto que antecede os primórdios da imprensa no Brasil, isto é, o fato de que era corrente, tanto no espaço urbano quanto no rural, a leitura coletiva e em voz alta em diversos espaços públicos. Segundo o historiador,

[...] as práticas de leitura em alta voz e coletivas eram constantes nos antigos regimes, tanto por iniciativa oficial (as leituras dos bandos e pregões com os atos do governo) e da Igreja, quanto no âmbito de comunidades variadas: existe mesmo uma sugestiva iconografia europeia da época apontando como a leitura da imprensa periódica, em seus primeiros tempos, era ainda marcada por essa oralização coletiva. No mesmo caminho, é expressivo levar em conta a pluralidade e a intensidade dos escritos nas sociedades de tipo absolutista que, manuscritos, circulavam de formas variadas, através de correspondências particulares, cópias de textos, papéis e folhas que pregavam em paredes e muros ou rodavam de mão em mão, muitas vezes através da atividade de copistas. *Tais formas de transmissão manuscritas e orais, típicas daquelas sociedades, marcavam e relacionavam-se à imprensa periódica, que não se afirmara ainda como o principal meio de transmissão, embora tenha alterado bastante e dado outras feições à cena pública em sua dimensão cultural.*¹²⁰

Seja dito de passagem, até mesmo depois do surgimento da imprensa no Brasil, nos novos espaços de difusão cultural e de sociabilidades, isto é, nas tipografias e novas livrarias, as leituras continuaram sendo, com frequência, realizadas em conjunto.¹²¹ Mamede Mustafa Jarouche inclusive comentou que os textos publicados como folhetins nos jornais, em meados do Oitocentos, parecem ter sido escritos “num tom que previa esse tipo de leitura declamativa”.¹²² Isto é, é possível notar que o autor, um orador, escrevia pensando em como o texto seria falado. Ademais, é interessante perceber que, conforme Morel, nesse momento de transição da cultura oral para a cultura escrita,

¹²⁰ Morel (2012, p. 15, grifos nossos).

¹²¹ *Idem*, p. 20.

¹²² Jarouche (2000, p. 31).

A circulação de palavras – faladas, manuscritas ou impressas – não se fechava em fronteiras sociais e perpassava amplos setores da sociedade que se tornaria brasileira, não ficava estanca a círculos de letrados, embora estes, também tocados por contradições e diferenças, detivessem o poder de produção e leitura direta da imprensa.¹²³

Com o inaugural funcionamento da imprensa periódica na ainda colônia de Portugal, o primeiro grupo de indivíduos envolvidos com a sua produção, constituído sobretudo pelos mesmos representantes do Estado e da Igreja (mestres, políticos e oradores sacros), animou-se com a possibilidade de transmitir os conhecimentos das variadas áreas e as suas opiniões e ideias a um público maior, utilizando-se de todo o potencial da indústria da palavra escrita. Aliás, muitos desses letrados exerciam funções religiosas, educativas e de administração pública, sendo ao mesmo tempo, portanto, padres, mestres régios e homens envolvidos com assuntos políticos.¹²⁴ Sobre isso, Ana Luiza Martins e Tânia Regina de Luca comentaram na introdução da obra *História da Imprensa no Brasil* (2008):

[...] a história do Brasil e a história da imprensa caminham juntas, se autoexplicam, alimentam-se reciprocamente, integrando-se num imenso painel. Nesse cenário, *muitas vezes os personagens são exatamente os mesmos, na imprensa, na política e nas instituições*. Em outras, são, no mínimo, bastante próximos, pois intervenções políticas de peso são decididas no interior das redações, estabelecendo e testemunhando avanços e recuos das práticas dos governos, da dinâmica do país, da formação de seu povo, do destino nacional. E os exemplos vêm da Colônia, passam pelo Império, persistem na Primeira República, seguem no Estado Novo e chegam até os nossos dias.¹²⁵

Na sociedade brasileira do “tempo do rei”,¹²⁶ os primeiros redatores – indivíduos à serviço da religião católica e da pátria luso-brasileira, e nesse sentido, imbuídos de uma determinada missão religiosa e político-civilizatória – viram no jornal, suporte menos custoso que o livro e, portanto, de maior alcance, a oportunidade de educar a população.¹²⁷ E assim,

¹²³ Morel (2012, p. 13).

¹²⁴ Cita-se, como exemplo, o já mencionado pregador real Januário da Cunha Barbosa, professor de filosofia e retórica e redator do *Revêrbero Constitucional Fluminense* (1821-1822); o mestre régio de retórica e advogado Manuel Inácio da Silva Alvarenga, redator de *O Patriota* (1813-1814); e o padre-mestre régio Miguel do Sacramento Lopes Gama, cujo periódico *O Carapuceiro* (1832-1842), “ao mesmo tempo conservador e irresistivelmente satírico, [...] mesclava saborosa crítica de costumes e agudos debates doutrinários” (*idem*, p. 20).

¹²⁵ Martins e De Luca (2012, p. 6).

¹²⁶ Almeida (1854, p. 5).

¹²⁷ Sobre a maior vantagem econômica de produzir jornais em vez de livros, cita-se, a seguir, a observação de Ana Luiza Martins. Segundo ela, com exceção dos veículos de grande formato, como o *Jornal do Comércio*, “os periódicos traziam fatura modesta, papel ordinário, dimensões reduzidas, saindo de prelos toscos que se instalaram nas principais capitais. A impressão de livros não vingou, conforme se conhece da experiência do editor carioca Paula Brito (1809-1861), sucumbindo logo aos reveses mercantis ditados, sobretudo, pelo baixo consumo daquele produto. Logo, no país de fraco poder aquisitivo, o gênero periódico figurou como suporte fundamental do impresso no Brasil ao longo do século XIX” (Martins, 2012, p. 28-29).

levando em consideração a possibilidade de terem “aprendido e convivido, ainda que informalmente, com a imprensa de outros países”,¹²⁸ uma vez que, em sua maioria, tinham sido estudantes em Coimbra e devem ter circulado pela Europa, eles, estudantes “de retórica, leitores de compêndios da matéria e ouvintes de sermões e discursos eloquentes, [...] acostumaram-se a escrever seus periódicos tais como as obras com as quais tiveram mais contato, senão de que foram os próprios autores”.¹²⁹

Os primeiros escritores de jornais e revistas se sentiam obrigados a compensar o povo com os frutos do conhecimento obtido ao longo de sua formação, pois seus estudos tinham sido financiados pelo Estado, e, portanto, caracterizavam-se como um investimento para o bem coletivo futuro. Em função semelhante à dos oradores sacros, reveladores e guias divinos, que tinham um compromisso com a expressão da verdade religiosa, esses letrados eram movidos pelo dever de contribuir com o progresso geral, especialmente após a Independência do país. No entanto, sua noção de verdade era “pautada por uma atitude de franqueza mais próxima da ciência do que da religião”,¹³⁰ e, ao instruir, eles “qualificavam sua obra como um trabalho educativo. Destinavam, então, seus textos à mocidade letrada, depositando as esperanças do futuro nacional em um devir em que a contribuição diária era mais importante que a reflexão alongada, aprofundada, morosa”.¹³¹

Ocupando um papel semelhante ao de político e/ou de padre-mestre, e assim, à serviço da construção do Estado Nacional e da propagação de valores cristãos, os primeiros redatores, em suas páginas, louvavam os bons costumes e censuravam os vícios, conforme recomendações que podiam ser encontradas nos compêndios e manuais de Retórica. Dessa forma, esses escritores também tinham a obrigação de manter uma postura honrada. Em outras palavras, era extremamente necessário que eles mantivessem uma boa reputação, e então, inspirariam confiança e teriam maiores chances de manter ou mudar o comportamento de seus leitores, para o proveito de todos. Além disso, deveriam mostrar ser uma pessoa sábia, e assim, em seus escritos, era preciso citar as palavras dos “bons” escritores, principalmente os clássicos, como indício de erudição. A respeito disso, observou Duran que

[...] a eloquência era natural e imprescindível ao “homem de letras” [...]. Ela era uma consequência de seus estudos, não só de modo cumulativo, como também de modo reflexivo. Todavia, até que um grau ótimo de comunicação fosse desenvolvido, o sujeito empenhado no saber deveria imitar aqueles que

¹²⁸ Morel (2012, p. 15).

¹²⁹ Duran (2013, p. 142).

¹³⁰ Duran (2013, p. 145).

¹³¹ *Idem*, p. 178.

considerava bons, aproveitando-se aí do que [Silvestre] Pinheiro [Ferreira, autor de um compêndio e professor de retórica no Brasil, no início do século XIX] chamou de “bom gosto”.¹³²

A propósito, os pensamentos dos cânones também podiam ser facilmente encontrados nos manuais e compêndios de Retórica. E o restrito público leitor, composto praticamente pelos mesmos escritores,¹³³ então educado e acostumado às práticas e aos usos da Eloquência, parecia receber bem os periódicos que eram pautados pelos fins – alinhados às normas retóricas – de *instruir* a razão e *recrear* os sentidos. Em outros termos, os receptores da palavra impressa pareciam ter interesse em se informar, sendo entretidos, simultaneamente, pelo que liam. Veja-se um comentário, presente em um jornal da época – *Atalia da Liberdade* –, que confirma esse caráter retórico dos periódicos produzidos no início do Oitocentos:

Instruir recreando é o desempenho mais completo dos esforços do gênio do homem, que se dedica a servir os seus semelhantes, comunicando-lhes os seus sentimentos. Este desígnio conduz os trabalhos dos escritos periódicos, porque eles têm uma preferência marcada para realizarem aqueles fins. A variedade dos assuntos, a rapidez com que são tratados, os atrativos da novidade, que chamam e prendem a atenção, os encantos mesmo do estilo, se ele corresponde ao assunto, a facilidade de se obterem estes escritos e a brevidade com que se leem, são outros tantos incitamentos, que convidam a aproveitar estes meios de espalhar entre os cidadãos as ideias necessárias, úteis e agradáveis, servindo-se ao mesmo tempo a moral, a política, as artes e a civilização, *sem custo das pessoas que, buscando muitas vezes somente o que as pode distrair, encontrando sólida instrução e as regras da virtuosa conduta* se por uma parte estas verdades são reconhecidas, por outra são atacadas, confundindo-se a obra com o autor e decidindo-se pelo abuso, ou pelo interesse particular das vantagens, que podem tirar-se dos mais bem fundados estabelecimentos. Pervertem-se as melhores instituições e nem por isso elas podem ou devem proscrever-se. Os periódicos servem em sua extensão para todos os fins saudáveis. Se se transtornam, é o mal das paixões, e não da obra, *e sempre será mais feliz e mais ilustrada a nação, em que a leitura dos periódicos generalizar a instrução pública, combatendo a ignorância, os abusos e os prejuízos, em qualquer parte onde eles se descubram e consagrando à causa da razão as luzes e os trabalhos dos homens instruídos.*¹³⁴

Logo, tendo em vista que a imprensa periódica colaborou com a generalização da “instrução pública” e que o sistema de ensino do Brasil Império teve a Retórica como disciplina

¹³² *Idem*, p. 133.

¹³³ Veja-se o comentário de Santiago Nunes Ribeiro, redator-chefe da revista *Minerva brasiliense*, em 1844: “Até o presente, neste como em outros países, o máximo número de leitores era o dos homens de letras, estudiosos, e as pessoas que sem o serem de profissão, haviam recebido uma educação literária. Hoje, porém, além destas que o têm em maior grau, o gosto da leitura se acha na parte sã de todas as classes, e singularmente nas duas mais úteis ao Estado, a dos negociantes e fazendeiros, [...]”. (*Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, n. 1, 2º ano, v. 3, p. 3, 15 nov. 1844).

¹³⁴ *Atalaia da Liberdade*, Rio de Janeiro, n. extraordinário, p. 1-2, 4 fev. 1826, grifos nossos.

central,¹³⁵ já estudada no país desde a época colonial, torna-se mais fácil reconhecer a presença, nas diversas folhas e jornais, das regras e dos valores da arte da persuasão. Aliás, os textos publicados nesses suportes também eram estruturados conforme os princípios da Retórica.

Visando instruir os jovens e atualizar os conhecimentos dos sábios, os redatores oitocentistas colocaram em prática o projeto educativo, iniciado no período joanino,¹³⁶ com a permissão da implantação da imprensa, e que teve maior força durante o Segundo Reinado (1840-1889). Dirigindo-se, principalmente, ao segundo grupo de leitores, buscavam instigá-los, “movimentando as letras locais ao sabor da novidade, dos prazeres do entretenimento intelectual e de uma cultura de salão que muito contribuía para a civilização da população local”.¹³⁷ Desse modo, sentiam-se como os “porta-vozes da nação, *os instrumentos divinos* por meio dos quais se persuadiam os grandes homens a cumprirem seu destino”.¹³⁸ De acordo com Duran, por meio dos jornais:

[...] pretendia-se dar um passo além daquele dado pelos compêndios do início do XIX – nos quais se sintetizava as ideias de grandes pensadores, a fim de fundamentar as ideias locais e fomentar uma lógica racional. O passo dado pelos literatos envolvidos nos jornais era o de suscitar a necessidade de pensar, de discutir, de esclarecer, de tornar a reflexão parte do cotidiano da nação, materializando no papel estas expectativas e, assim, levando a cabo o empirismo largamente propagado na época. Ora, esse era um dos fundamentos da retórica e da eloquência que, a partir de então, passavam a apresentar-se diretamente nos jornais. Efetivava-se, justamente por meio de uma escrita pautada pelas regras retóricas e exemplos eloquentes, o antigo objetivo de persuadir o público ouvinte a refletir a ponto de agir em prol de uma causa: a instrução.¹³⁹

Segundo Ana Luíza Martins, na ocasião da ascensão de D. Pedro II ao trono, em 1840, cogitaram-se “novos padrões de Corte e de civilidade,” e assim, “Naquela cena [de celebração da Maioridade] – marco figurativo da nova representação que se pretendia de país – inseria-se o cultivo da imprensa, pela carga de civilidade que comportava”.¹⁴⁰ Por meio dos jornais que circulavam graças ao apoio financeiro do Imperador, os redatores, não custa lembrar, em sua

¹³⁵ Souza (1999, p. 1).

¹³⁶ Não se pode esquecer que o “projeto educativo” do governo de D. João VI nascia de uma necessidade política, uma vez que o absolutismo estava em declínio. Logo, como observou Nelson Werneck Sodré, a iniciativa oficial em produzir periódicos no Brasil, como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, “não era gratuita”, pois era preciso informar. Nessa época, mais do que nunca, a monarquia lusa “precisava dos louvores, de ver proclamadas suas virtudes, de difundir os seus benefícios, de, principalmente, combater as ideias que lhe eram contrárias” (Sodré, 1983, p. 29).

¹³⁷ Duran (2013, p. 153).

¹³⁸ *Ibidem*, grifos nossos.

¹³⁹ *Idem*, p. 169.

¹⁴⁰ Martins (2012, p. 23).

maioria vinculados à máquina pública, “atuaram em favor do desejado cenário civilizatório do Império”.¹⁴¹ E, dessa maneira,

Acentuou-se o projeto de inserção do Brasil na cultura ocidental, reforçado pela descendência europeia do monarca e pela ligação de nossas elites com o mundo das artes e da ciência, conforme disseminados pela França ou Inglaterra, países que inspiravam a pretendida agenda de uma sociedade de Corte.¹⁴²

Em meados do século XIX, muitos brasileiros, e entre eles os escritores, engajaram-se no processo de construção de sua pátria, sob a imagem de um Brasil jovem que poderia vir a ser grande, ou seja, que poderia tornar-se economicamente próspero, politicamente poderoso e culturalmente destacado. Mas, para isso, seria preciso que seus “cidadãos fossem pessoas inteligentes e ilustradas”.¹⁴³ A saída encontrada pelos intelectuais oitocentistas foi usar a nova mídia multifacetada para atingir um bom nível de educação, progresso e civilização do povo. O jovem Machado, em 1859, energicamente defendeu o jornal:

[...] este desenvolvimento da imprensa-jornal é um sintoma, é uma *aurora* dessa *época de ouro*. O *talento* sobe à *tribuna* comum; a indústria eleva-se à altura de instituição; e o *titão* popular, sacudindo por toda a parte os princípios inveterados das fórmulas governativas, talha com a *espada da razão* o *manto* dos dogmas novos. *É a luz de uma aurora fecunda que se derrama pelo horizonte*. Preparar a humanidade para saudar o *sol* que vai nascer, – eis a obra das civilizações modernas.¹⁴⁴

A metáfora da “aurora” remete ao despontar da vida, a um esperado nascimento que traz consigo renovação. Nesse sentido, como tese do trecho, o jornal é representado como a *luz*, do também século *dourado*, que, por tabela, vencerá as trevas da ignorância. Como primeiro argumento a comprovar esse ponto de vista, tem-se a frase: “O talento sobe à tribuna comum”.¹⁴⁵ Nessa, por meio de processos metonímicos e metafóricos, o cronista afirma que o escritor de periódicos (o talento) coloca sua voz à serviço do debate, do diálogo e da informação ao público leitor (na tribuna popular). Como segundo argumento, a “indústria”, provavelmente a tipográfica, é representada como superior porque “eleva-se à altura de instituição”. E como última *prova*, o jornal, metaforizado em “titão”, ou seja, em “sol” popular,¹⁴⁶ é representado como o responsável por corajosa ou forçosamente, porque usando uma “espada”, pregar os

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Jarouche (2000, p. 40).

¹⁴⁴ Assis (1859a, p. 2, grifos nossos).

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Titão: nome que os poetas dão ao sol (Silva Pinto, 1832, p. 130).

“dogmas novos”. Então, como conclusão poética, a imprensa periódica é “*a luz de uma aurora fecunda que se derrama pelo horizonte*”.¹⁴⁷ O trabalho realizado pelos redatores no tempo presente da enunciação desse discurso surtirá efeito na posteridade.

Nas revistas ou folhas de variedades, os editores e seus colaboradores, então movidos pelo dever de instruir e entreter os leitores, trouxeram a classificação de “obras literárias” para as suas páginas. Nessas, incluíam poemas, odes, máximas,¹⁴⁸ reflexões sobre a gramática etc. Inclusive, a elaboração do texto de “editoriais” e correspondências, por exemplo, vinha acompanhada de uma preocupação estética, pois, acreditava-se que para convencer o leitor era preciso mover os *afetos*, e então, o escritor deveria saber empregar as “boas palavras”.¹⁴⁹ Isso pode ser conferido em uma passagem de *O Patriota* (1813-1814): “[...] são estimadas [as palavras], singularmente aos poetas e oradores, as que no seu mesmo som parecem imitar o seu objeto”.¹⁵⁰ Os textos jornalístico-literários e, principalmente, os poéticos, da época imperial, mantinham uma forte relação com a oratória e a música, porque, em um país com grande número de analfabetos, a sonoridade era importante para atingir as emoções dos ouvintes, fazendo-os compreender o conteúdo de modo mais efetivo.

No que diz respeito aos infantes da poesia que publicavam versos nos periódicos oitocentistas, – incluído, nesse grupo, o jovem Machado de Assis dos seus quinze anos, – devido à formação escolar de então e ao contato com homens de letras mais experientes, nada mais natural que criassem, tais como os mestres redatores – seus modelos –, composições poéticas persuasivas. Assim, de forma consciente ou não, combinaram as palavras em versos que tocavam os sentimentos dos leitores, ao mesmo tempo que ensinavam como deviam ser cultivados os costumes e valores da sociedade imperial.

O poeta, os jornais e a rede de sociabilidades

Em 3 de outubro de 1854, aos quinze anos, Machado de Assis publicou seu primeiro texto literário com a assinatura J. M. M. Assis, o poema “Soneto”,¹⁵¹ dedicado “à ilma. sra. d. P. J. A.,” no *Periódico dos Pobres: Folha recreativa e noticiosa*. Quando José Galante de Sousa o recuperou,¹⁵² esquecido nas páginas da folha, levantou a hipótese de que a entrada do autor

¹⁴⁷ Assis (1859a, p. 2, grifos nossos).

¹⁴⁸ Composições compostas por uma curta sentença que encerra uma lição filosófica ou moral (Bilac; Passos, 1905, p. 202).

¹⁴⁹ Duran (2013, p. 1156-1157)

¹⁵⁰ *O Patriota*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 24, maio 1813.

¹⁵¹ Assis (1854, p. 4).

¹⁵² Souza (1972, p. 29).

para a imprensa periódica tenha sido intermediada pelo jovem poeta português Francisco Gonçalves Braga (1836-1860), que chegou a Pernambuco em 1847 e se transferiu para o Rio de Janeiro, aos dezoito anos, entre abril/maio de 1854.

Ainda em Recife, Gonçalves Braga foi sócio do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco e se aproximou de literatos da cena teatral, e no Rio, centro de efervescência artística e cultural, apressou-se em publicar poemas e traduções em diversos periódicos e a participar de associações literárias como o Grêmio Literário Português e a Sociedade Propagadora de Belas-Artes.¹⁵³ No primeiro, foi membro ativo, presidente e integrante da comissão de redação do *Álbum do Grêmio Literário Português no Rio de Janeiro*. E na Sociedade Propagadora, Braga foi membro suplente da comissão de redação e membro titular da comissão econômica.¹⁵⁴ Em resumo, o autor do livro *Tentativas Poéticas* (1856) que é, nas palavras de Wilton Marques, “um exemplo pontual de obra diluidora, permeada até a alma por lugares-comuns do ideário romântico luso-brasileiro”,¹⁵⁵ esforçou-se para divulgar suas criações literárias e ampliar seu espaço de atuação no ambiente cultural carioca.

Recém-chegado à capital imperial, Braga começou a publicar no *Periódico dos Pobres*¹⁵⁶ do tipógrafo-editor Antônio Maximiano Morando, que incentivava o envio de artigos e versos por seus leitores, como mostra o informe publicado na edição de comemoração de um ano da folha: “As colunas deste Periódico continuarão a ser francas para as pessoas que as quiserem honrar com a oferta de suas produções; e felizmente nós temos visto na afluência com que alguns jovens têm acedido a este franco oferecimento”.¹⁵⁷ Em seguida, o poeta português também passou a enviar versos para a *Marmota Fluminense: Jornal de Modas e Variedades*,¹⁵⁸ de Francisco de Paula Brito que, como A. M. Morando, estimulava o envio de textos diversos

¹⁵³ Marques (2022, p. 37-92). Existe também um registro da aproximação de Gonçalves Braga ao meio teatral do Rio de Janeiro. O documento faz referência a um drama de sua autoria, “Maria Espanhola”, submetido ao Conservatório Dramático Brasileiro para exame censório em agosto de 1854. Conservatório Dramático Brasileiro, Rio de Janeiro, nº 131, 4 ago. 1854, 3 doc. (7 p.). Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>. Acesso em: 6 ago. 2020.

¹⁵⁴ Marques (2022, p. 37-92).

¹⁵⁵ *Idem*, p. 53.

¹⁵⁶ Com assinatura F. G. Braga, Francisco Gonçalves Braga e F. Gonçalves Braga, publicou os poemas “Soneto” (set. 1854), “Quem sou eu?” (set. 1854), “O mendigo” (out. 1854), “Paródia” (out. 1854) e “Amor e traição” (dez. 1854). BRAGA, *Periódico dos Pobres*, nº 96, p. 3; nº 99, p. 4; nº 103, p. 4; nº 107 e 108, p. 4; nº 133 e 134, p. 5-6. Há, no entanto, um poema anterior a esses que pode ser de sua autoria. Assinado F. G. R. (um possível erro tipográfico), o soneto “Talma”, dedicado ao ator João Caetano dos Santos, saiu em junho de 1854. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 66, p. 3, 22 jun. 1854.

¹⁵⁷ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 1, 15 abr. 1851.

¹⁵⁸ Os poemas de Braga no periódico de Paula Brito foram os seguintes: “Soneto a Charton” (nov. 1854), “Ode” (nov. 1854), “Saudades de Pernambuco” (dez. 1854), “Saudação Poética ao Sr. Conselheiro Antônio Feliciano de Castilho” (maio 1855), “Ao Sr. J. M. M. d’Assis (em resposta)” (out. 1855), “Vida e morte (meditação)” (nov. 1855) e outro “Soneto a Charton” (jan. 1856) (Braga, *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 523, p. 1; n. 525, p. 2; n. 534, p. 2-3; n. 578, p. 3; n. 636, p. 4; n. 644, p. 1; n. 672, p. 1).

para figurarem no jornal. Constatação importante é a de que, em ambos os periódicos, Braga antecedeu o jovem Joaquim Maria, publicando, inclusive, um poema na mesma página, do *Periódico dos Pobres*, em que saiu o primeiro soneto machadiano.¹⁵⁹ Entretanto, as melhores provas da amizade literária estão presentes nos poemas de ambos, principalmente nos do brasileiro. A segunda publicação de Machado, o primeiro poema na *Marmota Fluminense*, “Ela”,¹⁶⁰ possui epígrafe de Braga; o segundo, “A palmeira”,¹⁶¹ é a ele dedicado; o quarto, “Saudades”,¹⁶² canta a saudade do amigo, de que se serve uma epígrafe; e há ainda os poemas “A saudade”,¹⁶³ “No álbum do Sr. F. G. Braga”,¹⁶⁴ publicados ainda em 1855, e “Esperança”,¹⁶⁵ saído em 1858. Como resposta, Braga compôs somente um poema ao brasileiro, que foi publicado na *Marmota Fluminense* e coligido nas *Tentativas Poéticas*.¹⁶⁶

Como colaborador da *Marmota Fluminense*,¹⁶⁷ Machado começou a frequentar as reuniões da sociedade literária e artística Petalógica, que se reunia nos fundos da livraria de Paula Brito, ficando exposto a uma diversificada rede de sociabilidades. É bem possível que tenha conseguido publicar o poema “À Madame Arsène Charton Demeur”¹⁶⁸ no *Diário do Rio de Janeiro*, em fevereiro de 1856, por interferência de algum participante desse grupo; do chartonista redator gerente do periódico, José de Alencar, que participava das reuniões; ou devido à divulgação do seu poema anterior na *Marmota Fluminense*, o soneto dedicado ao imperador D. Pedro II,¹⁶⁹ composto e publicado no mesmo dia, 2 de dezembro de 1855, em virtude das comemorações do aniversário do monarca. Saído na primeira página, esse texto poético indica a importância que Machado de Assis vinha adquirindo no periódico de Paula Brito.

Outra publicação singular é o poema “O grito do Ipiranga”,¹⁷⁰ saído em setembro de 1856 no *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*. Novamente, a rede de relações

¹⁵⁹ BRAGA, F. G. O mendigo. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 103, p. 4, 3 out. 1854.

¹⁶⁰ Assis (1855a, p. 3).

¹⁶¹ Assis (1855b, p. 3).

¹⁶² Assis (1855d, p. 4).

¹⁶³ Assis (1855j, p. 3).

¹⁶⁴ Assis (1855k, p. 3-4).

¹⁶⁵ Assis (1858c, p. 2).

¹⁶⁶ Braga (1855, p. 4).

¹⁶⁷ Ao longo de 1855, o jovem poeta publicou os seguintes poemas na folha de Paula Brito: “Ela”, “A palmeira”, “A saudade”, “Saudades”, “Júlia”, “Lembrança de amor”, “Teu canto”, “A lua”, “Meu anjo”, “Um sorriso”, “Como te amo”, “Paródia”, “A saudade”, “No álbum do Sr. F. G. Braga”, “A uma menina”, “O gênio adormecido”, “O profeta”, “O pão d’açúcar” e “Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II”. Todos esses textos poéticos foram analisados em: Rodrigues (2017), buscando-se evidenciar as formas, os temas e os diálogos literários presentes nos primeiros escritos do autor.

¹⁶⁸ Assis (1856a, p. 4).

¹⁶⁹ Assis (1855m, p. 1).

¹⁷⁰ Assis (1856c, p. 2).

pessoais estabelecida na livraria de Paula Brito pode ser a responsável. Como observou Massa, “é quase certo que lá conheceu as pessoas que deveriam, alguns anos mais tarde, facilitar sua fama literária: Francisco Otaviano, Augusto Emílio Zaluar e Francisco Eleutério de Sousa. *Francisco Otaviano dirigia o Correio Mercantil desde 1854 e frequentava a Petalógica*”.¹⁷¹ O emigrado português Augusto Emílio Zaluar, que teve versos publicados em *O anunciador*,¹⁷² folha que antecedeu o *Periódico dos Pobres*, e na *Marmota*, tornou-se redator-chefe de *O Paraíba* em 1857, periódico em que Machado de Assis colaborou a partir de 1858. E, por fim, Francisco Eleutério de Sousa era colaborador da revista de Paula Brito e fundou, em 1859, a revista *O Espelho*, inicialmente distribuída com a *Marmota*,¹⁷³ e na qual Machado publicou poemas desde o primeiro número.

Por volta de 1857, além da Petalógica, Machado participou de reuniões literárias no escritório de advocacia do também poeta Caetano Alves de Sousa Filgueiras. Nomeado pelos biógrafos como o Grupo dos Cinco, era formado ainda por Francisco Gonçalves Braga, Casimiro de Abreu e José Joaquim Cândido de Macedo (o Macedinho, como era conhecido). No prefácio de *Crisálidas*,¹⁷⁴ Filgueiras mencionou essas conversações diárias:

Pago o quotidiano tributo à existência material, satisfeitos os deveres de cada profissão, a palestra literária nos reunia na faceira e tranquila salinha de meu escritório. Ali horas inteiras – alheios às lutas do mundo, aconchegados nos lugares e nas afeições, levitas do mesmo culto, filhos dos mesmos pais – a pobreza e o trabalho – em derredor do nosso tempo a mesa do estudo...falávamos de Deus, de amor, de sonhos; conversávamos música, pintura!... Ali depúnhamos o fruto das lucubrações da véspera e na singela festa das nossas crenças, novas inspirações bebíamos para os trabalhos dos segundos dias. Era um contínuo deslizar de ameníssimos momentos; era um suave fugir das murmurações dos profanos; era enfim um dulcíssimo viver nas regiões da fantasia.¹⁷⁵

Portanto, como o primeiro amigo das *belas letras*, Gonçalves Braga, Machado de Assis foi se inserindo nos grupos de letrados cariocas – fazedores de jornais –, representando a minoria autodidata que, em meados do século XIX, no Brasil, estava cercada por bacharéis e doutores formados em Retórica e Poética.

¹⁷¹ Massa (2009, p. 149, grifos nossos).

¹⁷² ZALUAR, A. E. A muda. *O anunciador*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 4, 19 fev. 1850.

¹⁷³ “O Espelho. Distribuimos hoje – grátis – aos nossos leitores o 1º n. desta – Revista semanal de modas, literatura, indústria e artes, – de que é diretor e redator em chefe o Sr. Francisco Eleutério de Sousa, para que, lendo-a, vejam pelo conteúdo d’ela se lhes convém assiná-la por 3, ou por 6 meses (3\$ ou 6\$000) na loja desta oficina, praça da constituição n° 64. Sem a resposta de que querem ou não subscrevê-la, não continuaremos a remessa” (*A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 1088, p. 1, 6 de set. 1859).

¹⁷⁴ Assis (1864).

¹⁷⁵ Filgueiras (1864, p. 8).

CAPÍTULO 2

1. O *Periódico dos Pobres*

O *Periódico dos Pobres* circulou no Rio de Janeiro entre 1850-1856 e 1870-1871. Trissemanal, era composto por quatro páginas e produzido na tipografia do empresário Antônio Maximiano Morando,¹⁷⁶ editor da folha, que possivelmente se inspirou em jornais portugueses para a escolha do título.¹⁷⁷

Em 15 de abril de 1850, a primeira edição do *Periódico dos Pobres* informava aos leitores que vinha substituir a folha diária *O anunciador*, iniciada em fevereiro do mesmo ano e que, como o nome indica, veiculava anúncios comerciais, marítimos, teatrais, de emprego; venda e aluguel de imóveis e de escravos, e a parte destinada ao entretenimento era secundária, como prova o comunicado do quarto número: “Damos hoje algumas poesias e folhetim, *por faltar-nos anúncios para preencher a folha*”.¹⁷⁸ *O anunciador* também possuía uma seção – Folhetim – dedicada aos textos literários, que trazia prosa e poesias românticas portuguesas ou traduções francesas. A maioria dos poemas era reprodução de poetas portugueses contemporâneos, como João de Lemos, Luís Augusto Palmeirim, A. Cabral Couceiro, Augusto Lima, José Freire de Serpa e Augusto Emilio Zaluar. Por fim, publicava, ainda, versos jocosos ou melancólicos, não assinados ou com as iniciais de nomes e oferecidos sobretudo a um amigo ou a uma amada. Os mais divertidos tinham a amizade como assunto e, às vezes, o eu lírico convidava seu interlocutor, informal e familiarmente chamado de compadre, para glosar. Os demais eram frequentemente construídos a partir dos sentimentos de amor e saudade.

Já o *Periódico dos Pobres* se diferenciava de *O anunciador* por veicular uma maior quantidade de textos informativos e de entretenimento, diminuindo e arrastando os anúncios para a terceira e quarta página, até quase cessar essa parte comercial. Sobre isso, é possível que essa redução não tenha sido almejada pelo editor, uma vez que, inúmeras vezes, o periódico

¹⁷⁶ Localizada na rua dos Ourives, nº 21 e posteriormente transferida para a rua da Vala, nº 25, quando o empresário também comunicou aos seus assinantes a presença de seu escritório na rua do Ouvidor, nº 158. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 1, 15 Maio 1850. Tanto a tipografia dos *Pobres* como o escritório mudaram de endereço nos anos seguintes. A princípio, as assinaturas adiantadas tinham o modesto valor de 600 réis mensais ou de 40 réis avulso.

¹⁷⁷ Em 1826, surgiu o *Periódico dos Pobres*, primeiro diário “popular” português de sucesso, tendo circulado até 1846. Seguiram-se outras folhas inspiradas em seu modelo, como o *Periódico para os pobres* (Lisboa, 1827), o *Periódico dos Pobres no Porto* (Porto, 1834), o *Periódico do Pobre* (Lisboa, 1837) etc. (Sousa, 2010, p. 27-28).

¹⁷⁸ *O anunciador*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1, 4 fev. 1850, grifos nossos.

solicitou, aos seus assinantes, o envio de anúncios que seriam publicados de forma gratuita. E claro, o rareamento da seção voltada aos negócios poderia interferir, diretamente, no número de leitores.

Com relação ao primeiro número do *Periódico dos Pobres*, na primeira página, há um espaço para informes aos leitores, seguido pela seção “Notícias Estrangeiras” (sobre Portugal e França) que se estende pela segunda página; o “Folhetim” está presente no rodapé, continuado por “Anúncios Graciosos”, também presentes na página seguinte. A segunda página contém ainda a seção “Teatro” e um poema. No entanto, a principal novidade aparece somente na terceira página: a seção “Periódico dos Pobres”, que se estende pela última página, finalizada por máximas e mais anúncios.

Figura 1 – Primeira edição do Periódico dos Pobres



Fonte: Periódico dos Pobres, Rio de Janeiro, nº 1, 15 abr. 1850, p. 1.

A partir do segundo número, nota-se uma padronização na organização das seções. Trazida para a primeira página, a marca registrada da folha, a seção “Periódico dos Pobres” contém cartas fictícias em que o remetente, identificado como pobre comerciante de nome Mathias Alberca, expunha e comentava acontecimentos da Corte, de outras províncias brasileiras e notícias estrangeiras tomadas de outros jornais, para um compadre da roça. Portanto, os textos presentes nessa seção podem ser classificados como pertencentes ao gênero jornalístico-literário “crônica”, pois, em seu interior, o autor narrava e comentava os diversos fatos cotidianos, relacionados à política, aos teatros, aos bailes, ao comércio e até mesmo sobre os indivíduos em suas relações familiares e sociais, usando para isso um tom leve e descontraído. Nessa seção, o redator (ou *orador*), acionando uma tradição, a da epistolografia antiga, dirigia-se, por meio de apóstrofe, a um público leitor ou ouvinte (também reconhecido retoricamente como *auditório universal*),¹⁷⁹ convocado de modo mais informal e familiar, porque “compadre” do digno de pena, *pobre* comerciante. Logo, o redator também lançava mão do recurso retórico *captatio benevolentia* para angariar a complacência do interlocutor.

A partir do segundo número da folha, vê-se, também, que a seção “Folhetim” passa a conter sobretudo prosa romântica para entretenimento e, bem possivelmente, educação sentimental do público leitor. E na sequência dessas duas seções fixas (“Periódico dos Pobres” e “Folhetim”), fazem-se presentes textos diversos, como artigos históricos, de divulgação científica e de sabedoria popular, poemas, máximas etc., sempre acompanhados pelos anúncios. Assim, essa folha popular, devido à publicação de diferentes gêneros e de variados assuntos, alinha-se ao caráter pedagógico dos periódicos oitocentistas que, desde a implantação da imprensa no Brasil, aumentavam em número no afã de divulgar os conhecimentos úteis e necessários para a educação e ilustração do povo.

Logo na primeira edição do *Periódico dos Pobres*, é possível encontrar a influência da retórica antiga. Assim escreveu o redator, na primeira página do jornal, sobre seu veículo: “escrito em tom joco-sério, e não ofensivo” e “que se esmerará de poder pôr em prática o preceito de Horácio, *de juntar o agradável com o útil*”.¹⁸⁰ No trecho, nota-se que o objetivo do autor da folha era agradar (*delectare*) e instruir (*docere*) seus leitores e ouvintes, como o fizeram

¹⁷⁹ Retomando Perelman e Tyteca, Reboul comenta que a noção de “auditório universal” é um artifício, pois ao planejar a argumentação do discurso retórico, o orador considera seu público como um grupo “não particular, sem paixões, sem preconceitos” (Reboul, 2004, p. 93). Nas suas palavras: “O orador sabe bem que está tratando com um auditório particular, mas faz um discurso que tenta superá-lo, dirigido a outros auditórios possíveis que estão além dele, considerando implicitamente todas as suas expectativas e todas as suas objeções” (*idem*, p. 93-94).

¹⁸⁰ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 15 abr. 1850.

os poetas da Antiguidade. Nas palavras do antigo poeta e filósofo romano, os “poetas desejam ou ser *úteis*, ou *deleitar*, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida”¹⁸¹ e mais, “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”.¹⁸² No *Periódico dos Pobres*, o princípio de Horácio se cumpre por meio da publicação de crônicas informativas, escritas em tom de chiste; de desafios poéticos; de artigos históricos; e de outros gêneros textuais, também propícios para o divertimento e a instrução moral, como as charadas, máximas e anedotas.

O periódico se mostrava distante de lutas partidárias, como mostra o comunicado que se repetiu nos números seguintes: “O editor participa às pessoas que quiserem dar artigos jocosos para serem inseridos nesta folha, que os receberá gratuitos, não sendo *políticos* ou *ofensivos*”.¹⁸³ Para entender esse comentário, é preciso lembrar que, desde 1821, quando foi permitida a liberdade de imprensa durante o governo de D. Pedro I, até 1841, no momento em que o período regencial finalizava, “o Brasil vivenciou uma fase de discussão e de debates políticos travados entre os diversos partidos e seus projetos políticos para a nação, em um cenário recheado por agitações, insultos, desqualificações, difamações pessoais, perseguições, prisões, deportações e atentados”.¹⁸⁴ Nos jornais políticos desse período, vê-se, nitidamente, o emprego de uma linguagem vulgar e agressiva. É principalmente a partir de 1841, isto é, após o Golpe da Maioridade, que a imprensa literária e científica floresce. O aumento dos títulos de jornais e revistas de divulgação das descobertas técnicas, científicas e das novidades artísticas foi proporcionado pela estabilidade política e o apoio do Imperador. E a escrita dessas publicações, regulares ou não, foi realizada por homens de letras impulsionados por uma missão pedagógica. Não custa lembrar, os redatores brasileiros de meados do século XIX tinham como finalidade oferecer os saberes, as ideias e os conhecimentos diversos aos seus leitores, no sentido de que esses últimos se atualizassem quanto ao padrão de educação, civilização e progresso do Velho Continente.¹⁸⁵ No seu *Periódico dos Pobres*, A. M. Morando expressava a pretensão de manter-se afastado dos debates políticos e dos ataques pessoais, visando apenas instruir e agradar seus leitores.

¹⁸¹ Horácio (2005, p. 65, grifos nossos).

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 1, 15 Maio 1850, grifos nossos.

¹⁸⁴ Gagliardo (2016, p. 51).

¹⁸⁵ Segundo Vinícius Cranek Gagliardo, “A partir de 1840, com o declínio dos debates políticos na imprensa, a literatura e o literato ganharam cada vez mais prestígio, e o público leitor interessado em literatura se expandiu, tanto por meio da proliferação de vários periódicos desta natureza quanto pela edição de um número cada vez maior de livros no Brasil” (*idem*, p. 64).

Como era de se esperar, quanto à ideologia presente na folha, pode-se perceber a defesa dos valores relativos ao governo monárquico, tal como ocorria na maior parte dos periódicos publicados, no Brasil, durante o Segundo Reinado, que, à vista disso, sobreviviam por mais tempo. Nos textos veiculados no *Periódico*, circulavam discursos patrióticos e religiosos, na tentativa de persuadir os fluminenses a confiarem no governo e a continuarem trabalhando com afinco, em prol de suas famílias e para a prosperidade de todos. Inclusive, lembrando o fato de que o título do jornal possivelmente provinha de periódicos portugueses, é interessante mencionar que tal prática é idêntica à ocorrida com o primeiro jornal publicado, no Rio de Janeiro, pela Imprensa Régia, em 1808: a *Gazeta do Rio de Janeiro*. O periódico do frei Tibúrcio José da Rocha foi “praticamente uma versão adaptada da *Gazeta de Lisboa*, limitando-se a publicar traduções de artigos veiculados na imprensa mais conservadora da Europa.”¹⁸⁶ Sobre a *Gazeta do Rio de Janeiro*, comentou John Armitage:

Por meio dela só se informava com toda a fidelidade ao público do estado de saúde de todos os príncipes da Europa, e de quando em quando as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício, notícia dos dias natalícios, odes e panegíricos a respeito da família reinante; não se manchavam essas páginas com as efervescências da democracia, nem com a exposição de agravos. A julgar-se do Brasil pelo seu único periódico, devia ser considerado como um paraíso terrestre, onde nunca se tinha expressado um só queixume.¹⁸⁷

Nessa mesma linha conservadora, o *Periódico dos Pobres* parecia ser pensado e direcionado para os portugueses que constantemente emigravam para o Brasil, visto que muitas notícias eram colhidas em folhas portuguesas;¹⁸⁸ artigos e crônicas mencionavam, de forma constante, Lisboa e outras cidades lusas; e o amor à pátria se manifestava em versos saudosos e de exaltação à história e ao governo de Portugal, como, por exemplo, no seguinte panegírico poético dedicado ao aniversário da rainha Maria II, filha primogênita de D. Pedro I:

**Quatro de abril
Natalício de S. M, a rainha de Portugal**

Oh! dia sempre prezado
Para sempre de glória,
Na posteridade ficas
Gravado na Lusa História.

Vem oh! fama apregoar

¹⁸⁶ *Idem*, p. 28.

¹⁸⁷ Armitage (*apud* Gagliardo, 2016, p. 28).

¹⁸⁸ Como exemplo, leia-se a nota “Notícias de Portugal”: “Recebemos os – Pobres – e o – Nacional do Porto -, cujas folhas vinham no navio – Almirante do Cabo – que arribou a Lisboa, e ali se conservaram até à saída da Galera - Camponesa – por quem as recebemos. As notícias são atrasadas, por isso não copiaremos senão o que encontrarmos mais interessante” (*Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 1, 27 fev. 1851).

Com tua trombeta doiro,
De MARIA o natalício
Para os Lusos um tesouro.

Excelsa filha de Pedro
Herói não houve igual,
Herdeira como Rainha
Da c'roa de Portugal.

O êxtase deste dia
Eco faz a léguas mil,
E lá mesmo com transporte
Festejam o QUATRO D'ABRIL.
M. S. d'Azevedo.¹⁸⁹

Nesse canto laudatório, desenvolvido em quadras rimadas de versos heptassílabos, o primeiro imperador do Brasil é simbolizado como um “herói” e sua filha é qualificada como “excelsa”, sublime ou elevada, por sua descendência real. Conforme o eu lírico, o dia do nascimento daquela que foi a rainha de Portugal e dos Algarves entre 1826-1828 e 1834-1853 é metaforicamente celebrado como uma riqueza, um “tesouro”, ficando marcado na história do país como um motivo de orgulho, isto é, de “glória”. Assim, tem-se o emprego de uma linguagem grandiloquente para enaltecer os governantes. E não só a rainha de Portugal foi homenageada nas folhas do periódico, o imperador D. Pedro II, seu irmão, também foi louvado no seu aniversário com versos do próprio A. M. Morando,¹⁹⁰ revelado como proprietário e principal redator dos *Pobres*, no início de 1851.¹⁹¹

Tal como em outros periódicos brasileiros de variedades, de meados do século XIX, em que se pode ver a presença de um discurso pedagógico, composto por redatores que se orientavam pelos ideais europeus de *civilização e progresso*, no *Periódico dos Pobres*, é possível encontrar prescrições que visavam educar tanto os homens como as mulheres para o bom convívio social. E como verificou Vinícius Cranek Gagliardo, nesses jornais, as intervenções diziam respeito a três aspectos principais: “o aspecto ‘externo’ (o corpo), o aspecto ‘interno’ (a moral) e as práticas cotidianas (os costumes)”.¹⁹² No *Periódico dos Pobres*, sobejam crônicas que se dispõem a descrever física e moralmente as mulheres, ensinando-lhes, conforme os manuais que circulavam na época, quais deveriam ser os cuidados com o corpo, as atitudes tomadas nas reuniões sociais e os comportamentos tidos como adequados ao exercício dos

¹⁸⁹ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 1, 5 abr. 1851.

¹⁹⁰ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 137, p. 1, 2 dez. 1851.

¹⁹¹ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 1, 15 abr. 1851.

¹⁹² Gagliardo (2016, p. 16).

papéis de moças solteiras, esposas, mães e, inclusive, viúvas. Em uma crônica, por exemplo, intitulada “Dedicado às senhoras”, lê-se o seguinte:

Não são as mais belas mulheres que inspiram as mais violentas paixões, e sim aquelas que possuem virtudes em grão eminente, como seja a bondade, beneficência, ingenuidade que supõe inocência. [...].

Ser fiel ao amor, é trabalhar por multiplicar os próprios prazeres; ser fiel às belas, é querer morrer de langor. [...].

A natureza, formando as mulheres, ajuntou n'elas tudo o que podia fazer a nossa felicidade: deu-lhes às senhoras a beleza, porque nós tínhamos a força, e porque servindo-as, aliviando a elas o fardo da vida, que por elas nos devemos fazer amar, deu-lhes as graças do espírito, porque nós tínhamos o juízo e a memória que deviam servir-nos para sentirmos a doçura de seus discursos, e conservarmos a lembrança d'eles.¹⁹³

O texto ensina, tanto aos homens como às mulheres, que as virtudes “bondade, beneficência, ingenuidade” estão acima da beleza física feminina. Além disso, ao tratar da “natureza” delas em comparação com a deles, o autor do texto, sob uma visão própria daquela sociedade patriarcal, atribui às mulheres, por oposição, fraqueza física e falta de juízo, que seriam compensadas por “beleza” e “graças do espírito”.¹⁹⁴ Do mesmo modo, predomina um discurso que pretende persuadir os homens a cuidar e proteger suas mulheres, “aliviando a elas o fardo da vida”. Neste outro trecho, a figura materna é hiperbolicamente louvada: “o amor maternal é a única felicidade que excede a todas as promessas da esperança. [...]. As senhoras causam as delícias de todos os sentidos, só seu nome reanima a alma; sua potência quase que não tem limites, quando à *beleza* e às *graças* elas unem *virtudes* e *talentos*”.¹⁹⁵ Assim, fica claro, nos dois textos, o intuito de educar sobretudo as mulheres para o cultivo de “virtudes” e o desenvolvimento de “talentos” para o cumprimento de seus papéis sociais, principalmente aqueles reservados ao ambiente doméstico.

A ideia de que o casamento dava um lugar de prestígio e poder ao homem era fundamentada por discursos da classe médica, que estavam em consonância com os interesses do Estado. Desde a chegada da família real ao Brasil, os impressos passaram a estampar textos de diversos gêneros repletos de argumentos higiênicos, com vistas a justificar a necessidade de

¹⁹³ ESMERALDA. “Dedicado às senhoras”, *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 77, p. 3-4, 17 out. 1850.

¹⁹⁴ Conforme estudo do psiquiatra Jurandir Freire Costa, à época, “Constatava-se que a mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral, com a ajuda dos estereótipos correntes sobre a personalidade feminina. Procedimento semelhante era usado na descrição da ‘natureza’ masculina. A ‘força’ e o ‘vigor’ migravam do físico ao moral, marcando os traços sócio sentimentais da personalidade do homem. O amor, colocado no vértice de confluência das características físicas e morais, servia de referência à distinção entre os sexos” (Costa, 1979, p. 235).

¹⁹⁵ ESMERALDA. “Pensamentos dedicados às senhoras”, *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 79, p. 2-3, 22 out. 1850, grifos nossos.

homens e mulheres de contrair matrimônio e gerar filhos saudáveis. Nesses textos, fez-se recorrente o discurso de que a família e a maternidade deveriam ser as únicas preocupações das mulheres, como se pode ver nas seguintes passagens recolhidas no estudo de Jurandir Freire Costa, intitulado *Ordem médica e norma familiar*:

A mulher [...] nascera para a família e para a maternidade: ‘A mulher [...] não é feita para figurar no liceu ou pórtico, nem no ginásio ou hipódromo; e seu destino sendo o de estabelecer o encanto e o doce laço da família, ainda sua vida inteira não era muita para os numerosos cuidados que esta reclama.’ Os sinais desta vocação eram perceptíveis desde a mais tenra idade: ‘Com efeito, desde sua infância a mulher começa a manifestar os doces sentimentos que a devem sucessivamente tornar amante, esposa e mãe. [...] Mais fraca a todos os respeitos (que o homem) é a mais própria a prodigalizar à família os cuidados que ela reclama de sua ternura e do seu afeto. A mole infância teria de sofrer muitas vezes se houvesse de esperar socorros tardios da fria razão; a voz imperiosa do sentimento induz a mulher a prestar-lhe amparo mais à sua fragilidade; este mesmo sentimento faz com que ela suporte com ânimo alegre os maiores sacrifícios em favor do seu filho, com consciência muitas vezes de não receber dele o menor sinal de gratidão.’¹⁹⁶

Outra prova do objetivo horaciano da folha em *agradar*, sendo *útil* à educação dos seus leitores e leitoras, conforme os valores daquela sociedade burguesa que tinha a família real como modelo, foi a publicação, na seção “Variedades”, em 1850, de cartas fictícias de uma senhora chamada Adelaide para a educação da amiga Amélia, buscando dar conselhos quanto aos cuidados dos filhos. Novamente, como na seção “Periódico dos Pobres”, o redator apostou na estratégica retórica de, em estilo mais oral e familiar, dirigir-se a uma interlocutora fictícia que, na verdade, representa o *auditório universal*, ou seja, o público leitor (que se pretende formado por mulheres, uma vez que eram elas as principais responsáveis pela educação e o cuidado dos filhos), para convencê-lo a agir de determinada maneira, apresentando argumentos baseados ora na ciência, ora no senso comum.

O *Periódico dos Pobres*, como o título indica, parecia querer angariar a atenção de um leitor ou ouvinte oriundo das camadas mais humildes da população. Nas crônicas veiculadas nessa folha, os interlocutores do discurso eram frequentemente associados aos simples comerciantes da cidade do Rio de Janeiro, aos moradores das zonas rurais, aos jovens estudantes e às mulheres pobres. Não se buscava informar, entreter e aperfeiçoar os saberes dos grandes negociantes e das damas das elites cariocas. Ao longo dos anos de publicação, os locutores fictícios das crônicas da página inicial, que expressavam a opinião do redator, foram mudando e se alternando, provavelmente porque se pretendia educar, principalmente, o público leitor

¹⁹⁶ Costa (1979, p. 239).

feminino.¹⁹⁷ O periódico de A. M. Morando passou a incluir cada vez mais personagens femininas para o diálogo e a discussão das notícias. Nesse sentido, as cartas de Mathias Alberca para seu compadre, presentes na importante seção “Periódico dos Pobres”, passaram a alternar com a publicação de diálogos entre outros dois personagens: o mestre Braz sapateiro que visitava sua tia Andreza Fagundes para trazer-lhe novidades. A tia, uma mulher madura, simbolizava a experiência, e nesse sentido, sua presença e poder de discussão afirmavam a necessidade de instrução e de conhecimento do público feminino sobre os acontecimentos locais, nacionais e estrangeiros.

A folha se transformou tanto que as cartas de Mathias Alberca e os diálogos entre Braz e sua tia deram espaço para a publicação da coluna “Visita das priminhas”, iniciada em 1851, e que perdurou até os últimos números do periódico, em 1871. Nela, a crônica semanal era tecida mediante o diálogo entre duas mulheres, que, como os personagens fictícios anteriores, comentavam, de maneira subjetiva, acontecimentos da Corte e notícias retiradas de outros jornais. Por intermédio das vozes femininas, construídas com linguagem infantil (devido ao intenso uso de diminutivos, por exemplo), dá-se a conhecer críticas a alguns hábitos da população e à negligência dos governos. As priminhas denunciaram a entrada sem controle de migrantes estrangeiros e o abuso dos comerciantes sobre seus empregados, os caixeiros, porém, seus principais assuntos giravam em torno dos bailes, dos teatros, das modas e das festas.

A partir de 1853, a folha passou a conter um desenho litografado no espaço superior da primeira página. A imagem é o retrato do interior de um ambiente familiar: a sala de estar. Ao centro aparece uma mulher sentada diante de uma pequena mesa e, no canto esquerdo, outra se insere na sala pela porta de entrada. O desenho é bem detalhado, mostrando um espaço em que os móveis e objetos decorativos seguem a moda europeia, considerada de *bom tom* e sinônimo de poder, prestígio social e riqueza. Há um piano, um espelho, luxuosas cortinas e até mesmo o teto da casa aparenta ser minimamente decorado. Sobre a mesa, um vaso de flores e objetos que podem ser instrumentos de costura (uma caixinha, um tecido e uma tesoura). A influência da cultura civilizatória europeia aparece também na vestimenta e aparência das mulheres. Elas usam longos e volumosos vestidos, lenços e leque; estão com os cabelos presos em forma de penteados e sua postura corporal é altiva.

O padrão da moda europeia, principalmente francesa, era frequentemente retratado nos periódicos da época, sejam nos textos escritos ou nas imagens que recheavam as páginas a fim

¹⁹⁷ A busca pela atenção do público leitor feminino pode ser a causa de, no último de circulação *do Periódico dos Pobres*, a edição da folha passar a ser identificada como sob os cuidados de uma mulher, nomeada Etelvina Maria do Amor Divino. Nesse ano, a folha também passou a circular com o subtítulo de “O querido das moças”.

de movimentar o comércio e, mais que isso, instruir a população local sobre os objetos, trajes e costumes mais *civilizados* no momento. No que diz respeito à indumentária feminina, a “aparência das mulheres era considerada símbolo do prestígio da família, fosse quando elas recebiam pessoas em sua casa ou quando eram convidadas de outrem”, assim coube “ao belo sexo o papel de ressaltar a riqueza e o poder da família, usando suas vestes e adornos para isso.”¹⁹⁸ Ademais, os jornais e revistas prescreviam, inclusive, que as senhoras deviam sempre apresentar-se em público com os cabelos presos, no formato de penteados, mostrando que eram damas *respeitáveis*, diferentes das *socialmente indesejadas*.¹⁹⁹

Figura 2 – Cabeçalho do Periódico dos Pobres



Fonte: *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, nº 1, 4 jan. 1853, p. 1.

A inserção dessa imagem comprova o sucesso entre as leitoras da “Visita das priminhas”. O desenho vinha ilustrar a coluna fixa que aparecia na primeira página e que se alargava, muitas vezes, até a terceira, e colaborava com o objetivo do jornal em divulgar as modas estrangeiras de decoração,²⁰⁰ as vestimentas, os hábitos, os costumes etc.

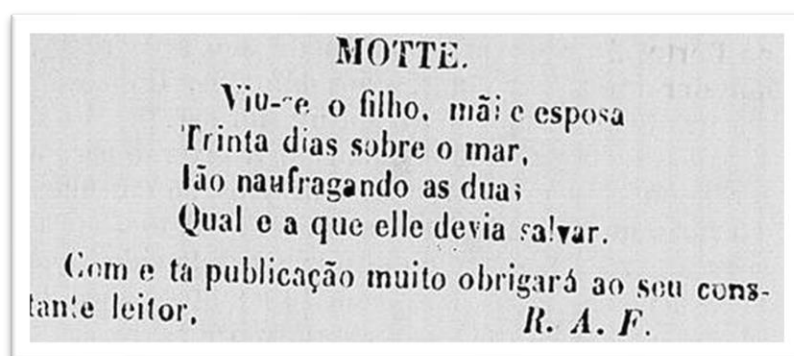
¹⁹⁸ Gagliardo (2016, p. 96).

¹⁹⁹ *Idem*, p. 89-100.

²⁰⁰ Na década de 1850, no Brasil, o piano tornou-se uma mercadoria-fetice porque era símbolo de luxo e de *status*. “De alto valor agregado e de imediato efeito ostentatório – as duas características que fazem desde então a felicidade respectiva dos importadores e dos consumidores brasileiros de renda concentrada –, o piano

Com relação aos versos, vê-se o contrário de *O anunciador*, pois o *Periódico dos Pobres* publicava mais poemas de autoria de leitores, diminuindo consideravelmente a reprodução de versos copiados de folhas portuguesas. Muitos possuem motes que podem ser invenções do editor, em forma de desafio poético, ou versos enviados pelos leitores, como o que apareceu em um número de 1852, com a seguinte descrição: “Sr. Redator do Periódico dos Pobres. – Tomo a liberdade de lhe endereçar o seguinte mote para V. fazer glosar na sua estimável folha, oferecendo em prêmio um bonito livro de poesias aquele que melhor glosar [...] R.A.F.”.²⁰¹

Figura 3 – Mote para glosa no Periódico dos Pobres



Fonte: *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, nº 2, 8 jan. 1852, p. 4.

Os poemas apareciam, com frequência, nas terceiras e/ou quartas páginas. Eram principalmente formados por versos metrificados e rimados, e tinham, constantemente, o amor como tema. São inúmeros aqueles dedicados a uma ilustríssima senhora que podia ou não ser uma amada. Entretanto, não só o amor parecia ser relevante para ser cantado pelos poetas colaboradores da folha, pois, outro sentimento fazia-se presente nos diversos poemas: a saudade. Não se pode esquecer que o *Periódico dos Pobres* se dirigia à colônia portuguesa estabelecida no Rio de Janeiro. Dessa maneira, os exilados se identificavam com os versos que cantavam lembranças da infância passada na pátria lusa e dos familiares e amigos deixados além-mar. E os versos que não eram tomados pela tristeza, tematizavam a amizade.

apresentava-se como o objeto de desejo dos lares patriarcais. Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar” (Alencastro, 1997, p. 47).

²⁰¹ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4, 8 jan. 1852.

O primogênito soneto

Pois bem, foi no *Periódico dos Pobres*, que, aos quinze anos, Machado de Assis publicou o seu primeiro poema na imprensa, o qual mostrou-se simpático à tradição clássica, porque se apresentou sob a forma fixa do soneto camoniano e se alinou à finalidade do jornal de “pôr em prática o preceito de Horácio, [isto é] *de juntar o agradável com o útil*”,²⁰² no sentido de servir como recreio aos leitores, ao mesmo tempo que popularizava certos valores da cultura retórica. Colaborando, portanto, com a missão pedagógica e civilizatória da folha de A. M. Morando.

Publicado em 3 de outubro de 1854, o “Soneto”²⁰³ à Ilma. Sra. D.P.J.A é um panegírico poético dedicado a uma mulher de nome Petronilha, como registrado no último verso.²⁰⁴ A menção ao fato de ela ser uma senhora casada levanta, inclusive, a hipótese de se tratar de uma composição poética pertencente ao subgênero *epitalâmico*, que, portanto, celebra a ocasião do casamento. Leia-se o poema:

A' Ilma. Sra. D. P. J. A.

1. Quem pode em um momento descrever
2. Tantas virtudes de que sois dotada
3. Que fazem dos viventes ser amada
4. Que mesmo em vida faz de amor morrer!

5. O gênio que vos faz enobrecer,
6. Virtude e graças de que sois c'roadada;
7. Vos fazem do esposo ser amada –
8. (Quanto é doce no mundo tal viver!)

9. A natureza nessa obra primorosa
10. Obra que d'entre todas as mais, brilha
11. Ostenta-se brilhante e majestosa!

12. Vós sois de vossa mãe a cara filha
13. Do esposo feliz, a grata esposa,
14. Todos os dotes teus oh – Petronilha –²⁰⁵

*J. M. M. Assis*²⁰⁶

²⁰² *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 15 abr. 1850, grifos nossos.

²⁰³ Assis (1854, p. 4).

²⁰⁴ Recentemente, Ricardo Costa de Oliveira, após pesquisas genealógicas, publicou um artigo em que cogita ser essa senhora, a dona Petronilha Júlia de Almeida e Silva, casada com Emídio Fernandes da Silva desde 1843. Cf. Oliveira (2023, p. 5-6).

²⁰⁵ A partir do cotejamento com o jornal, Wilton Marques observou que, no último verso do terceto, ao invés da forma verbal “tens”, transcrita por Galante de Sousa, Machado usou o possessivo “teus” (cf. Sousa, 1979, p. 18; Marques, 2022, p. 97).

²⁰⁶ Assis (1854, p. 4).

Anunciada no título, a forma escolhida é o clássico soneto italiano, muito praticado em língua portuguesa desde o século XVI,²⁰⁷ e que, conforme consta no compêndio *Poética: para uso das escolas* (1843), “pede muita nobreza e elevação de pensamento. Deve ser *aberto com uma chave de prata, e fechado com outra de ouro*”,²⁰⁸ significando que a primeira estrofe apresenta o tema e a última concentra a ideia principal. No primeiro quarteto do poema à Petronilha, é possível ver que o motivo central do texto poético é elencar as *virtudes* da homenageada, as quais, conseqüentemente, provocam um intenso sentimento de *amor* nos *viventes*.

Nessa primeira estrofe, o emprego do termo “viventes”, que serve como metonímia para pessoas, colabora para que se atinja um efeito poético na estrofe, pois, unido às palavras “virtudes” e “vida” (todas fortemente acentuadas nos versos), ecoa o som da letra “v”, dando maior destaque tanto ao assunto do poema, as *virtudes* da senhora, quanto à *viveza*, ou melhor, à intensidade do amor despertado naqueles que convivem com ela. Segundo o eu lírico, em tom declamatório e de maneira a arrematar a primeira estrofe, a musa possui virtudes: “Que mesmo em vida faz de amor morrer!”.²⁰⁹ Assim, mediante o emprego de hipérbole e da aproximação de termos opostos, “vida” e “morte”, isto é, do uso de antítese, ambos configurados para a expressão de uma ideia paradoxal, dá-se maior força à pintura do caráter da elogiada, despertando um sentimento de admiração no leitor ou ouvinte.

Com relação ao ritmo do poema, dois andamentos acentuais se alternam na maioria dos versos. Como exemplo, leiam-se os dois primeiros: verso 1: “Quem pode em um momento descrever”²¹⁰ e verso 2: “Tantas virtudes de que sois dotada”.²¹¹ No primeiro, são acentuadas a 2ª, 6ª e a 10ª sílaba e no segundo verso, a 4ª, 8ª e a 10ª sílaba, portanto, alternam-se versos decassílabos heroicos e sáficos. O verso 8: “Quanto é doce no mundo tal viver!”,²¹² por sua vez, apresenta acentuação na 3ª, 6ª e na 10ª sílaba, chamando a atenção do ouvinte para a mudança de ritmo e, conseqüentemente, para a exclamação que se dá por meio de sinestesia, uma vez que se trata de um modo de viver *doce*, e, então, prazeroso ou agradável. Esse último andamento acentual, destoante dos demais versos heroicos e sáficos que concorrem no poema,

²⁰⁷ De acordo com o *Tratado de Metrificação Portuguesa*, o soneto italiano é composto por quatorze versos distribuídos em quatro estrofes. As duas primeiras são quartetos e as duas últimas, tercetos. O verso escolhido é o decassílabo e as rimas seguem a seqüência ABBA ABBA CDC DCD (Castilho, 1851, p. 122).

²⁰⁸ Carneiro (1859, p. 41). No início do compêndio, o autor escreveu que a primeira edição desse livro foi publicada em 1843 e a essa, seguiram novas edições em 1848, 1851, 1855 e em 1859.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

aparece ainda no verso 13: “Do esposo feliz, a grata esposa”.²¹³ Logo, apoiando-se no ritmo, o eu lírico se mantém a uma distância segura da senhora casada, mesmo depois de ter comentado que o modo como ela vive no mundo é “doce”, usando o recurso do parêntesis, que, em textos poéticos dessa época, normalmente eram empregados para que o poeta inserisse um comentário muito pessoal.

Quanto ao metro empregado no soneto de Machado de Assis, inicialmente, é preciso recordar que, durante o século XIX, nos países de língua portuguesa, vigoraram dois sistemas de versificação, com o detalhe de que o sistema antigo foi, gradativamente, perdendo espaço para o novo, até a sua extinção entre os poetas. José Américo Miranda, retomando Péricles Eugênio da Silva Ramos, assim explicou como funcionava o antigo padrão de contagem silábica da poesia luso-brasileira, produzida nos anos que antecedem a segunda metade do Oitocentos:

Na tradição da língua portuguesa, língua de ritmo grave, em que se ouve sempre (ou quase) um som fraco depois do último forte, a medida dos versos era feita incluindo-se na contagem das sílabas uma última sílaba átona (existisse ela ou não, ou fossem duas). Em outras palavras, depois da última sílaba tônica do verso, sempre se contava mais uma.²¹⁴

Por meio da publicação, em 1851, do *Tratado de Metrificação Portuguesa*, o retor e poeta António Feliciano de Castilho recomendou que, na contagem silábica, fosse considerada somente a última tônica do verso, não importando se houvesse uma ou duas átonas posteriores. Nas suas palavras:

[...] advertimos que nós contamos por sílabas de um metro, as que nele se proferem até à última aguda ou pausa, e nenhum caso fazemos da uma ou das duas breves, que ainda se possam seguir; pois chegado ao acento predominante, já se acha preenchida a obrigação.²¹⁵

Assim, esse novo procedimento²¹⁶ imitava a contagem silábica da língua francesa, língua aguda, e, portanto, constituída por uma maioria de vocábulos que têm acento na última sílaba. A reforma castilhiana produziu duas consequências, explicadas por Miranda:

[...] em primeiro lugar, os versos que hoje designamos por certo número de sílabas eram sempre designados pelo número imediatamente acima do atualmente usado – por exemplo, os versos decassílabos eram chamados de

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ MIRANDA. “Basílio da Gama e Machado de Assis: poetas”, *Teresa*, São Paulo, n. 21, p. 134, 2021.

²¹⁵ Castilho (1851, p. 18).

²¹⁶ Conforme Miranda, “Sabe-se, entretanto, que a ideia já circulava na teoria do verso português: Miguel do Couto Guerreiro, em 1784, no seu *Tratado de versificação portuguesa*, entendia do mesmo modo a métrica de nossa língua”. (MIRANDA. “Basílio da Gama e Machado de Assis: poetas”, *Teresa*, São Paulo, n. 21, p. 136, 2021).

hendecassílabos, e o verso de redondilha maior era o octossílabo [...]; em segundo lugar, há importantes consequências na medição dos versos compostos – que produzem incongruências entre o sistema antigo e o novo.²¹⁷

E, de acordo com o crítico, apesar de ter ainda usado, posteriormente, a nomenclatura antiga para os versos, Machado de Assis prontamente adotou o novo sistema de versificação para a construção de suas composições poéticas.²¹⁸ No soneto à Petronilha, os versos, conforme a nomenclatura antiga, recebem a denominação de hendecassílabos, sendo, desse modo, segundo o novo sistema de versificação, classificados como decassílabos.

A respeito da forma de tratamento utilizada para se dirigir à interlocutora, em sinal de respeito e polidez, o eu lírico emprega o pronome pessoal “vós”, cumprindo com o decoro exigido pelo tema cantado.²¹⁹ Entretanto, como observou Magalhães Júnior, em tom de crítica,²²⁰ no último verso, encontra-se o emprego do pronome pessoal “tu”, que se dá por meio do possessivo “teus”. A presença desse pronome, indicando informalidade, destoa do tratamento formal, anteriormente dirigido à homenageada. Veja-se o poema retirado das páginas do jornal:

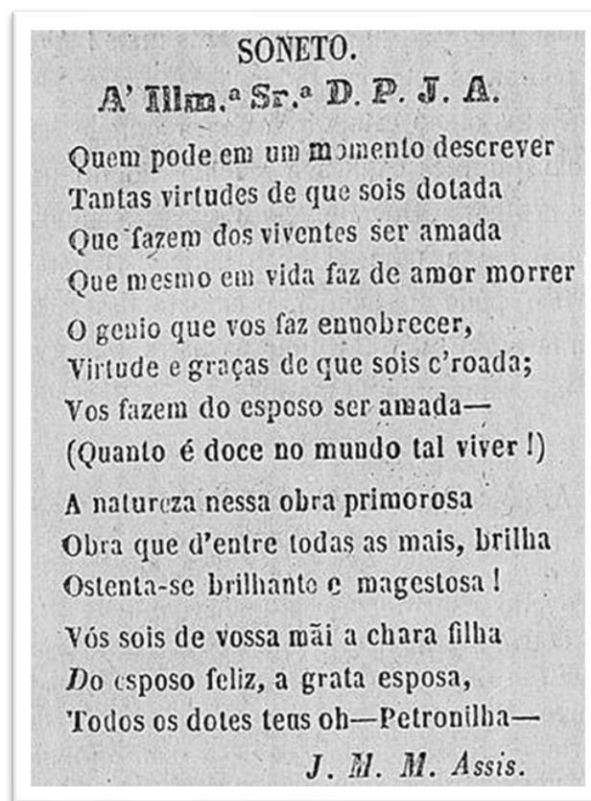
²¹⁷ *Idem*, p. 134.

²¹⁸ *Idem*, p. 134-135.

²¹⁹ Sobre o pronome, lê-se na *Gramática histórica da língua portuguesa*: “O pronome *vós* caiu em desuso, quer para denotar pluralidade de pessoas, quer como tratamento de polidez; conserva-se todavia nas preces, no estilo oratório, na poesia, na linguagem de ficção quando a pluralidade não se refere a seres humanos e no estilo oficial” (Said Ali, 1931, p. 94).

²²⁰ Magalhães Júnior (2008, p. 24-32).

Figura 4 – “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. no *Periódico dos Pobres*



Fonte: *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, nº 103, 3 out. 1854, p. 4.

Sabendo que o *Periódico dos Pobres*, assim como outros periódicos oitocentistas, tinha como missão veicular os conhecimentos úteis, em forma de entretenimento, para a educação moral de seus leitores, é possível supor que o poeta tenha empregado a variação do pronome “tu”, no último verso, como forma de ensinar a maneira de se aproximar de uma senhora.²²¹ Inclusive, a convicção de que o termo grafado no último verso seja o pronome “teus” reforça essa hipótese, pois, do modo como é empregado, ou seja, posposto ao substantivo “dotes”, denota familiaridade. Como consta na *Moderna Gramática Portuguesa*, a “posposição [do possessivo] ocorre no estilo solene, em prosa ou verso, e, em nome de pessoas ou de graus de parentesco, pode denotar carinho”.²²²

Como já observado, no primeiro quarteto, ressalta-se, como tema, que a ilustríssima homenageada possui, como dotes, *virtudes* que inspiram muito amor.²²³ No poema, a palavra

²²¹ Agradeço ao prof. Dr. Pedro Marques pela observação sobre o caráter didático desse poema.

²²² Bechara (2009, p. 182).

²²³ A propósito, no *Segundo Panegírico do Senhor Bom Jesus do Calvário* (1832), do frei Monte Alverne, consta o seguinte pensamento: “[...] a virtude é o único título de ilustração de que o homem pode justamente gloriar-se” (Alverne *apud* Duran, 2010, p. 164).

“dote” pode trazer, à cena, o contexto cultural do período colonial, no que diz respeito ao casamento e à família patriarcal. No Brasil colônia, era prática comum que o matrimônio fosse realizado a partir de uma motivação política e/ou econômica. Nas elites rurais, geralmente o pai ou o irmão mais velho, o patriarca da família, escolhia o futuro cônjuge do filho ou da filha, desconsiderando qualquer sentimento de afeto que poderia ou não existir, pois, buscava-se, mediante a união conjugal, aumentar ou preservar a riqueza das famílias.²²⁴ As moças eram entregues aos futuros maridos, levando consigo uma determinada quantia. E, é bem provável que esse costume tenha perdurado, no Brasil, século XIX afora, como apontou Evaldo Cabral de Mello, por meio da seguinte observação: “Quanto à associação entre patriarcalismo e ruralidade, a família de sobrado urbano foi tão patriarcal quanto a de casa grande rural”.²²⁵

Diante dessa prática, é possível que os indivíduos mais pobres se sentissem inferiorizados e preocupados com o que ofereceriam a um futuro cônjuge. Nesse sentido, pressupondo que a homenageada não tivesse tanto poder aquisitivo, uma vez que o poema saiu no *Periódico dos Pobres*, o eu lírico parece tranquilizar a Petronilha quanto ao seu dote “imaterial”, ou seja, quanto às suas qualidades morais, consideradas suficientes para um bom e feliz casamento. Ademais, o texto poético acaba ensinando às leitoras e aos leitores qual deve ser o “verdadeiro” dote.

No segundo quarteto, têm-se, como provas da dignidade da mulher, quais são suas virtudes: o “gênio”²²⁶ e as “graças”.²²⁷ Com a informação de que esses atributos “enobrecem” e “coroam” a homenageada, pode-se inferir que a caracterização do caráter de Petronilha tenha passado pelo âmbito da religião cristã e tenha relação com o modelo representado pela família real no Brasil.²²⁸ Um primeiro significado do verbo “enobrecer” leva à associação com a nobreza, a classe, em sociedades hierárquicas, formada por membros ligados à figura do rei, considerado um indivíduo sagrado. E como metáfora, atribui as características de elevação e beneficência ao espírito da dama. Da mesma forma, um dos significados do verbo “coroar” tem relação com a realeza, ou melhor, com a cerimônia sagrada de coroação de reis e príncipes,

²²⁴ Gagliardo (2016, p. 111).

²²⁵ Mello (1997, p. 414). E conforme o médico psiquiatra Jurandir Freire Costa, “O contrato conjugal era, de fato, um mero relé no intercâmbio de riquezas. [...] Sem dote, a mulher estava voltada ao celibato. A tal ponto chegou a vinculação do dote ao casamento que, em muitos documentos coloniais, os termos eram empregados como sinônimos” (Costa, 1979, p. 216).

²²⁶ Assis (1854, p. 4).

²²⁷ *Ibidem*. O “gênio” pode se referir ao espírito ou dom natural para dominar algo; ou inspirar as artes; e as “graças”, aos benefícios concedidos por Deus (Grande dicionário HOUAISS (online)).

²²⁸ Mauad (1997, p. 185).

podendo simbolizar, no poema, que a musa é abençoada, e, por isso, possui grande poder e autoridade.

Como destacado pelo eu lírico, na segunda estrofe, as características morais da Petronilha interessam ao “esposo”, porque são elas que a fazem “ser amada”.²²⁹ Com um vocabulário bem selecionado e culto, e um cuidado com a organização da frase, o texto poético legitima um dos principais papéis sociais atribuídos à mulher, durante o século XIX, isto é, a função de ser uma “boa esposa”. Além de ter um *gênio* calmo, compassivo e benevolente, as senhoras deveriam se responsabilizar por todos os afazeres domésticos, pelos serviços de costura e bordado e deveriam se dedicar aos rituais religiosos, porque delas dependia o funcionamento da “boa sociedade” e, dessa forma, o progresso da nação.²³⁰ As cuidadoras do lar e dos filhos abriam espaço para que seus maridos pudessem colocar toda a energia no trabalho realizado porta afora. Nesse sentido, os periódicos oitocentistas reiteravam a importância que as mulheres tinham naquela sociedade burguesa em ascensão, principalmente quando elas aceitavam o casamento e a maternidade como únicos objetivos de vida.

No soneto machadiano, a senhora ganha, inclusive, contornos mais hiperbólicos na terceira estrofe. Metaforizada em obra “primorosa” da natureza, “brilhante” e “majestosa”, ela é descrita como superior aos outros seres humanos. É quase uma divindade, uma soberana que inspira respeito e admiração. Aliás, a interjeição “oh”, presente na última estrofe, e sugestiva desse olhar de veneração à Petronilha, já ecoa desde o primeiro terceto, por meio do emprego de assonância, que se manifesta pela presença da vogal “o”, de som abertíssimo. Veja-se:

A natureza nessa obra primorosa
Obra que d’entre todas as mais, brilha
Ostenta-se brilhante e majestosa!²³¹

Dessa forma, tem-se a ampliação da caracterização da musa com imagens que remetem ao sagrado cristão, mais especificamente à Virgem Maria, e à família real, pois, não se pode esquecer que *vossa majestade* era uma das formas de tratamento que poderia ser dirigida aos reis e imperadores.²³²

Como conclusão, no último terceto, por meio dos epítetos “cara” filha e “grata” esposa, o poema acaba valorizando e ensinando que as mulheres devem ser sempre amáveis com sua família de origem, e que também devem expressar gratidão ao esposo pelos seus cuidados, que,

²²⁹ Assis (1854, p. 4).

²³⁰ Gagliardo (2016, p. 120).

²³¹ *Ibidem*, grifos nossos.

²³² Bechara (2009, p.166).

à época, caracterizavam-se como a quase total proteção financeira. E, diga-se novamente, o verso que encerra o soneto “*com chave de ouro*”,²³³ “Todos os dotes teus oh – Petronilha –”,²³⁴ atesta que o amor é mais que necessário como dote, dispensando riquezas materiais.

Enfim, nota-se, em todo o poema, o cumprimento do decoro²³⁵ para homenagear a Petronilha, cuja imagem é construída conforme certos valores da sociedade patriarcal de meados do século XIX. Considerando a linha editorial do periódico, que está de acordo com a política vigente e o poder da religião católica sobre a população, o soneto pode acabar afirmando alguns valores do Estado imperial, no sentido de atender aos interesses sociais de formação e manutenção da família brasileira, que passava a ter como um dos principais objetivos o de gerar novos filhos para a nação em formação. No texto poético, a interlocutora ganha características nobres e religiosas, devido ao bom cumprimento de suas funções sociais, isto é, de ser estimada filha e agradável esposa.

E por último, o soneto à Petronilha, primeiro e único do jovem Machado de Assis no *Periódico dos Pobres*, atende ainda à finalidade horaciana da folha em ser agradável e útil, uma vez que, deleitando-se com os ornatos hiperbólicos e ostentatórios presentes no texto poético, a leitora pode aprender que, para se casar, deve seguir o modelo da senhora D. P. J. A., a qual possui virtudes como a bondade e a pureza de espírito. E o leitor, por sua vez, também pode aprender quais devem ser as características de uma boa noiva.

²³³ Carneiro (1859, p. 41).

²³⁴ Assis (1854, p. 4).

²³⁵ *Decoro* é a adequação, realizada pelo autor, do estilo ao gênero e ao tema abordado na criação artística. Nas palavras de Freire de Carvalho, “*Decoro* em Eloquência é a conveniência, ou a exata conformidade da expressão em geral com os pensamentos, e de ambas estas cousas com as pessoas, que no discurso intervêm, com a matéria, que no mesmo se trata, e com as circunstâncias do tempo, e do lugar (Carvalho, 1840, p. 200).

Figura 5 – Página em que saiu o “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. no Periódico dos Pobres

SONETO.
A Ilm.ª Sr.ª D. P. J. A.

Quem pode em um momento descrever
Tantas virtudes de que sois dotada
Que fazem dos viventes ser amada
Que mesmo em vida faz de amor morrer!
O genio que vos faz enobrecer,
Virtude e graças de que sois c'roadas;
Vos fazem do esposo ser amada—
(Quanto é doce no mundo tal viver!)
A natureza nessa obra primorosa
Obra que d'entre todas as mais, brilha
Ostenta-se brilhante e magestosa!
Vós sois de vossa mãe a chara filha
Do esposo feliz, a grata esposa,
Todos os dotes tens oh—Petronilha—
J. M. M. Assis.

O mendigo.

AO ILLM. SR. DOM A. M. N. SILVEIRA.

No canto da rua que muitos passarão
Estava um mendigo que pena metia;
A mão estendendo aos que camichavão
Com pranto e soluços, assim lhes dizia:

- Meu senhor, por caridade,
- Dê-me alguns pobres reaes,
- Para ir com f'licidade
- Matar a fome a meus pais:
- Minha mãe está doente,
- Meu velho pae está demente,
- Meu irmãozinho tem fome;
- E' tudo miseria humana,
- Na nossa triste choupana
- Ha dous dias ninguem come!
- Meu fidalgo l... Meu senhor!
- Por quem é dê-me uma esmolla
- Tem p'ra Deos muito valor
- Quem a pobreza consolla —

A quem pede com baixosa
O rico com allivesa
Responde: — « Não tenho cobre »
— « E' possível que andeis
• Sem traserdes cinco reis
• P'ra soccorrer a um pobre? »
— « Arreda-te impertinente,
• Não estou p'ra te aturar
• Não é d'um homem decente
• Star c'um mendigo a fallar! »
(Uns tão ricos e altivos,
Outros da fome captivos,
Eis do mundo a varia sorte!)
— « Soccorrei minha senhora
• A quem talvez nesta hora
• Esteja ás portas da morte! »
— « Toma lá — lhe diz a dama,
• Vae a tens pais soccorrer
• Quem de rico tem a fama;
• Deve á pobreza valer? »
— « Seja pelo amor de Deos,
• Elle lhe pague nos céos,
• Por aos pobres fazer bem. »
Nisto fez um'oração,
Ella com tal sensação
Ao mendigo disse — « Amen »

LOGOGRIPO

Eu principio
Já na carreira;
Começo de anno
Tens na primeira.
Só de uma letra
Tens a expressão,
Nessa segunda
Que teus á mão
O nome dea
Um maganão,
Com a terceira
A certo pão.

Por minha quarta
Eu não estou cá,
No trilho a quinta
Quem não terá?
Devide um cento
Bem igualmente;
Desta metade
Outra somente.

E a minha sexta,
Se te agradou,
No quociente
Tens, que ficou.

A segunda e a terceira
Jamais poderá ser quente,
E' decisão que darão
Logo e logo—incontinenti

A minha terceira e sexta
'Stá no livro ou no verso,
Será verdade leitor?
Julgo ser incontroverso.

Quanto á segunda, verás
Que de pedra seret feita;
Marrisa-me o canteiro
Até deixar-me perfelta.


Quinta e segunda, (mas desta
Do E um O me farás.)
Um alimento de homem
Eu sou e dos principaes.

Ha mais nomes
Porem basta.
Que a paciencia
Se me agasta.

Eu sou dos anjos
Divino cullo;
Eis o que exprime
Todo o meu vulto.

C. A. F.

ANNUNCIOS



COROADA POR SUAS VIRTUDES
A VERDADEIRA
AGUA DOS AMANTES

Quem fór amante não pôde
Su' agua deixar de comprar,
Tira pannos, sardas, espinhas
Faz a pelle clarear.

Refresca a cutis — suavis,
Tira rugas — que primor!
Quem com a Agua dos amantes
Não gozará do amor?

As nossas bellas patricias
Desta agua devem usar,
P'ra mais bellas ficarem,
Mais bellas de fascinar.

E' liquido são — especifico,
Que deve ser procurado,
Pois torna o ente querido
Muito mais formosoado.

Dous mil réis a garrafinha
Pôde qualquer comprar,
Cá na rua do Ouvidor,
Sessenta e seis procurar.

E' o sett unico deposito,
Deposito mui aliamado
Aonde tal elixir
E; por todos procurado,
O duplo do importe se devolve
Não sendo eficaz em curar,
Uma só queixa inda não houve!
O que todos podem apreciar.

Acha-se á venda na rua do Ouvidor n. 66,
cabelleireiro, unico deposito.

João P. Baptista com loja de ourives e fabrica na rua dos Ourives n. 21 A., participa aos seus amigos e freguezes que recebeu ultimamente, um lindo sortimento de joias dos mais apurados gostos, que tem apparecido. Na mesma casa compra-se ouro, prata e pedras preciosas, concertão-se loques, pentes e joias com brevidade e comodo preço.

Novo deposito de chapéus

Na rua dos Ourives n. 9 de baixo do hospital do Carmo, junto á botica da esquina da rua d'Assemblea; ha um grande sortimento de chapéus de patente finos de formas as mais modernas, á 3rs., 4rs., 5rs., 6rs. e 7rs.; ditos francezes dos mais finos, á 7rs. e 8rs.; ditos de castor, á 5rs. e 12rs.; ditos de molas á 6rs.; ditos de lebre brancos e cor de cinza com fitas de côres, á 2rs., 3rs., e 4rs.; bonés de todas as qualidades, chapéus de palha de Italia, á 2rs. e 3rs.; ditos do Chile, á 2rs.500 e 3rs.; camizas francezas de moita fino com peitos de machina, á 28rs. e 30rs. a duzia; gravatas, meias, gorras, suspensorios, bengalas e outras muitas miudezas, sendo tudo muito em conta. Encarrega-se de encomendas tanto para côrte como para fóra.

Typ. dos Pobres—Rua da Valla N. 65.

CAPÍTULO 3

1. Laboratório de formação: As *Marmotas* de Paula Brito

As *Marmotas* de Paula Brito circularam no Rio de Janeiro, ininterruptamente, entre 1849 e 1861, e de maneira esparsa em 1864. Bissemanais, eram compostas por quatro páginas e produzidas na tipografia do proprietário.²³⁶ O título não era inédito, como o impressor comentou em um número de maio de 1852: “Marmotas se publicam na Bahia, no Maranhão, e por toda a parte”.²³⁷ Como exemplo, na Corte, já havia circulado, de fevereiro a agosto de 1833, a *Marmota*, impressa na tipografia do *Diário*, e assinada por Pascoal Bailão. Um possível pseudônimo, pois *Paschal Baylon* ou *Pascual* (1540-1592) tinha sido o nome de um frade espanhol, tornado santo pela Igreja católica, e o veículo de orientação restauradora, isto é, apoiador da volta de D. Pedro I ao trono, foi, nas palavras de Hélio Vianna: um “dos mais violentos pasquins no Rio de Janeiro em 1833 publicados contra a Regência Trina Permanente”.²³⁸ Igualmente já havia circulado, na capital imperial, em apenas dois números de março de 1849, *A Marmota*: periódico satírico e engraçado, impressa na tipografia de Silva Lima e vendida na loja do escritor Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa.²³⁹

Ao longo dos anos de circulação, o periódico de Paula Brito recebeu três nomes: *A Marmota na Corte* (1849-1852), *Marmota Fluminense: Jornal de Modas e Variedades* (1852-1857) e *A Marmota*: (1857-1861 e 1864). Conforme dicionário,²⁴⁰ por volta de 1813, o termo “marmota” fazia referência a uma caixa óptica, em que se podia ver imagens ampliadas por uma lente. Esse instrumento tinha sido inventado no início do século XIX, e, portanto, podia simbolizar o progresso tecnológico daquela época. E nesse sentido, o título da folha, além de sugerir um igual progresso das letras, podia fazer referência a uma postura vigilante da redação do jornal: a de observar os acontecimentos da cidade, de maneira “ampliada”, para poder informar seus leitores. Ademais, o termo dava nome às caixas de amostras dos caixeiros-

²³⁶ Inicialmente localizada na rua dos Ourives nº 21.

²³⁷ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 260, p. 2, 11 maio 1852.

²³⁸ Viana (1945, p. 177).

²³⁹ Na biografia *Vida e obra de Paula Brito*, de Eunice Ribeiro Gondim, são dadas pistas sobre uma possível sociedade entre Teixeira e Sousa e Paula Brito no ano de 1849. Segundo a biógrafa: “Joaquim Norberto nos dá maiores esclarecimentos sobre a tipografia da rua dos Ourives, nº 21, que segundo sua informação era, também loja de objetos de escritório, montada em sociedade com Teixeira e Sousa, o grande e inseparável amigo de Paula Brito” (Gondim, 1965, p. 39). *A Marmota*: periódico satírico e engraçado, de março de 1849, e *A Marmota na Corte* de Paula Brito, dos seus primeiros números, isto é, de setembro de 1849, mencionam, a primeira, a loja de Teixeira e Sousa, e a segunda, a tipografia de Paula Brito, como estabelecimentos de idêntico endereço.

²⁴⁰ Grande dicionário HOUAISS (online).

viajantes, empregados do comércio que viajavam pelo país com o fim de vender e entregar diversas mercadorias, como jornais e livros.

De acordo com Juliana Simionato, comparada com a hoje reconhecida como grande imprensa do período – formada pelo trio: *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1858), *Jornal do Comércio* (1827-2016) e *Correio Mercantil* (1848-1868) –, a *Marmota* de Paula Brito deve ser considerada “um pequeno jornal, cuja principal característica talvez seja a pretensão de atuar diretamente na formação cultural e moral do leitor”,²⁴¹ uma vez que “praticamente desdenha a política e a matéria propriamente noticiosa, privilegiando assuntos supostamente mais perenes, como seriam a literatura, o entretenimento e a moralidade”.²⁴² Diferente de um número considerável de periódicos de cultura de sua época, que possuíam vida curta, devido às dificuldades atreladas à produção do impresso no Brasil oitocentista e à existência de um pequeno público leitor, a *Marmota* herculeamente circulou por doze anos seguidos. Antes dela, existe uma tradição de jornais e revistas de caráter literário ou que também divulgaram textos ficcionais em suas páginas, produzidos no Brasil após a instalação da Imprensa Régia. Cita-se, a seguir, os principais.

Como verificado por Hélio Lopes, ainda “que a *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro órgão oficial, cuja circulação se iniciou neste mesmo ano [1808], [...] transcrevesse matéria extraída aos autores clássicos”,²⁴³ o primeiro jornal dedicado à literatura, produzido em terras brasileiras, surgiu na Bahia, em 1812. Intitulado *As Variedades ou Ensaios de Literatura*, teve apenas dois números. Um ano depois, começou a circular, no Rio de Janeiro, *O Patriota*: Jornal literário, político, mercantil etc. (1813-1814), tendo como um dos colaboradores o poeta e mestre régio de Retórica Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Produzido na Imprensa Régia, e como inaugural revista de cultura, abriu espaço para o surgimento de outras publicações científico-literárias na Corte. Em São Paulo, a publicação da *Revista da Sociedade Filomática* (de junho a novembro de 1833), sob os cuidados de professores e alunos da recém-fundada Faculdade de Direito de São Paulo, tinha como objetivo, segundo Lopes, promover “o avanço literário que a nação nova estava a exigir”.²⁴⁴ No entanto, durou somente seis números, e contou com a colaboração de Francisco Bernardino Ribeiro e de Justiniano José da Rocha.²⁴⁵

²⁴¹ Simionato (2009, p. 9).

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Lopes (1978, p. 9).

²⁴⁴ *Idem*, p.15.

²⁴⁵ Dessa época, Hélio Lopes cita, ainda, outras revistas de circulação mais efêmera. São elas: *O compilador constitucional, político e literário brasileiro* (1822); *os Anais fluminenses de ciências, artes e literatura* (1822); *O jornal científico, econômico e literário* (1826); e *O Beija-flor: Anais Brasileiros de Ciência, Política e Literatura* (1830-1831) (*idem*, p. 14).

Citada, na historiografia literária, como a revista que inaugurou o movimento romântico no Brasil, a *Niterói, Revista Brasiliense: Ciências, Letras e Artes* (1836), com apenas dois números, foi publicada por Manuel de Araújo Porto-Alegre, Domingos José Gonçalves de Magalhães e Francisco Sales Torres-Homem, em Paris. No texto-manifesto, em que aparece o propósito da revista, é possível notar o fim instrutivo do periódico, pois os autores, tomados do “amor pelo país” e do desejo de serem úteis aos seus concidadãos, pretendiam apresentar “considerações sobre todas as matérias, que devem merecer a séria atenção do brasileiro amigo da glória nacional”,²⁴⁶ e então, segundo eles, “desenvolvendo-se o amor e a simpatia geral para tudo que é *justo, santo, belo e útil*, veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização e tocar ao ponto de grandeza que a Providência lhe destina”.²⁴⁷

Entre 1836 e 1839, no Rio, circulou a gazeta *O Cronista*. Fundada por Justiniano José da Rocha, foi o primeiro periódico brasileiro a divulgar o folhetim literário em pé de página, seção importada dos jornais franceses que a nomeavam *feuilleton*.²⁴⁸ Seguiu-se a esse jornal a *Revista nacional e estrangeira* (1839-1840), que, apesar de veicular mais artigos científicos, não negou espaço à literatura. Em sua redação, contou com a participação de integrantes de *O Cronista* e da *Niterói*.²⁴⁹ Sobre o jornal *O Brasil* (1840), comentou Lopes que, ao lado do diretor Firmino Rodrigues Silva, Justiniano continuou publicando folhetins, “na infatigável doutrinação dos leitores”,²⁵⁰ porque, “homem nascido para a luta diária das folhas, [...] jamais esquece, no meio das escaramuças políticas, o amor às letras”.²⁵¹

Já no Segundo Reinado, Francisco de Sales Torres-Homem fundou e se tornou o redator-chefe da *Minerva brasiliense*, jornal de ciências, letras e artes (1843-1845), revista dirigida por uma associação de literatos, com a colaboração de pessoas de variados campos das ciências. E no que diz respeito às *belas letras*, contou com a presença dos amigos da *Niterói*, Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre e de novas penas.²⁵² Segundo seu fundador, em texto introdutório ao primeiro número, intitulado “Progressos do século atual”, a revista visava despertar a ação dos compatriotas para o trabalho em benefício da geração futura.²⁵³ No segundo ano de publicação,

²⁴⁶ *Niterói, Revista Brasiliense: ciências, letras e artes*, Paris, tomo I, p. 3-4, 1836.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ De acordo com Lopes, Justiniano, “na falta de melhor tradução chamaria de ‘folhas’, depois de ‘apêndices’” (Lopes, 1978, p. 28).

²⁴⁹ Josino do Nascimento Silva e João Manuel Pereira da Silva, respectivamente (*idem*, p. 29-32).

²⁵⁰ *Idem*, p. 31.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² “Carlos Emílio Adet, Santiago Nunes Ribeiro, Luís Antônio Burgain, Joaquim Norberto de Sousa Silva, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, Antônio Francisco Dutra e Melo. Joaquim Manuel de Macedo colabora com um modestíssimo poema” (*idem*, p. 34).

²⁵³ *Idem*, p. 33.

o novo redator-chefe, Santiago Nunes Ribeiro, assim apresentou a finalidade da *Minerva*, que estava sob os seus cuidados: “[...] o nosso fim é dar uma instrução sólida, substancial e divertida”.²⁵⁴ Ao que parece, a revista, elaborada por especialistas de todas as áreas, buscava ampliar seu espaço de atuação, isto é, atingir outros públicos (negociantes e fazendeiros, por exemplo, anteriormente mencionados no artigo) e não só o grupo de leitores especializados. E a iniciativa de maior destaque foi a publicação de reimpressões de obras literárias em suas páginas, compondo a “Biblioteca Brasílica”.²⁵⁵

Entre 1848 e 1849, circulou a revista *Iris*: periódico de religião, belas-artes, ciências, letras, história, poesia, romance, notícias e variedades, com a colaboração de muitos homens de letras,²⁵⁶ e dirigida pelo poeta português José Feliciano de Castilho. O título possuía “declarada conotação clássica”, possivelmente porque o diretor pretendia, ecoando a imagem da luminosa e colorida deusa grega Íris, intelectualmente unir Brasil e Portugal.²⁵⁷ Em 1848, também circulou o *Museu Pitoresco*, uma revista pertencente aos irmãos Laemmert, que trazia ilustrações em seu interior. Segundo Lopes, “Não obstante nela não figurarem os nomes tradicionais, presentes em quase todas as revistas do tempo, *Museu Pitoresco* significa bastante na divulgação da literatura europeia entre nós”,²⁵⁸ e em suas páginas, a “poesia está muito fracamente representada. A ficção toma a maior parte da revista”,²⁵⁹ com o atrativo de trazer ao público leitor, como novidade, a publicação de contos holandeses e russos.²⁶⁰

Em 1849, igualmente publicou-se a revista *O beija-flor* (1849-1850) em um único volume. Foram seus redatores: João d’Aboim, Joaquim Norberto de Sousa Silva e Floriano Alves da Costa. Visando mais a recreação dos leitores do que a sua instrução, o periódico publicou um conto de Joaquim Norberto em vários números; um romance de J. F. Novais; e versos de Gonçalves Dias e de Teixeira e Sousa.²⁶¹ E, em dezembro de 1849, saiu a público a *Guanabara*, revista mensal artística, científica e literária, que circulou até 1856. Redigida por Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo, e posteriormente pelo cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, contou ainda com a colaboração do cientista Guilherme Schuch Capanema, do historiador Joaquim Norberto, do poeta Antônio Cláudio Soido e do

²⁵⁴ *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, n. 1, 2º ano, v. 3, p. 3, 15 de nov. 1844.

²⁵⁵ Fizeram parte dessa coleção o poema *Uruguai* (1769) de José Basílio da Gama e as *Cartas Chilenas* (1845) de Tomás Antônio Gonzaga.

²⁵⁶ Conforme Lopes, eram “os mesmos nomes de sempre: Araújo Porto-Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Norberto de Sousa Silva, acrescentando-lhes, agora, o nome de Gonçalves Dias” (Lopes, 1978, p. 43).

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Idem*, p. 45.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Idem*, p. 46.

²⁶¹ *Idem*, p. 49.

pintor João Maximiano Mafra. A princípio, era produzida pela tipografia Guanabareense de L. A. F. de Meneses, passando, em 1850, aos cuidados de Paula Brito e de sua Empresa Tipográfica Dois de Dezembro.²⁶²

Leia-se, abaixo, um trecho do texto de apresentação do periódico, em que se pode notar os anseios nacionalistas de seus fundadores, no que diz respeito à continuação da ampliação da instrução dos leitores e do desenvolvimento da intelectualidade do país. Propósitos esses que já haviam norteado as revistas anteriores.

Debaixo deste título (Guanabara), que recorda o nome primitivo da cidade, augusta rainha da América do Sul, oferecemos ao público esta revista mensal. É ainda a continuação do pensamento que presidiu à publicação do *Niterói* e da *Minerva*, pensamento que foi nobremente secundado pela *Revista Filomática*, em São Paulo, e pela *Revista nacional e estrangeira* nesta capital. A *Minerva* fez algum serviço às letras, deu alguns frutos, pois a seu exemplo se publicaram muitos periódicos literários nas províncias e mesmo na capital, entre as quais muito se distinguiu o *Iris* e se distinguem a *Aurora olindense*, os *Ensaíes literários* em São Paulo, a *Voz da juventude* e os *Harpejos poéticos*.²⁶³

Sobre essa tradição de revistas científico-literárias, surgidas no Brasil, na primeira metade do século XIX, concluiu Lopes que “há entre elas, desde o longínquo *O patriota*, certa intenção, determinado ponto de vista, que se revela na *impaciente vontade de apressar a formação intelectual do povo*, escrevendo ou traduzindo artigos científicos de revistas inglesas e francesas”.²⁶⁴ Portanto, em setembro de 1849, a *Marmota* de Paula Brito, descrita por Moreira de Azevedo nestes termos: “Todos sabem o que foi a *Marmota*. Se não era um jornal de boa literatura, era agradável e variado”,²⁶⁵ surgiu em um terreno já semeado, acolhendo novos e jovens escritores, e colaborando com a divulgação da literatura nacional e estrangeira no país. E nesse sentido, essa folha também acabou cumprindo os propósitos educativos de políticos, cientistas e intelectuais brasileiros de meados do Oitocentos que, diante da nação recém-independente e governada por um jovem Imperador, acreditavam que urgia espalhar e cultivar os conhecimentos de todas as áreas científico-literárias, para o progresso futuro da civilização imperial brasileira.

E como se sabe, Paula Brito, o poeta, tipógrafo e incansável editor carioca, que, durante a infância, vivenciou as transformações político-sociais da cidade do Rio de Janeiro da época

²⁶² *Idem*, p. 53-68.

²⁶³ *Guanabara*, revista mensal, artística, científica e literária, Rio de Janeiro, tomo I, n. 1, p. 1, dez. 1849.

²⁶⁴ Lopes (1978, p. 72, grifos nossos).

²⁶⁵ AZEVEDO. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 2, 2 mar. 1862.

joanina, bastante jovem, começou a trabalhar durante o Primeiro Reinado; nos anos das Regências, tornou-se comerciante e expressou, mediante a imprensa periódica, suas ideias políticas de jovem exaltado,²⁶⁶ tendo inclusive colaborado com a campanha pela Maioridade; era trinta anos mais velho que Machado de Assis e figura entre as personagens principais do início da vida literária do poeta das *Crisálidas* (1864), que estreou em livro em 1861, com a *Queda que as mulheres têm pelos tolos* (tradução), impressa pela tipografia de Paula Brito.²⁶⁷ Aliás, o consagrado escritor brasileiro nutriu muito afeto pelo seu primeiro editor, tanto que dedicou um considerável espaço de sua crônica dos “Comentários da Semana”, que publicava no início da década de 1860, no *Diário do Rio de Janeiro*, para homenagear o patrono e amigo, quando de sua morte:

Mais um! Este ano há de ser contado como um obituário ilustre, onde todos, o amigo e o cidadão, podem ver inscritos mais de um nome caro ao coração ou ao espírito.

Longa é a lista dos que no espaço desses doze meses, que estão a expirar, têm caído ao abraço tremendo daquela leviana, que não distingue os amantes, como diz o poeta.

Agora é um homem que, pelas suas virtudes sociais e políticas, por sua inteligência e amor ao trabalho, havia conseguido a estima geral.

Começou como impressor, como impressor morreu. Nesta modesta posição tinha em roda de si todas as simpatias.

Paula Brito foi um exemplo raro e bom. Tinha fé nas suas crenças políticas, acreditava sinceramente nos resultados da aplicação delas; tolerante, não fazia injustiça aos seus adversários; sincero, nunca transigiu com eles.

Era também amigo, era sobretudo amigo. Amava a mocidade, porque sabia que ela é a esperança da pátria, e, porque a amava, estendia-lhe quanto podia a sua proteção.

Em vez de morrer, deixando uma fortuna, que o podia, morreu pobre como vivera, graças ao largo emprego que dava às suas rendas, e ao sentimento generoso que o levava na divisão do que auferia do seu trabalho.

Nestes tempos, de egoísmo e cálculo, deve-se chorar a perda de homens que, como Paula Brito, sobressaem na massa comum dos homens.²⁶⁸

Assim sendo, de maneira sóbria, porém sensível, despediu-se o jovem Machado de Assis, aos vinte e dois anos de idade, do homem público – o trabalhador e cidadão útil ao seu país –, e, principalmente, do homem das rodas privadas, o amigo “protetor da mocidade” que amava as letras.

²⁶⁶ Godoi (2016, p. 72).

²⁶⁷ *Queda que as mulheres têm pelos tolos* é uma tradução de um panfleto anônimo, atribuído ao belga Victor Hénau [De l'amour des femmes pour les sots (1858)]. O texto inicialmente saiu nas páginas da *Marmota*, entre abril e maio de 1861, sem qualquer menção ao autor ou de que se tratava de uma tradução (*A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 1257, 1258, 1259, 1260 e 1261; 19, 23, 26 e 30 de abr.; 3 de mai. 1861).

²⁶⁸ Assis (1861, p. 1).

Figura 6 – Retrato de Francisco de Paula Brito



Fonte: BRITO, Francisco de Paula. *Poesias de Francisco de Paula Brito*, Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1863.

Francisco de Paula Brito (1809-1861), “o primeiro editor digno desse nome que houve entre nós”,²⁶⁹ de origem humilde e autodeclarado “homem de cor”,²⁷⁰ nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. Conforme suas palavras, aos quatorze anos, “já influído do amor da Pátria”, compunha versos e os enviava a Evaristo da Veiga, livreiro, autor do “Hino à Independência” (1822) e redator de *A Aurora Fluminense* (1827-1839).²⁷¹ Em 1824, começou a trabalhar na Tipografia Imperial e Nacional (antiga Impressão Régia) como aprendiz de tipógrafo e, mais ou menos quatro anos depois, atuou como tipógrafo na oficina de René Ogier e na de Pierre Plancher (o fundador e editor do *Jornal do Comércio*). Passado o período de formação na arte tipográfica e já com experiência de compositor, diretor de prensas e redator, em 1831, Paula Brito comprou a livraria do primo Silvino José de Almeida,²⁷² e, no ano seguinte, instalou a Tipografia Fluminense de Brito e Companhia. De seus prelos, saíram jornais de diferentes matizes políticos, ocasionando processos judiciais contra o livreiro-impressor e a quase

²⁶⁹ Assis (1865, p. 1).

²⁷⁰ *O Carioca: jornal político, amigo da igualdade e da lei*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 4, 21 jan. 1834.

²⁷¹ *Idem*, p. 2.

²⁷² Localizada na Praça da Constituição, nº 51 (antigo Largo do Rossio e atual Praça Tiradentes).

destruição do estabelecimento em 1833. Assim, segundo Rodrigo Camargo de Godoi, “certamente por isso, a partir de outubro de 1835, Paula Brito optou pela imparcialidade, ao menos no nome da nova tipografia, então rebatizada como Tipografia Imparcial de Brito”,²⁷³ que também passou a ocupar um espaço maior na Praça da Constituição.²⁷⁴

A Empresa Tipográfica Dois de Dezembro, composta por tipografia, litografia, estamperia e oficina de encadernação, foi fundada em fins de 1850, com o apoio das Majestades Imperiais, seus primeiros acionistas.²⁷⁵ O nome da casa editorial celebrava o feriado nacional em virtude do aniversário do imperador D. Pedro II e de Paula Brito. E, conforme Godoi, “ao subscrever a companhia, o imperador certamente impressionou-se com o alcance do *Plano* [da Empresa], tanto que outorgou a Paula Brito o título de Impressor da Casa Imperial, que ele passou a ostentar não só nos livros e jornais que imprimia, mas também no frontão de sua oficina”.²⁷⁶ No entanto, em 1857, o empresário viu-se obrigado a liquidar seu grande negócio, vendendo as lojas de que era proprietário,²⁷⁷ e se mantendo no mercado somente com a Tipografia de Paula Brito, localizada na Praça da Constituição, nº 64.

Antes da *Marmota*, o editor redigiu *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada* (1832-1846), folha em versos de publicação indeterminada, que, como a posterior *Marmota*, teve longa vida, uma vez que circulou por quatorze anos. Sobre ela, comentou Moreira de Azevedo ser um periódico que tratava das “modas” e dos “divertimentos de então”, “narrando em versos os acontecimentos que se davam”.²⁷⁸

Como recorrentemente consta na *Marmota Fluminense*, na loja de Paula Brito, desde a década de 1830, aconteciam reuniões da *Sociedade Petalógica*, definida pelos próprios integrantes nos seguintes termos, publicados no jornal:

A *Sociedade Petalógica*, ou de *Petalogia*, sociedade que, segundo o seu título, não trata senão de *petas*, é um ajuntamento de pessoas, mais ou menos instruídas, que há cerca de 20 anos se reúnem num dos lugares mais belos e mais conhecidos dessa Corte. Criada espontaneamente sem nome, ao princípio o seu fim era todo político; mas como mudam-se os tempos e nós mudamos com eles – *tempora mutantur, nos et mutamur in illis* –, passou a ser unicamente recreativa, podendo todo o mundo que nela tem assento expender com franqueza a sua opinião, contanto que haja de responder pelos abusos que

²⁷³ Godoi (2016, p. 112).

²⁷⁴ *Idem*, p. 116.

²⁷⁵ *Idem*, p. 191.

²⁷⁶ *Idem*, p. 192.

²⁷⁷ Segundo Godoi, entre 1853 e 1855, as lojas da empresa de Paula Brito funcionavam nos números 64, 68 e 78 da Praça da Constituição e nos números 31 e 33 da Rua da Lampadosa (Godoi, 2016, p. 206).

²⁷⁸ AZEVEDO. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 2, 2 mar. 1862.

cometer no exercício desse direito. Exceto vida particular de famílias, de tudo se trata na Sociedade Petalógica!²⁷⁹

Conforme o trecho de apresentação, a princípio, o grupo interessado em discutir assuntos políticos não possuía um nome. No entanto, o local acabou se tornando, de certo modo, um agitado ponto de encontro para instrução e divertimento. Inclusive, frequentavam a Petalógica, como membros, homens de diferentes ocupações: atores, músicos, professores, médicos, advogados, funcionários públicos, romancistas como Joaquim Manuel de Macedo e Teixeira e Sousa, e políticos influentes como Eusébio de Queirós e José Maria da Silva Paranhos, visconde do Rio Branco.²⁸⁰ Quatro anos após o falecimento de Paula Brito, em 1865, e por ocasião do lançamento do livro *Lembranças* de José Antônio, Machado de Assis, em crônica da série “Ao acaso”, do *Diário do Rio de Janeiro*, rememorou o clima reinante daquelas reuniões:

Este livro é uma recordação, é a recordação da Petalógica dos primeiros tempos, a Petalógica de Paula Brito, – o café Procópio de certa época – onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos – onde se conversava de tudo –, desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda, onde se discutia de tudo, [...], verdadeiro campo neutro onde o estreante de letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro.

Dão-me saudades da *Petalógica* lendo o livro de José Antônio, – não porque esse livro reúna todos os caracteres daquela sociedade, dão-me saudades porque foi no tempo do esplendor da *Petalógica* primitiva que os versos de José Antônio foram compostos e em que saiu à luz a primeira edição das *Lembranças*... [...].

Quereis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile de E. ***? Da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não precisava ir mais longe, era ir à Petalógica.

Os *petalógicos*, espalhados por toda a superfície da cidade, lá iam, de lá saíam, apenas de passagem, colhendo e levando notícias, examinando boatos, farejando acontecimentos, tudo isso sem desfalecer os próprios negócios de um minuto sequer.²⁸¹

Funcionando como uma escola para o “estreante de letras” que se encontrava com o “conselheiro” (ou, no caso, os conselheiros), a associação de Paula Brito seguia a tradição das Academias que funcionavam no Brasil, desde o Setecentos.²⁸²

²⁷⁹ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 380, p. 1, 5 jul. 1853.

²⁸⁰ Godoi (2016, p. 265-266).

²⁸¹ Assis (1856, p. 1).

²⁸² Sílvio Romero menciona as *Academias dos Esquecidos* e *dos Renascidos*, da Bahia, e as *dos Felizes*, *dos Seletos* e a *Arcadia Ultramarina*, do Rio de Janeiro (Romero, 1902, p. 158). Essa última foi fundada por Manuel Inácio da Silva Alvarenga e José Basílio da Gama (Bilac; Passos, 1905, p. 13).

No que diz respeito ao nome dado à *Sociedade Petalógica*, entre os possíveis significados de “peta”, encontra-se “mentira” e “fraude”, e “mácula de podridão na fruta”, ou seja, presença de impureza ou sujeira no alimento que, figurativamente, pode indicar ausência de perfeição, defeito ou mancha na reputação de um indivíduo.²⁸³ Nesse sentido, os participantes das reuniões ocorridas, primeiro, na rua dos Ourives, e depois, na Praça da Constituição, pareciam ter a intenção de satirizar os acontecimentos, “desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda”,²⁸⁴ e os costumes viciosos, pois, humoristicamente, caracterizavam-se como pessoas “mais ou menos instruídas”²⁸⁵ que, após “colher” notícias, “examinar” boatos e “farejar” acontecimentos,²⁸⁶ reuniam-se “num dos lugares *mais belos e mais conhecidos*”²⁸⁷ da Corte, isto é, na exageradamente qualificada, por intermédio da pena dos petalógicos, livraria de Paula Brito.

Com frequência, a *Marmota* publicava “relatórios” produzidos durante as reuniões da Petalógica, os quais eram, possivelmente, elaborados em conjunto. Se isso realmente acontecia, não se tratava de prática original, pois, essa “natureza verdadeiramente polifônica da escrita”²⁸⁸ do periódico de Paula igualmente se apresentava como característica de outros jornais nacionais e estrangeiros, produzidos durante o século XIX.

Como exemplo que atesta que tanto a *Marmota* como a *Sociedade Petalógica* serviram de laboratório de formação literária para o então jovem Machado de Assis, veja-se um trecho da prosa deste e da de outro integrante do grupo, o escritor e historiador Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1832-1903). De maneira inversa, cita-se, primeiro, a passagem assinada pelo primeiro sujeito a biografar a vida de Paula Brito, poucos meses após a morte deste. Na seção “Publicações a pedido”, do *Correio Mercantil*, de fevereiro de 1862, escreveu Moreira de Azevedo:

É uma triste realidade; o dia da glória começa na noite da morte.

Só depois que a vida abandona o corpo, e que a alma transpõe os umbrais da eternidade, nasce para o finado o renome e a glória terrestre; é do túmulo que se ergue o anjo, que deve lembrar às idades futuras o nome do morto; é sobre o túmulo que se coloca a palma de martírio.

O filósofo, o poeta, o literato, o artista, o homem de virtude e caridade, enquanto vivem, passam despercebidos; o mundo não os vê, os desconhece, esquece-os e despreza-os.

Estudai a história de todos os tempos, lembrai-vos de todos os povos, de todos os países, e vereis que sempre passarão desatendidos os homens

²⁸³ Grande dicionário HOUAISS (online).

²⁸⁴ Assis (1856, p. 1).

²⁸⁵ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 380, p. 1, 5 jul. 1853.

²⁸⁶ Assis (1865, p. 1).

²⁸⁷ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 380, p. 1, 5 jul. 1853.

²⁸⁸ Thérenty (*apud* Granja, 2018, p. 26).

eminentes nas ciências, nas artes e nas virtudes; *vereis Homero velho e cego esmolando pelas cidades da Grécia*; S. Paulo sobre um patíbulo; *Camões em um hospital*; *Tasso em uma prisão*; *André Chénier em um cadafalso*.

*Mas, morto Homero, sete cidades reclamam a glória de ter dado nascimento ao cantor da sublime epopeia dos tempos antigos; Portugal, vendo expirar Camões, considera os Lusíadas como o mais belo monumento de glória do país; depois de morto Torquato Tasso, vem os louros do Capitólio ornar a fronte gélida e pálida do poeta de Jerusalém liberta!*²⁸⁹

O mesmo discurso de lamentação pela falta de reconhecimento público (simbólico e financeiro) do artista da palavra, com exemplos de *gênios* que tiveram seus nomes consagrados somente após a morte, consta no primeiro ensaio de crítica literária de Machado de Assis, publicado mais de 5 anos antes na *Marmota Fluminense*. Nesse ensaio machadiano, aliás, são mencionados os mesmos “homens eminentes nas ciências, nas artes e nas virtudes”,²⁹⁰ descritos pelo outro M. A. Veja-se:

Esses aplausos fervorosos, contudo, e esse acolhimento das obras do poeta – não os pode livrar dessa fatalidade horrível, cujo selo lhe está marcado na fronte! – É uma sentença que decreta-lhe um fim desgraçado e miserável! – Inevitável destino!

A Grécia deixou mendigar o cantor das suas glórias – o selo de todos estes reis, que adornam o céu límpido, o céu da poesia, o criador da mais bela parte da sua história, e daí todas as mais nações seguiram este exemplo de vergonha e d’ignomínia!

A raça lusitana coberta de glórias pelas suas imortais conquistas na África e a Ásia só teve para o divino cantor dos *Lusíadas* um pobre leito de miséria. [...].

Debalde se cansa o gênio em varrer de todos os lábios esse sorriso de indiferença que faz gelar n’alma as mais belas concebidas esperanças: – o mundo não os escuta. [...].

Tarde o mundo conhece o que perde no poeta que morre. O sangue já havia desaparecido da face do *cadafalso*, quando a França conheceu que havia perdido dois gênios em Roucher e A. *Chénier*. [...].

Eis pois o que são perante o mundo aqueles para quem a poesia é incentivo da sua linguagem ardente e animada. O leito de Gilbert, – o cadafalso de Foucher, e a *masmorra de T. Tasso*, são exemplos para aqueles cujas ideias divinas e ardentes se vertem em cadenciosos hinos de melodiosas harpas. [...].²⁹¹

No trecho acima, a citação das personalidades clássicas e românticas: Homero, Camões, Torquato Tasso e André Chénier, e a apresentação dessas em seu estado de morte ou pena, com iguais ou semelhantes palavras usadas por Moreira de Azevedo (“esmolando” / “mendigar”;

²⁸⁹ *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 59, p. 2, 28 fev. 1862, grifos nossos. A Continuação da “Biografia do Sr. Francisco de Paula Brito” saiu nos números 61 (2 mar. 1862, p. 2-3) e 62 (3 mar. 1862, p. 2). Posteriormente, essa biografia, elaborada por Moreira de Azevedo, introduziu a obra póstuma *Poesias de Francisco de Paula Brito*, organizada pelo biógrafo (Brito, 1863).

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Assis (1965, p. 30, grifos nossos).

“hospital” / “pobre leito de miséria”; “prisão” / “masmorra”; “cadafalso” / “cadafalso”), pode levantar a hipótese de que Machado de Assis, tão envolvido em amizade, como Moreira de Azevedo, com o editor e Presidente da *Sociedade Petalógica*, possa ter colaborado com a primeira biografia de Paula Brito. No entanto, versos do “amigo de infância”²⁹² do editor carioca, o escritor Teixeira e Sousa, parecem indicar que esse discurso lamentoso circulava entre os petalógicos: “Antes, antes teu sono, ó dura Morte, / Antes o leito teu férreo, e gelado, / Qu’o *hospital de Camões* tão miserável! / Ou qu’o *cárcere de Tasso* deplorável!...”.²⁹³ Desse modo, qualquer um dos escritores ligados ao grupo de Paula Brito pode ter colaborado para a escrita da biografia, assim como o texto pode ser somente da autoria de Moreira de Azevedo. Como os nomes desses *cânones* exaustivamente circulavam nos manuais de eloquência e poética publicados à época,²⁹⁴ e os três fragmentos estão repletos de ornamentos retóricos (sinédoques, epítetos, metáforas, símbolos etc.), o mais interessante é perceber que os intelectuais da Petalógica e da *Marmota* pareciam manter uma relação de ensino e aprendizagem em conjunto, fundamentada nas retóricas do período.

Em sua primeira fase, *A Marmota na Corte*, o jornal de duas colunas publicava muitas crônicas, em que se pode notar um tom de denúncia, no que diz respeito às medidas político-administrativas (ou a falta delas), exercidas pelas autoridades locais, e quanto a determinados costumes dos cidadãos fluminenses. Além disso, havia a seção de entretenimento, com um considerável espaço oferecido aos versos, e, na primeira coluna, “A Marmota”, que fazia as vezes do que se conhece, atualmente, como editorial, encontravam-se, “desde informativos da redação – em que se comunicava aos leitores alguma alteração no jornal, o início de um novo romance, a divulgação de uma promoção na tipografia etc. – até notícias recentes da cidade e do aparecimento de obras literárias”.²⁹⁵ Ademais, Simionato acrescentou que, nessa importante coluna do periódico, foram divulgados:

[...] esclarecimentos aos acionistas da Empresa Dois de Dezembro, algumas transcrições de correspondências destinadas a Paula Brito, notícias sobre a família real, comentários acerca de alguma data comemorativa nacional, novidades na corte, artigos sobre moda, textos religiosos e literários e até notícias de falecimento.²⁹⁶

²⁹² *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 2, 2 mar. 1862.

²⁹³ Sousa (1855, p. 272-274, grifos nossos).

²⁹⁴ Cita-se, como exemplo, os tratados de Francisco Freire de Carvalho, *Lições elementares de eloquência nacional* (1834) e *Lições elementares de poética nacional* (1840); e as *Lições de eloquência nacional* de Lopes Gama (1846). Freire de Carvalho menciona as epopeias de Homero, Virgílio e Tasso como as mais regulares e completas do gênero (Carvalho, 1851, p. 91-92).

²⁹⁵ Simionato (2009, p. 21).

²⁹⁶ *Idem*, p. 23.

A partir de 1852, com o novo título de *Marmota Fluminense: Jornal de Modas e Variedades*, o periódico ganhou uma terceira coluna. Nessa segunda fase, é possível notar um aumento do espaço destinado à publicação de textos literários, isto é, além da presença dos poemas, lê-se a seção “Folhetim”, composta por contos, novelas e romances da autoria de escritores como Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Méry e Luiz José Pereira da Silva. Além disso, vê-se, na folha de Paula Brito, uma maior presença de ilustrações e caricaturas, devido à nova oficina de litografia, instalada pelo editor em sua Empresa Dois de Dezembro.

ROMANCE BRASILEIRO

POE

Teixeira e Sousa.

MARIA, ou a menina roubada.

(Continuação do n. 322).

Apenas o mancebo parou á porta da estalagem, um caixeiro veio tomar o seu cavallo. O Sr. João Esteves saudou o mancebo, e por uma ligeira surpresa pareceu sentir o bello d'esse rosto argelico, e render-lhe esse culto, que o bello exige, e reclama de todos, sem excepção; mas, como pouco admirador do formoso, e do bello humano, o nosso homem voltou-se para o cavallo, e começou de contemplar-o com admiração, e estasi, como mais entendedor do formoso e do bello caballino. Depois, voltando-se para o mancebo, dice-lhe:

- Quer vender o seu cavallo, meu menino?
- Não, meu senhor (respondeu o joven).
- Então pelo que?
- Porque não tenho outro para continuar a minha viagem.
- Podemos fazer uma troca.
- Também não, meu senhor.
- Para onde se beta?
- Para o Rio de Janeiro.
- Pois si hade lá vender o seu cavallo, melhor o venderia aqui.
- Não tenho tenção de vendel-o aqui, nem lá.
- Está bem: então perdõe.
- Não ha de que.—

O mancebo pediu alguma coisa para jantar, e assentou-se n'uma cadeira, e sempre que podia, fitava os olhos no Sr. João Esteves, e o contemplava com indizível curiosidade; depois, sem pestanear, pregava os olhos n'um ponto, fitava sua larga testa, arqueava mais suas lindas sobrancelhas, reglava seus bonitos olhos, fiordia seu bello labio inferior, apertava, ou dilatava sua bocca, passava a mão por seus cabellos e testa, e apertando depois estas mimosas mãos fazia estalar os seus tenedores dedos! Dit-se-ia que este coração ainda tão virgem batia d'accento a alguma grande dor, d'onde partiam sons melancolicos, lugubres, e tristes; ou que esta cabeça ainda tão joven luctava com o enorme peso de uma grande idéa... com a qual não podia; ou que esta memeria ainda tão nova achava em si algumas vagas lembranças de que se queria recordar, desfilando assim uma serie de fugitivas reminiscencias, até achar claras, discretas e positivas as idéas, e as notas de pessoas e cousas, que queria agues reproduzir!

Ainda mais: é preciso confessar que entre estas duas creaturas, que formavam uma perfeita antithese, o Sr. João Esteves, e o mancebo, havia alguma coisa de sembro, terrivel, e mysterioso, como o ha entre o senhor e o escravo; porque o Sr. Esteves contemplava o moço de uma maneira indifferente, e o moço... quando o Sr. Esteves se

aproximava, ou fallava, tremia todo, e a seu pesar:

Pouco depois chegaram mais viandantes, e entre elles um que traxa por pagem um preto, já não creança. O mancebo elhou para o preto, e experimentou alguma surpresa, e fez, como quem se deseja lembrar. Meia hora depois o preto e o joven conversavam calorosa e familiarmente, como se fossem conhecidos velhos. Esta conversação durou seguramente uma hora.

Das sete horas em diante trovejou e choveu, de modo que os viandantes não podiam seguir o seu caminho, si é que o queriam. De noite, cada um levou o seu aposento, e o mancebo só o fez depois que teve em particular uma conversa com o senhor do preto com quem conversara. O dono da estalagem, declarando que todos os quartos estavam occupados, o que na realidade assim era, deu ao mancebo uma cama que estava em um grande salão, acrescentando que podia fechar por dentro todas as portas e janellas. O mancebo o fez.

Pouco depois da meia noite os hospedes da estalagem, caixeiros, e estravos, acordaram-se ao echo de dois tiros, um pouco depois do outro, e dos gritos do Sr. João Esteves, que podia socorro, gritando que o tinham matado.

Todos, os que isto ouviram, correram para o lugar d'onde os echos eram partidos; e de um em um foram obrigados a entrar para a sala, acode dormira o mancebo, por uma especie de postigo aberto em uma porta que communicava esta sala com o quarto de dormir do dono da estalagem. Chegadas a esta sala viram o mancebo vestido, como si não se tivesse despojo para deitar-se, em pé, tendo na mão uma pistola. O Sr. João Esteves no chão, envolto em sangue, quasi moribundo, e tendo junto de si tambem uma pistola!

Entre os que haviam acudido, era o preto com quem o mancebo havia tanto conversado; este chegando-se ao ferido, ergueu-lhe o cabeça e dice-lhe:

- Conhece-me, meu senhor?
- Não (respondeu elle com voz já moribunda).
- Pois, Sr. Estevo... quem deve a Deos paga ao diabo... Sou José Pachola...—

O moribundo fez um esforço para erguer-se, exclamando:

— Ah!!! —

José Pachola continuou:

— Lembra-se do Sr. Augusto, em quem deu um tiro na Praia-Pequena? Lembra-se da menina Maria, que roubou de seu pai?...—

O ferido, fazendo um ultimo esforço, cahiu de joelhos, e com as mãos postas, e erguidas aos céos, bradou:

— Perdão... pelo amar... de De...—

Expirou! O mancebo, deixando cahir a pistola, ajoelhou-se, e levantando as mãos aos céos, exclamou:

— Meu Deos, perdão para sua alma! —

(Continúa).

Figura 8 – Artigo “A Malibran Preta” na Marmota Fluminense

N. 301. SEXTA FEIRA 1 DE OUTUBRO. 1852.

MARMOTA FLUMINENSE

JORNAL DE MODAS E VARIEDADES.

Publica-se, às Terças e Sextas Feiras, na ENFERIA TYP. — DOUS DE DEZEMBRO — de PAULA BRITO, IMPRESSOR DA CASA IMPERIAL, praça da Constituição n. 63, onde se recebem assinaturas a 32.000 réis por seis meses, pagas sempre adiantadas. Número avulso, 50 réis.

Nas vendas desta MARMOTA Enche-se sempre o leitor, Com simplicidade e verdade, Tudo o que houver de melhor.

Chamamos a atenção dos leitores para o seguinte artigo, que extrahimos do «Cosmorama Pittoresco» jornal de Milão, publicado em 4 de maio de 1852.



A MALIBRAN PRETA.

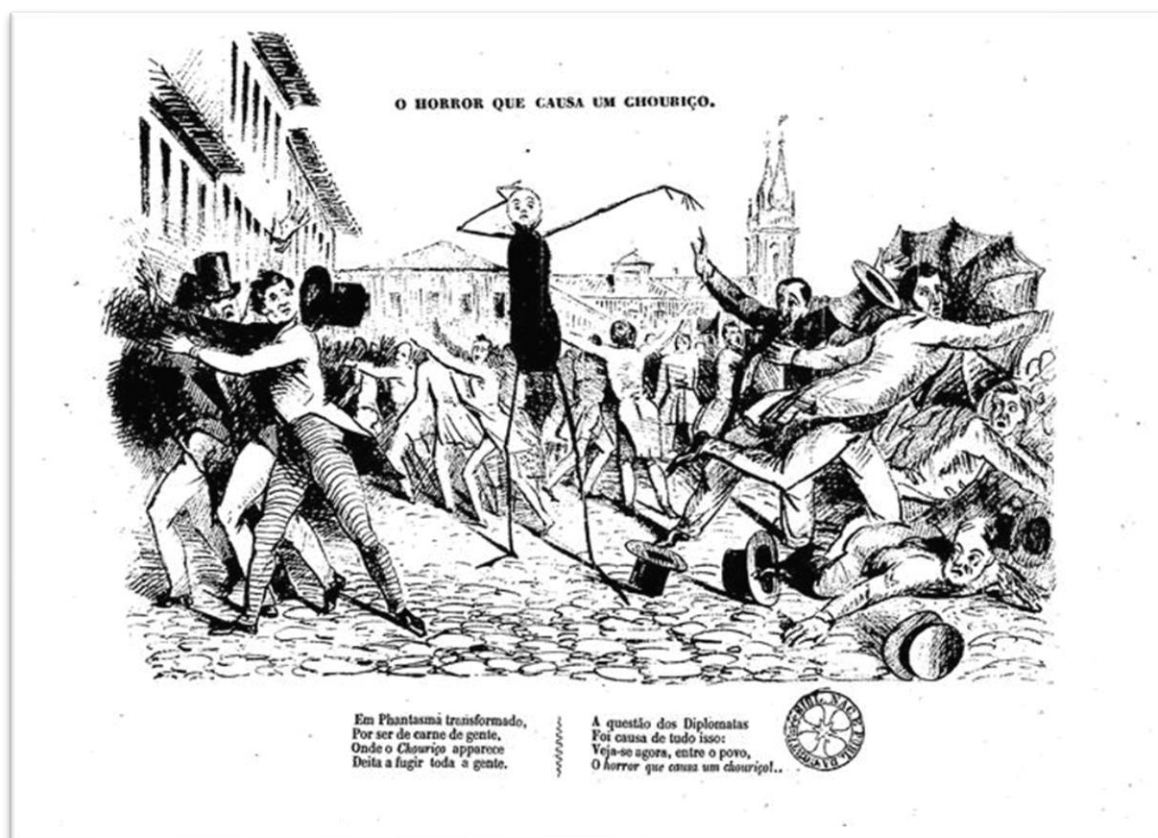
Ha duas raças até a gente escolhida e grãda do Paiz disputando entre si a Malibran Preta, a artista da Rainha d'Espôzha! Literatos, homens de sciencia e politica, sonadores, ministros e embaixadores abrem as suas salas á preta virtuosa que não tem copia nem modelo! Breve os echos do Louvre e do Eliseo repetirão os sons das estrophes da — *Maja de Triana!*

¿ Mas d'onde vem este ingenho unico no seu genero? — De que paiz chega a nós, europeos, esta negra, que tem dois braços de Juno? Se exceptas a cor, é uma graça, uma dignidade, um hrio incomparavel! — Quem a educou? — Onde aprendeu a modulalar essa voz magnifica? — A que ensino foi ella buscar essa mimica expressiva, esses maneir's gentis, essa desenvoltura sempre decente, essa pose sempre coftida, essa mescla extraordinaria de ingenuidade e de malicia, do selvageria primitivo, e de refinada civilização!

A uma parte destas perguntas responde o presente retrato que della offerecemos aos leitores; ás outras o esboço biographico que se segue.

Haverá 20 annos, era intendente militar de Havana D. Aguilar Yeros. Sua mulher, D. Josepha de Usanga, cahio gravemente enferma. Uma serie de crises nervosas a conduzio a uma lethargia profunda, á borda da sepultura. Abandonada pelos medicos, de um instante para outro esperav-se vel-a expirar.

Figura 9 – Caricatura “O horror que causa um chouriço” na Marmota Fluminense



Fonte: *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 392, 16 ago. 1853, p. 5.

De 1857 a 1861, e mesmo em 1864, quando a viúva de Paula Brito e seu genro continuaram os negócios do editor, em sua última fase, *A Marmota*,²⁹⁷ a folha continuou valorizando a publicação literária, como explicitado em número anterior: “A Empresa – Dois de Dezembro – protege o talento na sua nascença, anima-o, e o habilita para marchar a sós, com o prestígio que houver ganho, na senda artística ou literária”.²⁹⁸ Não se tratava somente de oferecer um espaço às *belas letras*, e sim de também publicar os escritos dos autores em processo de formação.

Sobre a distribuição dos textos nas quatro páginas do jornal, as já mencionadas seções “A Marmota” e “Folhetim” ocupavam a primeira e, muitas vezes, também a segunda página. E a terceira e quarta páginas continham poemas, motes para que os leitores criassem glosas, “máximas, charadas, logogrifos, anedotas, epigramas e metagramas” e “fornecia as respostas

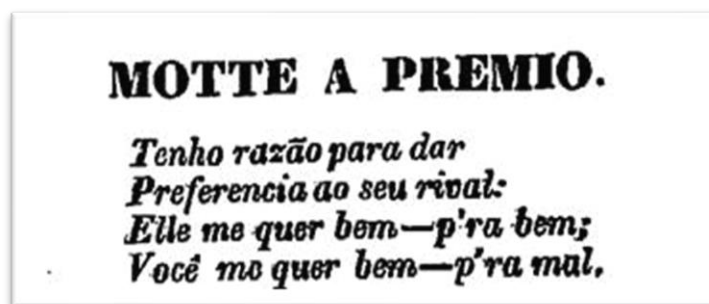
²⁹⁷ Em alguns números, *A Marmota* saiu com o subtítulo de “Folha popular”.

²⁹⁸ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 298, p. 1, 21 set. 1852.

dos desafios anteriores”.²⁹⁹ Além disso, na última página, encontram-se anúncios de estabelecimentos comerciais ou de particulares que ofereciam diversos serviços, como aulas particulares, consultas médicas, cortes de cabelo etc.

No que diz respeito ao universo artístico, além de crônicas, poemas e romances, a *Marmota* divulgou letras de música, como a “Ária da negrinha-monstro” (composta para o benefício do Sr. José Romualdo de Noronha, em 25 de janeiro de 1851. Letra de Paula Brito; música de J. J. Goyano),³⁰⁰ e o lundu “Ponto Final”,³⁰¹ também do editor da *Marmota*, e musicado por Goyano. Em 1852, a *Marmota Fluminense* anunciou em sua primeira página que os assinantes receberiam a valsa, para flauta, “Júlia”, primeira impressão da oficina litográfica da Empresa Dois de Dezembro.³⁰² Aliás, foi comum o oferecimento de brindes aos subscritores, na forma de partituras e figurinos impressos.

Figura 10 – Mote a prêmio na *Marmota Fluminense*



Fonte: *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 1246, 12 mar. 1861, p. 2.

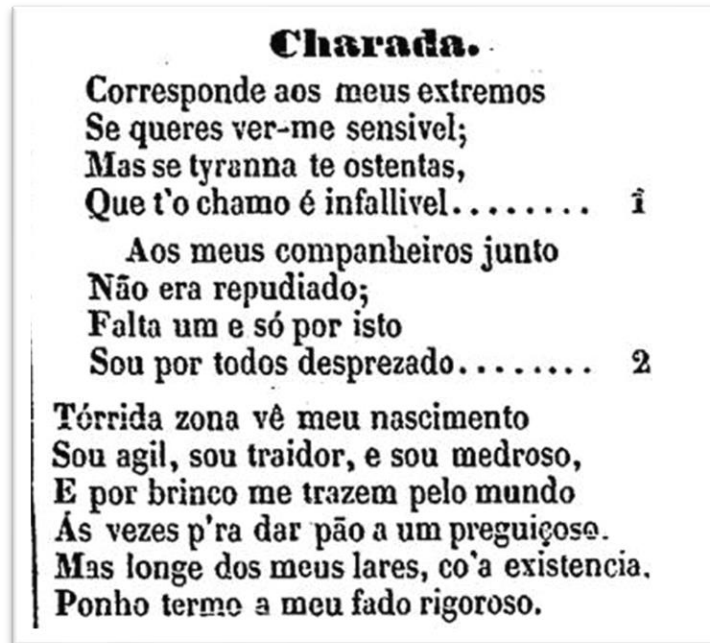
²⁹⁹ Em nota, Simionato também esclareceu o significado de alguns desses gêneros textuais destinados ao entretenimento dos leitores: “LOGOGRIFO é um tipo de charada que consiste em fazer diversas combinações com as letras de uma palavra insinuada pelo conceito, de modo que se chegue a uma série de palavras que é preciso adivinhar para se chegar à solução final. EPIGRAMA é o dito espirituoso, breve e incisivo, que muitas vezes tem forma poética. METAGRAMA ou metaplasmo é designação comum a todas as figuras que acrescentam, suprimem, permutam ou transpõem fonemas nas palavras. Por exemplo: enamorar < namorar; cuidadoso < cuidadoso” (Simionato, 2009, p. 26).

³⁰⁰ *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 136, p. 3-4, 28 fev. 1851.

³⁰¹ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 383, p. 3-4, 15 jul. 1853.

³⁰² *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 298, p. 1, 21 set. 1852.

Figura 11 – Charada na *Marmota Fluminense*



Fonte: *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 451, 10 mar. 1854, p. 4.

O primeiro redator do jornal de variedades de Paula Brito, Próspero Fernando Ribeiro Diniz (1820-1852), um baiano chegado à capital do Império em agosto de 1849,³⁰³ conforme relato próprio na primeira edição da folha, antes redigia *A Marmota* da Bahia (1846-1849). Segundo ele, fora apresentado ao tipógrafo por um dos fundadores da revista *Niterói* (1836), o arquiteto, pintor e jornalista Manuel de Araújo Porto-Alegre, fundando, em seguida, e de comum acordo com o tipógrafo-editor, o bissemanário, com o título de *A Marmota na Corte*.³⁰⁴

Alguns anos mais tarde, Próspero Diniz voltou à Bahia, deixando artigos e a promessa de enviar ainda outros a Paula Brito. Entretanto, desentendeu-se com o editor quanto ao pagamento combinado e, principalmente, porque começou a publicar, em Salvador, *A Verdadeira Marmota do Dr. Próspero Diniz* e, posteriormente, no Recife, *A Marmota Pernambucana*.³⁰⁵ Diante disso, Paula Brito alterou o nome da folha para *Marmota Fluminense: Jornal de Modas e Variedades*, e se tornou seu principal redator.³⁰⁶

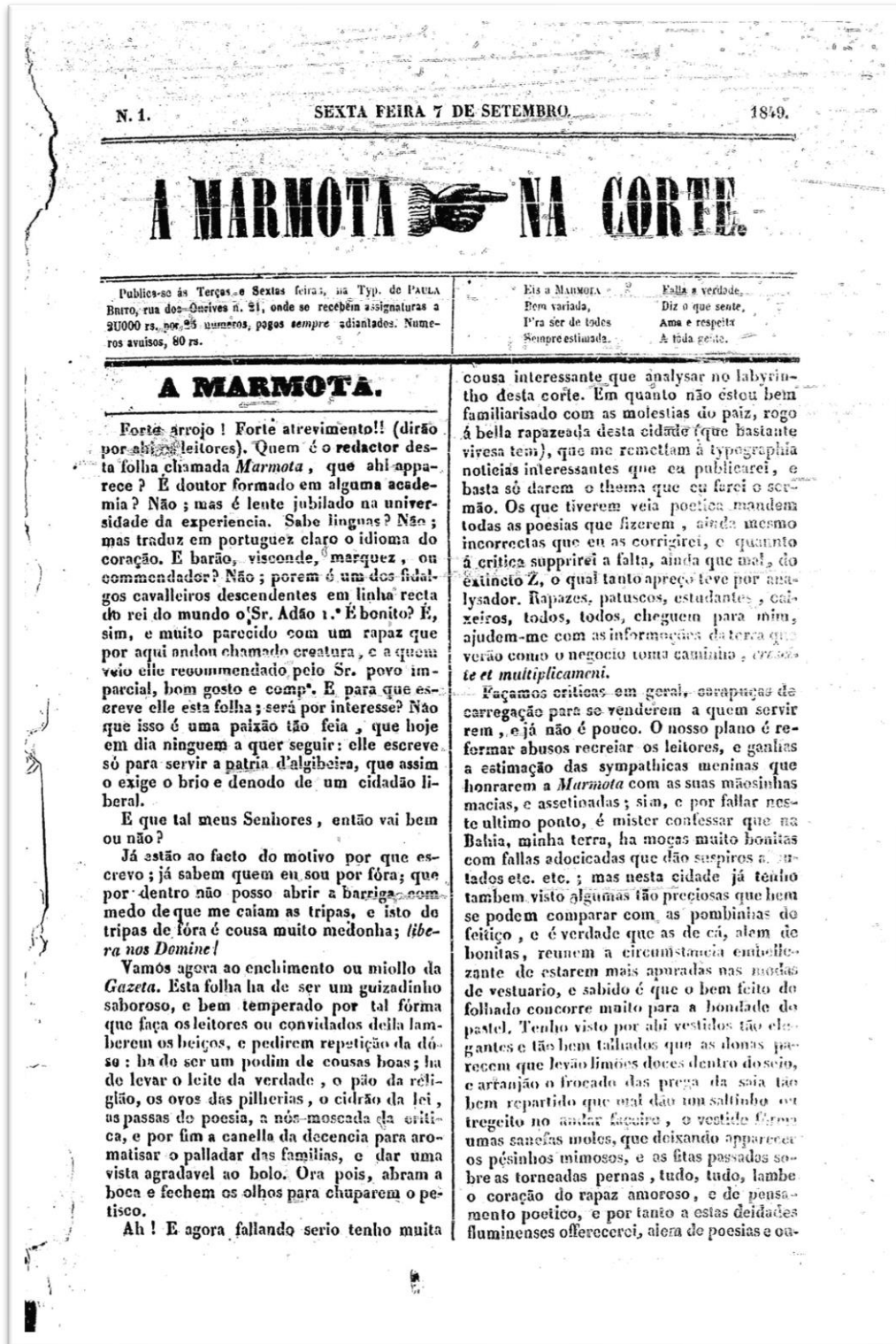
³⁰³ Consta no Dicionário bibliográfico de Sacramento Blake que Próspero Diniz era filho de um conceituado farmacêutico de Salvador e irmão do Dr. Manuel Feliciano Ribeiro Diniz. Segundo o historiador, o baiano era “dotado de inteligência brilhante e poeta humorístico e sarcástico”. Entretanto, no dicionário, não há informação alguma sobre a educação formal do poeta e jornalista que “morreu pobre, sem amigos e atormentado de sofrimentos” (Sacramento Blake, 1902, p. 83).

³⁰⁴ *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 7 set. 1849.

³⁰⁵ Godoi (2016, p. 298-301).

³⁰⁶ Diga-se de passagem, o editor da folha que recebeu o primeiro poema de Machado de Assis (o “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. – no *Periódicos dos Pobres*), A. M. Morando, mantinha uma relação próxima com Paula Brito e

Figura 12 – Primeira edição de A Marmota na Corte



N. 1.

SEXTA FEIRA 7 DE SETEMBRO.

1849.

A MARMOTA NA CORTE.

Publica-se ás Terças e Sextas feiras, na Typ. de PAULA BRITO, rua dos Ourives n. 21, onde se recebem assignaturas a 20000 rs. por 25 numeros, pagos sempre adiantados. Numeros avulsos, 80 rs.

Eis a MARMOTA.
Pera variada,
P'ra ser de todos
Sempre estimada.

Falla a verdade,
Diz o que sente,
Ama e respeita
A toda gente.

A MARMOTA.

Fortis arrojo ! Fortis atrevido!! (dirão por abito os leitores). Quem é o redactor desta folha chamada *Marmota*, que ahí apparece ? É doutor formado em alguma academia ? Não ; mas é lente jubilado na universidade da experiencia. Sabe linguas ? Não ; mas traduz em portuguez claro o idioma do coração. É barão, visconde, marquez, ou commendador ? Não ; porem é um dos fidalgos cavalleiros descendentes em linha recta do rei do mundo o Sr. Adão 1.º É bonito ? É, sim, e muito parecido com um rapaz que por aqui andou chamado creatura, e a quem veio elle recommendado pelo Sr. povo imparcial, bom gosto e comp. E para que escreve elle esta folha ; será por interesse ? Não que isso é uma paixão tão feia, que hoje em dia ninguem a quer seguir : elle escreve só para servir a patria d'algiheira, que assim o exige o brjo e denodo de um cidadão liberal.

É que tal meus Senhores, então vai bem ou não ?

Já estão ao facto do motivo por que escrevo ; já sabem quem eu sou por fóra ; que por dentro não posso abrir a barriga, com medo de que me caiam as tripas, e isto de tripas de fóra é cousa muito medonha ; *libera nos Domine !*

Vamos agora ao enchimento ou miollo da *Gazeta*. Esta folha ha de ser um guizadinho saboroso, e bem temperado por tal fórma que faça os leitores ou convidados della lamberem os beiços, e pedirem repetição da dose : ha de ser um podim de cousas boas ; ha de levar o leite da verdade, o pão da religião, os ovos das pilherias, o cidrão da lei, as passas de poesia, a nós-moscada da critica, e por fim a canella da decencia para aromatizar o palladar das familias, e dar uma vista agradável ao bolo. Ora pois, abram a boca e fechem os olhos para chaparem o pe-tisco.

Ah ! E agora fallando serio tenho muita

cousa interessante que analysar no labyrintho desta corte. Em quanto não estou bem familiarisado com as molestias do paiz, rogo á bella rapazeada desta cidade (que bastante vivesa tem), que me remetam á typographia noticias interessantes que eu publicarei, e basta só darem o thema que eu farei o sermão. Os que tiverem veia poetica mandem todas as poesias que fizerem, ainda mesmo incorrectas que eu as corrigirei, e quanto á critica supprerei a falta, ainda que mal, do extincto Z, o qual tanto apreço teve por analysador. Rapazes, patuscos, estudantes, calzeiros, todos, todos, cheguem para mim, ajudem-me com as informações da terra que verão como o negocio toma caminho, *creas te et multiplicamen.*

Façamos criticas em geral, carapuças de carregação para se venderem a quem servir rem, e já não é pouco. O nosso plano é reformar abusos recreiar os leitores, e ganhar a estimação das sympathicas meninas que honrarem a *Marmota* com as suas mãosinhas macias, e assetinadas ; sim, e por fallar neste ultimo ponto, é mister confessar que na Bahia, minha terra, ha moças muito bonitas com fallas adocicadas que dão suspiros a cutados etc. etc. ; mas nesta cidade já tenho tambem visto algumas tão preciosas que hem se podem comparar com as pombinhas do feitiço, e é verdade que as de cá, alem de bonitas, reúnem a circumstancia embellezante de estarem mais apuradas nas modas de vestuario, e sabido é que o bem feito de folhado concorre muito para a bondade do pastel. Tenho visto por ahí vestidos tão elegantes e tão bem tallados que as donas parecem que levão limões doces dentro do seio, e arrañão o frocado das prega da saia tão bem repartido que oral dão um saltinho ou tregeito no andar fiquiro, o vestido firma umas sancoas moles, que deixando apparecer os pésinhos mimosos, e as fitas passadas sobre as torneadas pernas, tudo, tudo, lambe o coração do rapaz amoroso, e de pensamento poetico, e por tanto a estas deidades fluminenses offerecerei, alem de poesias e ou-

Próspero Diniz, republicando artigos e poemas da autoria do baiano, retirados das diversas marmotas em que escrevia; e veiculando, insistentemente, em sua primeira folha, *O anunciador*, anúncios sobre *A Marmota na Corte* e sobre a loja de Paula Brito (cf.: *O anunciador*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 1, 8 fev. 1850).

Fonte: *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, nº 1, 7 set. 1849, p. 1.

Na primeira edição de *A Marmota na Corte*, publicada no dia 7 de setembro de 1849, celebrando simbolicamente o dia da independência do país, Próspero Diniz humoristicamente apresentou os propósitos que a *Gazeta* pretendia seguir:

Esta folha há de ser um guisadinho saboroso, e bem temperado por tal forma que faça os leitores ou convidados dela lamberem os beiços, e pedirem repetição da dose: há de ser um pudim de cousas boas; há de levar o leite da *verdade*, o pão da *religião*, os ovos das *pilhérias*, o cidrão da *lei*, as passas de *poesia*, a nós moscada da *crítica*, e por fim a canela da *decência* para aromatizar o paladar das famílias, e dar uma vista agradável ao bolo. Ora pois, abram a boca e fechem os olhos para chuparem o petisco.³⁰⁷

Por meio da paródia de uma receita culinária, o não acadêmico, mas “lente jubilado na universidade da experiência”,³⁰⁸ caracterizou a folha como um periódico agradável, cheio de “cousas boas”, isto é, de *verdade*, *religião*, *pilhérias*, *lei*, *poesia*, *crítica* e *decência*. Assim, além de entretenimento, a *Marmota na Corte* prometeu veicular “elementos moralizantes e formadores”³⁰⁹ aos leitores que buscava atingir (os “rapazes, patuscos, estudantes, caixeiros” e as “simpáticas meninas”³¹⁰). Nas palavras de Próspero Diniz, o plano da folha era “reformular abusos” e “recrear os leitores”, vinculando-se, então, a uma extensa tradição de jornais e revistas brasileiros que visavam colaborar com a educação moral dos cidadãos da jovem nação, civilizada conforme o modelo europeu.

Assim como o *Periódico dos Pobres*, as *Marmotas* de Paula Brito tinham como finalidade difundir conteúdos úteis e agradáveis, recuperando, portanto, a ideia clássica de discurso difundida nos manuais de retórica e poética que, como dito anteriormente, circularam por quase todo o século XIX, no Brasil. Por exemplo, lê-se nas *Lições elementares de eloquência nacional*, de Francisco Freire de Carvalho, uma definição de Eloquência:

ELOQUÊNCIA é o dom ou poder da inteligência dominando pela voz as inteligências e as vontades alheias. – Ou mais desenvolvidamente é a faculdade de significar os pensamentos por meio da palavra debaixo do ponto de vista mais próprio para produzir a convicção e a persuasão, acompanhadas do deleite.³¹¹

³⁰⁷ *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 7 set. 1849.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Simionato (2009, p. 37).

³¹⁰ *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 7 set. 1849.

³¹¹ Carvalho (1840, p. 13, grifos do autor).

Nesse sentido, o mote, que vinha no cabeçalho do periódico, reforça essa dupla pretensão, de Paula Brito e Próspero Diniz, em atingir tanto a razão quanto os sentimentos dos seus leitores, a fim de que se efetivasse a educação popular em benefício da vida em sociedade:

Eis a Marmota
Bem variada,
Pra ser de todos
Sempre estimada

Fala a verdade
Diz o que sente
Ama e respeita
A toda gente.³¹²

E em outro artigo, em saudação ao público leitor da *Marmota*, Próspero Diniz declarou:

[...] a minha folha há de ser imparcial, há de falar a verdade, criticar os vícios, e louvar as virtudes, e por conseguinte o bom empregado há de apreciá-la, as senhoras civilizadas hão de querê-la, porque nela encontrarão saudáveis reflexões, e entretenimentos poéticos os bons estudantes; esses rapazes cheios de vivacidade, e talento que as dúzias se encontram no nosso vasto Brasil, hão de apreciar a minha folha vendo que nela *eu desejo cultivar a ciência, animar o trabalho, elogiar o progresso das artes, e lembrar todos os melhoramentos físicos, e morais para o apuro da civilização, principalmente do belo sexo* [...].³¹³

Portanto, assim como outros periódicos da época, *A Marmota na Corte* tinha um caráter pedagógico. E sem dúvida, Machado de Assis deve uma parcela significativa de seu aprendizado intelectual à *Sociedade Petalógica* e ao seu primeiro editor. Nas *Marmotas* de Paula Brito, especificamente na *Marmota Fluminense* e em *A Marmota*, encontra-se o maior número dos primeiros poemas do autor. Posto isto, leia-se, a seguir, as análises de alguns poemas publicados nesse jornal, observados quanto aos seus aspectos retóricos e poéticos.

³¹² *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 7 set. 1849.

³¹³ *Idem*, p. 3, grifos nossos.

2. Os poemas nas *Marmotas*

Para ilustrar o uso de recursos retóricos pelo jovem Machado de Assis, apresenta-se, a seguir, análises de alguns dos poemas publicados nas *Marmotas* de Paula Brito, entre 1855 e 1860. Os textos selecionados seguem a ordem cronológica de publicação nas folhas e são observados quanto aos seus aspectos retóricos e poéticos, na tentativa de demonstrar os possíveis efeitos que o discurso poético machadiano poderia causar no público leitor e ouvinte do periódico. Os poemas analisados são os seguintes: “A saudade”, “O pão d’açúcar”, “O meu viver”, “Dormir no campo”, “Minha musa”, “Consummatum est”, “Cognac”, “Álvares de Azevedo” e “Ao carnaval de 1860”.

A saudade

Poema publicado na *Marmota Fluminense*, no dia 5 de outubro de 1855, “A saudade”³¹⁴ é uma composição lírica que dialoga com a tradição greco-romana, devido à forma empregada e ao uso de *máquinas* poéticas,³¹⁵ pois uma divindade serve como metáfora para o sentimento. Além disso, publicado em uma época em que a cidade do Rio de Janeiro estava repleta de estrangeiros, provavelmente nostálgicos de sua pátria, o poema acalenta o leitor do periódico, ensinando-lhe a antiga máxima de que a alegria sempre sucede à tristeza. Veja-se:

Saudade! Ó casta virgem,
Qu’inspiraste a Bernardim,
Nos meus dias de tristeza
Consolar tu vens a mim.
F. G. Braga.

1. Saudade! d’alma ausente, o acerbo impulso,
2. Mágico, doce sentimento d’alma
3. Místico enleio que nos cerra doce
4. O espírito cansado!... Oh! saudade,
5. Para que vens pousar-te envolta sempre...
6. Em tuas vestes roxeadas, tristes,
7. Nas débeis cordas de minh’harpa débil?!...
8. Doce chama me ateias dentro d’alma,
9. Meiga esperança que me nutre em sonhos
10. De cândida ventura!... O’saudade,
11. D’alma esquecida o despertar pungente;
12. Doce virgem do Olimpo rutilante,
13. Que co’a taça na destra à terra baixas

³¹⁴ Assis (1855j, p. 3).

³¹⁵ As máquinas poéticas são as “Divindades, e outros entes sobrenaturais que formam a denominada *máquina*, ou o *maravilhoso* da Epopeia” (Carvalho, 1851, p. 106).

14. E o agro, doce líquido entornando
15. Em coração aflito, meiga esparges
16. Indizível encanto, que deleita,
17. Melancólicas horas num letargo
18. D'espírito cansado, d'alma aflita,
19. Que plácida flutua extasiada,
20. Na etérea região, morada excelsa
21. Do sidéreo esplendor que a mente inflama;
22. Tu que estreitas minh'alma em doce amplexo
23. Preside ao canto meu, ao pranto, às dores.

24. Quando a noite vaporosa,
25. Silenciosa,
26. Cinge a terra em manto denso;
27. Quando a meiga, a clara Febe,
28. Cor de neve
29. Branda corre o espaço imenso.

30. Quando a brisa suspirando,
31. Sussurrando,
32. Move as folhas do arvoredo,
33. Qual eco d'um som tristonho
34. Que n'um sonho
35. Revela ao Vate um segredo.

36. Quando, enfim, se envolve o mundo
37. N'um profundo
38. Silêncio que ao Vate inspira,
39. Vens a meu lado sentar-te,
40. Vens pousar-te
41. Nas cordas de minha lira.

42. E me cinges n'um abraço
43. Doce laço
44. Que se aperta mais, e mais;
45. E depois entre os carinhos,
46. Teus espinhos
47. Em minh'alma repassais!

48. Entre a melancolia
49. De poesia
50. Me dais santa inspiração
51. Da alma solto uma endecha,
52. Triste queixa,
53. Triste queixa, mas em vão.

54. Na morada estelífera vagueia
55. Minh'alma em teus carinhos absorta.
56. D'aéreo berço, sobre ameno encosto
57. Adormece de amor, junto a teu lado,
58. E geme melancólica... e suspira,
59. Té que desponte da ventura a aurora!

Rio, 1 de setembro de 1855.

Os versos da epígrafe foram retirados de um poema homônimo do poeta português Francisco Gonçalves Braga. Presente nas *Tentativas Poéticas*, “A saudade”³¹⁷ de Braga é uma espécie de canção do exílio, em que o eu lírico descreve o angustiante sentimento de saudade por meio de antíteses. A saudade, metaforizada em “Meiga Deusa do proscrito”³¹⁸ e “casta virgem”,³¹⁹ é, então, idealmente personificada como uma mulher divina, “terna”,³²⁰ carinhosa e amorosa, que, contraditoriamente, “dilacera” o coração do eu lírico. Desse modo, esse canto melancólico pode acabar provocando o sentimento de compaixão no leitor. Além disso, em uma das estrofes do poema de Braga, tem-se a pintura de um quadro da natureza em estilo sublime e com tons românticos. Aliás, a estética romântica inclusive interfere na forma do poema, pois o gênero lírico oferece espaço ao dramático, como pode ser observado no seguinte trecho: “Sentado na rocha fria, / [o proscrito] Vê dos céus a imensidade, / Alonga a vista dos mares, / Que lhe revelam – SAUDADE!”.³²¹ Nessa quadra, como na anterior, o eu lírico sai de cena, a fim de que seja mostrado o lugar em que se encontra o proscrito. Em uma experiência mística, o exilado se isola do mundo, observa a grandeza da Criação, e só então recebe a inspiração que vem da natureza divina, pois essa lhe “revela” o sentimento de saudade a ser cantado. Leia-se o poema do português:

Oh terna saudade
Tu és meu amor,
Contigo eu esqueço
Da sorte o rigor.

Meiga Deusa do proscrito
Nas horas da solidão,
Que lhe afagas com carinho
As penas do coração;

Sentado na rocha fria,
Vê dos céus a imensidade,
Alonga a vista dos mares,
Que lhe revelam – SAUDADE!

Oh Saudade! casta virgem
Qu’inspiraste a Bernardim,
Nos meus dias de tristeza

³¹⁶ Assis (1855j, p. 3).

³¹⁷ Braga (1856, p. 59-60).

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibidem.*

Consolar tu vens a mim.

Às vezes tu dilaceras
Meu peito com teu rigor,
Mas no peito em que imperas
N'esse peito impera - AMOR.

Outras vezes, da tristeza
Meu coração 'stá cativo,
Tu trazes aos meus pesares
Agradável lenitivo:

Por isso tu sempre
Serás meu amor:
Contigo eu esqueço
Da sorte o rigor.³²²

Machado de Assis retirou os versos da quarta estrofe do poema de Braga para os inserir como epígrafe do seu “A saudade”. São eles: “Saudade! Ó casta virgem, / Qu’inspiraste a Bernardim,³²³ / Nos meus dias de tristeza / Consolar tu vens a mim”.³²⁴ Esse recorte do texto poético do português aparenta funcionar, na estrutura do poema machadiano, como uma *invocação*, a parte inicial do poema épico, uma vez que a “Doce virgem do Olimpo rutilante”³²⁵ é evocada para proteger, auxiliar e inspirar o poeta, no que diz respeito à expressão do doloroso sentimento íntimo. A propósito, foi por meio desse poema que o escritor dialogou, pela primeira vez, com a mitologia clássica.

A tradição retórico-poética persiste na forma do poema, pois “A saudade” apresenta uma estrutura que se aproxima da *cantata*, definida por Freire de Carvalho como um gênero lírico que possui duas partes muito diversas: o *recitativo* e as *árias*. Segundo o retor,

[...] a primeira é dedicada a narrar o assunto do poema, para o que tem o uso preferido os versos *hendecassílabos*, misturados com os septenários, rimando a arbítrio do poeta, ou sem rima. A segunda parte consta de algumas delicadas reflexões, sugeridas pelo *recitativo*, em versos curtos de igual medida, formando por via de regra estâncias regulares, quanto ao número de versos e à rima.³²⁶

³²² *Ibidem*.

³²³ Bernardim Ribeiro (1482? -1552?), poeta português, cuja obra principal foi a novela *Saudades* (1554), mais conhecida como *Menina e Moça*. Ele colaborou no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e conviveu com poetas como Sá de Miranda e Gil Vicente.

³²⁴ Assis (1855j, p. 3).

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Carvalho (1851, p. 56-57).

Na longa primeira estrofe, composta por vinte e três versos decassílabos brancos (os *hendecassílabos*, conforme a nomenclatura antiga, que é a utilizada no tratado de Freire de Carvalho), é exposta a matéria do discurso poético, ou seja, é possível perceber a tentativa do eu lírico de definir a saudade. Nas cinco estrofes seguintes, as *árias*, de igual número de versos septissílabos e trissílabos, rimados,³²⁷ tem-se o desenvolvimento das imagens sugeridas pelo *recitativo*, a partir do emprego de vocábulos mais ordinários, e em um ritmo também mais envolvente, que costuma ser encontrado, com mais frequência, em cantigas populares. Além disso, uma sextilha de versos decassílabos brancos arremata a composição poética. Nesse sentido, a forma do poema, incluindo-se a epígrafe, segue a tendência romântica de renovação dos gêneros literários antigos, uma vez que “A saudade”³²⁸ mistura elementos do gênero épico e do lírico, e contém uma variação estrófica e métrica não prescrita como totalmente pertencente à *cantata*. Sobre a adoção do decassílabo branco, Wilton Marques apresentou outra hipótese:

Muito provavelmente, a adoção do decassílabo branco e, por tabela, certo contorcionismo sintático que o acompanha, se deveram ao impacto causado pela leitura de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, que Paula Brito, por sugestão de Manuel de Araújo Porto-Alegre, publicaria em livro, mas que, antes disso, para ‘vulgarizar essa obra, tão pequena pelo número de versos, e tão grande pelo seu incontestável merecimento!’, publicou na íntegra os cinco cantos da obra em doze edições consecutivas da *Marmota Fluminense*, entre os dias 9 de março e 6 de abril de 1855.³²⁹

No *recitativo*, em um processo oratório, sugerido pela epígrafe, e de modo enfático, o eu lírico dialoga com a figurada saudade: “Saudade!”; “Oh! saudade”; “O’ saudade”; “*Tu* que estreitas minh’alma em doce amplexo / *Preside* ao canto meu, ao pranto, às dores”,³³⁰ chamando-a em auxílio, de maneira familiar e íntima, uma vez que emprega o pronome pessoal de tratamento “tu” e a forma imperativa do verbo “presidir”, flexionada para esse pronome que denota informalidade. E durante a conversa com sua interlocutora, vai definindo-a, principalmente por meio de *tropos*, que evidenciam o aspecto contraditório do seu estado de alma. Como exemplo, pode-se observar a ideia paradoxal instalada nos versos citados acima, pois, segundo o eu lírico, a saudade apertada, limita ou reduz a sua alma, mediante um agradável abraço.

³²⁷ Na *Marmota Fluminense*, os vinte e três versos decassílabos da primeira estrofe aparecem ligados aos seis primeiros versos septissílabos e trissílabos. No entanto, acredita-se, aqui, que se trata de um erro de composição tipográfica.

³²⁸ Assis (1855j, p. 3).

³²⁹ Marques (2022, p. 110).

³³⁰ Assis (1855j, p. 3, grifos nossos).

No primeiro verso de “A saudade”, o sentimento é definido como um angustiante movimento da alma vazia: “Saudade! D’alma ausente, o acerbo impulso”.³³¹ Os vocábulos empregados e o recurso de hipérbato colaboram para que haja um efeito sonoro e semântico, pois, ao se aproximar os termos “d’alma ausente” da palavra “Saudade”, garante-se que ocorram duas paronomásias imperfeitas: “**Saudade**” / “**d’alma**”; “**Saudade**” / “**ausente**”, cujas sílabas podem sugerir o som das pancadas duras do “acerbo impulso”.³³² Entretanto, no segundo verso, a saudade é um “**doce** sentimento d’alma”.³³³ De maneira sinestésica, porque utiliza os adjetivos “acerbo” e “doce” para qualificar termos que, quando considerados em seu sentido denotativo, não possuem sabor, o eu lírico expressa seu sentimento contraditório e complexo. Ainda sobre o aspecto sonoro dos primeiros versos, o som da vogal “a” ecoa na primeira linha, reforçando a intensidade da dor ou remetendo ao aspecto de lugar vazio, angustiante, de som constante e monótono; ao mesmo tempo que, e de modo oposto, o fonema /s/, que inicia a palavra “saudade”, dilui-se no início dessa primeira estrofe. Veja-se:

*Saudade! d’alma ausente, o acerbo impulso,
Mágico, doce sentimento d’alma
Místico enleio que nos cerra doce
O espírito cansado!... Oh! saudade,
Para que vens pousar-te envolta sempre...
Em tuas vestes roxeadas, tristes,
Nas débeis cordas de minh’harpa débil?!...³³⁴*

Portanto, a aliteração pode permitir que o ouvinte tenha a percepção de que o sentimento é suave, e a assonância, pelo contrário, pode sugerir que o indivíduo está sendo fortemente golpeado, ou que está em um estado de apatia. A palavra “**saudade**” ainda pulsa, impetuosamente, em outros versos da primeira estrofe, devido ao emprego do fonema /d/, em um processo de aliteração e de paralelismo sintático. Leia-se:

*Nas débeis cordas de minh’harpa débil?!...
Doce chama me ateias dentro d’alma,
Meiga esperança que me nutre em sonhos
De cândida ventura!... O’saudade,
D’alma esquecida o despertar pungente;
Doce virgem do Olimpo rutilante,
Que co’a taça na destra à terra baixas
E o agro, doce líquido entornando
Em coração aflito, meiga esparges*

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibidem.*

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ *Ibidem*, grifos nossos.

Indizível encanto, que *deleita*,
Melancólicas horas num letargo
*D'*espírito cansado, *d'*alma aflita³³⁵

Outrossim, o ritmo dos decassílabos heroicos e sáficos reforça essa impressão de súbita pulsação: “Saudade! D'alma ausente, o acerbo impulso / Mágico, doce sentimento d'alma”.³³⁶ E o emprego desses versos de dez sílabas poéticas, mais extensos que os versos usados nas *árias*, colabora para a expressão da sensação de lentidão e de vazio que acomete o estado de espírito do eu lírico.

³³⁵ *Ibidem*, grifos nossos.

³³⁶ *Ibidem*.

epidemia reinante; tenho a dizer a V. S., que não haverá cousa tão ruim para prejudicar a saúde pública, como as ditas chapas; pois que, quasi todas as pessoas desta villa, assim que leram essas publicações em todos os jornaes, conheceram o effeito que ellas produziram; todos trataram de estender o fular vintens e dous vintens, fazendo chegar estas moedas de cobre á medida que a publicação dava: e pondo-as sobre o estomago por alguns dias, muitas dessas pessoas, sei eu, que se queixaram de dores nessa região, e logo lançaram-nas fóra; porém outros muitas as supportaram, até a chegada do correio no dia 25 de setembro p. p.; percorrendo então os jornaes deparámos com um artigo no *Correio Mercantil* n. 262, em que se dizia o mesmo que acima deixamos exposto.

Então acabou-se com taes chapas de cobre sobre o estomago, a fim de evitar-se algum mal á saúde.

Por isso, Sr. Redactor, digne-se dizer-nos alguma cousa á respeito, pois se por aqui alguém morrer envenenado pela absorção dos oxidos de cobre, dir-se-ha ter sido de *cholera-morbus*, o que será causa de grande desolação nesta villa, cujo povo já se acha aterrado só com a noticia dos effeitos desse flagello!

Barra Manso, 27 de Setembro de 1855.

Sou, Sr. Redactor, um

Seu assignante amigo.

O Pylampo.

Quem será que calça e veste
A tanto rapaz vadio,
Que, sem vergonha, nem brio,
Ha por ali como peste?
Pois ainda o não soubeste,
Incauta gente?! eu vos digo:
E' o seu amor fingido
A's descontentes que acharam!
Terno amor lhes protestaram...
Mes foi — ao gozo barato...
A' calça, chapéo, sapato,
Cobre e tudo que ageitaram...

R.

Motte.

*Amor, como o de Platão,
Morreu, em these geral;
Amor antigo era ensosso,
Amor de hoje tem sal.*

GLOSA.

Sem ambições, sem desejos,
Todo de pura afeição,
Foi o que celebrisou
Amor, como o de Platão.

Mas como tudo no mundo
E' mais ou menos mortal,
Eu creio que amor assim
Morreu, em these geral.

Com esse amor, não beijava
Linda dama ao bello moço,
E como um beijo tem gosto,
Amor antigo era ensosso.

Por isso a actualidade,
Que tem tudo sem igual,
Criando ternos beijinhos,
Amor de hoje tem sal.

Janeiro de 1855. Cinasto Lucio.

Motte.

*As Potencias do Occidente,
Com as Aguias e os Leões,
Ou tomam Sebastopol,
Ou deixam de ser Nações.*

GLOSA.

Entre o Russo e a Turquia
Havia alto compromisso,
Que a sugeitava, e por isso
O Musulmano queria
Fugir delle, e não podia;
Mas convida incontinentemte
Inglaterra e Francaza gente;
E assim nesta questão
Vieram a metter a mão
As Potencias do Occidente.

Contra o grande Nicoláo
Victórias bravateando,
Napier ia embarcando
A' bordo da guapa não,
Passar Phinlandia de vão,
E os vermelhos pavilhões,
Alçar lá nos bastões
De Cronstad, em viva guerra,
Em quanto Arnaut vai por terra
Com as Aguias, e os Leões.

Em Cronstad, nem piar
Que os rochedos escarpados
Estavam fortificados
D'o Lord vão gracejar,
Os de terra vão achar
Em Alma victoria á prol,
E os valentes do Tyrol
Adiante alegres correm,
Jurando que ali ou morrem,
Ou tomam Sebastopol.

Vão lhes cumprindo o desejo
Os bravos de Menchikof,
Que a torre de Malakof
Não é cousa de gracejo
O resultado prevejo
Para os grandes valentões,
Que as Aguias e os Leões
Não tem poder na Criméa,
Ou seguirão outra idéa,
Ou deixam de ser Nações.

J. V. R. Carvalho e Silva.

A Saudade.

Saudade! ó casta virgem,
Qu'inspiraste a Bernardim,
Nos meus dias de tristeza
Consolar tu vens a mim.

F. G. Braga.

Saudade! d'alma ausente, o acerbo impulso,
Magico, doce sentimento d'alma
Mystico enleio que nos cerra doce
O espirito cansado!.. Oh! saudade,
Para que vens pousar-te envolta sempre.
Em tuas vestes roxeadas, tristes,
Nas debeis cordas de minh' harpa debil?!..
Doce chamma me ateias dentro d'alma,
Meiga esperança que me nutre em sonhos
De candida ventura!.. O' saudade,
D'alma esquecida o despertar pungente;
Doce virgem do Olympo rutilante,
Que co'a taça na destra á terra baixas
E o agro, doce liquido entornando
Em coração afflicto, meiga esparges
Indisivel encanto, que deleita,
Melancholicas horas n'um lethargo
D'espirito cansado, d'alma afflicta,
Que placida fluctua extasiada,
Na etherea região, morada excelsa
Do sidereo esplendor que a mente inflamma;
Tu que estreitas minh'alma em doce amplexo
Preside ao canto meu, ao pranto, ás dores.

Quando a noite vaporosa,
Silenciosa,
Ciogo a terra em manto denso;
Quando a meiga, a clara Phebe,
Cór de neve
Branda corre o espaço immenso.

Quando a brisa suspirando,
Susurrando,
Move as folhas do arvoredó,
Qual echo d'um som tristonho
Que n'um sonho
Revela ao Vate um segredo.

Quando, emfim, se envolve o mundo
N'um profundo
Silencio que ao Vate inspira,
Vens a meu lado sentar-te,
Vens pousar-te
Nas cordas de minha lyra.

E me cinges n'um abraço
Doce laço
Que se aperta mais, e mais;
E depois entre os carinhos,
Teus espinhos
Em minh'alma repassaist

Entre a melancholia
De poesia
Me deis santa inspiração
Da alma solto uma endeixa,
Triste queixa,
Triste queixa, mas em vão.

Na morada estellifera vagueia
Minh'alma em teus carinhos absorta.
D'aereo berço, sobre ameno encosto
Adormece de amor, junto a teu lado,
E geme melancholica... e suspira,
Té que desponte da ventura a aurora!

Rio, 1 de Setembro de 1855.

J. M. M. de Assis.

MARILIA DE DIRCEO.

Lyra V.

Oh! quanto póde em nós a vária Estrella!
Que diversos que são os genios nossos!
Qual sóla a branca vela,
E affronta sobre o pinho os mares grossos;
Qual cinge com a malha o peito duro,
E marchando na frente das cohortes,
Faz a torre voar, cabir o muro.

O sórdido avarente em vão defende
Que possa o filho entrar no seu thesouro:
Aqui fechado estende
Sobre a taboa, que vérga, as barras d'ouro.
Sacode o jogador do copo os dados;
E n'uma noite só, que ao somno rouba,
Perde o resto dos bens, do pai herdados!

O que da voraz gula o vicio adora,
Da lauta mesa os seus prazeres fia.
E o terno Alceste chora
Ao som dos versos, a que o genio o guia.
O sabio Galileo toma o compasso,
E sem voar ao Céu, calcula e mede
Das Estrellas, e o Sol o immenso espaço.

Em quanto pois, Marília, a varia gente
Se deixa conduzir do proprio gosto,
Passo as horas contente
Notando as graças do teu lindo rosto.
Sem cansar-me a saber se o Sol se move,
Ou se a terra voltêa, assim conheço
Onde chega o poder do grande Jovê.

Na primeira estrofe, recheada de exclamações, suspiros e de pausas que dão um efeito dramático ao texto, por meio da pergunta retórica que retoma o lugar-comum da falsa modéstia,³³⁷ para que o leitor ou ouvinte tenha pena do eu lírico: “[...] Oh! saudade, / Para que vens pousar-te envolta sempre... / Em tuas vestes roxeadas, tristes, / Nas *débeis cordas* de *minh’harpa débil?!...*”,³³⁸ a saudade é representada como uma divindade que aterrissa nos pensamentos do eu lírico, contribuindo para que sejam transformados em poesia. No trecho citado a seguir, ele brevemente narra a descida, à terra, da terna e serena deusa que tem, como finalidade, derramar o líquido amargo no “coração aflito” do indivíduo:

Doce virgem do Olimpo rutilante,
Que co’a taça na destra à terra baixas
E o agro, doce líquido entornando
Em coração aflito, meiga esparges
Indizível encanto, que deleita,
Melancólicas horas num letargo
D’espírito cansado, d’alma aflita,
Que plácida flutua extasiada,
Na etérea região, morada excelsa
Do sidéreo esplendor que a mente inflama;³³⁹

Além da alegoria da “Doce virgem do Olimpo rutilante”,³⁴⁰ construída a partir de um ideal de grandeza e majestade, o qual acaba provocando a admiração e o encantamento do leitor do poema, é possível considerar que as “vestes roxeadas”³⁴¹ funcionam como uma metonímia para a *flor-de-viúva* ou *saudade*,³⁴² que igualmente pode simbolizar, no texto poético, o sentimento de tristeza e de profundo pesar. Na liturgia da Igreja Católica, a cor roxa simboliza a melancolia, a penitência e o luto, aparecendo na vestimenta dos sacerdotes e na decoração das igrejas, durante a Quaresma.³⁴³ E no decurso do Oitocentos luso-brasileiro, o imaginário popular parecia relacioná-la, justamente, ao universo da morte, como se pode ver nestes versos publicados na *Marmota Fluminense*, em 1853: “O roxo é cor da saudade / Da mágoa, do sofrimento, / Cor que traz ao pensamento / A ternura d’amizade, / No ermo, na soledade”.³⁴⁴

³³⁷ Lê-se, nas *Lições elementares de eloquência nacional*, que “não há cousa mais capaz de granjear-lhe [ao orador] a benevolência dos seus ouvintes, do que um natural pejo e modéstia” (Carvalho, 1840, p. 201).

³³⁸ Assis (1855, p. 3, grifos nossos).

³³⁹ *Ibidem*, grifos nossos.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Essa flor de folhas arroxeadas aparece também como símbolo da saudade em um poema homônimo de Machado de Assis, publicado na *Marmota Fluminense*, no início de 1855. São seus versos iniciais: “Meiga saudade! – amargos pensamentos / A mente assaltam de valor exausta, / Ao ver as *roxas folhas* delicadas / Que singelas te adornam” (Assis, 1855c, p. 4).

³⁴³ Nobre e Souza (2016, p. 133).

³⁴⁴ “Comparação”, *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1853, p. 4, n. 351.

A influência da religião também pode ser percebida nas metáforas da prisão e da chama, presentes no verso 3: “Místico *enleio* que nos cerra doce”³⁴⁵ e no 8: “Doce *chama* me ateias dentro d’alma”.³⁴⁶ Em 1855, o discurso cristão, transferido para as Américas durante o período colonial, fazia-se muito presente na cultura e no cotidiano do habitante da cidade do Rio de Janeiro, influenciando na maneira de se pensar a vida e seus ciclos, como o nascimento e a morte, e fornecendo diversas imagens e símbolos. Como exemplo, leia-se o trecho de uma oração de extrema-unção, recomendada por um padre, em que se pode ver o emprego dessas metáforas:

O horror das trevas, o ardor das *chamas*, e o rigor dos tormentos lhe sejam desconhecidos. Satanás, o mais cruel inimigo, lhe ceda com todos os seus sequazes, trema à sua chegada em companhia dos Anjos, e vá se esconder nesses horríveis *calabouços* de eterna escuridão.³⁴⁷

No poema de Machado, as imagens do “enleio” e da “chama” podem fazer referência aos sentimentos de agonia, desespero e dor, trazendo à memória do leitor a lembrança das sensações causadas pelo medo. Ainda sobre a presença do discurso religioso no texto poético, é importante lembrar que a oratória sacra, não tão frequente mais no púlpito, como havia sido durante o primeiro quartel do XIX,³⁴⁸ em meados desse século, continuava sendo veiculada nos periódicos, sob a forma do sermão e mediante a pena de redatores que, se não eram sacerdotes, tinham sido educados por mestres cristãos. Os poetas desse período, ao redor dos jornais, seguindo o modelo dos oradores sacros, com frequência se reconheciam como profetas ou *vates* inspirados por Deus, que, para eles, manifestava-se na natureza. Nas *árias* da *cantata* de Machado de Assis, isto é, nas cinco estrofes de versos septissílabos e trissílabos, rimados e dotados de ritmo envolvente, as quais desenvolvem o tema do *recitativo*, além da presença do *maravilhoso* pagão, há elementos da natureza divina cristã, funcionando como metáforas para a representação do sentimento de saudade.

Nas *árias*, o tema da descida de uma divindade grega à terra, simbolizando o aparecimento da saudade no coração e no pensamento do eu lírico, é trabalhado com vocabulário menos culto e em um ritmo mais solto, porque essa parte da *cantata* visa, justamente, ser um desenvolvimento das ideias contidas no *recitativo*. Conforme conta o *místico eu lírico* (como o do homônimo poema de Gonçalves Braga, que forneceu os versos da epígrafe), tomado de “*santa* inspiração”,³⁴⁹ durante o silencioso período noturno que envolve a

³⁴⁵ Assis (1855j, p. 3, grifos nossos).

³⁴⁶ *Ibidem*, grifos nossos.

³⁴⁷ Queirós (*apud* Reis, 1997, p. 106).

³⁴⁸ Duran (2010).

³⁴⁹ Assis (1855j, p. 3, grifos nossos).

terra em “manto denso”,³⁵⁰ ou seja, usando uma veste que pode servir como metáfora para a melancolia, por contraste, e assim, em um jogo de luz e sombra, a “meiga, a clara” Febe³⁵¹ percorre o céu “imenso”. A construção poética da deusa como uma figura dócil e suave conforta e enfeitiça o leitor. Inclusive, no plano sonoro, tem-se a sugestão da suavidade dessa virgem metaforizada em “brisa”, como se pode ver neste trecho:

Quando a brisa suspirando,
Sussurrando,
Move as folhas do arvoredado,
Qual eco d’um som tristonho
Que n’um sonho
Revela ao Vate um segredo.³⁵²

Nessa estrofe, a aliteração pelo emprego do fonema /s/ chama a atenção para o suspiro, o sussurro, o movimento das folhas e para o eco do som “tristonho”, todos pronunciados pela deusa. Desse modo, o aspecto contraditório do sentimento também aparece nas *árias*, principalmente quando o eu lírico invoca a deusa: “Vens a meu lado sentar-te, / Vens pousar-te / Nas cordas de minha lira”,³⁵³ pedindo-lhe um “doce” abraço “Que se aperta *mais, e mais*”³⁵⁴ e que contém “espinhos” para atravessar sua alma. Nesse trecho, a intensidade da dor é expressa pela repetição do advérbio “mais” e pela metáfora dos “espinhos”, que pode estar relacionada à *flor-de-viúva*,³⁵⁵ ou fazer referência à coroa colocada em Jesus Cristo antes de sua crucificação, com o fim de o torturar.³⁵⁶ E, na estrofe seguinte, o paralelismo sintático presente nos versos 52 e 53: “Triste queixa, / Triste queixa [...]”³⁵⁷ opera do mesmo modo, ou seja, reforça a expressão do sentimento de pesar.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ “Febe, ‘a Brillhante’, é o nome de uma das Titânides, filhas de Urano e de Geia. [...] Era casada com Céu, de quem teve duas filhas – Latona e Astéria. Atribui-se-lhe, por vezes, a fundação do oráculo de Delfos, na qualidade de coadjuvante de Temis. Fora essa a prenda de anos que ela oferecera a Apolo, seu neto, filho de Latona” (Grimal, 2005, p. 167).

³⁵² Assis (1855j, p. 3, grifos nossos).

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ A título de curiosidade, leia-se um outro poema, publicado na *Marmota Fluminense*, em que a flor-de-viúva, como metáfora da saudade, também se torna símbolo do sentimento: “Mimosa, roxa saudade / Quem te deu tanta tristeza, / Quem curvou-te a fronte altiva / E roubou brilho e beleza? / Foi a mão da tempestade / Que em tua face pousou? Ou foi a brisa saudosa / Que pr’a bem longe voou?! / [...] Vem comigo, ó flor mimosa, / Vem viver triste e saudosa / Onde habita a minh’Armia: / Quero ver-te em meus delírios, / Incensar com teus suspiros / Sua lousa humilde e fria” (CORDEIRO, A. “A saudade-rosa”, *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 479, p. 3, 16 de jun. 1854).

³⁵⁶ Como se pode ver na *Bíblia*: “Os soldados teceram de espinhos uma coroa e puseram-lha sobre a cabeça e cobriram-no com um manto de púrpura. Aproximavam-se dele e diziam: ‘Salve, rei dos judeus!’ E davam-lhe bofetadas” (São João, 19:2-3).

³⁵⁷ Assis (1855j, p. 3).

Por fim, o decassílabo retorna na última estrofe, uma sextilha, para que, a título de conclusão e em ritmo mais lento, o eu lírico anuncie que aguarda, esperançosamente, por uma melhora em seu estado de espírito. Usando amplificação e metáforas que podem causar admiração, fascínio e compaixão no leitor, ele diz que sua personificada alma lentamente passeia pelo céu, confortada no “berço” da deusa, e melancólica, dorme um sono de “amor” até que nasça a “aurora”,³⁵⁸ isto é, uma nova vida. Veja-se:

Na morada estelífera vagueia
Minh'alma em teus carinhos absorta.
D'aéreo berço, sobre ameno encosto
Adormece de amor, junto a teu lado,
E geme melancólica... e suspira,
Té que desponte da ventura a aurora!³⁵⁹

Portanto, o poema que aciona elementos da estética clássica, isto é, tem o emprego da forma *cantata* e a presença da mitologia grega, e que se constrói sob aspectos da estética romântica, por não seguir, fielmente, os princípios de composição da forma fixa empregada, por dar voz aos sofridos sentimentos íntimos do eu lírico e por apresentar um ambiente noturno e uma misteriosa atmosfera de sonho, também acaba confortando, espiritualmente, o leitor da *Marmota Fluminense*, ensinando-lhe que é preciso ser paciente com o fluxo da vida, pois, após um período de melancolia, nostalgia e de apego ao passado, sempre vem a bonança, o recomeço.

O pão d'açúcar

Publicado em 23 de novembro de 1855, “O pão d'açúcar”³⁶⁰ é um poema composto em louvor ao morro localizado no município do Rio de Janeiro, capital do Império brasileiro à época. Contornado pela Baía de Guanabara e cercado por vegetação característica do clima tropical,³⁶¹ é considerado um dos principais pontos turísticos da cidade e do país, provavelmente simbolizando ambos desde o período colonial. Quanto à origem do topônimo, a versão mais aceita pelos historiadores informa que foram os portugueses a darem o nome. Durante o apogeu do cultivo da cana-de-açúcar, após ser espremida, seu caldo era fervido, apurado e colocado em uma forma de barro cônica, chamada “pão de açúcar”. A semelhança de formato com o morro lhe emprestou a designação.³⁶²

³⁵⁸ *Ibidem.*

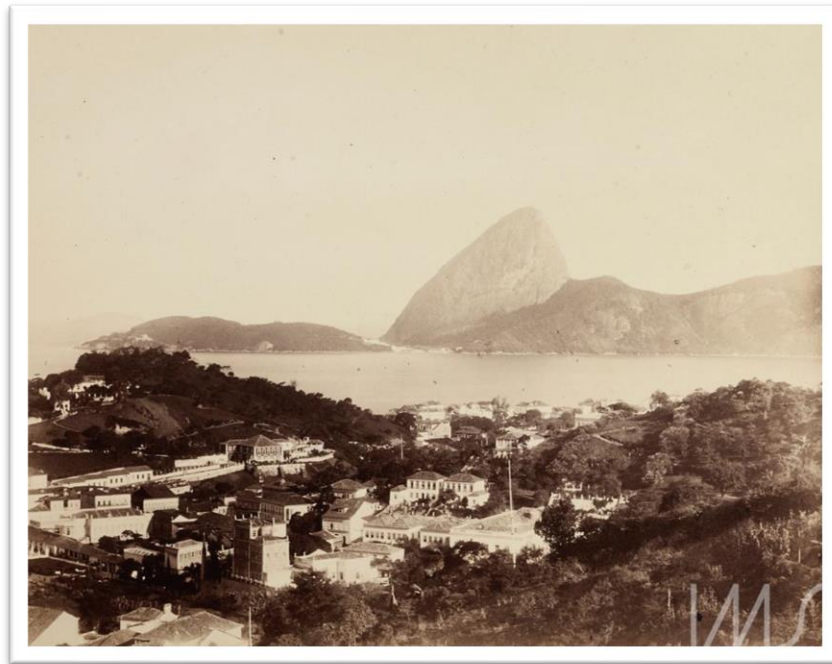
³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ Assis (18551, p. 3).

³⁶¹ Mendes (2006, p. 3145).

³⁶² *Idem*, p. 3146.

Figura 14 – Fotografia do bairro do Catete e do Pão de Açúcar em 1862



Fonte: STAHL, Augusto. *O bairro do Catete e o Pão de Açúcar*, 1862, circa. Rio de Janeiro, RJ, Brasil / Instituto Moreira Salles / Brasiliana Fotográfica.

No poema de Machado de Assis, o quadro representativo da paisagem natural carioca foi construído por meio de *máquinas poéticas* colhidas na tradição greco-latina. O morro do Pão de Açúcar se transformou em Gigante³⁶³ iluminado pelo sol, que também foi metaforizado em uma divindade, no deus Febo.³⁶⁴ Veja-se o poema:

1. Salve, altivo gigante, mais forte
2. Que do tempo o cruel bafejar,
3. Que avançado campeias nos mares,
4. Seus rugidos calado a escutar.

5. Quando Febo ao nascente aparece
6. Revestido de gala e de luz,
7. Com seus raios te inunda, te beija,
8. Em tua fronte brilhante reluz.

9. Sempre quedo, com a fronte inclinada,
10. Acoberto d'um véu denegrado;
11. Tu pareces gigante que dorme

³⁶³ Na mitologia grega, os Gigantes faziam parte de uma raça de selvagens de imensa estatura. Filhos da Terra (Gaia), eram seres fabulosos que, em suas lutas contra os deuses, só podiam ser vencidos pela ação conjugada de um deus e de um homem (Grimal, 2005, p. 118).

³⁶⁴ “O Brilhante”, epíteto de Apolo (*idem*, p. 167).

12. Sobre as águas do mar esquecido.
13. E's um rei, sobranceiro ao oceano,
14. Parda névoa te cobre essa fronte,
15. Quando as nuvens baixando em ti pairam
16. Matizadas do sol no horizonte.
17. Fez-te o Eterno surgir d'entre os mares
18. C'uma frase somente, c'um grito;
19. Pôs-te à frente gentil majestade,
20. Negra frente de duro granito.
21. Ruge o mar, a procela te açoita,
22. Feros ventos te açoitam rugindo;
23. O trovão lá rebrama furioso,
24. E impassível tu ficas sorrindo.
25. E da fouce do tempo se solta
26. Sopro fero de breve eversão,
27. Quer feroz te roubar para sempre;
28. Tu sorris, qual sorris ao trovão.
29. Salve, altivo gigante, mais forte
30. Que do tempo o cruel bafejar,
31. Que avançado campeias nos mares,
32. Seus rugidos calado a escutar.

Rio, 30 de outubro de 1855.

J. M. M. d'Assis.³⁶⁵

Nas oito quadras de versos eneassílabos e rimas nos pares, o eu lírico familiarmente dialoga com o Pão de Açúcar, glorificado pelos adjetivos “altivo” e “forte” e pelo epíteto de “rei”.³⁶⁶ Assim, o acidente geográfico é descrito como possuidor de características que se associam aos atributos de grandeza, força e poder do Gigante que o metaforiza. Inclusive, a construção retórica do ser de poderes sobrenaturais como a personificação de um guerreiro, um herói, e a breve narração de uma batalha entre ele, o tempo climático e o mar permitem classificar o poema como uma *ode pindárica*.³⁶⁷

Na primeira estrofe, que funciona como o *exórdio* da composição lírica, o entusiasmado eu lírico cumprimenta seu íntimo interlocutor, o “altivo gigante”,³⁶⁸ em estilo sublime e com o uso de linguagem grandiloquente. Verdade seja dita, nessa quadra, tem-se, ao mesmo tempo, o tema e a *conclusão* (ou *peroração*) do texto poético, ou seja, vê-se o anúncio da vitória do

³⁶⁵ Assis (1855I, p. 3).

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Assim nomeada em referência ao poeta grego Píndaro, “o cantor da heroicidade.” Esse gênero é “uma espécie de poesia lírica dedicada a celebrar heróis e seus altos feitos” (Carvalho, 1851, p. 50).

³⁶⁸ Assis (1855I, p. 3).

Gigante sobre seus oponentes, a qual se deu sem muito esforço de sua parte, indicando que ele realmente é forte, inspira confiança e merece a admiração do leitor.

Além disso, ao abrir e fechar a ode, o *estribilho* tem uma maior possibilidade de permanecer, por mais tempo, na memória dos ouvintes e leitores da *Marmota Fluminense*, encantados com o vencedor que não se deixa abalar diante da força do tempo atmosférico e do mar. Personificados e retratados a partir de aspectos mais animalizados, pois o tempo solta um “cruel bafejar” e o mar, “rugidos”,³⁶⁹ esses primitivos adversários, devido ao modo como são apresentados, acabam colaborando com o fortalecimento da imagem do Gigante como a de um herói imbatível. A propósito, o vitorioso *campeia* nos mares, ou seja, conotativamente coloca seu exército em campo.³⁷⁰ Portanto, as imagens evocadas nessa quadra, que prepara o *auditório* para o recebimento do conteúdo da ode, sugerem uma situação de guerra, também insinuada, no plano sonoro, devido à ocorrência de aliteração. No refrão, a repetição da letra “r”, instintivamente usada para designar o que lança algum som duro e trêmulo,³⁷¹ enfatiza a intensidade dos ruídos das ondas marítimas. E a recorrência do fonema /s/ faz o mesmo com relação ao som da ventania. Veja-se:

Salve, altivo gigante, mais forte
Que do tempo o *cruel bafejar*,
Que avançado *campeias* nos mares,
Seus *rugidos* calado a escutar.³⁷²

A partir da segunda quadra, dá-se início à *narração* dos eventos que vão desencadear o conflito final entre o Gigante e a natureza. Primeiro, o eu lírico descreve o nascer do sol, por meio da metáfora do aparecimento, na linha do horizonte, de Apolo, que é caracterizado quanto à vestimenta e ao seu aspecto brilhante. Com traje próprio para ocasiões solenes, simbolizando a riqueza, a fortuna e a ostentação etc., assim como a alegria, a esperança e a felicidade, o deus luzente carinhosamente ilumina o Gigante, como se pode ver nos versos 7 e 8: “Com seus raios **te** inunda, **te** beija, / Em **tua** fronte brilhante reluz”.³⁷³ De maneira interessante, nesses versos, a repetição do pronome pessoal oblíquo “te” e do possessivo equivalente, que se dá por meio

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Campear*: v. n. Estar o exército acampado. Correr o campo a cavalo. Estar eminente, sob e elevado. [...]. (Silva Pinto, 1832, p. 24).

³⁷¹ Castilho (1851, p. 81).

³⁷² Assis (1855I, p. 3, grifos nossos).

³⁷³ *Ibidem*.

do emprego da figura retórica poliptoto,³⁷⁴ parece sugerir que Apolo desceu à terra tão somente para espargir luz no morro.

Além de funcionar como metáfora do sol, o deus da música e da poesia pode representar a inspiração poética; o próprio ato de criação artística; ou ainda, o ideal de liberdade política, econômica ou cultural que demasiadamente figurou nas páginas dos periódicos brasileiros em circulação, principalmente, nos meses que antecederam o processo de Independência do país. Já os primeiros redatores de princípios do século XIX, políticos e padres-mestres, escreviam seus artigos movidos por um sentimento patriótico, no sentido de colaborar com a edificação de uma futura nação próspera e civilizada.³⁷⁵ Frequentemente metaforizada em “sol”, “farol”, “luz”, “brilho”, “tocha” etc., a liberdade – mencionada nas crônicas, nos artigos e sermões presentes nos jornais e revistas – consistia em um apelo dos letrados para que surgisse, nos interlocutores, um sentimento de coletividade, isto é, o reconhecimento de que já existia uma identidade comum, e, portanto, nacional. Assim, no poema que canta a bravura do Gigante inspirador de respeito e admiração, ou melhor, no animado elogio ao acidente geográfico localizado na capital do Império, é possível reconhecer um tom nacionalista, muito presente nas letras brasileiras de meados do Oitocentos.

No canto machadiano, o elevado sítio geológico pode simbolizar o Brasil,³⁷⁶ que é tanto abençoado por um deus pagão como pelo Deus cristão, o “Eterno”.³⁷⁷ Mescla de arte clássica e romântico-medieval, o poema “Pão d’açúcar” incita ao orgulho patriótico, como efeito de sua elocução viva. Sobre isso, vale observar que, quando o poema saiu na *Marmota Fluminense*, a folha de Paula Brito estava publicando a obra mais famosa do frei José de Santa Rita Durão, *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia, de 1781, que, aliás, figurou na mesma página do jornal. Nesse clássico das letras setecentistas luso-brasileiras, o poeta e orador agostiniano, empregando decassílabos rimados em dez cantos, à moda de Camões, cantou a chegada do lendário português Diogo Álvares ao território da Bahia, após o naufrágio de sua embarcação. Sobre o protagonista, nas *Reflexões prévias e argumento*, Durão esclareceu que, após matar uma ave com sua espingarda, Diogo foi aclamado “*Filho do Trovão*, e *Caramuru*,

³⁷⁴ O poliptoto “consiste na alteração flexional do corpo de palavra, a qual se distingue da alteração referente à criação de palavras [...] pelo fato de não provocar uma alteração do significado próprio das palavras, mas tão só uma alteração da perspectiva sintática” (Lausberg, 1967, p. 180).

³⁷⁵ Duran (2013).

³⁷⁶ Em um poema anterior do jovem Machado, publicado no início de 1855, também na *Marmota Fluminense*, e intitulado “A palmeira”, a árvore – transformada em símbolo da nação brasileira na famosa “Canção do Exílio” (1843), de Gonçalves Dias, – foi a ouvinte das queixas amorosas do eu lírico. Em versos septissílabos, ela assim foi descrita na primeira estrofe: “Como é linda e verdejante / Esta palmeira gigante / Que se eleva sobre o monte! / Como seus galhos frondosos / S’elevam tão majestosos / Quase a tocar no horizonte” (Assis, 1855b, p. 3).

³⁷⁷ Assis (1855l, p. 3).

isto é, *Dragão do Mar*³⁷⁸ pelos Tupinambás admirados com o poder da arma. De acordo com Alfredo Bosi, o personagem foi o “responsável pela primeira ação colonizadora na Bahia [...]”³⁷⁹ e, domando “a ‘fera gente’ e as próprias paixões, [...] é misto de colono português e missionário jesuíta”.³⁸⁰

Nesse sentido, a obra do religioso homenageia a conquista portuguesa da América e o apostolado jesuíta praticado em seguida.³⁸¹ De modo inverso, na ode de Machado, o personificado nativo “Gigante de Pedra”³⁸² ganha a batalha, pacífica e elegantemente, contra o “trovão”, que “lá rebrama furioso”,³⁸³ e as águas do mar. Sendo assim, nesse poema composto após a Independência, existe a possibilidade de que o ornamentado morro carioca, ou melhor, o Brasil, rivalize com a ex-metrópole. E sob outro ponto de vista, é possível que o poeta tenha criado “O pão d’açúcar”, em 30 de outubro de 1855, inspirado pela obra setecentista, saída na *Marmota Fluminense* a partir de 2 de setembro, e com o fim de justamente legitimar sua recirculação setenta e quatro anos após a primeira edição. Se assim o foi, Machado certamente recebeu o aval do editor, preocupado em divulgar as obras literárias luso-brasileiras, antigas e contemporâneas, e, evidentemente, interessado em manter seu negócio.

³⁷⁸ Durão, “Caramuru”, *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n, 619, p. 2, 2 set. 1855.

³⁷⁹ Bosi (2012, p. 73-74).

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ Segundo Luciana Gama, *Caramuru* é uma epopeia que “está inserida nas práticas letradas do Dezoito português, em favor da volta da Companhia de Jesus no reinado de D. Maria I. Não admitindo, nesse viés, na sua materialidade textual em 1781, qualquer referência com vistas a um nacionalismo dito “brasileiro” como ocorrerá quando da sua inserção, a partir do século XIX, na crítica literária” (Gama, 2003, p. 137).

³⁸² Dias (1851, p. 1-8).

³⁸³ Assis (1855I, p. 3).

João Francisco ralhava, e nós buscámos um meio de mudar de conversa. Uma pergunta nos veio ao espirito, pergunta muito da moda ha dias, mas que a tomamos por uma feliz inspiração. Com alguns preludios cahimos nella:

-- Viste o balão?
-- Antes nunca o visse, nem apparecesse semelhante peste...

-- A cholera morbus?..
-- Valha-te Deos! esse balão; porque é delle que vem o meu mal! Parece-me impossivel que ainda me não comprehendesses, attento o que tenho dito!..

-- Como assim?
-- Valha-te Deos! Minha mulher, espectadora da ascensão do tal francez ou allemão, quer por força fazer — já está fazendo — um balão que a hade levar, segundo diz ella, muito além das nuvens!..

.....
Não declaramos se João Francisco tem ou não tem razão, se um acontecimento assim é, ou não é de acabrunhar; affiançamos porque o vimos, que o homem está bastante pezaroso; entretanto, — cousas deste mundo! — alguns dos maridos, á quem verbalmente contamos esta historia, nos disseram que davam um olho ao demonio, se as suas mulheres, atacadas da mania da Tidinha de João Francisco, quizessem ir viajar — mesmo só, até ás nuvens, e por lá se demorassem muitissimos annos.

CARAMURU.

Poema epico do descobrimento da Bahia, composto por Frei José de Santa Rita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, natural de Catapreta, em Minas Geraes.

(Continuação do n. 630).

XVI.

Oh, queira, grã Senhor, vossa bondade
Supprir melles, e em mim tanta miseria;
Pois de todos salvar tendes vontade,
Que por este signal mostrais tão seria:
Que se olhais para a nossa iniquidade,
Achareis de punir tanta materia,
Que a antiga culpa pelos seus abrolhos
A ninguém deixa justo aos vossos olhos.

XVII.

D'ali sulcando o rio caudaloso,
Vai o noto reconcevo buscando.
Por ver se inchada vela o pégo undoso
A rumo oriental vai navegando:
Nem temeria o pélagio espacoso
I. na leve canoa atravessando;
Se o perigo, que immenso considera,
Pelo damno da esposa não temera.

XVIII.

Ergue-se sobre o mar alto penedo,
Que uma angré é raiz tem, das não amparo,
Onde das ramos no intrachado enredo,
Causa o verde prospecto um gosto raro:
Ali morro cuberto de arvoredo,
A quem passa o mar, serre de furo;
Dão-lhe nome de Costa as experientes,
Do glorioso apostolo das gentes.

XIX.

Aqui vê Diogo um casco, que encalhára,
Onde n'agua se occulta horrída penha,
Porque ignorando a costa se arrojára,
Sem que esperança de soccorro tenha:
Vê, como a chusma em terra se salvára,
Que a brutal gente a captivar se empenha;
E presumindo o que era, na canoa,
A defender os seus remando vó.

XX.

E temendo que cedam enganados
Ao barbaro cruel os naufragantes,
Ou que fiquem sem armas cativados
Nas mãos desses penhascos ambulantes;
Faz-lhes signaes, e deixa-os avisados,
Fazendo ver as armas rutilantes,
Da arca infida, e do cruel perigo,
E o seu soccorro lhes off' rece amigo.

XXI.

E quando a tiro de canhão se via,
Fez que se ouvisse a formidavel tromba,
E ao echo do tambor, que lhe batia,
Dispara ao tempo mesmo a horrível bomba:
Treme de espanto o barbaro, que ouvia;
E este pasma, outro foge, aquelle tomba;
E o grã Caramurú já divisando,
Correm todos humildes ao seu mando.

XXII.

Unidos do bom Diogo á comitiva
Soccorrem com presteza a vela rota;
Onde a gente das aguas semi-viva,
Vão leves conduzindo á praia nota:
Salvou-se-lhe a equipagem toda viva;
E para os preparar á gran derrota,
Faz que a barbara gente dando ajuda
A' afflicta multidão piedosa acuda.

XXIII.

Paraguassú, porem, com pio aviso
Cuida em prover de roupas e sustento,
E quanto lhe é possível, de improviso
Restab'lece-lhe as forças co'alimento.
Depois que se saciaram do preciso;
Diogo que o caso seu recorda attento,
Logo que a turba vê contente, e junta:
Donde vem? onde vão? quem são? pergunta.

XXIV.

Um entre outros, que o chefe parecia,
E sobre os mais da chusma dominava,
Depois de agradecer-lhe a cortezia
Na castelhana lingua, em que fallava
Somos (disse) da nobre Andaluzia,
Onde o chão Hispalense o Betis lava,
Socios, se ouviste o nome de Arellhano,
E desde o Reino viemos Peruano.

XXV.

Se a Fama a vós chegou do valeroso
Domador das provincias Peruanas;
E se Pizarro no orbe tão famoso
Não se ignora das gentes Luzitanas:
Fomos d'elle mandados pelo undoso
Grão rio, que em correntes desce insanas,
Desde a grã cordilheira, que imminente
Aqui separa o Occaso do Oriente.

XXVI.

Novas ilhas buscando, e novos mares
Depois de longos dias navegamos;
Já com procelias, já com brandos ares,
Ao conhecido Oceano nós chegamos:
Os perigos, os casos singulares,
Que por mais de mil leguas toleramos,
Não contará, depois que no mar erro
A ter o peito de aço, e a voz de ferro.

XXVII.

De sessenta, e mais linguas diferentes
Vimos, descendo o rio, em curso immenso,
Incognitas nações, barbaras gentes,
E um povo innumeravel, vasto e danoso.
Montanhas vimos, campos mil potentes,
E um terreno nas margens tão extenso,
Que podera elle só neste hemispherio
Formar com tanto povo um vasto imperio.

XXVIII.

Mil vezes com canoas bellicosas
Combatemos no rio, o mil em terra:
Perseguidos de tropas numerosas,
Que occupavam talvez o valle e a serra!
Nem cessava nas margens perigosas
De mil bravas nações a dura guerra,
Até que entrando nas Ardenes Zonas,
Chegamos á região das Amazonas.

XXIX.

Discorre com furor pela ribeira,
Vasto esquadrão de tropa feminina,
Que em postura, e contendo de guerreira,
Assaltar nossa frota determina
Sobre o sexo veril, turba grosseira,
O feminino sexo ali domina,
Onde no rio, porque a fama o conto,
Recordamos o antigo Thermodonte.

XXX.

E já o Hispano Leão domado houvera
Das Amazonas e terreno infausto,
Se no clima infeliz nos não morrera
De mil fadigas Arellhano exhausto.
A gente, pois, que o capitão perdéra,
Não podendo esperar successo fausto,
Sobre este bergantim, que ali se adorna,
Ao solar patrio, navegando toroa.

(Continúa).

O Pio d'Assucar.

Salve, altivo gigante, mais forte
Que do tempo o cruel bafejar,
Que avançado campêas nos mares,
Seus rugidos callado a escutar.

Quando Phebo ao nascente apparece
Revestido de galla e de luz,
Com seus raios te inunda, te beija,
Em tua fronte brilhante relaz.

Sempre quêdo, com a fronte inclinada,
Acuberto d'um véo denegrido;
Tu pareces gigante que dorme
Sobre as aguas do mar esquecido.

E's um rei, sobranceiro ao oceano,
Parda nevoa te cobre essa fronte,
Quando as nuvens baixando em ti pairam
Matisadas do sol no horizonte.

Fez-te o Eterno surgir d'entre os mares
C'uma phrase sómente, c'um grito;
Põe-te á frente gentil magestade,
Negra fronte do duro granito.

Ruge o mar, a procella te açoita,
Feros ventos te açoitam rogindo;
O trovão lá rebrama furioso,
E impassivel tu ficas sorrindo.

E da fouce do tempo se solta
Sopro fero de breve eversão,
Quer feroz te roubar para sempre;
Tu sorris, qual sorris ao trovão.

Salve, altivo gigante, mais forte
Que do tempo o cruel bafejar,
Que avançado campêas nos mares,
Seus rugidos callado a escutar.

Rio, 30 de Outubro de 1835.

J. M. M. d'Assis.

Em artigo que analisa os artifícios empregados na composição de *Caramuru*, Luciana Gama lembra que a retórica do sublime, discutida no *Tratado* atribuído a Longino e muito em voga em Portugal, durante o século XVIII, visa provocar o arrebatamento do leitor,³⁸⁴ engendrando afetos patéticos “impetuosos, veementes, agitados, construídos com império e força para produzirem o efeito de perturbar a alma”.³⁸⁵ Na ode machadiana, tanto as imagens quanto os sons igualmente se associam ao que é imenso e intenso. Além do mais, o ritmo ternário (3-6-9) colabora com o fortalecimento da expressão da tensão que atravessa todo o poema de guerra. Veja-se:

Sempre **quedo**, com a **fronte inclinada**,
Aco**ber**to d’um **vêu** deneg**ri**do;
Tu pare**ces gigante** que **dorme**
Sobre as **águas** do **mar** esque**ci**do.³⁸⁶

Pela primeira vez, Machado de Assis empregou o eneassílabo (decassílabo, conforme a nomenclatura antiga) de ritmo ternário, denominado verso de *Gregório de Matos*, como consta nas *Lições elementares de poética nacional* (1840), nas quais o tratadista observou que havia sido pouco usado pelos bons poetas de língua portuguesa.³⁸⁷ Castilho se referiu a esse verso como “inquestionavelmente belíssimo”,³⁸⁸ e Rogério Chociay encontrou o eneassílabo em poemas de Bocage, nos quais o ritmo variava. Nesse sentido, o cantor do “Pão d’açúcar”³⁸⁹ compôs conforme o modelo de Gregório de Matos e pode ter seguido as instruções castilhianas, assim como outros românticos de sua época.³⁹⁰

Após descrever o amanhecer *luzente* figurado na segunda quadra, a partir da seguinte, o eu lírico dirige o olhar, quer dizer, a imaginação do leitor para a montanha *escura* que, personificada, possui “Negra frente de duro granito”.³⁹¹ E então, no que diz respeito ao colorido das imagens, vê-se um contraste, isto é, um jogo de luz e sombra, já utilizado no poema “A saudade”,³⁹² e que, em “O Pão d’açúcar”, acaba evidenciando ainda mais o homenageado, exatamente como tinha ressaltado a descida da deusa, símbolo da saudade, à terra.

³⁸⁴ Gama (2003, p. 122-123).

³⁸⁵ *Idem*, p. 124.

³⁸⁶ Assis (1855l, p. 3, grifos nossos).

³⁸⁷ Carvalho (1851, p. 34).

³⁸⁸ Castilho (1851, p. 36).

³⁸⁹ Assis (1855l, p. 3).

³⁹⁰ Chociay observou que o verso de Gregório de Matos foi altamente apreciado e praticado pelos românticos, como o poeta Tobias Barreto (Chociay, 1974, p. 98-103).

³⁹¹ Assis (1855l, p. 3).

³⁹² Assis (1855j, p. 3).

Na terceira estrofe, como um dos argumentos do poema, o gigante é descrito como um ser que está sempre imóvel; veste um “véu denegrado”; parece “dormir” e estar “esquecido”.³⁹³ Desse modo, o conjunto de metáforas pode indicar que ele tem sua imagem desacreditada e maculada. Entretanto, seu isolamento e o aspecto de escuridão igualmente podem amedrontar e, ao mesmo tempo, fascinar o observador. Além desse argumento, e de outros anteriormente mencionados – isto é, a composição de inimigos fortes à altura da bravura do Gigante e a menção à carinhosa proteção do deus grego –, há a sublime informação, na quinta estrofe, de que Deus criou o morro “C’uma frase somente, c’um grito”.³⁹⁴ A força primitiva do Criador, destacada como impulsiva e brutal para causar a admiração do leitor, faz-se presente na criatura. Localizada entre duas estrofes que narram a batalha, ou seja, entre a quarta e a sexta quadra, essa prova do poder divino no Gigante reforça a ideia de que ele é inabalável.

Na quarta quadra, dá-se início, lentamente, à narração da *ação da ode pindárica*, a essa altura, já aguardada pelo leitor ou ouvinte do poema. O eu lírico descreve o aparecimento de nuvens que vão cercando a montanha nos versos 14, 15 e 16: “Parda névoa te cobre essa fronte, / Quando as nuvens baixando em ti pairam / Matizadas do sol no horizonte”.³⁹⁵ Porém, é somente na sexta e sétima quadra que se manifesta a *ação* propriamente dita. Leia-se:

Ruge o mar, a procela te *açoita*,
Feros ventos te *açoitam rugindo*;
O trovão lá *rebrama* furioso,
E impassível tu ficas *sorrindo*.

E da *fouce* do tempo se solta
Sopro *fero* de breve eversão,
Quer *feroz* te roubar para sempre;
Tu *sorris*, qual *sorris* ao trovão.³⁹⁶

Os verbos “rugir”, “rebramar” e “açoitar”, que são usados para expressar as ações dos inimigos, chamam a atenção do ouvinte. Os dois primeiros, iniciados pelo expressivo e vibrante fonema /r/, acentuam as imagens e os sons que se associam ao grito animalesco dado pelos elementos da natureza. E o verbo “açoitar”, devido ao seu significado de instrumento de tortura, caracteriza a ação do vento como cruel ou brutal, no sentido de lhe emprestar mais valor e força. Inclusive, a presença desse vocábulo é significativa, pois, por quase todo o século XIX, a

³⁹³ Assis (18551, p. 3).

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *Ibidem*, grifos nossos.

economia do país se sustentou por meio do trabalho escravo. No município do Rio de Janeiro, no ano de 1849, o número de cativos representava a “maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano: 110 mil escravos para 266 mil habitantes”.³⁹⁷ No meio urbano ou rural, se um indivíduo, que era propriedade de um senhor, não realizasse bem seus afazeres ou se comportasse de modo reprovável, poderia ser castigado com um açoite. Lido na atualidade, o objeto aludido no texto poético machadiano pode configurar-se como um dos símbolos da violência praticada durante o escravismo brasileiro.

A sétima estrofe é sonoramente interessante porque as palavras “fouce” [foice], “fero” e “feroz”, iniciadas com a letra “f”, aparecem em idêntica posição nos versos. A repetição do fonema correspondente pode fazer referência ao som do vento,³⁹⁸ que é então representado, semântica e sonoramente, como selvagem e impetuoso. E em ambas as estrofes citadas acima, que contêm o *clímax* do poema, os adversários são os únicos a agirem, enquanto o ser sobrenatural permanece indiferente ao ataque, causando a admiração do leitor. Ademais, o ousado sorriso, repetido no verso 28: “Tu *sorris*, qual *sorris* ao trovão”,³⁹⁹ dá ainda mais graça e majestade ao morro que, de modo *agradável e útil*, pode representar o Brasil.

Desse modo, esse poema de Machado de Assis colabora com a missão pedagógica e civilizatória da folha de Paula Brito, no sentido de difundir uma imagem inspiradora de país. As metáforas e os símbolos atribuídos ao morro podem fazer com que o leitor se sinta pertencente a uma comunidade forte e próspera. Uma vez reconhecido como membro de um corpo nacional poderoso, ele pode sentir a necessidade de estudar e trabalhar pelo seu bem e de seus compatriotas, além de se comportar conforme os padrões estabelecidos para o bom funcionamento da sociedade civil e do Estado do Brasil Império.

O meu viver

Publicado na *Marmota Fluminense*, em 16 de fevereiro de 1856,⁴⁰⁰ “O meu viver”⁴⁰¹ é uma nênia composta em memória à mãe do poeta.⁴⁰² Saído em uma época em que o catolicismo – herança lusitana do período colonial de conquista e catequização, e estabelecido como religião

³⁹⁷ Alencastro (1997, p. 24).

³⁹⁸ No *Tratado de Metrifica o Portuguesa*, sobre o som da letra “f”, lê-se que lembra o “vento que silva pela frincha de uma porta, ou pela espessura de um arvoredado, que lhe resiste e o rasga [...]” (Castilho, 1851, p. 75).

³⁹⁹ Assis (18551, p. 3).

⁴⁰⁰ Esse poema foi atribuído à autoria de Machado de Assis por Magalhães Júnior (Magalhães Júnior, 2008, p. 44). E é o primeiro de uma série de poemas nos quais se lamenta a morte da mãe. Os demais – “Saudades”, “Lágrimas” e “Minha mãe” – aparecem no mesmo periódico em edições de abril, julho e setembro de 1856.

⁴⁰¹ Assis (*apud* Magalhães Júnior, 2008, p. 44-45).

⁴⁰² Conforme certidão de óbito presente no estudo de Gondin da Fonseca, Maria Leopoldina Machado de Assis, mãe do escritor, faleceu a 18 de janeiro de 1849, levada pela tuberculose (Fonseca, 1961, p. 254).

oficial do Estado brasileiro pela Constituição de 1824 – tinha poder sobre a vida espiritual da maior parte dos habitantes do país, o poema reproduz alguns símbolos, imagens e valores dessa instituição religiosa. Dessa maneira, ele os reafirma no pensamento dos leitores do periódico, os quais poderiam se identificar com o tema da elegia fúnebre machadiana, uma vez que, em meados do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, manifestaram-se diversas epidemias, como a febre amarela, a cólera e a varíola, responsáveis pela morte de um número considerável de fluminenses. Portanto, sobejavam órfãos, tanto no meio rural quanto no urbano. Veja-se o poema:

1. Chamar-se a vida a um martírio certo
2. Em que a alma vive se morrer não pode,
3. É crer que há vida p'ra o arbusto seco,
4. Que as folhas todas para o chão sacode.

5. Dizer que eu vivo...e minha mãe perdi,
6. Minha alma geme e o coração de amores,
7. É crer que um filho, sem a mãe...sozinho,
8. Também existe, com pungentes dores.

9. Dizer que vivo, se ausente existo
10. Da amante terna, tão formosa e pura,
11. É crer que triste desgraçado preso
12. Vive também lá na masmorra escura.

13. Quero despir-me desta vida má,
14. Quero ir viver com minha mãe nos céus,
15. Quero ir cantar os meus amores todos,
16. Quero depois em ti pensar, meu Deus!⁴⁰³

Em uma forma fechada, composta por quatro quadras de versos decassílabos sáficos, isto é, com acentuação constante na 4^a, 8^a e 10^a sílaba, e rimas nos pares, o eu lírico expressa suas profundas dores emocionais, realizando um solilóquio finalizado com uma evocação a Deus. Sob outro ponto de vista, a presença desse interlocutor sobrenatural no último verso: “Quero depois em ti pensar, meu *Deus!*”,⁴⁰⁴ pode indicar que todo o texto funciona como uma prece religiosa, em que a voz poética dialoga com a divindade, pedindo-lhe auxílio e buscando seu conforto, desde o primeiro verso. E como se trata de um tema sensível, ou seja, a morte daquela que gera, comumente nutre e oferece os primeiros cuidados à criança, a escolha da forma regular, do ritmo constante e de um verso mais longo, o decassílabo, igualmente pode

⁴⁰³ Assis (*apud* Magalhães Júnior, 2008, p. 44-45).

⁴⁰⁴ *Ibidem*, grifos nossos.

sugerir que o tempo passa bem lentamente, pois o eu lírico está em um estado de apatia após o falecimento da mãe.

Além da forma, do metro e do ritmo invariáveis, o texto apresenta um outro recurso sonoro que reforça a ideia de que se trata de um poema que mantém uma considerável relação com o gênero “oração” ou “prece religiosa”. Trata-se do uso de anáforas no terceiro verso das três primeiras estrofes: verso 3: “*É crer que há vida p’ra o arbusto seco*”,⁴⁰⁵ verso 7: “*É crer que um filho, sem a mãe...sozinho*”⁴⁰⁶ e verso 11: “*É crer que triste desgraçado preso*”,⁴⁰⁷ no primeiro verso da segunda e da terceira estrofe: verso 5: “*Dizer que eu vivo...e minha mãe perdi*”⁴⁰⁸ e verso 9: “*Dizer que vivo, se ausente existo*”,⁴⁰⁹ e em toda a última estrofe:

*Quero despir-me desta vida má,
Quero ir viver com minha mãe nos céus,
Quero ir cantar os meus amores todos,
Quero depois em ti pensar, meu Deus!*⁴¹⁰

Ademais, essa repetição de um grupo de palavras no início de todas as quadras indica a influência da tradição da oratória na composição poética. No decênio de 1850, no Brasil, embora a palavra impressa já circulasse bastante nos livros e periódicos impressos no país, essa antiga prática se mantinha ainda muito presente, porque a maior parte da população continuava analfabeta. Assim, no poema machadiano, o alto emprego de anáforas permite conjecturar que os versos tenham sido feitos para a memorização e posterior declamação. De igual modo, as orações religiosas são compostas para ressoar na mente dos fiéis, uma vez que elas permitem que se repitam certos termos significativos para os devotos. Nesse sentido, o emprego do verbo “crer”, em quase todas as estrofes, não parece ser fortuito, já que pode fazer referência às crenças ao mundo sobrenatural.

Ao se explorar um pouco mais o aspecto musical do texto poético que estabelece uma relação com as práticas eloquentes do período em que foi publicado, percebe-se que, em sua fatura, a tensão dialética entre vida e morte, sob o aspecto da religiosidade, expressa-se na forma e no conteúdo. Sobre isso, vê-se que há aliteração em todas as quadras, com sons que reforçam os sentidos sugeridos pelas palavras. Como exemplo, na primeira e terceira quadra, os sons das letras “v”, “m” e “t” aparecem quase sempre nas mesmas posições:

⁴⁰⁵ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴¹⁰ *Ibidem*, grifos nossos.

Chamar-se a vida a *um* martírio certo
Em que a *alma* vive se morrer não pode,
É crer que há vida p'ra o arbusto seco,
Que as folhas todas para o chão sacode.

[...]

Dizer que vivo, se ausente existo
Da *amante* terna, tão formosa e pura,
É crer que triste desgraçado preso
Vive também lá na masmorra escura.⁴¹¹

No poema, a repetição do som da letra “v” ocorre devido à presença das flexões do verbo “viver” e de sua forma substantiva. Na terceira estrofe, a palavra “masmorra”, iniciada com a letra “m”, aparece na mesma posição que as palavras “martírio” e “morrer” da primeira estrofe, aproximando-se sonora e semanticamente delas, pois todas servem de metáfora para a expressão do intenso sofrimento emocional que é sentido pelo eu lírico. É interessante que, nos versos citados acima, a letra “v”, de “vida”, aparece à esquerda e a letra “m”, de “morte”, à direita. É como se a vida pulsasse de um lado (o verbo “viver” e sua forma substantiva aparecem oito vezes no poema) e a morte, o “martírio” e a “masmorra” estivessem do outro. Além disso, não se pode esquecer que a acentuação constante na 4ª sílaba divide o verso em duas partes. Portanto, o embate criado devido ao emprego de antítese, por meio das palavras “vida” e “morte”, apresenta-se na estrutura e no conteúdo do poema.

Ainda sobre a sonoridade das quadras mencionadas acima, a passagem da repetição do som da letra “v” para o da letra “t”, no primeiro hemistíquio, parece indicar uma progressiva intensificação da emoção de tristeza. Nesse sentido, a presença de outros dois fonemas, o /s/ e o /z/, sucedendo-se nas estrofes, colabora para a expressão do estado de espírito melancólico. Na primeira quadra, o som do fonema /s/ pode sugerir o movimento suave das folhas ao cair. Veja-se:

Chamar-se a vida a um martírio certo
Em que a alma vive se morrer não pode,
É crer que há vida p'ra o arbusto seco,
Que as folhas todas para o chão sacode.⁴¹²

⁴¹¹ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴¹² *Ibidem*, grifos nossos.

Por sua vez, o fonema /z/, de som mais intenso que o /s/, só aparece na terceira estrofe, reforçando o desconforto, a metáfora da prisão espiritual e, portanto, o vazio dado pela existência “ausente”:

Dizer que vivo, se ausente existo
Da amante terna, tão formosa e pura,
É crer que triste desgraçado preso
Vive também lá na masmorra escura.⁴¹³

Em comparação com a primeira, nessa estrofe, há uma expressão mais profunda do pesar, que pode ser vista por meio do emprego sequencial dos advérbios no verso 11: “triste”, “desgraçado” e “preso”. Nessas palavras, os pares consonantais “TR”, “GR” e “PR”, formados por consoantes oclusivas acompanhadas da vibrante letra “r”, fortemente ressoam no verso, sonoramente reafirmando o sofrimento do eu lírico. Por fim, além de associada à “morte” e às metáforas do “martírio” e da “masmorra”, a letra “m” persiste na segunda e quarta quadra, em termos como “minha mãe”, “minha alma”, “meus amores” e “meu Deus”,⁴¹⁴ servindo de apoio à expressão de afetividade do eu lírico. Aliás, a manifestação do amor, que o eu lírico sente pela mãe morta e por Deus, transparece no texto, quando há o uso recorrente do pronome possessivo de primeira pessoa do singular.

No que diz respeito à estrutura da criação poética, é possível reconhecer a influência da retórica. Na primeira estrofe, o *exórdio* do texto, o tema da crise existencial aparece expresso em termos gerais, quando a voz poética faz a seguinte reflexão: se se considera um “martírio”, isto é, uma aflição, como forma de vida, em que contraditoriamente “a alma vive se morrer não pode,”⁴¹⁵ de modo análogo, acredita-se que existe vida para o “arbusto seco”⁴¹⁶ que perde suas folhas. Dessa maneira, recuperando uma postura comum dos escritores antigos, isto é, dos clássicos greco-romanos, o poeta compara a existência humana, nesse caso, tormentosa, a um elemento da natureza, que, nesse contexto, perde parte de sua matéria. A analogia não é gratuita, pois a árvore é um dos símbolos da vida, e assim, o arbusto, vegetal de pequeno porte, pode representar, no texto poético, a vida de um jovem.⁴¹⁷

Na segunda e terceira estrofe, tem-se a matéria do discurso poético, a *narração*, ou seja, o motivo do pesar é explicitado: o falecimento da mãe. Assim, em decorrência desse trágico fato, o eu lírico, marcadamente romântico, exprime seus sentimentos intensos por meio do

⁴¹³ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ Quando esse poema foi publicado, Machado de Assis tinha apenas dezesseis anos de idade.

emprego de personificação e de hipérbole, pois sua alma “geme” e seu coração está “cheio de amores”.⁴¹⁸ Aliás, essa última imagem pode não somente fazer referência ao amor sentido pela figura materna, como sutilmente sugerir que o indivíduo melancólico também sofre de amores não correspondidos ou realizados, fazendo com que o leitor do periódico sinta mais compaixão pelo seu drama pessoal.

Por fim, depois da apresentação do(s) *negro(s)* motivo(s) que desassossega(m) o eu lírico de “O meu viver”, na quarta quadra, a parte da *confirmação* ou *conclusão*, tem-se a seguinte finalização do discurso fúnebre: como em um canto religioso cristão, o eu lírico busca conforto na imagem de Deus e na crença de que sua mãe está em um lugar melhor do que o mundo terreno. Sobre isso, João José Reis comentou que, durante o século XIX, a morte “não era então vista como o fim do corpo apenas, pois o morto seguiria em espírito rumo a um outro mundo, a uma outra vida. Daí ela poder ser encarada até com júbilo”.⁴¹⁹

Tal como o tom declamatório, a abordagem religiosa do tema permite reconhecer a influência da oratória sacra em todo o texto poético. Em meados do século XIX, Machado de Assis provavelmente conhecia bem e apreciava o gênero. Como prova, há que se mencionar as suas animadas homenagens a um dos mais afamados pregadores do início do Oitocentos: o frei Francisco do Monte Alverne (1783-1858).⁴²⁰ Em setembro de 1856, como prosador iniciante, o poeta da *Marmota Fluminense* louvou o orador sacro no terceiro e último ensaio da série *Ideias Vagas*: “Os Contemporâneos: Monte Alverne”.⁴²¹ E dois anos depois, dedicou-lhe o poema “Monte Alverne”,⁴²² saído na seção “Publicação a pedido”⁴²³ do *Jornal do Comércio*, quatro dias após o falecimento do frade. No ensaio, após breve reflexão a título de *exórdio* sobre a diferença entre os *virtuosos* caminhos do bem, da *fé* e da *crença*, e as *viciosas* sendas do mal, escreveu o prosador:

⁴¹⁸ Assis (*apud* Magalhães Júnior, 2008, p. 44-45).

⁴¹⁹ Reis (1997, p. 96).

⁴²⁰ Nascido em 1783, no Rio de Janeiro, estudou “teologia no Convento São Francisco de Assis, em São Paulo, onde se tornou pregador passante e professor de filosofia. Alcançou o posto de pregador real em 1816, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Lecionou retórica e outras disciplinas no Colégio São José, no Rio de Janeiro. Recolheu-se da cena pública quando foi tomado pela cegueira, em 1836. Morreu em 1858, na casa de amigos, em Niterói” (Duran, 2010, p. 14).

⁴²¹ ASSIS, “Os contemporâneos: Monte Alverne (Parte I e II)”, *Ideias Vagas*, *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 768, 4 set. 1856b, p. 1-2; nº 769, 6 set. 1856b, p. 1-2. Em 1836, já cego, o frei deixou o púlpito, retornando para uma última aparição pública em 1856, devido aos pedidos intensos de seus amigos e apreciadores. Sobre seu derradeiro discurso público, é possível que o ensaio machadiano tenha sido elaborado, justamente, por causa dessa notável circunstância para os antigos sectários do sermoneista.

⁴²² “Monte Alverne”. Suplemento ao *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 335, p. 2, 6 dez. 1858. Curiosamente, trata-se do único poema dessa época (1854-1860) que veio a fazer parte das *Crisálidas* (1864).

⁴²³ Caracterizada como uma parte dos jornais da época que era direcionada à publicação do público geral. Normalmente, esse grupo de leitores era formado por beletristas que, após pagamento, podiam ver seus escritos estampados nas folhas dos principais periódicos do Rio.

Se não tivera de escrever as minhas *ideias* tão rapidamente, eu evocaria as veneráveis sombras daqueles mártires da Idade Média, mártires pela fé, e pelo dogma, cuja história tão sanguinolenta foi cantada pelo imortal Chateaubriand. Evocaria, porque vou falar de um homem tão crente, tão resignado, tão virtuoso, como os ilustres batalhadores cruzados que nas épocas calamitosas da Cristandade deram seu sangue a prol da religião. Mas essa evocação, poder-me-ia levar insensivelmente a reflexões por demais longas, e é força que eu seja breve, muito breve.

E, pois, duas palavras podem servir para uma invocação:

– Religião, inspirai-me!⁴²⁴

Nessa passagem, o ensaísta apresentou o franciscano por meio da comparação com os “ilustres batalhadores cruzados,” os “mártires”⁴²⁵ da Idade Média, que, como o representante máximo do Cristianismo, Jesus Cristo, literal e simbolicamente lutaram contra o domínio muçulmano da Europa Ocidental, em nome da religião cristã, durante o período das Cruzadas, entre os séculos XI e XIII. Portanto, vê-se que Machado construiu a imagem do frei como a de um herói, um guerreiro das causas cristãs. Estrategicamente retórico, o escritor anunciou que, salvo a necessidade de ocupar pouco espaço da folha, citaria todos os nomes “veneráveis”,⁴²⁶ e, assim, dignos de culto, respeito e admiração, a quem se equipararia o nome do pregador “*tão crente, tão resignado, tão virtuoso*”.⁴²⁷ E na segunda parte do ensaio, o autor o glorificou com ainda mais intensidade:

Mont’Alverne é um nome de uma extensão infinita, que desperta em nossos corações as sensações mais profundas, o entusiasmo mais férvido, porque – Mont’Alverne – quer dizer – uma glória do Brasil, um primor do púlpito, um Bossuet nascido nas plagas brasileiras e inspirado na solidão do Claustro!

Vede-o no fundo de uma cela sombria e humilde, pálido e abatido pela idade e pelos sofrimentos; vede-o ali com a mais severa humildade. É um inspirado de Deus. Mas infeliz! Em vão seus olhos procuram ver a luz do sol; estão fechados para sempre! Só a luz do gênio, uma lâmpada erguida num santuário, ilumina aquele espírito tão sublime, tão admirável como esse círculo de fogo, que brilha constante no universo!

Olhe-o! Contemplai aquela nobre fronte empalecida pelos anos, e pela disciplina, iluminada pelo gênio e pela fé; deixai-vos impressionar por todas as ideias que essa contemplação vos lançar na imaginação, e reconhecei nele o homem virtuoso, eloquente, admirável, a expressão mais sublime da grandeza de Deus!

⁴²⁴ Assis (1965, p. 33-34).

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ibidem*, grifos nossos. Ademais, como notou Jean-Michel Massa, em nota sobre o ensaio, é possível que a menção ao escritor François-René de Chateaubriand (1768-1848), autor de *O Gênio do Cristianismo* (1802) e *Os Mártires* (1809), tenha sido feita a propósito do apreço que Monte Alverne tinha pelas ideias e obras do francês (*idem*, p. 488).

De forma a manter o *decoro* necessário à expressão de um discurso construído em louvor a uma aclamada figura pública religiosa, o ensaísta manteve o uso do pronome “vós”, mais respeitoso, a fim de se comunicar com seu público leitor. Além disso, atribuiu muitas qualidades ao homem de espírito “sublime”, apresentado ainda sob os epítetos de “uma glória do Brasil” e “um primor do púlpito”.⁴²⁹ No entanto, no texto, o grau de seriedade com que foram tecidos os lauréis ao Monte Alverne coexiste com a presença de elementos gramaticais que denotam a influência da oralidade. De modo familiar, o ensaísta conversa com seu leitor (ou ouvinte), ora exclamando: “[...] e reconheci nele o homem virtuoso, eloquente, admirável, a expressão mais sublime da grandeza de Deus!”,⁴³⁰ ora instruindo, como demonstram os verbos flexionados no modo imperativo e presentes em toda a passagem: “Vede-o”, “Olhe-o”, “Contemplai”, “deixai-vos”, “reconhecei” e “Falai-lhe”.

Os dois trechos do ensaio machadiano, saído sete meses após a publicação do poema “O meu viver” no mesmo periódico, contêm imagens que indiretamente se repetem na nênia à mãe do poeta. São elas, a menção aos “mártires”⁴³¹ do período das Cruzadas, os quais, segundo o autor, guerrearam e sofreram em defesa da religião cristã; a alusão ao “Claustro”,⁴³² um ambiente encontrado em conventos e mosteiros e formado por galerias e um pátio interior; e a referência à “cela sombria e humilde”⁴³³ em que viveu Monte Alverne seus últimos dias. No poema, já na primeira linha, o eu lírico insinua estar vivendo um “martírio”,⁴³⁴ ou seja, um pesar intenso, aproximando-se, então, de Cristo, como os cruzados medievais e seu ídolo, o pregador Monte Alverne. E mais adiante, nos versos 11 e 12: “É crer que triste desgraçado preso” / Vive também lá na masmorra escura”,⁴³⁵ a palavra “masmorra”, representando a melancolia e o sofrimento humano, permite que os leitores da *Marmota Fluminense* novamente associem o eu lírico a Jesus Cristo, compadecendo-se e se identificando com suas dores.

De igual modo, no poema, a construção da figura da mãe recupera a imagem da Virgem Maria. No verso 10: “Da amante terna, tão formosa e pura”,⁴³⁶ é possível perceber que a progenitora é pintada como a maior representante do amor ilimitado e ideal. São-lhe atribuídas

⁴²⁸ *Idem*, p. 34-35.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Idem*, p. 33-34.

⁴³² *Idem*, p. 34-35.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Assis (*apud* Magalhães Júnior, 2008, p. 44-45).

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

somente as qualidades de uma santa, uma vez que ela expressa ternura, isto é, meiguice e carinho; e é dotada de beleza e pureza, que são virtudes que confortam e acalmam aqueles que a cercam, uma vez que sua existência e suas atitudes não ferem aos demais. Outra prova de que a homenageada é vista como uma pessoa santificada aparece no verso 14: “Quero ir viver com minha mãe nos céus”,⁴³⁷ pois, segundo o eu lírico, ela ascendeu aos céus, estando, portanto, em uma posição mais elevada do que aqueles que não podem mais desfrutar do prazer de sua presença amorosa.

Tanto a construção da imagem do eu lírico como um mártir, um espelho de Jesus Cristo, como a representação da mãe em nítida associação com a Santíssima Virgem colaboram para que o leitor do periódico se identifique com o texto poético, sentindo compaixão pelo eu lírico e amor pela figura materna. Além disso, o poema acaba ensinando ajudando a repercutir quais virtudes são esperadas em uma “boa mãe”, e como um filho deve amá-la. O leitor órfão pode se identificar com o tema e imitar o eu lírico, desejando o consolo divino e acreditando que a mãe morta esteja em um lugar melhor.

Dormir no campo

Poema composto em 19 de julho de 1855 e publicado somente no dia 21 de fevereiro de 1856.⁴³⁸ Como o título sugere, trata-se de um canto que recupera alguns valores da mentalidade arcádica, reinante no verbo literário setecentista luso-brasileiro, e que, na verdade, possui origem na Antiguidade Clássica. Contrapondo-se aos exageros característicos da estética barroca, nascida na Europa no final do século XVI, durante a Contrarreforma, para reafirmar os poderes do clero e da nobreza, os quais paulatinamente perdiam em prestígio devido à circulação de tendências ideológicas ligadas à Ilustração, o Arcadismo pregou a “busca do natural e do simples,”⁴³⁹ tanto no que diz respeito à representação do mundo natural quanto no uso da linguagem.

Sobre o estilo neoclassicista, em meados do século XVIII, poetas reunidos em associações literárias, como a Arcádia lusitana (1756), começaram a dar preferência às descrições e expressões da realidade que se tecessem por meio de imagens poéticas menos rebuscadas, ilustrativas de uma “contemplação mais simples da paisagem e dos seres”.⁴⁴⁰ Na poesia bucólica dessa época, além da valorização do ambiente campestre, par dicotômico do

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ Nas publicações poéticas machadianas dessa época, não era comum esse considerável intervalo temporal entre composição e publicação.

⁴³⁹ Bosi (2012, p. 57).

⁴⁴⁰ Candido (2007, p. 62).

“artificial” ambiente citadino – uma vez que se apresenta mais como resultado da criação humana do que da divina –, via-se, de igual modo, uma busca por relações humanas mais simples, isto é, menos complicadas. Aliás, a figura central desse tipo de literatura era o ideal do homem em seu estado mais puro. Conforme Antonio Candido, no Setecentos, “o herói literário por excelência é o *homem natural*, que aparece de vários modos e em várias circunstâncias, mas sempre dotado de algumas das características do seu padrão ideal”.⁴⁴¹ Assim, ele era retratado como um ser ingênuo e terno que, ao passar por diversas situações e dificuldades ao longo da vida, conservava sua pureza de espírito. Nas palavras do crítico: “é sempre aquele herói cuja bondade inata é posta à prova pelas vicissitudes da vida social, e sabe, não obstante, triunfar delas pela fidelidade com que segue a voz das disposições profundas”.⁴⁴²

Na homenagem poética machadiana à vida no campo, a paisagem natural aparece representada conforme o princípio da razão. A forma literária preza pela clareza e a ordem lógica do pensamento, e, de modo didático, alça o bucolismo e o homem rústico como ideais a serem seguidos a fim de se alcançar a felicidade. Leia-se o poema:

1. Ao terno suspirar do arroio brando,
2. Quanto é belo o repouso em campo ameno!
3. Em noite de verão, que a brisa geme,
4. Em noite em que o luar brilha sereno!

5. Acorda-se alta noite: no silêncio
6. Envolve-se a terra adormecida;
7. Verseja-se um minuto, à noite, à lua,
8. E torna-se a dormir...Que bela vida!

9. Se se ouve o piar d’ave noturna
10. Solta-se a ela mesma um doce canto,
11. Lança-se extremo olhar da lua ao brilho
12. E torna-se a dormir sob seu manto.

13. Não há vida melhor por certo; eu juro
14. Não a trocar por outra ainda que bela;
15. Não há nada no mundo mais sublime
16. Que um homem contemplar a sua estrela.

17. É belo o despertar, abre-se os olhos
18. Suavemente as pálpebras se erguendo
19. Dir-se-ia a serena e branda aurora,
20. Que vai rubra madeixa desprendendo.

21. Senta-se abrindo os olhos, bocejando,
22. Lançando à banda a destra agarra a lira,
23. Preludia-se um canto, um canto d’alma

⁴⁴¹ *Idem*, p. 60.

⁴⁴² *Idem*, p. 61.

24. E o terno coração terno suspira.

25. Erguendo-se sacode a véstia, as calças,
26. Compõe-se o vestuário com asseio,
27. E cuidadoso segurando a lira,
28. Vai-se dar pelo campo almo passeio.

29. Procura-se depois uma serrana
30. E se tece uma endecha após um beijo
31. (Que é de beijos que o vale se sustenta)
32. Embora à face ardente assome o pejo.

33. Não há vida melhor, por certo eu juro
34. Não a troco por outra, ainda que bela;
35. Não há nada no mundo mais sublime
36. Que amar-se alguma rústica donzela!

Rio, 19 de julho de 1855.

*J. M. M. d'Assis.*⁴⁴³

Em uma forma regular, e, portanto, equilibrada, isto é, em 9 quadras de versos decassílabos heroicos, e com rimas nos pares, o poeta exaltou a natureza apresentada sob o padrão do belo clássico. Como lembra Antonio Candido, a paisagem presente em textos neoclássicos, compostos segundo o conceito do belo na arte, é “civilizada” e “racionalizada”.⁴⁴⁴ Desse modo, apenas seus aspectos agradáveis são evidenciados, ou seja, não há elementos amedrontadores e sublimes como as quedas-d’água, os precipícios e os animais como as serpentes, as onças e os insetos desagradáveis. Tem-se uma paisagem da “superfície da terra”, com “árvores, prados, flores” e “regatos,”⁴⁴⁵ compondo um quadro suave, alegre e tranquilo. No idílio de Machado, vários são os adjetivos que indicam suavidade, doçura e beleza que deleita. Como exemplo, citam-se os termos: “terno”, “brando”, “belo” e “ameno”, que qualificam o “arroio” (regato ou corrente d’água), o “repouso” e o “campo.”

O caráter persuasivo do texto poético se encontra já na primeira quadra, no *exórdio*, quando o eu lírico declara, de maneira impessoal e exclamativa, um pensamento que reproduz um lugar-comum: “Quanto é belo o repouso em campo ameno!”⁴⁴⁶ Ao enaltecer o descanso no *locus amoenus*, o poema, publicado em um periódico produzido na cidade do Rio de Janeiro, pode sugerir que é preciso escapar do agito e da correria que caracterizam a vida urbana, isto é, é necessário *fugere urbem*, a fim de experimentar a calma sentida pelo homem comum, morador

⁴⁴³ Assis (1965, p. 11-12).

⁴⁴⁴ Candido (2007, p. 55).

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Assis (1965, p. 11-12).

da zona rural. As tópicas arcádicas aparecem tão fortemente em “Dormir no campo” que o refrão, localizado na quarta e na última estrofe, insistentemente repete, também pelo uso de anáforas, a ideia de que a vivência bucólica é superior a qualquer outra. Ademais, a ode deixa subjacente que é feliz quem não busca posses ou riquezas, uma vez que se sente realizado e satisfeito com o que lhe oferece a natureza. Leia-se, novamente, o *estribilho*:

Não há vida melhor por certo; eu juro
Não a trocar por outra ainda que bela;
Não há nada no mundo mais sublime
Que um homem contemplar a sua estrela.⁴⁴⁷

A estrutura do texto colabora para que o discurso em louvor à espontaneidade, à simplicidade das maneiras e dos costumes sociais ecoe no pensamento dos leitores da *Marmota Fluminense*. Apresentando uma organização que pode indicar a intenção do poeta em ser claro, direto e convincente, o poema pode ser dividido em três partes: o *exórdio*, *anarração* e a *conclusão*. Na primeira, tem-se um pequeno retrato da aprazível paisagem campestre, o qual, em imagens singelas, ilustra a *tese* defendida no canto poético:

Ao terno suspirar do arroio brando,
Quanto é belo o repouso em campo ameno!
Em noite de verão, que a brisa geme,
Em noite em que o luar brilha sereno!⁴⁴⁸

A partir da segunda estrofe, dá-se início à *narração* da experiência noturna. A voz poética conta, detalhada e calmamente, como se deu o despertar na madrugada; a composição poética inspirada pelo ambiente externo composto pelos elementos: a noite, a lua e o som da ave; o retorno ao sono e o posterior acordar quando já era dia; empregando, para isso, vogais nasalizadas e muitos verbos flexionados no gerúndio (“*erguendo*”, “*desprendendo*”, “*abrindo*”, “*bocejando*”, “*lançando*” etc.), para indicar, possivelmente, o lento desenrolar das ações. No

⁴⁴⁷ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, grifos nossos. Semelhante cenário aparece no ensaio “A poesia”, publicado em junho de 1856 na *Marmota Fluminense*, em um trecho em que o jovem crítico questiona: “o que vos inspira o oceano plácido e sereno - em uma *noite de verão* quando a *lua* brilha em um céu límpido e azul - e quando uma *viração* suave suspira com voluptuosidade e frescura?” (Assis, 2013, p. 54, grifos nossos). E o poema “A lua”, publicado na *Marmota Fluminense* dois dias antes da composição de “Dormir no campo”, parece ter despertado o poeta para a continuação do tema amoroso, uma vez que seus versos contêm iguais termos, imagens e ideias. Em “A lua”, o quadro protagonizado pelo astro noturno é o mesmo, pois está presente também o campo ameno e o arroio (através dos termos “*campina amena*” e “*lago*”), e o eu lírico, mais melancólico, também canta uma “*endecha*”: “É *noite*: fulgura a *lua* / E esparge à *campina amena* / Branda luz; / Contempla a beleza sua / Sobre a *linfa*, que serena / Geme a flux. [...] / Lá no campo, sobre as flores, / Dardeja seus brandos raios / Cor de prata, / Parece falar amores / Em seus cândidos desmaios / Que arrebatá. / Como a sua luz é pura / Sobre as águas tão serenas / Deste *lago*! [...] / Longe as dores: vibro a *lira* / Descanto amorosa *endecha* / De minh’alma, / Do coração que suspira / Já não solto triste queixa: / Tenho calma [...]” (Assis, 1855g, p. 4, grifos nossos).

entanto, a maioria dos verbos encontrados no poema está conjugada na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo e está acompanhada do pronome “se”, que atua como índice de indeterminação do sujeito. São eles: “acorda-se”, “verseja-se”, “torna-se”, “abre-se”, “senta-se”, entre outros. Nesse sentido, não é possível afirmar quem ou quantas pessoas dormiram e compuseram versos no campo.⁴⁴⁹ Além disso, o emprego dessa forma verbal impessoal permite, inclusive, que se cogite que o poeta tenha adotado um estado pastoril, isto é, uma “personalidade poética convencionalmente rústica”.⁴⁵⁰ Sobre isso, Antonio Candido comenta que, no Arcadismo:

[...] além das diferentes formas assumidas pelo mito da idade de ouro, e consequente exaltação da vida campestre, esta disposição do espírito se manifesta na diminuição de escala do sentimento amoroso, tratado com maior humildade ou, quando não, simplicidade mais acentuada. A poesia bucólica se caracteriza por uma delegação poética, a saber, a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício.⁴⁵¹

Nesse discurso poético que poderia servir a qualquer indivíduo, aproximando-se, portanto, do que é *universal*, observa-se, entretanto, o aparecimento do *eu* em dois momentos. No verso 13: “Não há vida melhor por certo; *eu* juro”,⁴⁵² localizado na quarta estrofe, e no verso 34: “Não a *troco* por outra, ainda que bela”,⁴⁵³ presente no refrão, um pouco modificado, que encerra a ode. Registrada no texto, essa *marca pessoal* permite afirmar que não só a racionalidade e o arcadismo nortearam a composição de “Dormir no campo”. Nele, é possível perceber um indivíduo que, timidamente, porque aparece somente em duas quadras das nove apresentadas, anseia gritar suas emoções. Sobre a transição entre a postura poética menos pessoal da poesia arcádica e o derramamento sentimental da poesia romântica, comentou Antonio Candido:

Ao acentuar, porém, de modo tão marcado a identidade do racional e do natural, o pensamento setecentista preparava a ruptura do equilíbrio clássico, que afinal de contas nunca passou duma tendência. O ideal de naturalidade conduziu ao de espontaneidade, que abriu as portas ao sentimentalismo – negação gritante da racionalidade. Dando categoria de literatura aos

⁴⁴⁹ Para Massa, o poema representa uma direção diferente, tomada por Machado de Assis após seis meses de colaboração no periódico de Paula Brito, dado que o poeta oferecia um canto mais pessoal e espontâneo. De acordo com o biógrafo, o texto poético “é o relato de um passeio no campo com amigos, também poetas. O jovem da chácara encontra a natureza, mas em uma atmosfera nova, falsamente pastoral. Descreve uma noite passada ao relento. Não esclarece se está acompanhado de amigos, mas a forma pronominal o demonstra” (Massa, 2009, p. 132). Entretanto, não se pode garantir que a forma verbal oculte a 3ª pessoa do plural.

⁴⁵⁰ Candido (2007, p. 64).

⁴⁵¹ *Idem*, p. 63.

⁴⁵² Assis (1965, p. 11-12, grifos nossos).

⁴⁵³ *Ibidem*, grifos nossos.

sentimentos espontâneos, inaugurou a *lógica do coração* e a dicotomia inevitável entre ela e a razão raciocinante, promovendo a dissolução desta como instância superior na criação literária.⁴⁵⁴

Assim, abriam-se as portas ao romantismo. No poema machadiano, excetuando-se a primeira estrofe introdutória, é interessante que o *eu* aparece apenas nas quadras em que não há *narração*. Nessas, valorizando a experiência bucólica ao máximo (“Que bela vida!”),⁴⁵⁵ o eu lírico indireta e repetidamente aconselha que qualquer indivíduo deve provar dessa vida simples:

Não há vida melhor por certo; eu juro
Não a trocar por outra ainda que bela;
Não há nada no mundo mais sublime
Que um homem contemplar a sua estrela.

(...)

Não há vida melhor, por certo eu juro
Não a troco por outra, ainda que bela;
Não há nada no mundo mais sublime
*Que amar-se alguma rústica donzela!*⁴⁵⁶

Essa nona e última estrofe se diferencia da quarta quanto aos últimos versos: “Que um homem contemplar a sua estrela”⁴⁵⁷ e “Que amar-se alguma rústica donzela!”⁴⁵⁸ os quais, vistos em paralelo, podem indicar que a amada se esconde também sob a metáfora da “estrela” – ainda que essa última possa simbolizar a boa sorte ou a inspiração almejada pelo eu lírico. Ao se considerar a “estrela” como a representação figurada de uma mulher, referenciada como uma simples “donzela”,⁴⁵⁹ e, portanto, recuperando o significado antigo dessa palavra usada para nomear as filhas de reis e fidalgos, assim denominadas antes do casamento, é possível realizar uma segunda análise do texto.

Olhando o texto poético de outro ângulo, é possível ver que outros elementos da natureza, presentes no poema, também podem ser percebidos como metáforas dos namorados. Logo, o ambiente campestre deixa de ser mero recurso decorativo. O eu lírico pode ser representado pelo “arroio brando”, que é personificado, uma vez que suspira, e a amada pode ser a “brisa” que geme, a “lua” que brilha serena e a branda “aurora”⁴⁶⁰ que vai rubra madeixa

⁴⁵⁴ Candido (2007, p. 61).

⁴⁵⁵ Assis (1965, p. 11-12).

⁴⁵⁶ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

desprendendo, ou seja, soltando os ruivos fios de cabelo.⁴⁶¹ E ela ainda pode ser a “ave noturna”,⁴⁶² recebedora do doce canto de seu cantor apaixonado.⁴⁶³

Dessa maneira, é possível conjecturar que o eu lírico tenha retratado a experiência amorosa, usando metáforas, personificações e verbos conjugados de maneira impessoal, com a finalidade de romanticamente ocultar e somente sugerir a cena de amor, que poderia chocar os leitores do periódico de Paula Brito. O eu lírico não deixa de ser um pastor discreto e comedido. Sobre isso, na oitava estrofe, encontra-se a necessária e decorosa expressão do sentimento de vergonha após o beijo, que igualmente pode ter sido mencionada por opção do poeta, indicando um eu lírico tomado pela timidez:

Procura-se depois uma serrana
E se tece uma endecha após um beijo
(Que é de beijos que o vale se sustenta)
*Embora à face ardente assome o pejo.*⁴⁶⁴

O comentário inserido entre parênteses: “(Que é de beijos que o vale se sustenta)”,⁴⁶⁵ recurso também utilizado no primeiro soneto machadiano,⁴⁶⁶ parece funcionar como um esclarecimento ou reflexão pessoal do poeta. Na sentença “Que é de beijos que o vale se sustenta”,⁴⁶⁷ a paisagem figurativamente se confunde com os amantes, ou, dito de outro modo, pode representar os namorados, confirmando essa segunda leitura analítica do poema.⁴⁶⁸

⁴⁶¹ A amada recebeu as mesmas metáforas no poema “Júlia”, publicado em maio de 1855 na *Marmota Fluminense*. Veja-se: “[...] Tu és a formosa lua / Percorrendo o azul dos céus, [...] / Tu és aurora formosa / Quando d’além vem surgindo [...] / Tu és perfumada brisa / Sobre o prado derramada [...] / Quando a terra despe as galas / E os mantos da noite veste, / Vejo brilhar tua imagem / Lá na abóbada celeste” (Assis, 1855e, p. 4, grifos nossos).

⁴⁶² Assis (1965, p. 11-12).

⁴⁶³ No poema “Teu canto”, composto em 29 de junho e publicado mais de um mês depois, no dia 15 de julho de 1855, na *Marmota Fluminense*, e, portanto, saído em data próxima da composição de “Dormir no campo”, o eu lírico compara a voz da musa a das aves na primeira estrofe: “Tu és tão sublime / Qual rosa entre as flores / De odores / Suaves; / Teu canto é sonoro / Que excede ao encanto / Do canto / Das aves. / [...]” (Assis, 1855f, p. 4, grifos nossos).

⁴⁶⁴ Assis (1965, p. 11-12, grifos nossos).

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Na segunda estrofe: “O gênio que vos faz enobrecer, / Virtude e graças de que sois c’roada; / Vos fazem do esposo ser amada – / (*Quanto é doce no mundo tal viver!*)” (Assis, 1854, p. 4, grifos nossos).

⁴⁶⁷ Assis (1965, p. 11-12).

⁴⁶⁸ Há ainda outro poema, composto um mês antes, no dia 21 de junho de 1855 (aniversário de 16 anos do poeta), que contém as mesmas imagens poéticas. Nele, o triste eu lírico menciona um sonho que teve, e passeia pelo campo, sob a luz da lua e ao lado da sua amiga. Intitulado “Meu anjo”, tem aqui alguns versos reproduzidos: “[...] / Quando sozinho, na floresta amena / Tristes sons modulava, / Não em lira d’amor – na rude flauta / Que a vida me afagava, / Tive um sonho d’amor, sonhei que um anjo / Estava ao lado meu, / Que com ternos afagos, com mil beijos / Me transportava ao céu. [...] / Quando contigo, caro bem, d’aurora / O nascimento vejo / Em um berço florido, e de ventura / Gozarmos terno ensejo; / Quando entre mantos d’azuladas cores / A meiga lua nasce / E n’um lago de prata refletindo / Contempla a sua face; / Quando n’um campo verdejante e ameno, / D’um aspecto risonho, / Ao lado teu passeio; eu me recorde / Do meu tão belo sonho, / E lembra-me esse dia venturoso / Em que a vida prezei, / Que vi teus meigos lábios me sorrirem, / Que logo te adorei! / Nesse dia sorriu a natureza / Com mágico esplendor / Parecia augurar ditoso termo / Ao nosso puro amor. / E te juro, anjo meu, ditosa amiga, / Por

Portanto, a ode machadiana ao campo e ao amor, ao recuperar a tradição neoclássica e sutilmente revelar um eu lírico que aparenta ter aquela “divina maldade, evocada por Nietzsche”,⁴⁶⁹ a qual, segundo Antonio Candido, teria dado um “travo mais saboroso”⁴⁷⁰ aos árcades, acaba se revelando uma composição poética racional, e, contraditoriamente, também emocional. Ao mesmo tempo que ensina o leitor da *Marmota Fluminense* a buscar uma vida e relações humanas que se orientem conforme a doutrina do meio-termo (*aurea mediocritas*), o poema serve de instrumento para a expressão do desejo íntimo do eu lírico, e, quem sabe, igualmente sirva para a conquista de sua amada.

Minha musa

Poema composto em 22 de fevereiro de 1856 e publicado no dia 4 de março. Em seis quadras de versos hendecassílabos,⁴⁷¹ embora, a princípio, melancólico, o eu lírico, nesse encômio ao próprio ofício poético, defende a crença de que as situações sempre podem vir a melhorar de estado. E no seu caso, a grande musa, a *poesia*, parece servir como instrumento de cura pessoal e de expressão de sua ardente fé no progresso nacional, isto é, na convicção de que tanto o indivíduo como o conjunto de habitantes do território brasileiro – conectados pela língua, a religião, a forma de governo etc., ou seja, ligados pelos elementos que os identificam como um determinado *povo* –, cada vez mais irá prosperar, ser amado e reconhecido pelo seu valor intrínseco. Nesse sentido, a voz poética de “Minha musa”⁴⁷² se coloca à disposição da necessidade político-ideológica do imperador e dos demais intelectuais inseridos em jornais oitocentistas. Ela se predispõe ao serviço de disseminação de discursos que busquem valorizar o Império e a cultura do país, principalmente a de origem europeia, de forma a permitir que gradativamente mais leitores se identifiquem como partes de um “corpo único”⁴⁷³ que trabalha em benefício de todos. Veja-se o poema:

1. A Musa, que inspira meus tímidos cantos,
2. É doce e risonha, se amor lhe sorri;
3. É grave e saudosa, se brotam-lhe os prantos,

tudo que há sagrado, / Que esse dia trarei junto ao teu nome / No meu peito gravado. / E tu que és minha estrela, tu que brilhas / Com mágico esplendor, / Escuta os meigos cantos de minh'alma, / Meu anjo, meu amor!” (Assis, 1855h, p. 3).

⁴⁶⁹ Candido (2007, p. 56).

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ O metro hendecassilábico, menos comum na primeira poesia do autor já tinha sido utilizado para a composição do poema “Paródia” (Assis, 1855i, p. 4), que data de 5 de agosto de 1855, com publicação no dia 14 do mesmo mês e ano, também na *Marmota Fluminense*, e que pertence a um gênero de poemas da tradição luso-brasileira, no qual predomina o jogo de palavras e sons em detrimento do conteúdo que se quer expressar.

⁴⁷² Assis (1957, p. 28-29).

⁴⁷³ Hansen (2000, p. 36).

4. Saudades carpindo, que sinto por ti.
5. A Musa, que inspira-me os versos nascidos
6. De mágoas que sinto no peito a pungir,
7. Sufoca-me os tristes e longos gemidos,
8. Que as dores que oculto me fazem trair.
9. A Musa, que inspira-me os cantos de prece,
10. Que nascem-me d'alma, que envio ao Senhor,
11. Desperta-me a crença, que às vezes 'dormece
12. Ao último arranco de esp'ranças de amor.
13. A Musa, que o ramo das glórias enlaça,
14. Da terra gigante – meu berço infantil,
15. De afetos um nome na ideia me traça,
16. Que o eco no peito repete: – Brasil!
17. A Musa, que inspira meus cantos é livre,
18. Detesta os preceitos da vil opressão,
19. O ardor, a coragem do herói lá do Tibre,
20. Na lira engrandece, dizendo: – Catão!
21. O aroma da esp'rança, que n'alma recende,
22. É ela que aspira, no cálix da flor;
23. É ela que o estro na fronte me acende,
24. A Musa que inspira meus versos de amor!

Rio, 22 de fevereiro de 1856

J. M. M. d'Assis⁴⁷⁴

Na ode machadiana à poesia, é possível reconhecer duas motivações principais norteando o canto poético, no que diz respeito ao âmbito interior e às questões exteriores ao bardo. Nas duas primeiras quadras, tem-se a declaração dos sentimentos íntimos que conduzem o eu lírico à expressão artística, e, nas três quadras seguintes, manifestam-se ideologias que compunham o quadro político, social e cultural do Rio de Janeiro de meados do século XIX. Melhor dizendo, nessa segunda parte do texto, expressam-se sentimentos e ideias que também dizem respeito ao *outro*, à comunidade que, no caso brasileiro, organizava-se tendo como figura central, o “Monarca esclarecido,”⁴⁷⁵ o imperador D. Pedro II, e como religião e língua oficiais, a católica e a portuguesa. Por fim, como esperado pelo leitor ou ouvinte do poema, a última quadra apresenta uma conclusão, que se caracteriza como otimista, uma vez que a voz poética

⁴⁷⁴ Assis (1957, p. 28-29).

⁴⁷⁵ Três meses antes, na *Marmota Fluminense*, tinha saído o poema laudatório ao imperador, da autoria de Machado. Naquele, o eu lírico, falando diretamente ao seu homenageado, mencionava a benção divina como argumento de sua força política. Leia-se um trecho: “Nesse trono, Senhor, onde esculpido / Tem a destra do Eterno um nome amado, / Vês nascer este dia abrilhantado / Sorrindo a ti, Monarca esclarecido!” (Assis, 1855m, p. 1).

professa uma profunda fé na melhora do seu estado emocional, e no porvir da população da *jovem nação* independente.

Embora o eu lírico diga, na primeira estrofe, que compõe conforme o inspirem os sentimentos de amor ou tristeza, os quais se transmutam em uma poesia sinestésica e personificada, porque “É *doce e risonha*” e “É *grave e saudosa*”,⁴⁷⁶ – e caracterizada por qualificativos arrastados para o início do verso, tendo como efeito, portanto, o destaque da qualidade dessa mesma poesia –, o pesar possui, de início, maior espaço na sua lira, já que aparece como o único tema da segunda quadra:

A Musa, que inspira-me os versos nascidos
De mágoas que sinto no peito a pungir,
Sufoca-me os tristes e longos gemidos,
Que as dores que oculto me fazem trair.⁴⁷⁷

Nesses versos, tem-se a confissão – por meio de vocábulos e verbos relacionados ao campo semântico do sofrimento: as mágoas, o sufocamento, os gemidos, as dores e a traição – de que o processo criativo funciona como uma libertação do espírito, pois, graças à poesia, o eu lírico consegue abrandar a dor emocional. A presença de assonância, devido à repetição do som da letra “i” justamente onde os versos são acentuados, igualmente colabora para que se reforce a imagem sonora dos “gemidos”.⁴⁷⁸ Além disso, o ritmo escolhido intensifica a expressão do verso 6: “De mágoas que sinto no peito a pungir”,⁴⁷⁹ uma vez que é possível imaginar, com mais força, o figurado movimento de punção, isto é, de estímulo do coração, metafórica e hiperbolicamente representando a aflição do eu lírico.

Nota-se que a voz poética informalmente dialoga com um interlocutor, marcado no texto por meio do pronome “tu”. Assim, os versos de queixa visam obter a compaixão do destinatário anônimo (ou da *destinatária*), assim como, por tabela, a do público leitor do periódico que pode se identificar, de diversas formas, com o sofrimento de alma. No verso em que há a menção ao receptor provocador de “saudades”, o verso 4: “Saudades carpindo, que sinto por ti”,⁴⁸⁰ a rima interna: “carpindo/sinto”, formada por palavras cuja tônica ocupa a mesma posição da acentuação do verso, associada ao ritmo, dá maior destaque a esse estado de desprazer do eu

⁴⁷⁶ Assis (1957, p. 28-29, grifos nossos).

⁴⁷⁷ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁷⁸ Conforme o *Tratado de Metrificação Portuguesa*, a letra “i” “parece convirá com as ideias de pequenez e de tristeza” (Castilho, 1851, p. 65).

⁴⁷⁹ Assis (1957, p. 28-29, grifos nossos).

⁴⁸⁰ *Ibidem*, grifos nossos.

lírico. E a aliteração que ocorre em toda a estrofe, por meio da repetição do fonema /s/, amplia a imagem poética da poesia personificada, que é ora *sorridente* ora *saudosa*. Veja-se:

A Musa, que inspira meus tímidos cantos,
É doce e risonha, se amor lhe sorri;
É grave e saudosa, se brotam-lhe os prantos,
Saudades carpindo, que sinto por ti.⁴⁸¹

Dessa sonora e expressiva luta entre a alegria, possibilitada pelo amor, e a tristeza, gerada pela saudade, vence a primeira, pois, na *confirmação*, o eu lírico arremata seus versos com a confiança de que a segunda é passageira. Leia-se:

O aroma da esp'rança, que n'alma recende,
É ela que aspira, no cálix da flor;
É ela que o estro na fronte me acende,
A Musa que inspira meus versos de amor!⁴⁸²

Novamente por meio de metáforas e sinestesia, a poesia paradoxalmente frágil e forte, porque é tanto “flor” como “fogo”, é enaltecida como a grande responsável pela motivação do eu lírico em escrever cantos amorosos. Por outro lado, essa última quadra também pode representar a “esperança” que era, durante o século XIX, no Brasil, depositada no futuro da *jovem nação*, pois a estrofe igualmente arremata a terceira, a quarta e a quinta estrofe, as quais nitidamente defendem os valores religiosos, políticos e culturais do Segundo Reinado.

Na terceira estrofe, tem-se a menção à inspiração divina que, em um processo metafórico, é colocada no pensamento do eu lírico por Deus. Então, nesses versos, de forma sutil, aparece a não tão nova ideia, já que tem origem na época colonial, de que os poetas, a exemplo dos padres-mestres e oradores sacros também colaboradores de jornais e revistas, podiam ser considerados profetas ou *vates*, sendo responsáveis, então, por guiar os iletrados e demais letrados ao encontro da instrução, da sabedoria e do conhecimento útil ao progresso da civilização.⁴⁸³ No verso 11: “Desperta-me a crença, que às vezes 'dormece”,⁴⁸⁴ é possível perceber a presença de um ensinamento moral. O eu lírico retórico e humildemente sugere já ter perdido a esperança ou ter questionado o poder divino em alguns momentos de sua existência, no entanto, ele diz que é sempre metaforicamente “acordado” para a verdade divina.

⁴⁸¹ *Ibidem*, grifos nossos.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ A concepção, dessa época, de que o poeta era um *vate* fica mais nítida em dois textos de Machado, saídos em datas próximas à publicação de “Minha musa”. São eles o poema “O profeta” (1855) e o ensaio de crítica “A Poesia” (1856). As análises de ambos podem ser conferidas em Rodrigues (2019, p. 65-83).

⁴⁸⁴ Assis (1957, p. 28-29).

Nesse sentido, mediante sua declaração, o porta-voz dos pensamentos sagrados funciona como um modelo para os fiéis leitores distantes da fé católica, os quais podem voltar à “casa paterna” com a certeza de que serão bem recebidos.

Após a incitação ao sentimento de adoração religiosa, a poesia *útil* e *deleitosa* de Machado de Assis estimula o orgulho patriótico na quarta estrofe. Com os argumentos de que o país possui um território vasto e que já é reconhecido por sua força (política, econômica, social e cultural), presentes nos versos 13 e 14: “A Musa, que o ramo das glórias enlaça” / Da terra gigante [...]”,⁴⁸⁵ o eu lírico, possivelmente buscando, além de persuadir, mover os sentimentos do público leitor da *Marmota Fluminense*, refere-se ao Brasil como o seu “berço infantil”.⁴⁸⁶ A metáfora transposta do universo geralmente considerado como relativo à ingenuidade, à pureza e ao amor inocente caracteriza o lugar como aconchegante e acolhedor. Desse modo, essa terna imagem associada à outra que aparece na sequência, criada a partir do recurso de sinédoque, uma vez que se emprega “peito” em vez de “coração”, comove o interlocutor do poema, fazendo com que este se sinta pertencente a uma comunidade, inclusive acreditando que o progresso nacional é, sem dúvida, uma certeza futura. Leia-se a estrofe completa:

A Musa, que o ramo das glórias enlaça,
Da terra gigante – meu berço infantil,
De afetos um nome na ideia me traça,
Que o eco no peito repete: – Brasil!⁴⁸⁷

Na quinta estrofe, de modo entusiástico, a voz poética defende a liberdade de expressão de sua poesia justamente veiculada em um meio de comunicação que, no século XIX, tanto na Velha Europa como no Brasil, fervorosamente reafirmava essa conquista para o progresso das ideias e da civilização. Não custa lembrar que os primórdios da imprensa no Brasil foram marcados pelo oficialismo e a censura,⁴⁸⁸ assim, durante e após muita agitação no universo jornalístico, o termo “liberdade”, associado à palavra escrita, circulava intensamente nos artigos e textos literários presentes em jornais e revistas, na tentativa de que não houvesse um retrocesso. Além do mais, nessa quadra de “Minha musa”, o eu lírico afirma usar sua poesia para elogiar o “herói lá do Tibre”,⁴⁸⁹ ou seja, a histórica figura de Catão, Marco Pórcio Catão

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Morel (2012, p. 13).

⁴⁸⁹ Assis (1957, p. 28-29).

Uticense (Roma, 95 a. C. – Útica, 46 a. C.), político romano partidário do estoicismo, tornado símbolo de direito universal contra toda e qualquer forma de tirania.⁴⁹⁰ Leia-se a estrofe:

A Musa, que inspira meus cantos é livre,
Detesta os preceitos da vil opressão,
O ardor, a coragem do herói lá do Tibre,
Na lira engrandece, dizendo: – Catão!⁴⁹¹

Na *Farsália* de Lucano, Catão aparece como um personagem que mantém sua fidelidade à Pompeu, mesmo após este ter sido derrotado por Júlio César. Desde então, o nome do leal cidadão romano tem sido relacionado àqueles que não abandonam uma causa, mesmo após sua derrocada.⁴⁹² Comentando sobre um dos efeitos da educação humanística durante o período arcádico europeu, isto é, a “formação de uma *caixa de ressonância* para a literatura, bastando uma *alusão* para pôr em movimento a receptividade do leitor”,⁴⁹³ Antonio Candido citou esta figura histórica como uma das mais conhecidos no Setecentos. De acordo com o crítico, como centelha, a presença de personalidades conhecidas, e, portanto, clássicas, nos textos, acendia “imediatamente a imaginação” e iluminava “a intenção do poeta”, por ser “uma linguagem universal”.⁴⁹⁴ No poema machadiano, a alusão à Catão funciona como argumento para persuadir os leitores de que é preciso lutar pelas causas virtuosas. O exemplar romano, como símbolo de honra, excita os ânimos, conduzindo o interlocutor a ações heroicas, como o trabalho diário para o progresso da *nação*.

Sobre o emprego do verso hendecassílabo, denominado *verso de arte maior*, e que na contagem silábica anterior à proposta de Castilho contabilizava doze sílabas poéticas, Freire de Carvalho teceu o seguinte comentário: “Depois de por longo tempo desusados [os versos], começa de novo a servir-se deles o gosto atual. Fez emprego frequente desta espécie de versos o poeta Gil Vicente nas suas composições dramáticas”.⁴⁹⁵ Entretanto, é no estudo de Péricles Eugênio da Silva Ramos que se pode encontrar uma informação mais interessante sobre a

⁴⁹⁰ Marques (2022, p. 233). Existe outro político romano chamado Catão. Trata-se do bisavô de Marco Pórcio Catão Uticense, Catão, o Velho (234 – 149 a. C.), mencionado na *Arte Poética* de Horácio. Conforme nota de rodapé, Catão, o Censor foi “um dos primeiros prosadores latinos, orador e historiógrafo” e “deixou também obras técnicas, notadamente um tratado de agricultura” (Aristóteles; Horácio; Longino, 2005, p. 56).

⁴⁹¹ Assis (1957, p. 28-29).

⁴⁹² “Lucano personifica a ideia estoica em Catão, o seu maior e mais sublime emblema. Catão carrega na sua mente as tradições romanas, e no seu peito, o fogo do amor à liberdade; vive mais para a pátria que para si; sua razão segue a virtude com pé incansável; sua vontade de ferro domina a natureza do seu corpo; [...] fiel sempre ao seu pensamento, o acaricia com mais fê quando o destino lhe dá as costas” (Castelar, s/d, p. 27, tradução nossa).

⁴⁹³ Candido (2007, p. 54).

⁴⁹⁴ Antonio Candido menciona as seguintes personagens históricas ou literárias: “A loura Ceres, o carro de Apolo, a Sirinx melodiosa, o sacrifício de Múcio Cévola, *a morte de Catão*” (*ibidem*, grifos nossos).

⁴⁹⁵ Carvalho (1851, p. 32-33).

possível fonte de Machado para a composição de seus versos de onze sílabas poéticas. Segundo Ramos, a maneira como Gonçalves Dias o compôs sugere origem espanhola, “quer diretamente, quer por intermédio dos manuais da época ou até do estudo de poesias do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”.⁴⁹⁶ Inserido no longo poema indianista “I-Juca-Pirama”,⁴⁹⁷ o hendecassílabo, formado pela junção de duas redondilhas menores,⁴⁹⁸ possui o mesmo ritmo que o empregado em “Minha musa”,⁴⁹⁹ isto é, possui acentuações nas segundas, quintas, oitavas e décimas sílabas. Veja-se a primeira estrofe do poema gonçalvino:

No meio das tabas de amernos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.⁵⁰⁰

Como observado por Candido, apesar de vinculado ao grupo de Gonçalves de Magalhães – ávido pela criação de uma poesia *nacional* –, Gonçalves Dias ainda manteve um “apego à harmonia neoclássica, que herdou dos setecentistas e primeiros românticos portugueses”.⁵⁰¹ Composto por dez cantos, à moda camoniana, “I-Juca-Pirama”:⁵⁰²

[...] narra a história de um guerreiro tupi prisioneiro a ser sacrificado em um ritual antropofágico pelos timbiras. Com reviravoltas, a trama perpassa por valores que envolvem o amor do filho para com o pai, a bravura e a honra guerreira.⁵⁰³

Em “Minha musa”, tal como o herói do poema gonçalvino, o poeta honrou a paternidade, no caso, a portuguesa. Com força expressiva, gritou:

A musa, que o ramo das glórias enlaça,
Da terra gigante – meu berço infantil,
De afetos um nome na ideia me traça,

⁴⁹⁶ Ramos (1959, p. 7-8).

⁴⁹⁷ Em 1851, a tipografia do editor da *Marmota Fluminense* publicou uma edição dos *Últimos Cantos*, que contém o poema “I-Juca-Pirama”. Em 1856, Machado de Assis, ao redor do editor e de sua empresa, facilmente podia ler a obra gonçalvina.

⁴⁹⁸ Considerando a contagem silábica realizada antes da reforma de Castilho, isto é, quando o verso de arte maior era contabilizado com doze sílabas poéticas. Assim, as redondilhas menores possuíam seis sílabas poéticas.

⁴⁹⁹ Assis (1957, p. 28-29).

⁵⁰⁰ Dias (1851, p. 12, grifos nossos).

⁵⁰¹ Candido (2007, p. 401).

⁵⁰² Dias (1851, p. 12).

⁵⁰³ Artuso (2018, p. 29).

Embora essa quadra pareça indicar uma ruptura com a tradição europeia devido ao emprego de um tom nacionalista, do “pai”, o poeta herdou a língua e a técnica poética prescrita em manuais e tratados facilmente encontrados nas bibliotecas e livrarias do Rio de Janeiro. A tradição portuguesa, ou *ibérica*, manifesta-se na escolha do verso, no emprego da rima “livre/Tibre”,⁵⁰⁵ na grafia da palavra “esp’eranças”,⁵⁰⁶ indicando uma pronúncia mais lusa que brasileira, e na colocação pronominal dos versos 5, 9 e 10: “A Musa, *que inspira-me* os versos nascidos”; “A Musa, *que inspira-me* os cantos de prece / *Que nascem-me* d’alma, que envio ao Senhor”.⁵⁰⁷

Ainda sobre o ritmo dos hendecassílabos empregados tanto em “I-Juca-Pirama”⁵⁰⁸ como em “Minha musa”, o qual, associado às imagens poéticas e à escolha vocabular, colabora para a incitação do orgulho patriótico em ambos os poemas, veja-se um comentário de Alysso Ramos Artuso:

Esse ritmo ternário das sílabas acentuadas pode ser entendido como o do pé clássico denominado anapesto, formado por duas sílabas breves (átonas, no caso), e uma sílaba longa (tônica), em ritmo ascendente. O ‘martelo do anapesto’ é empregado largamente por Gonçalves Dias (BOSI, 2015, p. 113), o que confere a característica de galope aos versos e com frequência atribui um tom grandiloquente ao conteúdo recitado, tanto que é usado com frequência em hinos, como é o caso do Hino à Bandeira.⁵⁰⁹

A cesura que quebra os hendecassílabos em dois hemistíquios permite que estes sejam mais facilmente memorizados. Inclusive a pontuação (vírgula, ponto e vírgula, ponto final e ponto de exclamação) serve como recurso para marcar a pausa melódica, assim como o uso de rimas nos versos ímpares. E para além dessas semelhanças formais presentes nos dois poemas, o uso do travessão na primeira estrofe de “I-Juca-Pirama”,⁵¹⁰ citada mais acima, também tem seu lugar no poema machadiano. No verso 14, lê-se: “Da terra gigante – meu berço infantil”.⁵¹¹

⁵⁰⁴ Assis (1957, p. 28-29, grifos nossos).

⁵⁰⁵ Já no século XIX, as letras “b” e “v” eram pronunciadas de modo idêntico no espanhol, usando-se o fonema /b/ (Penny, 1998, p. 72-73).

⁵⁰⁶ É bem possível que o poeta tenha assim grafado essa palavra de propósito, pois, a mesma aparece sem apóstrofo no poema “Saudades”, publicado anteriormente na *Marmota Fluminense*. Veja-se o verso: “Meiga *esperança* que me nutre em sonhos” (Assis, 1855, p. 3).

⁵⁰⁷ Assis (1957, p. 28-29).

⁵⁰⁸ Dias (1851, p. 12).

⁵⁰⁹ Artuso (2018, p. 31).

⁵¹⁰ Sobre a primeira estrofe do poema gonçalvino, observa Artuso: “Tal recurso evidencia a junção de contrastes – a força dos troncos e a beleza das flores – para constituir não só a paisagem descrita, mas também o ideal indígena que começa a se desenhar, bruto e sensível, severo e em harmonia com a natureza” (*idem*, p. 33).

⁵¹¹ Assis (1957, p. 28-29).

Apesar da adjetivação da terra como “gigante”,⁵¹² indicando sua grande extensão territorial ou seu poder político-econômico, em exaltação ao Império, e no sentido de provocar o respeito ou até mesmo o temor de seus rivais, a mesma é, por contraste, o “berço infantil”⁵¹³ do eu lírico. O travessão marca o paradoxo estabelecido entre a característica amedrontadora e a suave. Dessa forma, acionando o ideário romântico nacionalista e o lugar-comum do *locus amoenus*, em um processo de tensão romantismo *versus* classicismo, o eu lírico representa a pátria como um lugar que provoca medo, mas que também acolhe.

O hino machadiano à poesia dialoga com a tradição clássica ao mesmo tempo que se aproxima da estética romântica, ensinando aos leitores da *Marmota Fluminense* que é preciso acreditar na melhora de seus problemas sentimentais e pessoais, crer, intensamente, no poder divino, amar e trabalhar pela *nação* em construção, a qual já é pintada como próspera, forte e acolhedora de seus filhos.

Consummatum est!

Em 22 de março de 1856, na *Marmota Fluminense*, esse poema, cujo título pode ser traduzido para “Tudo foi consumado”, foi publicado de forma a celebrar a Semana Santa.⁵¹⁴ Nele, os leitores da folha foram convidados a rememorar o mito bíblico da Paixão de Cristo, para reavivarem, no espírito, a lembrança de que virtudes, como a humildade e a compaixão – alegorizadas na imagem do salvador crucificado –, são necessárias para a manutenção de uma existência mais plena e de uma sociedade mais empática. Machado de Assis tinha dezesseis anos quando compôs essa sua primeira recriação poética da trágica história que serve de fundamento para a doutrina cristã.⁵¹⁵ Em 50 versos, distribuídos em 10 estrofes, os leitores do periódico foram incitados a participar, como *testemunha*,⁵¹⁶ do enérgico canto de louvor, em que os acontecimentos da Via-Sacra foram recordados com entusiasmo. Assim, como consequência, é possível que a composição poética tenha legitimado, no pensamento e no

⁵¹² *Ibidem.*

⁵¹³ *Ibidem.*

⁵¹⁴ Como Wilton Marques observou, no mesmo dia, no *Correio Mercantil*, saiu o poema “Mortus est Jesus” do amigo Francisco Gonçalves Braga. Além do título em latim, da mesma temática e data de publicação, o texto poético do português estabelecia um diálogo poético com o de Machado (cf.: Marques, 2022, p. 118-119).

⁵¹⁵ Dois anos depois, o autor publicou um segundo poema de mesma temática na *Marmota Fluminense*. Oferecido ao padre-mestre Silveira Sarmiento, o texto poético “A morte no Calvário” (Assis, 1858b, p. 2) possui a expressão “Consummatum est” em sua epígrafe.

⁵¹⁶ Como apontado por Hansen, na oratória sacra, diante do texto das *Sagradas Escrituras*, o público ouvinte funcionava como testemunha da história recontada, não tendo qualquer opinião sobre ela, por se tratar de um texto de alta autoridade (Hansen, 2000, p. 38).

sentimento dos leitores da *Marmota Fluminense*, os ensinamentos que podem ser aprendidos, quando se entra em contato com a história da traição dos judeus contra Cristo. Leia-se o poema:

.....*Povos, curvai-vos*
A redenção do mundo consumou-se
João de Lemos

1. Na treva sombria de sacra tristeza,
2. Gemendo se envolvem a terra e os céus,
3. E a alma do crente num cântico acesa,
4. Revolve na ideia, suplício de um Deus.

5. Recorda a cidade que outrora folgando
6. Sorria descrente de um Deus à paixão,
7. E hoje proscrita lá dorme escutando
8. Do Eterno a palavra que diz: “Maldição!”

9. De Cristo os martírios, a dor tão intensa
10. De santa humildade, são provas fiéis,
11. E as gotas de sangue, as bases da crença,
12. Da crença que fala nos povos, nos reis!

13. Entremos no templo, e um cântico d’alma
14. Em ondas de incenso mandemos aos céus,
15. E ao mestre divino, de mártir com a palma,
16. Curvados oremos num cântico a Deus!

II

17. Senhor! entre apupadas dos algozes
18. Fôste levado ao cimo do Calvário
19. Para a morte sofrer!
20. De Deus ouviste as tão sagradas vozes,
21. Cheio de sangue envolto em um sudário
22. Tu quiseste morrer!

23. Quiseste, porque assim se revogava
24. Da pena eterna a tão fatal sentença
25. Que o pecado traçou!
26. E o sangue que teu corpo derramava
27. Era alto preço e animava a crença,
28. Que o pecado abismou!

29. E caminhaste ao Gólgota, levando
30. A cruz onde por nós foste cravado:
31. Cruenta imolação!
32. O sangue teu em jorros borbotando,
33. E teu corpo de açoutes tão chagado,
34. Sem dó, sem compaixão!

35. Oh! Cristo! E tu sofreste tais injúrias!
36. Foste arrastado ao cimo do Calvário,
37. Morto a plebe te quis!

38. Não quiseste embargar o ardor das fúrias,
39. Tu, cuja voz a Lúcifer tartáreo
40. Curva a negra cerviz!
41. “Perdoai-lhes, Senhor!” disseste, quando
42. Quase a expirar os olhos levantaste
43. Ao céu anuviado,
44. E já da morte gélido arquejando,
45. Com fraca e triste voz pronunciaste:
46. “Tudo está consumado!”
47. E o mundo remiu-se! De Deus à morada,
48. Gozando outra vida, se eleva Jesus!..
49. Cristãos! Penetremos a casa sagrada,
50. E a Cristo adoremos em torno da cruz!

Semana Santa de 1856.

*J.M.M. d'Assis.*⁵¹⁷

Os versos presentes na epígrafe foram retirados de um longo poema de mesmo título, datado de 5 de abril de 1849, e da autoria do poeta português João de Lemos. Bastante estimado por António Feliciano de Castilho, esse bardo coimbrão foi um dos principais colaboradores da revista literária portuguesa *O Trovador* (1848), que divulgou a poesia de jovens amigos, também citados em periódicos brasileiros oitocentistas.⁵¹⁸ Desse grupo, participaram os poetas: A. Cabral Couceiro, Gonçalves Dias, A. M. do Couto Monteiro, A. Pereira da Cunha, A. de Serpa, A. X. R. Cordeiro, José Freire de Serpa,⁵¹⁹ L. A. Palmeirim, entre outros.⁵²⁰

Escrito em versos decassílabos heroicos, o “*Consummatum est*”, de João de Lemos, é um canto encomiástico à morte de Cristo, no qual há a menção de outras personagens bíblicas, como Adão e Noé, a fim de que suas histórias sirvam de exemplo para a educação moral e religiosa do português oitocentista. De modo eloquente, e com o possível intuito de causar medo no leitor, o eu lírico também comenta sobre a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, ressaltando a punição divina à maldade e à corrupção humanas. Ademais, recorrentemente incita “Homens, povos e reis”⁵²¹ a se inclinarem, como forma de respeito à “cruz” (símbolo de

⁵¹⁷ Assis (1965, p. 26-27).

⁵¹⁸ Como citado na página 47, da presente tese, a poesia de alguns destes poetas ilustrou as páginas de *O anunciador*, folha que antecedeu à publicação do *Periódico dos Pobres*, de A. M. Morando.

⁵¹⁹ Um verso desse poeta foi inserido na última linha do poema “Ela”, de Machado de Assis, a primeira publicação deste na *Marmota Fluminense* (cf. Rodrigues, 2017).

⁵²⁰ No artigo “António Feliciano de Castilho e a seleção de poetas para a *Revista Universal Lisbonense* (1842-1845),” de Eduardo da Cruz, é possível tomar conhecimento de como a poesia de João de Lemos encantou o classicista António Feliciano de Castilho, e quais foram os poetas colaboradores de *O Trovador* (CRUZ, “António Feliciano de Castilho e a seleção de poetas para a *Revista Universal Lisbonense* (1842-1845),” *Miscelânea*, Assis, v. 14, p. 163-181, 2013).

⁵²¹ Lemos (1858, p. 191).

“amor e liberdade”),⁵²² destacando, assim, o Mártir como um grande modelo a ser seguido. O trecho “...Povos, curvai-vos / A redenção do mundo consumou-se”⁵²³ aparece no final da primeira estrofe, e no da última, encerrando o poema do crente lusitano. Veja-se o trecho:

[...]
Curvai-vos ante a cruz, que ora começa
A reinar sobre a terra, porque o Verbo,
Já cumpriu a missão! – O Cristo sobe
Ao seio do Senhor...e a Cruz às grimpas
Do Capitólio audaz!... *Povos, curvai-vos,*
*A redenção do mundo consumou-se!*⁵²⁴

Nesse fragmento, é possível ver a imagem altamente simbólica de Jesus ascendendo aos céus, tal como aparece nas *Sagradas Escrituras*. Então, como na *Bíblia*, a menção a esse acontecimento sobrenatural e sagrado funciona como um argumento, no sentido de convencer os leitores sobre a grandiosidade do herói crucificado. Diante desse quadro, ao interlocutor do poema, cabe-lhe reconhecer, *racionalmente*, sua inferioridade humana diante do autodenominado filho de Deus, e acreditar no poder da palavra recitada, uma vez que seu *sentimento* de admiração também foi motivado.

Igualmente escrito em tom dramático e com uma força declamatória, o poema machadiano desenvolve o tema da epígrafe e dialoga com a tradição da sermonística produzida no Brasil, sobretudo nos séculos anteriores. Esse diálogo ocorre devido ao casamento entre a temática religiosa e a escolha de uma forma decorosa, propícia para a expressão desse conteúdo solene, que colabora com a educação moral e religiosa da população fluminense de meados do século XIX. Em outros termos, como a abordagem do mito do maior mártir do cristianismo, que, segundo a *Bíblia*, sacrificou sua vida para salvar a humanidade decaída, porque envolvida em pecados,⁵²⁵ necessita de uma forma à altura da suntuosidade da histórica recontada, “Consummatum est!” se apresenta sob uma estrutura que valoriza o equilíbrio, a seriedade e a importância que o tema tem para os fiéis.

A primeira parte do poema contém quatro quadras compostas por versos hendecassílabos de igual ritmo, ou seja, com acentos na 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílaba poética, e rimas alternadas. A parte II, por sua vez, possui 5 estrofes heterométricas, compostas por seis versos

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵²⁵ “Eis como nasceu Jesus Cristo: Maria, sua mãe, estava desposada com José. Antes de coabitarem, aconteceu que ela concebeu por virtude do Espírito Santo. José, seu esposo, que era homem de bem, não querendo difamá-la, resolveu rejeitá-la secretamente. Enquanto assim pensava, eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos e lhe disse: ‘José, filho de Davi, não temas receber Maria por esposa, pois o que nela foi concebido vem do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho, a quem porás o nome de Jesus, porque *ele salvará o seu povo de seus pecados*’” (Mateus, 1:18-21, grifos nossos).

cada, que estão assim organizados: a cada 2 decassílabos heroicos aparece o seu quebrado, isto é, o hexassílabo. Do mesmo modo, ocorrem rimas alternadas nessas estrofes. E, por último, integrando ainda a segunda parte do poema, a última estrofe possui as mesmas características formais que as quadras iniciais, ou seja, mesmo número de versos, idêntico metro, ritmo e tipo de rima. Nota-se, então, a presença de uma *simetria* formal sustentando todo o texto, a qual aparece evidenciada na escolha das estrofes, do metro, da disposição das rimas, e que se expressa também no aspecto fônico da primeira quadra, pois, como em um espelho, “treva sombria” reflete “sacra tristeza”, assim como “alma do crente” reflete “cântico acesa”.⁵²⁶ Veja-se:

Na *treva* sombria de *sacra* tristeza,
Gemendo se envolvem a terra e os céus,
E a *alma* do crente num *cântico* acesa,
Revolve na ideia, suplício de um Deus.⁵²⁷

Nessa primeira quadra, que pode ser considerada como o *exórdio* da primeira parte do poema, a voz poética descreve o sentimento de profunda tristeza que acomete o cristão quando a morte de Cristo ocupa seu pensamento, por meio da imagem *universal* da “treva sombria,” e da personificação da “terra” e dos “céus”,⁵²⁸ os quais metonimicamente representam a humanidade e os seres sobrenaturais.⁵²⁹ Além disso, no poema, a palavra “treva” pode ser metáfora para a Semana Santa, pois, nesse período, eram e ainda são dirigidas ainda mais orações à Deus.

O efeito dramático persiste nas quadras seguintes que constituem a primeira parte do elogio fúnebre. Nesta, além da construção de uma imagem obscura, representativa do sentimento de dor, o eu lírico relembra, por meio do emprego de sinédoque, que se dá devido à presença da palavra “cidade”, o comportamento de descaso e desrespeito do povo de Jerusalém diante do ato de tortura praticado contra o “Homem-Deus”:⁵³⁰

Recorda a cidade que outrora folgando
Sorria descrente de um Deus à paixão,
E hoje proscrita lá dorme escutando
Do Eterno a palavra que diz: “Maldição!”⁵³¹

⁵²⁶ Assis (1965, p. 26-27).

⁵²⁷ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ Lê-se, na *Bíblia*: “Desde a hora sexta até a nona, cobriu-se toda a terra de trevas” (Mateus, 27:45).

⁵³⁰ Assis (1965, p. 26-27).

⁵³¹ *Ibidem*.

Ao exclamar o termo que está em posição de destaque no verso 8: “Maldição!”,⁵³² dito por Deus que, portanto, tem a última e decisiva palavra na interlocução, o eu lírico traz, à lembrança dos leitores, a lição que pode ser aprendida diante do ato violento dos “traidores”, o qual merece a punição divina. Conforme as *Sagradas Escrituras*, quando o governador Pôncio Pilatos recusou assumir a responsabilidade sobre a morte de Jesus, o povo disse: “Caia sobre nós o seu sangue e sobre nossos filhos”.⁵³³ Nesse trecho bíblico, o “sangue”, que pode ser representado, no poema, pela metáfora da “Maldição”, simboliza os infortúnios pelos quais passaram os judeus, após o crime cometido contra “um Deus”.⁵³⁴ O destaque e o emprego da palavra “Maldição”, nessa quadra argumentativa, ensina, mediante a comoção pelo medo, que é preciso seguir o caminho contrário ao escolhido pelos judeus da Galileia, ou seja, é aconselhável buscar a via do bem, no sentido de se comportar conforme os princípios religiosos cristãos.

Compõem ainda a primeira parte do poema machadiano os símbolos da Paixão, isto é, os “martírios” sofridos por Cristo e suas “gotas de sangue”,⁵³⁵ com o possível fim de servir de argumentos, no sentido de persuadir e comover o interlocutor do poema, atingindo-lhe, por conseguinte, tanto a razão como a emoção. Vale repetir que esses símbolos, aí localizados, reavivam, na memória dos fiéis, a crença de que Jesus corajosamente morreu porque se sacrificou em prol da humanidade. Nesse sentido, os versos da terceira quadra, em que ocorrem muitas inversões sintáticas, ressaltando o poder sugestivo das palavras no ouvido do interlocutor do poema, colaboram com a construção da figura de Cristo como a de um herói. Leia-se:

De Cristo os martírios, a dor tão intensa
De santa humildade, são provas fiéis,
E as gotas de sangue, as bases da crença,
Da crença que fala nos povos, nos reis!⁵³⁶

Se Jesus Cristo é pintado como um herói e sua vida está retratada em um livro de *autoridade*, porque tido como sagrado, e em circulação no Brasil durante o século XIX, o leitor da *Marmota Fluminense* pode concluir que é preciso viver como o mártir, ou seja, seguindo um caminho glorioso de fé, humildade e de amor à espécie humana. O emprego do verso de onze sílabas poéticas, o hendecassílabo, ou verso de arte maior, mencionado por Cavalcanti Proença

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ Mateus (27:24-25).

⁵³⁴ Assis (1965, p. 26-27).

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*.

como um verso que por si só já é simétrico,⁵³⁷ e o fato de estar acentuado na quinta sílaba que, então, o divide em dois hemistíquios, permitem que se ressaltem ainda mais as imagens simbólicas que expressam a dor intensa.

Parecendo-se com um orador sacro, como se pode ver pela flexão de alguns verbos no modo imperativo, a voz poética primeiro fala com seu *auditório*, usando a segunda pessoa do singular, expressa pelo pronome “tu”, dialogando, portanto, de modo informal. Como exemplo, destaca-se o verbo “Recorda”, citado no verso 5: “*Recorda* a cidade que outrora folgando”.⁵³⁸ Dessa forma, apesar de tratar de um tema que pede distanciamento quanto ao trato linguístico, o eu lírico é familiar com o leitor ou ouvinte, possivelmente para, ainda na primeira parte do encômio fúnebre, conquistar sua confiança, seguindo o princípio retórico da *captatio benevolentiae*. Então, após cativá-lo, ele se inclui como um fiel cantor do “Consummatum est!”, flexionando os verbos na terceira pessoa do plural, com o fim de convidar a todos para participar do ritual de homenagem sacra:

Entremos no templo, e um cântico d’alma
Em ondas de incenso *mandemos* aos céus,
E ao mestre divino, de mártir com a palma,
Curvados *oremos* num cântico a Deus!⁵³⁹

Depois dessas quadras que preparam o auditório para o recebimento da história sagrada, já conhecida e *testemunhada* e, portanto, benevolmente esperada, dá-se início à narração da Via-crúcis na parte II. Sobre a repetição do mito, que era familiar ao público ouvinte e leitor do periódico de Paula Brito, é interessante a construção do verso 12: “Da crença que fala *nos* povos, *nos* reis!”.⁵⁴⁰ Não se trata de uma crença que fala *sobre* os povos e os reis. Porventura, ela fala *a* eles, isto é, personificada como uma força sobrenatural, a voz divina, ou o próprio Espírito Santo, acaso sussurra os ensinamentos necessários para se seguir uma vida satisfatória. Nesse sentido, o eu lírico é apenas o porta-voz da mensagem sagrada.

Na parte II, uma nova forma foi empregada para a *narração* da Paixão. As estrofes maiores e o ritmo variado dos decassílabos entremeados com hexassílabos permitem mais pausas, e, assim, a contação se dá de modo mais lento, claro e didático. Além disso, nessas estrofes heterométricas há menos figuras de linguagem e inversões sintáticas, possivelmente indicando a intenção pedagógica do porta-voz do “Eterno”,⁵⁴¹ de se fazer bem claro e direto, ao

⁵³⁷ Proença (1955, p. 64).

⁵³⁸ Assis (1965, p. 26-27, grifos nossos).

⁵³⁹ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

transmitir sua mensagem. O eu lírico se dirige a Jesus por meio do emprego do pronome da segunda pessoa do singular, o “tu”, sendo, então, informal. O uso dessa forma de tratamento parece destoar da suntuosidade pedida pelo tema, melhor dizendo, é deveras estranho que a voz poética tenha se dirigido familiarmente ao “Homem-Deus”.⁵⁴² Após ter preparado o público leitor para a escuta da *epopeia* que consagrou Jesus de Nazaré como o “Salvador da humanidade”, pode-se supor que o eu lírico tenha tido a intenção de ensinar, aos devotos, como se aproximar da divindade. Aliás, nesse momento da enunciação poética, o diálogo se estabelece diretamente com o “Senhor”.⁵⁴³ Esse dado ressalta que todos, leitores, ouvintes e, inclusive, o eu lírico *testemunham* os acontecimentos da tragédia do Gólgota.

Parafraseando as *Sagradas Escrituras*, primeiramente o eu lírico relata que Cristo foi levado ao topo do monte Calvário, acompanhado das vaias e dos insultos de seus assassinos, para ser crucificado. Na sequência, ele apresenta a causa da morte: “De Deus ouviste as tão sagradas vozes”,⁵⁴⁴ ou seja, sabe-se que seu destino provinha de uma decisão divina. Conforme a *Bíblia*, houve três anúncios (ou prenúncios) da Paixão. No primeiro, Jesus disse aos seus discípulos: “É necessário que o Filho do homem padeça muitas coisas, seja rejeitado pelos anciãos, pelos príncipes dos sacerdotes e pelos escribas. É necessário que seja levado à morte e que ressuscite ao terceiro dia”.⁵⁴⁵ Mostrando coragem, o herói do poema aceitou o veredicto, com o objetivo de que seu sangue se tornasse um símbolo de fé.

A força persuasiva do encômio se concentra na repetição de palavras e de imagens que acabam ressoando na mente do leitor, também o comovendo. Como, por exemplo, o termo “sangue” aparece nas três primeiras estrofes da Parte II. No verso 21: “Cheio de *sangue* envolto em um sudário”;⁵⁴⁶ no verso 26: “E o *sangue* que teu corpo derramava”⁵⁴⁷ e no verso 32: “O *sangue* teu em jorros borbotando”.⁵⁴⁸ E a imagem da subida ao monte do Calvário também se repete em diferentes versos. No 18: “Foste levado ao cimo do Calvário”;⁵⁴⁹ no 29: “E caminhaste ao Gólgota, levando”⁵⁵⁰ e no verso 36: “Foste arrastado ao cimo do Calvário”.⁵⁵¹

O aspecto sonoro não deixa de causar efeito sobre o ouvido atento, pois nos versos 29, 30 e 31: “E caminhaste ao Gólgota, levando / A *crúz* onde por nós foste *cravado*: / *Cruenta*

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ Lucas (9:22).

⁵⁴⁶ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

imolação!”⁵⁵² a aliteração reforça a expressão de dor após a pregação das mãos e dos pés à cruz. Nesta estrofe, o porta-voz parece intimamente declarar seu sentimento de empatia diante do sofrimento do crucificado, seguindo a lição retórica de que é preciso acreditar, verdadeiramente, no que se diz, ou pelo menos aparentar muito bem, para convencer seu público:

Oh! Cristo! E tu sofreste tais injúrias!
Foste arrastado ao cimo do Calvário,
Morto a plebe te quis!
Não quiseste embargar o ardor das fúrias,
Tu, cuja voz a Lúcifer tartáreo
Curva a negra cerviz!⁵⁵³

Pode-se concluir que o Mártir merece a glória, isto é, ele é digno do reconhecimento metaforizado na “palma”, citada no verso 15: “E ao mestre divino, de mártir com a *palma*”,⁵⁵⁴ porque heroicamente se desvencilhou da ira, mostrando-se um homem virtuoso e capaz de se sacrificar pelos demais, seus “traidores”. Na última estrofe de “Consummatum est!”, a *confirmação* do discurso de traços oratórios, formalmente composta como as quadras da primeira parte do texto poético, provavelmente porque, justamente, não tem como fim narrar a Via-crúcis, o eu lírico retoma o olhar de observador e a postura imperativa, convidando os cristãos a adorarem a simbólica imagem de Cristo na cruz, uma vez que, segundo ele, este foi elevado aos céus, ressuscitado:

E o mundo remiu-se! De Deus à morada,
Gozando outra vida, se eleva Jesus!...
Cristãos! Penetremos a casa sagrada,
E a Cristo adoremos em torno da cruz!⁵⁵⁵

Portanto, esse poema de Machado de Assis relê as *Sagradas Escrituras*, apresentando, de modo fiel, o enredo da talvez mais famosa história da *Bíblia*, mediante o emprego de uma estrutura simétrica e bem-organizada, com a finalidade de cumprir com o decoro do tema tratado. Além disso, inserido em uma folha popular, com vistas a celebrar uma das principais festas cristãs, “Tudo foi consumando” perpetua os ensinamentos que podem ser obtidos da experiência do Mártir, colaborando, desse modo, com o papel educativo da *Marmota Fluminense*.

⁵⁵² *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

Cognac!...

Publicado em 12 de abril de 1856, o poema “Cognac!...”⁵⁵⁶ é um *ditirambo*, ou seja, é uma composição pertencente ao gênero lírico, que é “destinada a celebrar o vinho”⁵⁵⁷ originário da homônima comuna francesa, o qual, no poema, configura-se como o grande responsável pela inspiração poética. Em seu *Tratado de Versificação*, retomando Adolpho Coelho, conta-nos Olavo Bilac e Guimarães Passos que o *ditirambo* clássico, celebrativo do deus Dionísio:

Primitivamente, exprimia apenas a alegria e agitação produzidas pelo vinho, e permitia à dança, à mímica e ao acompanhamento musical um jogo livre. O núcleo do ditirambo consistia então num *mimo* musical, em que certas figuras características do acompanhamento de Dionísio (Baco), principalmente sátiros, e um coro, recordavam de um modo popular a história do deus. A esse *mimo* ligavam-se uma dança viva e música de flauta, segundo os ritmos da harmonia frígia; a parte cantada reduzia-se, porém, a prelúdios tradicionais e fórmulas finais, consistindo num pequeno canto improvisado e sem estilo determinado.⁵⁵⁸

Dessa composição poético-musical meio *torta*, de “canto improvisado e sem estilo determinado,”⁵⁵⁹ originou-se o drama satírico. Um pouco distante da perfeição formal, profana e amiga do efeito teatral, a canção báquica “Cognac!...,” de Machado de Assis, pode ter sido criada por sugestão dos petalógicos reunidos na livraria de Francisco de Paula Brito. Vale lembrar que os próprios membros dessa sociedade, a princípio informal, afirmaram, na *Marmota Fluminense*, que se reuniam com o único fim de se divertir:

A *Sociedade Petalógica*, ou de *Petalogia*, sociedade que, segundo o seu título, não trata senão de *petas*, é um ajuntamento de pessoas, mais ou menos instruídas, que há cerca de 20 anos se reúnem num dos lugares mais belos e mais conhecidos dessa Corte. Criada espontaneamente sem nome, ao princípio o seu fim era todo político; mas como mudam-se os tempos e nós mudamos com eles – *tempora mutantur, nos et mutamur in illis* –, passou a ser unicamente recreativa, podendo todo o mundo que nela tem assento expender com franqueza a sua opinião, contanto que haja de responder pelos abusos que cometer no exercício desse direito. Exceto vida particular de famílias, de tudo se trata na Sociedade Petalógica!⁵⁶⁰

Os *mais ou menos instruídos*, assim autoqualificados, devido à possível tentativa de retoricamente captar a benevolência do público leitor do periódico, ou, de justamente, se declararem partidários da troça, dizem tratar de *petas*, isto é, de mentiras, ou melhor, de histórias

⁵⁵⁶ Assis (1932, p. 167).

⁵⁵⁷ Bilac e Passos (1905, p. 161).

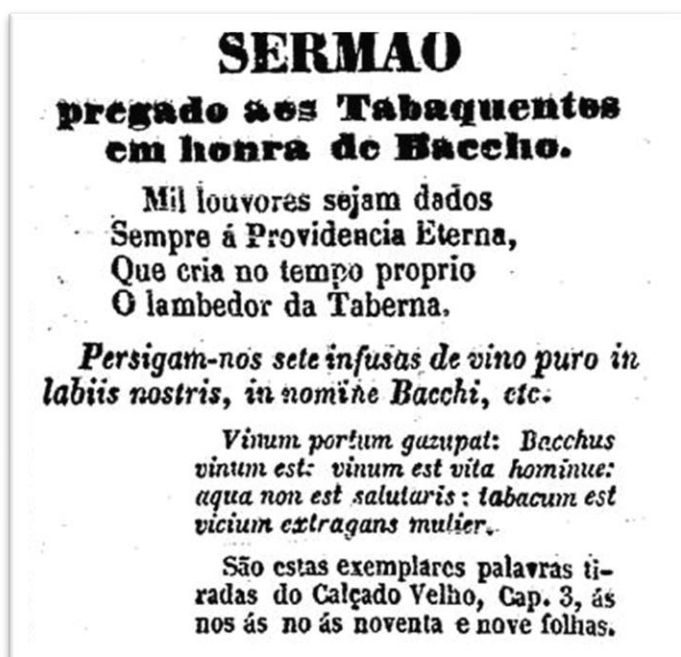
⁵⁵⁸ *Idem*, p. 160-161.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 380, p. 1, 5 jul. 1853.

um pouco “alteradas” ou “aumentadas.” Presente na folha popular de Paula Brito, a ode machadiana à bebida alcoólica é ilustrativa do espírito brincalhão do editor e de seus colaboradores. Cita-se, como exemplo dessa face zombeteira das *Marmotas*, publicadas no Rio de Janeiro, entre 1849 e 1861 (com números esparsos em 1864), uma paródia intitulada “Sermão pregado aos tabaquentos em honra de Baco,” saída na edição de 23 de maio de 1854.⁵⁶¹ Imitando o gênero sacro, inclusive com trechos em latim, “a língua culta, por excelência, no período colonial”,⁵⁶² o autor do texto visa persuadir seu interlocutor de que é preciso ter horror ao tabaco e amor ao vinho, “porque o vinho ninguém pode negar que dá a vida e conforta. *Vinum est vita hominis*”.⁵⁶³

Figura 16 – Início do Sermão pregado aos tabaquentos em honra de Baco na Marmota Fluminense



Fonte: *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 472, 23 mai. 1854, p. 3.

⁵⁶¹ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 472, p. 3-4, 23 maio 1854.

⁵⁶² “Nas escolas jesuíticas da Europa e da Colônia, só se falava latim e em latim se estudava a lógica, a retórica, a aritmética ou fosse o que fosse, segundo as mesmas regras, os mesmos compêndios, a mesma disciplina. [...]. O latim imperava ainda nos templos, espaço público vital no cotidiano, ambiente de sociabilidades religiosas e mundanas. A missa, o breviário, as horas canônicas e os cantos eram em latim, tendo os sacerdotes que pronunciá-lo com maestria” (Villalta, 1997, p. 345-346).

⁵⁶³ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 472, p. 3, 23 maio 1854.

No poema machadiano, em tom dramático, com ânimo, suspiros e afeto, a voz poética inicia seu canto, evocando seu interlocutor, “meu Cognac”,⁵⁶⁴ com “quem” familiarmente dialoga em todo o texto poético:

1. Vem, meu Cognac, meu licor de amores!...
2. É longo o sono teu dentro do frasco;
3. Do teu ardor a inspiração brotando,
 4. O cérebro incendeia!...
5. Da vida a insipidez gostoso adoças;
6. Mais val um trago do que mil grandezas;
7. Suave distração, da vida esmalte,
 8. Quem há que te não ame?
9. Tomando com o café em fresca tarde,
10. Derramas tanto ardor pelas entranhas,
11. Que o já provento renascer-lhe sente
 12. Da mocidade o fogo!
13. Cognac! – inspirador de ledos sonhos,
14. Excitante licor – de amor ardente!
15. Uma tua garrafa e o *Dom Quixote*,
 16. Que passatempo amável!
17. Que poeta que sou com teu auxílio!
18. Somente um trago teu me inspira um verso;
19. O copo cheio o mais sonoro canto;
20. Todo o frasco um poema!...⁵⁶⁵

De modo decoroso, a forma do curto poema se adequa ao tema abordado, pois, com a finalidade de exaltar a aguardente vínica e seus efeitos sobre o artista da palavra, este empregou versos decassílabos e hexassílabos com acentuações variadas. A opção por compor em estrofes curtas com variação métrica, rítmica e ausência de rimas permite que se evidencie, estruturalmente, o estado de imprecisão mental e de êxtase que a bebida pode proporcionar ao indivíduo, que está em busca da melhor maneira de expressar seus sentimentos ou de fugir da realidade. Sobre as características do gênero escolhido por Machado para a construção do seu louvor ao conhaque, Freire de Carvalho comentou:

Não há pelo ordinário nesta composição estâncias regulares, quanto ao número de versos e disposição da rima; antes nela aparece uma afetada desordem, querendo como inculcar o haver sido feita no meio de tal ou qual desarranjo de ideias, filho do estado, em que se acha o homem escandecido

⁵⁶⁴ Assis (1932, p. 167).

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

pelo vinho, quando bebido além da justa moderação: a mesma irregularidade se manifesta na qualidade dos versos, de que é formado o Ditirambo; pois nele tem o uso admitido versos de todas as medidas, ora seguidos, ora alternados e variamente enlaçados uns com outros; assim como também misturados com versos ordinários os agudos e até os esdrúxulos; por isso que estes, maiormente empregados junto ao fim do Ditirambo, exprimem mais onomatopaicamente o vagaroso da pronúncia, e o emperramento da língua no estado da semiembriaguês.⁵⁶⁶

Em um ritmo cambaleante, resultado do vaivém das pausas e da pontuação, o ébrio eu lírico da ode machadiana vai verbalizando pensamentos um pouco desconexos, impressões acerca do “licor dos amores” – como as que se apresentam nos versos 13 e 14: “Cognac! – inspirador de ledos sonhos / Excitante licor – de amor ardente”⁵⁶⁷ – e, talvez aponte, também, flashes de memória no verso 9: “Tomando com o café em fresca tarde”.⁵⁶⁸ No plano sonoro, além do mais, o caráter desordeiro expresso por essa determinada forma de composição poética inclusive aparenta estar contido na recorrência de certos sons, que se manifestam no interior das frases. Na primeira estrofe, por exemplo, um som de um verso ecoa no seguinte:

Vem, meu Cognac, meu licor de amores!...
É longo o sono teu dentro do frasco;
Do teu ardor a inspiração brotando,
O cérebro incendeia!...⁵⁶⁹

No verso 1, o fonema /k/ da palavra “Cognac” pode ser encontrado no verso 2, em “frasco”. Da mesma forma, o fonema /l/, iniciador da palavra “licor” também aparece no verso 2, no termo “longo”. O pronome possessivo “teu” figura nos versos 2 e 3, e, no verso 4, o substantivo “cérebro” e o verbo “incendiar” podem ser considerados como palavras parônimas. Nesse sentido, as repetições sonoras podem sugerir que a voz poética esteja titubeante, assim como podem permitir que o público ouvinte da canção báquica se recorde da magia sentida quando, sob os efeitos do vinho, a razão perde seu poder sobre o sujeito, abrindo espaço para o *despertar* dos sentidos.

No nível da sintaxe, há algumas anástrofes e hipérbatos que acabam ressaltando o caos mental, originado pela ingestão da bebida, figurativamente relacionada ao fogo. Como exemplo, no verso 3: “Do teu ardor a inspiração brotando”,⁵⁷⁰ o adjunto adnominal “Do teu ardor”, ao aparecer primeiro no verso, dá maior destaque à sensação palatável. No verso 7:

⁵⁶⁶ Carvalho (1851, p. 55).

⁵⁶⁷ Assis (1932, p. 167).

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

“Suave distração, da vida esmalte”⁵⁷¹ e no 12: “Da mocidade o fogo”,⁵⁷² os adjuntos adnominais “da vida” e “Da mocidade,” também em posição antecedente aos substantivos, chamam a atenção para a energia proporcionada pelo vivificante vinho. E o verso 5: “Da vida a insipidez gostoso adoças”,⁵⁷³ totalmente desarranjado, apresenta uma contradição verossímil, uma vez que é dita por um eu lírico embriagado. Ao mesmo tempo que provoca “ardência”, o destilado personificado “adoça” a vida.

Ademais, a expressão exagerada, ou seja, hiperbólica, também é pertinente a esse gênero de poesia, em que a voz poética clama por um consolo afetivo. Como exemplo, ela diz que prefere o vinho às riquezas materiais no verso 6: “Mais val um trago teu do que mil grandezas”.⁵⁷⁴ Provavelmente, empregou-se o verbo apocopado “*val*” para que este se aproximasse, de modo sonoro, do termo “*esmalte*”, localizado no verso abaixo. No verso 8, a voz poética pergunta: “Quem há que te não ame?”,⁵⁷⁵ usando uma colocação pronominal própria do português de Portugal, pois o pronome átono “te” antecede o advérbio “não”.⁵⁷⁶ E na última estrofe, fazendo uso de gradação, conclui:

Que poeta que sou com teu auxílio!
Somente um trago teu me inspira um verso;
O copo cheio o mais sonoro canto;
Todo o frasco um poema!...⁵⁷⁷

No verso 9: “Tomando com o café em fresca tarde”,⁵⁷⁸ a menção ao café, o principal produto de consumo, responsável por fazer girar a economia brasileira de meados do século XIX, não deixa de ser interessante, possivelmente revelando a presença de propósitos publicitários no poema. Inserida em um jornal, o principal veículo de anúncios da sociedade moderna oitocentista, a composição poética permitiu que se reiterassem novos hábitos de consumo e modismos de origem estrangeira. Na folha de Paula Brito, encontram-se outros textos que colaboram com o fortalecimento da propaganda de café e de vinho. Por exemplo, veja-se a seguinte imagem:

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² *Ibidem.*

⁵⁷³ *Ibidem.*

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

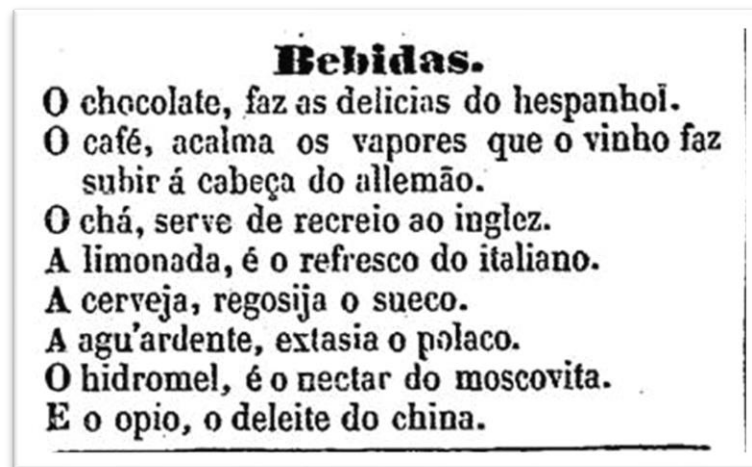
⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ Consta na *Moderna Gramática Portuguesa* que “diante de negação, o pronome átono pode vir antes ou depois do advérbio *não*”. No entanto, o emprego do pronome átono antes do advérbio é raro entre os brasileiros (Bechara, 2009, p. 586).

⁵⁷⁷ Assis (1932, p. 167).

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

Figura 17 – Pequeno texto sobre Bebidas na Marmota Fluminense



Fonte: *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, nº 440, 31 jan. 1854, p. 4.

Em um outro texto publicado de forma seriada, um artigo intitulado “O Café” e apresentado como pertencente ao *Almanach des Dames et Demoiselles*,⁵⁷⁹ mencionam-se diversas lendas sobre a origem da bebida, exageradamente caracterizada como “uma das primeiras necessidades da vida”:⁵⁸⁰

Todos conhecem hoje o pequenino e oleoso fruto chamado – *Café* – fruto de que todo o mundo gosta, pelo aromático líquido que dele se extrai.
E na verdade: pode haver melhor licor, bebida mais agradável e proveitosa, depois de um jantar succulento, do que o *café*? certamente que não. [...].
Nós, os brasileiros, que o temos, e que vemos n’ele uma das primeiras fontes de riqueza do nosso país, não lhe damos, como os estrangeiros, o valor que ele merece [...].⁵⁸¹

No capítulo “Imagem e autoimagem do Segundo Reinado”, destacando o papel da publicidade na sociedade oitocentista, Ana Maria Mauad cita um trecho de uma crônica de época, o qual diz o seguinte: “O anúncio [...] esse agente do industrialismo, esse representante vivo do *make money*, triunfa até mesmo nas límpidas esferas onde outrora reinava soberana a inspiração”.⁵⁸² Sobre isso, além de recrear, de forma útil, a composição poética machadiana também colabora com a propaganda do produto nacional, e, mais que isso, favorece a propaganda do produto estrangeiro, que é, por sinal, de origem *francesa*. Sabe-se que, durante o século XIX, na capital fluminense, a França, com suas mercadorias, modas e costumes era

⁵⁷⁹ Grafado assim mesmo, em francês, a língua, à época, relacionada à boa cultura, à elegância e à fineza.

⁵⁸⁰ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 922, p. 3, 2 fev. 1858.

⁵⁸¹ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 921, p. 3-4, 29 jan. 1858.

⁵⁸² Mauad (1997, p. 202).

vista como o grande modelo cultural e civilizatório. Então, o *cognac*⁵⁸³ muito provavelmente simbolizava a elegância, a ostentação, e se relacionava à boa cultura e à intelectualidade.

Sob outro aspecto, a bebida também podia estar relacionada ao *flâneur*, isto é, ao tipo literário francês que, no século do progresso industrial e científico, errantemente caminhava pelas ruas de Paris, registrando fragmentos de vida urbana, para sua criação poética. Segundo Walter Benjamin:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura à óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.⁵⁸⁴

Existem evidências de que o “inventor” do termo “*flâneur*”, o cantor da cidade moderna, Charles Baudelaire (1821-1867), já era conhecido, no Brasil, desde 1855. Na *Revue de Deux Mondes*, de primeiro de junho de 1855, que circulou na Corte, foram publicados dezoito poemas do poeta francês, “anunciando o título até então inédito de *Les Fleurs du mal*”,⁵⁸⁵ que só viria a ser publicado em 1857. Não compõem essas poesias saídas na *Revue* as obras pertencentes ao “ciclo do vinho”: “*Paradis artificiels*”; “*Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l’individualité?*”; “*Le vin de l’assassin*” e “*Vin des amants*”, as quais, em sua maioria, exprimem o desejo do eu lírico de se evadir do mundo real. Nelas, quase sempre o vinho é representado como o produto perfeito para que o indivíduo consiga ingressar no “mundo do sonho”.⁵⁸⁶

No poema machadiano, o vinho também figura como um meio de transporte ao universo da fantasia. Personificado, ele “dorme”, como se pode ver no verso 2: “É longo o *sono* teu dentro do frasco”,⁵⁸⁷ é uma “suave *distração*”⁵⁸⁸ e igualmente é “inspirador de ledos *sonhos*”.⁵⁸⁹

⁵⁸³ Conforme dicionário, a adaptação ao português, “conhaque”, ocorreu somente em 1873 (Grande dicionário HOUAISS (online)).

⁵⁸⁴ Benjamin (1989, p. 35, grifos nossos).

⁵⁸⁵ ABES, “A recepção de Baudelaire no Brasil: obra e fortuna crítica”, *Remate de Males*, v. 42, jan./jun. 2022, p. 126. Os poemas saídos na *Revue des Deux Mondes*, em junho de 1855, os quais podem ser conferidos no site da revista, na seção de “archives”, foram: “Au lecteur,” “Réversibilité,” “Le Tonneau de la haine,” “La Confession,” “L’Aube spirituelle,” “La Volupté,” “Voyage à Cythère,” “À La Belle aux cheveux d’or,” “L’Invitation au voyage,” “Moesta et errabunda,” “La Cloche,” “L’Ennemi,” “La Vie antérieure,” “Le Spleen,” “Remords posthume,” “Le Guignon,” “La Béatrice” e “L’Amour et le crâne.” (*Revue de Deux Mondes* (online)): <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-fleurs-du-mal/>. Acesso em: jun. 2023.

⁵⁸⁶ Bonneville (1972, p. 39-40).

⁵⁸⁷ Assis (1932, p. 167, grifos nossos).

⁵⁸⁸ *Ibidem*, grifos nossos.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, grifos nossos.

Apesar dos poemas baudelairianos, que foram escritos em celebração *au vin*, não terem composto a coletânea que saiu na *Revue des Deux Mondes*, veiculada no Rio de Janeiro, em 1855, é sabido que, em terras americanas, o espírito boêmio já era moda, entre os poetas paulistas e fluminenses, havia um certo tempo.

No poema “Cognac!...,” a alusão à conhecida novela moderna de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote* (1605), cujo personagem principal enlouquece após ler muitos romances de cavalaria e, assim, sai de viagem em busca de aventuras, pode ser indício de um diálogo de Machado de Assis com a peça dramática *Macário* de Álvares de Azevedo.⁵⁹⁰ Nessa, logo no início da peça, o protagonista exclama:

Cognac! És um belo companheiro de viagem. És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um canto misterioso que me enleva! Cognac! *Não te ama quem não te entende!* Não te amam essas bocas feminis acostumadas ao mel enjoado da vida, que não anseiam prazeres desconhecidos, sensações mais fortes!⁵⁹¹

Essa fala do estudante Macário, que está viajando como o Dom Quixote, é proferida quando ele faz uma pausa em uma estalagem da estrada. Além do tema, isto é, o conhaque visto como uma bebida que permite o nascimento da inspiração poética, a exclamação: “Não te ama quem não te entende!”⁵⁹² é semelhante à pergunta: “Quem há que te não ame?”,⁵⁹³ do poema de Machado. Em outro trecho dessa narrativa impregnada de misticismo, o personagem Satã assim se refere à Macário: “[...] parece que já estás enamorado, meu *Dom Quixote*, antes de ver as Dulcinéias”.⁵⁹⁴ E, mais adiante, Macário afirma: “Quando se tem três garrafas de *Johannisberg* na cabeça, sente-se capaz de escrever um poema”.⁵⁹⁵

Ademais, conforme observou Wilton Marques,⁵⁹⁶ não se pode dispensar a passagem das “Ideias íntimas” de Álvares de Azevedo, em que o eulírico assim canta:

Eia! bebamos!
És o sangue do gênio, o puro néctar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!
Vem, feroso *Cognac!* É só contigo
Que sinto-me viver. Inda palpito,
Quando os eflúvios dessas gotas áureas

⁵⁹⁰ A relação entre o poema machadiano e a peça de Azevedo foi notada por Magalhães Júnior (2008, p. 39).

⁵⁹¹ Azevedo (1862, v. 2, p. 201, grifos nossos).

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Assis (1932, p. 167).

⁵⁹⁴ Azevedo (1862, v. 2, p. 222, grifos nossos).

⁵⁹⁵ *Idem*, p. 226.

⁵⁹⁶ Marques (2022, p. 281-282).

Filtram no sangue meu correndo a vida,
Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
Os meus olhos ardentes se escurecem
E no cérebro passam deliriosos
Assomos de poesia...[...] ⁵⁹⁷

Nesses versos de igual temática, com idênticas imagens, isto é, do conhaque metaforizado em “fogo” e responsável por permitir o florescimento da inspiração divina, no caso, a inspiração promovida pelo deus Baco, ao “cérebro”, também a forma é “cambaleante”. Primeiro, a longa estrofe possui versos de diferentes metros e ritmos. E segundo, a pontuação, as anástrofes e o emprego de *enjambement* também colaboram para que se exprima, estruturalmente, o estado de embriaguez do eu lírico. Portanto, o jovem Machado e o poeta paulista, “o mais obcecado pelo seu drama íntimo e os modelos europeus”,⁵⁹⁸ compuseram o clássico gênero *ditirambo*, com a diferença de que, influídos pela estética romântica, colocaram um pouco mais de subjetividade em seus versos, ou melhor, buscaram levar o leitor ou ouvinte à percepção das sensações e dos sentimentos aflorados no *eu*, após consumir o “Excitante licor – de amor ardente”.⁵⁹⁹

Álvares de Azevedo

Publicado em 12 de janeiro de 1858, em *A Marmota*, de Paula Brito, e dedicado ao autor das *Memórias de um Sargento de Milícias*,⁶⁰⁰ o médico, jornalista e administrador da Tipografia Nacional a partir de outubro de 1857, Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), o poema “Álvares de Azevedo”⁶⁰¹ é uma nênia em memória do poeta paulista Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), morto aos vinte e um anos. Aluno aplicado desde quando cursava o Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1848, dando início a uma intensa vida literária junto aos amigos Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa.⁶⁰² Sobre isso, Antonio Candido observou que o meio literário paulistano dessa época, “impregnado de afetação byroniana,”⁶⁰³ favoreceu nele “componentes de melancolia”,⁶⁰⁴ que lhe permitiram renovar, à sua maneira, os temas e as formas poéticas da

⁵⁹⁷ Azevedo (1862, v. 1, p. 240-241).

⁵⁹⁸ Candido (2007, p. 333).

⁵⁹⁹ Assis (1932, p. 167).

⁶⁰⁰ Romance publicado, inicialmente, no formato de folhetim, entre junho de 1852 e julho de 1853, no suplemento “A Pacotilha” do *Correio Mercantil*. A primeira edição em livro, tomo I, saiu pela Tipografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro em 1854. O tomo II foi publicado em 1855.

⁶⁰¹ Assis (1858a, p. 3).

⁶⁰² Candido (2007, p. 708).

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

produção literária brasileira de então.⁶⁰⁵ Embora a tradição retórico-poética neoclássica persistisse em seus escritos, como no de outros românticos, devido à formação escolar e acadêmica em voga no período, o poeta paulista apresentou novos modos de expressão dos sentimentos sugeridos pelo seu momento histórico-social.

A respeito da renovação literária conscientemente intencionada pelos escritores da primeira metade do século XIX, Candido afirmou que estes buscaram abandonar “as formas poéticas mais características do Classicismo, como o soneto”,⁶⁰⁶ com o fim de buscar um “sentido melódico mais acentuado no verso”.⁶⁰⁷ Segundo o crítico,

Deus, o mar, a melancolia, a noite, a alma sensível, o poeta-eleito, o solitário – vão pouco a pouco avultando a partir das próprias premissas neoclássicas de busca da sensibilidade natural e preito à natureza. [...]. Encarando deste modo a reforma romântica, vemos que corresponde, no Brasil e outros países, a um processo capital na literatura moderna, sensível sobretudo na poesia, onde aparece como depuração progressiva do lirismo. De Cláudio Manuel a Gonçalves Dias, e sobretudo a Álvares de Azevedo e Casimiro, *a poesia vai-se despojando de muito do que é comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica*. Lírica no sentido mais restrito de manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho. Esta longa aventura da criação, que virá terminar no balbucio quase impalpável de alguns modernos – os *Poemas da negra*, de Mario de Andrade, *A estrela da manhã*, de Manuel Bandeira, – corresponde ao próprio trabalho interno da evolução poética, especializando-se cada vez mais e largando um rico lastro novelístico, retórico e didático, que foi enriquecer outros gêneros, sobretudo o gênero novo e triunfante do romance, que na literatura brasileira é produto do Romantismo e desta divisão do trabalho literário.⁶⁰⁸

Com direito à assinatura com nome completo,⁶⁰⁹ muito provavelmente devido ao caráter de solenidade do encômio à memória do poeta caracterizado como um “talento inovador”,⁶¹⁰ pelo crítico português Lopes de Mendonça, e como “um novo Byron que acordava na América”,⁶¹¹ pelo poeta e crítico sergipano Pedro de Calasans, Joaquim Maria Machado d’Assis, mostrando-se como um fervoroso discípulo do ultrarromântico, construiu sua homenagem, contraditoriamente empregando recursos da antiga maneira eloquente de celebrar,

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ *Idem*, p. 343.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, grifos nossos.

⁶⁰⁹ Como observou Marques, a assinatura completa do nome do autor apareceu em somente outros dois poemas: aquele dedicado à cantora lírica Charton, de fevereiro de 1856 e publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, e “O grito do Ipiranga”, saído no *Correio Mercantil*, em setembro do mesmo ano (Marques, 2022, p. 418).

⁶¹⁰ Mendonça (*apud* Marques, 2022, p. 411).

⁶¹¹ Calasans (*apud* Marques, 2022, p. 411).

poeticamente, uma pessoa ilustre.⁶¹² E, com esse canto poético, o poeta valorizou seu próprio ofício de artista da palavra.

Em um longo poema, formado por 15 quadras de versos decassílabos, rimas nos pares, e em tom declamatório, Machado de Assis, com então 18 anos, estabeleceu um íntimo diálogo com seu célebre interlocutor, o cantor da *Lira dos vinte anos*, que, aliás, provavelmente influenciou na escolha do título do que seria seu primeiro livro de poemas, o *Livro dos vinte anos*. Uma obra mencionada em jornais brasileiros de meados do século XIX, que, porém, nunca foi publicada por Machado.⁶¹³

A epígrafe continha versos setissílabos de Porto Alegre: “Vejo em fúnebre cipreste / Transformada a ovante palma”,⁶¹⁴ os quais – formados por imagens e símbolos construídos a partir de elementos da natureza, para fazer referência ao ciclo de vida e morte, e, relacionados ao conteúdo do poema machadiano – podem lamentar a morte precoce de Álvares de Azevedo. No trecho, a “ovante palma”⁶¹⁵ possivelmente foi colhida na tradição das histórias bíblicas, pois, conforme as *Sagradas Escrituras*, quando Jesus retornou a Jerusalém, uma semana antes do episódio da Paixão, os hebreus o receberam com alegria, oferecendo-lhe ramos de palmeira, que, a partir de então, passaram a simbolizar o triunfo e a vitória.⁶¹⁶ E a escolha da árvore “cipreste,” que simboliza a tristeza e o luto, talvez também tenha sido feita, considerando-se os mitos sagrados ou a leitura das letras estrangeiras, já que a árvore é nativa do sul da Europa e do sudoeste da Ásia.⁶¹⁷

Verdade seja dita, no Brasil, durante o século XIX,⁶¹⁸ devido à circulação transatlântica dos impressos, esses símbolos cristãos foram intensamente repetidos nos discursos escritos, circulando nos jornais, nas revistas e nos livros nacionais e estrangeiros. Dessa maneira, os versos de Porto Alegre se filiam a uma tradição, assim como o poema de Machado de Assis, lido na sequência:

Ao Snr. Dr. M. A. d’Almeida.

*Vejo em fúnebre cipreste
Transformada a ovante palma!*

⁶¹² Ou uma autoridade da Administração colonial. Cf. nota 71.

⁶¹³ Marques (2022, p. 443-457).

⁶¹⁴ Assis (1858a, p. 3).

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ Lê-se na *Bíblia*: “Então a multidão estendia os mantos pelo caminho, cortava ramos de árvores e espalhava-os pela estrada. E toda aquela multidão, que o precedia e que o seguia, clamava: ‘Hosana ao filho de Davi! Bendito seja aquele que vem em nome do Senhor! Hosana no mais alto dos céus!’” (Mateus, 21:9).

⁶¹⁷ Grande dicionário HOUAISS (online).

⁶¹⁸ Principalmente após a abertura dos portos realizada por D. João VI, em 1808.

Porto Alegre.

1. Morrer, de vida transbordando ainda,
2. Como uma flor que ardente calma abrasa!
3. Águia sublime das canções eternas:
4. Quem no teu voo espedaçou-te a asa?

5. Quem nessa frente que animava o gênio,
6. A rosa desfolhou da vida tua?
7. Onde o teu vulto gigantesco? Apenas
8. Resta uma ossada solitária e nua!

9. E contudo essa vida era abundante!
10. E as esperanças e ilusões tão belas!
11. E no porvir te preparava a pátria
12. Da glória as palmas e gentis capelas!

13. Sim, um sol de fecunda inteligência
14. Sobre essa frente pálida brilhava,
15. Que à face deste século de indústria
16. Tantos raios ardentes derramava!

17. E pôde a morte destruir-te a vida!
18. E dar à tumba a tua frente ardente!
19. Pobre moço! saudaste a estrela d'alva,
20. E o sol não viste a refulgir no Oriente!

21. Morrer, de vida transbordando ainda,
22. Como uma flor que ardente calma abrasa!
23. Águia sublime das canções eternas:
24. Quem no teu voo espedaçou-te a asa?

25. Voltas-te à terra só! – Não morrem Byrons,
26. Nem finda o homem na friez da campa!
27. Homem, tua alma aos pés de Deus fulgura,
28. Teu nome, poeta, no porvir se estampa!

29. Não morreste! Estalou a fibra apenas
30. Que a alma à vida de ilusões prendia!
31. Acordaste de um negro pesadelo,
32. E saudaste o sol do eterno dia!

33. Mas cá fica no altar do pensamento
34. Teu nome como um ídolo pomposo,
35. Que a fama com o turíbulo dos tempos
36. Perfuma de um incenso vaporoso!

37. E ao ramallete das brasílias glórias,
38. Mais uma flor angélica se enlaça,
39. Que a brisa ardente do porvir passando
40. Trêmula beija e a murmurar abraça!

41. Byron da nossa terra, dorme embora
42. Envolto no teu fúnebre sudário,

43. Murmure embora o vento dos sepulcros
44. Junto do teu sombrio santuário.

45. Resta-te a c'roa santa de poeta,
46. E a mirra ardente da oração saudosa,
47. E pelas noites calmas do silêncio
48. Os séculos da lua vaporosa!

49. Ela te chora, e ali com ela a pátria,
50. Pobre órfã de teus cânticos divinos,
51. E das brisas na voz misteriosa,
52. Da saudade e da dor sagram-te os hinos!

53. Dorme junto de Chatterton, de Byron,
54. Frontes sublimes, pr'a sonhar criadas,
55. Almas puras de amor e sentimento,
56. Harpas santas, por anjos afinadas!

57. Dorme, na tua fria sepultura
58. Guarda essa fronte vaporosa, ardente,
59. Tu, que apenas saudaste a estrela d'alva
60. E o sol não viste a refulgir no Oriente!

*Joaquim Maria Machado d'Assis.*⁶¹⁹

Com relação ao conteúdo do longo panegírico, é possível dividi-lo em duas partes. A primeira, finalizada pelo refrão, também responsável pela abertura do discurso poético e, portanto, composta pelas seis primeiras estrofes, contém, sobretudo, as *provas* que confirmam que o homenageado merece o canto de louvor. Essas são acompanhadas da lamentação de sua morte precoce e da afirmação, mais bem trabalhada na segunda parte, de que o poeta paulista é, e continuará sendo, reconhecido pelo seu trabalho artístico.

Já na primeira quadra, como primeiro argumento de que Álvares de Azevedo é digno de versos melodiosos e chorosos, o eu lírico ressalta a voz do autor de “Lembrança de morrer”,⁶²⁰ empregando-lhe a metáfora da “águia”, conforme se observa no verso 3: “Águia sublime das canções eternas”,⁶²¹ construído com uma apóstrofe. Como se trata de uma ave de grande porte, símbolo de força e coragem, e igualmente representante da soberania, da beleza e da impotência, sua imagem, associada ao poeta, presenteia-o com uma representação de grandeza, a qual persuade o leitor ou ouvinte do poema a admirá-lo e respeitá-lo. A metáfora (“Águia”), além de interessante escolha vocabular, no que diz respeito à sua carga semântica, colabora para que, visual e sonoramente, o nome de Álvares de Azevedo [AA] ressoe nessa

⁶¹⁹ Assis (1858a, p. 3).

⁶²⁰ Azevedo (1853, p. 100-101).

⁶²¹ Assis (1858a, p. 3).

primeira estrofe, em que a assonância, dada pela vogal “a”, reforça a expressão da lamúria do eu lírico:

Morrer, de *vida transbordando ainda*,
Como uma flor que *ardente calma abrasa!*
Águia sublime *das canções eternas*:
Quem no teu voo espedaçou-te *a asa*?⁶²²

Contrastando com a imagem majestosa da águia, tem-se a comparação do poeta laureado a uma “flor”. Ele também é construído a partir das características de delicadeza, beleza singela, vigor e juventude, as quais podem ressaltar a sua sensibilidade de bardo romântico. A crueldade manifestada na imagem do calor intenso do sol queimando a flor, somada à imagem do despedaçamento da “asa” da ave e à lamentação de que AA faleceu jovem, “de vida transbordando ainda”,⁶²³ tocam os sentimentos do leitor, convidando-o a sentir compaixão pela rápida passagem do poeta entre os viventes.

Na segunda estrofe, mais especificamente no verso 5: “Quem nessa fronte que animava o gênio”,⁶²⁴ ressalta-se a inteligência de Álvares de Azevedo, por meio do emprego da metáfora do “gênio”, muito difundida nos discursos orais e escritos que circularam, no Brasil, desde o final do período colonial. A metáfora significava a inspiração natural, o dom ou a capacidade humana para a criação artística. E, novamente, a assonância empregada sugere maior expressividade do lamento. Nos versos 7 e 8: “Onde o teu vulto gigantesco? Apenas / Resta uma ossada solitária e nua!”,⁶²⁵ unidos por *enjambement*, os sons da letra “a” têm mais força expressiva, principalmente devido à presença, solo, e, em destaque, do advérbio “apenas” no final do verso 7. E devido à escolha dos adjetivos presentes no verso 8, no sentido de indicar uma diminuição da energia nos versos finais da estrofe, ou melhor, possivelmente a fim de sugerir a languidez relacionada à tristeza e ao luto. Ademais, a imagem da face que se tornou um crâneo dá um aspecto mórbido ao texto, dialogando, assim, com a poesia alvaresiana.

Na terceira estrofe, o eu lírico chama a atenção do cantor das canções eternas para o fato de que, certamente, um dia, o reconhecimento público aconteceria, deixando implícita sua percepção sobre a qualidade da obra literária de Álvares de Azevedo.⁶²⁶ Conforme Wilton Marques, a poesia postumamente publicada do poeta paulista obteve:

⁶²² *Ibidem*, grifos nossos.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ De acordo com Candido, “Em vida, nos quatro anos de atividade literária, publicou alguns poemas, artigos, discursos. Depois da sua morte surgiram as *Poesias* (1853 e 1855), a cujas edições sucessivas se foram juntando

de maneira precoce, os reconhecimentos de público e crítica, introduzindo, em singular lance de inflexão teórico-estética, novas preocupações temáticas na ordem do dia romântico. E, dentre elas, ressalte-se que, ao expressar traços mórbidos e degradantes da vida, Azevedo adotou o “byronismo como uma tendência legítima para a literatura brasileira em oposição ao nacionalismo literário vigente.” E, por tabela, essa faceta byroniana, combinada com a recorrente recepção de viés biográfico, quase sempre bebida no “Discurso Biográfico,” de Jaci Monteiro, muito contribuirá para o rápido processo de mitificação do poeta.⁶²⁷

Como observado pelo crítico, no meio literário oitocentista, principalmente no Rio, e em São Paulo, Álvares de Azevedo logo foi reconhecido como um indivíduo dotado de personalidade genial, e frequentemente relacionado ao nome do poeta inglês. Embora não tenha seguido a linha indianista, mereceu se tornar um “mito” nacional. Tanto que, no poema machadiano, é possível ver, de modo implícito, que o poeta cumpriu sua missão divina, já que recebeu, como mimo, as simbólicas “palmas” e “gentis capelas”.⁶²⁸ Esses presentes podem estabelecer uma relação direta com as imagens dispostas na epígrafe do poema, tendo como significados, portanto, de “folhas da palmeira” e de “conjunto de flores”, respectivamente. Além disso, a palavra “palma” igualmente pode fazer referência aos aplausos, e, assim, a aliteração devida ao emprego do fonema /p/ nos versos 11 e 12: “E no *porvir* te *preparava* a *pátria* / Da glória as *palmas* e gentis *capelas*”⁶²⁹ pode recuperar a imagem do animado movimento das mãos, que, no poema, simboliza a gratidão do povo brasileiro ao seu cantor.

No encômio, Álvares de Azevedo é construído como um herói nacional, pois, tal como a natureza brasileira idealmente representada na poesia romântica de temática nacionalista, à sua figura, melhor dizendo, à sua face, à sua vida ou ao seu intelecto, foram associados, respectivamente, os adjetivos: “gigantesco”, “abundante” e “fecunda”. Esses aparecem no verso 7: “Onde o teu vulto *gigantesco*? Apenas”,⁶³⁰ no 9: “E contudo essa vida era *abundante*!”⁶³¹ e no verso 13: “Sim, um sol de *fecunda* inteligência”.⁶³² Ademais, é interessante notar que o adjetivo “ardente” aparece seis vezes no texto poético, servindo para reforçar, de maneira

outros escritos, alguns dos quais publicados antes em separado. As suas obras completas, como as conhecemos hoje, compreendem a *Lira dos vinte anos*; *Poesias diversas*; *O poema do frade* e *O conde Lopo*, poemas narrativos; *Macário*, ‘tentativa dramática’; *A noite na taverna*, episódios romanescos; a terceira parte do romance *O livro de fra Gondicário*; os estudos críticos sobre *Literatura e civilização em Portugal*, *Lucano*, *Georg Sand*, *Jacques Rolla*; alguns artigos, discursos e sessenta e nove cartas” (Candido, 2007, p. 708).

⁶²⁷ Marques (2022, p. 404-405).

⁶²⁸ Assis (1858a, p. 3).

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ *Ibidem*, grifos nossos.

⁶³¹ *Ibidem*, grifos nossos.

⁶³² *Ibidem*, grifos nossos.

hiperbólica, o elogio à capacidade criativa do *vate*, imaginado como “um *sol* de fecunda inteligência”⁶³³ na quarta estrofe:

Sim, um sol de fecunda inteligência
Sobre essa fronte pálida brilhava,
Que à face deste século de indústria
Tantos raios ardentes derramava!⁶³⁴

Durante o século XIX, no Brasil, a metáfora do “sol”, como representação da racionalidade em relação com o conhecimento técnico-científico, circulou, exaustivamente, nos periódicos produzidos aquém e além-mar, devido ao florescimento das ideias ligadas ao movimento iluminista. Naquele “século de indústria”,⁶³⁵ o progresso das ciências e das letras foi tão buscado quanto o progresso material. Vale mencionar, novamente, um trecho do artigo “O Jornal e o livro”⁶³⁶ de Machado de Assis, saído no *Correio Mercantil*, exatamente um ano após a publicação do poema “Álvares de Azevedo”, em *A Marmota*. No texto de prosa, é possível ver o entusiasmo do autor com relação à missão civilizatória do impresso. Ademais, observa-se a manifestação de uma crença fervorosa na capacidade intelectual do homem:

[...] este desenvolvimento da imprensa-jornal é um sintoma, é uma aurora dessa *época de ouro*. O *talento* sobe à tribuna comum; a *indústria* eleva-se à altura de instituição; e o *titão* popular, sacudindo por toda a parte os princípios inveterados das fórmulas governativas, talha com a *espada da razão* o *manto* dos dogmas novos. *É a luz de uma aurora fecunda que se derrama pelo horizonte*. Preparar a humanidade para saudar o *sol* que vai nascer, – eis a obra das civilizações modernas.⁶³⁷

Aproximadamente um mês antes da publicação do poema a Álvares de Azevedo, em 30 de novembro de 1858, também estampou *O Correio Mercantil* o texto poético “O progresso (Hino da mocidade)”⁶³⁸ de Machado, dedicado ao “jornalista e político francês Eugène Pelletan”,⁶³⁹ autor de *Le Monde Marche* (1857).⁶⁴⁰ Em quadras compostas de versos alexandrinos franceses, metro usado, de maneira inédita, pelo poeta, e de rimas alternadas, o eu

⁶³³ *Ibidem*, grifos nossos.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ Assis (1859a, p. 2, grifos nossos).

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ Assis (1858d, p. 2, grifos nossos).

⁶³⁹ Marques (2022, p. 162).

⁶⁴⁰ Conta-nos Marques que o livro consta de cartas abertas ao poeta Lamartine. Segundo o crítico: “Nelas, e em tom panfletário, o jornalista francês defende a tese de que a história da humanidade seria marcada por inerente progresso contínuo. Desse modo, e contrário ao que Lamartine chamava de quimera, Pelletan, ancorado em “le cri de l’apôtre du mouvement: È pur si muove”, afirmava que: “Oui, le progrès est toujours le progrès! Oui, le progrès est l’âme du monde !” (*ibidem*).

lírico exaltou o progresso intelectual, com o objetivo de estimular a juventude ao estudo e ao trabalho. Como argumento, apresentou a frequente ideia, à época, de que os “frutos”⁶⁴¹ seriam colhidos um pouco mais tarde. Leia-se o refrão que abre o hino:

Ao som da tua voz a mocidade acorda,
E olha ousada de *face* os plainos do *porvir*!
Eia! rebenta a flor da longa estrada à borda,
E através do horizonte há uma aurora a rir!⁶⁴²

Voltando ao poema em memória da “Águia sublime das canções eternas”,⁶⁴³ na quinta estrofe, o exagerado tom exclamativo do eu lírico e a motivação de negras imagens, construídas por meio das palavras “morte” e “tumba”, por exemplo, contrastam com toda a clareza, o equilíbrio e o brilho do enaltecimento da genialidade do artista, realizado na quadra anterior. A saudação ao planeta Vênus, que compõe a imagem da derradeira madrugada, igualmente metaforiza a escuridão e a morte. Além disso, no plano sonoro, o emprego do recurso de aliteração ressalta o sentimento de tristeza. Aliás, à grafia da letra “t” é possível associar a imagem da cruz. Leia-se a estrofe:

E pôde a morte destruir-*te* a vida!
E dar à tumba a *tua* fronte ardente!
Pobre moço! saudaste a estrela d’alva,
E o sol não viste a refulgir no Oriente!⁶⁴⁴

Na segunda parte do poema, isto é, nas nove quadras que seguem o refrão, a associação do poeta laureado à imagem de Jesus Cristo se manifesta, de modo intenso, angariando, mais efetivamente, a compaixão do público leitor fluminense, em sua maioria, católico, pela tragédia ocorrida ao “Pobre moço!”,⁶⁴⁵ morto ainda jovem. Na décima primeira quadra, as metáforas do “fúnebre sudário”, do “vento dos sepulcros” e do “sombrio santuário”, fazendo referência à morte, e reforçadas, sonoramente, pelo emprego de aliteração, que dá maior expressão ao

⁶⁴¹ Assis (1858d, p. 2).

⁶⁴² *Ibidem*, grifos nossos.

⁶⁴³ Assis (1858a, p. 3).

⁶⁴⁴ *Ibidem*. O verso 20: “E o sol não viste a refulgir no Oriente” (Assis, 1858a, p. 3) possui palavras encontradas na tradução “A uma donzela árabe” de Machado de Assis, ao poema “À une jeune arabe (Qui fumait le narguilé dans un jardin d’Alepe)” do autor da *Viagem ao Oriente* (1835), Alphonse de Lamartine. De início, o eu lírico diz que a musa oriental lhe pediu “incensos de poesia”, entretanto, ele humildemente questiona se é possível oferecer um canto à altura da “Flor dos jardins do Alepe”. Na segunda estrofe, Machado traduziu assim: “À alva *oriental* dá-se fulgores? / E ao céu da noite estrelas feiticeiras / Áureas a *refulgir*?”. (Assis, 1859b, p. 3, grifos nossos). No original: “Va-t-on prêter des feux à l’aube orientale, / Ou des étoiles d’or au ciel brillant des nuits ?” (Lamartine, 1834, p. 198-201).

⁶⁴⁵ Assis (1858a, p. 3).

barulho do vento “amedrontador” e “de gelar a alma”, recuperam o episódio da Paixão de Cristo:

Byron da nossa terra, dorme embora
Envolto no teu *fúnebre sudário*,
Murmure embora o *vento dos sepulcros*
Junto do teu *sombrio santuário*.⁶⁴⁶

Nessas estrofes repletas de misticismo, construídas com eufemismo, como se pode ver no verso 27: “Homem, tua alma aos pés de Deus fulgura”,⁶⁴⁷ no 29: Não morreste! Estalou a fibra apenas”⁶⁴⁸ e no verso 30: “Que a alma à vida de ilusões prendia!”,⁶⁴⁹ de modo veemente, o eu lírico assegura, ao seu homenageado, a certeza de que seu nome será lembrado no “altar do pensamento”,⁶⁵⁰ pois, justamente, o “Byron da nossa terra”⁶⁵¹ foi e continua sendo abençoado por Deus. Na verdade, o eu lírico acaba ensinando que os vivos devem se lembrar dos feitos artísticos do morto. Em vida, o poeta paulista foi um profeta, tendo cumprido sua missão divina de porta-voz das inteligências. Logo, merece receber todos os rituais que seriam feitos a um santo:

Mas cá fica no altar do pensamento
Teu nome como um ídolo pomposo,
Que a fama com o *turíbulo dos tempos*
Perfuma de um *incenso* vaporoso!⁶⁵²

A metáfora do incensório, o “turíbulo dos tempos”,⁶⁵³ significando as “glórias” recebidas pelo poeta, após o seu falecimento, recupera a mítica história bíblica do nascimento de Jesus, como se pode ler na seguinte passagem da *Bíblia*:

Tendo, pois, Jesus nascido em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, eis que magos vieram do oriente a Jerusalém. [...]. E eis que a estrela, que tinham visto no oriente, os foi precedendo até chegar sobre o lugar onde estava o menino e ali parou. A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostando-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: *ouro, incenso e mirra*.⁶⁵⁴

⁶⁴⁶ *Ibidem*, grifos nossos.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² *Ibidem*, grifos nossos.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ Mateus, 2:1-12, grifos nossos.

Os dois últimos obséquios são oferecidos, no poema, ao “ídolo pomposo”, indicando seu nascimento nobre e a manifestação de sua genialidade divina:

Resta-te a c’roa santa de poeta,
E a *mirra* ardente da oração saudosa,
E pelas noites calmas do silêncio
Os séculos da lua vaporosa!⁶⁵⁵

É possível que a “lua” figure como metáfora para a amada, com quem o eu lírico alvaresiano tantas vezes desejou estar. No poema “Lembrança de morrer”,⁶⁵⁶ por exemplo, provavelmente tentando comovê-la, ele cantou o prenúncio de sua própria morte, dizendo ansiar pelo choro sincero dela. Na última quadra, por meio de imagens que pintam o anoitecer, ou melhor, que metaforizam sua morte, e mediante a mesma metáfora da “lua”, empregada no poema machadiano, cantou: “Mas quando preludia ave d’aurora / E quando à meia noite o céu repousa, / Arvoredos do bosque, abri os ramos... / Deixai a lua prantear-me a lousa!”.⁶⁵⁷ Por outro lado, a mesma figura de linguagem pode ocultar o convite que o eu lírico faz à amada, para que esta se dirija a um encontro amoroso.

Então, o poema de Machado de Assis possui, além de uma força persuasiva, devido à apresentação dos argumentos que comprovam o brilhantismo do poeta Álvares de Azevedo, uma força comovente. Essa força é construída com três elementos: um poderoso argumento religioso, isto é, a comparação do poeta paulista a Cristo; a menção da amada que lamentosamente perdeu seu amor; e a personificação da “pátria”, representada como afetuosa, uma vez que também chora pela morte do “anjo”,⁶⁵⁸ como se poder ver nos versos 49 e 50: “Ela te chora, e ali com ela a pátria / Pobre órfã de teus cantos divinos”.⁶⁵⁹ E como *conclusão*, o eu lírico encomenda o morto, como em uma oração, assegurando-lhe que é possível “descansar”, pois sua missão já foi cumprida:

Dorme junto de Chatterton, de Byron,⁶⁶⁰
Frontes sublimes, pr’a sonhar criadas,
Almas puras de amor e sentimento,
Harpas santas, por anjos afinadas!

⁶⁵⁵ Assis (1858a, p. 3, grifos nossos).

⁶⁵⁶ Azevedo (1853, p. 100-101).

⁶⁵⁷ *Idem*, p. 101.

⁶⁵⁸ Assis (1858a, p. 3).

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ Segundo Marques, as menções aos poetas Chatterton e Byron podem ter relação com um artigo anônimo saído em *A Pátria*, em maio de 1856, e com o ensaio “George Sand: Aldo o rimador” de Álvares de Azevedo (Marques, 2022, p. 420).

Dorme, na tua fria sepultura
Guarda essa fronte vaporosa, ardente,
Tu, que apenas saudaste a estrela d'alva
E o sol não viste a refulgir no Oriente!⁶⁶¹

Para finalizar a nênia com “chave de ouro”, o eu lírico colocou o nome de seu homenageado junto a alguns dos poetas preferidos deste, garantindo ao interlocutor defunto um lugar junto aos artistas, provavelmente considerados, à época, como “autoridade” na arte do verso.

⁶⁶¹ Assis (1858a, p. 3).

A MARMOTA

floresta, sobre um galho de frondosa arvore, mas embora, obedecerei á ordem imperial já que tal é o desejo de S. M.; achar-me-hei a hora indicada.

Trazida esta noticia, todo o palacio tomou um aspecto de festa: os muros de porcellana pareceram logo transparentes por causa da claridade que produziam mais de mil lampadas de ouro; as mais bellas flores com as suas competentes campainhas e as que repicavam ao menoa conctato estavam dispostas em enormes vasos de prata collocados de cada lado da grande alameda do palacio, e, como havia muito movimento e uma corrente de ar constante, as flores faziam com suas campainhas um tal ruido, que não permitia ouvir-se cousa alguma.

Via-se no meio do salão, onde estava o imperador rodeado da familia imperial, uma especie de poleiro de ouro, que fóra feito expressamente para o Rouxinol; toda a corte estava presente, até a pequena criada, que, elevada ao grão superior de cozinheira imperial, gozava do direito de espiar por detraz da porta.

Os cavalheiros e as damas estavam magnificamente vestidos e seus olhos dirigiam-se para o passarinho trigueiro, cuja plumagem insignificante não cessava de preoccupar seriamente o cerebro vasio dos janotas e leões da corte.

O Rouxinol saltando em seu poleiro, observava toda esta Lirilhante assembléa com a calma a mais perfeita, parecendo-lhe muito ordinaria a corte de um imperador da China.

Emfim, depois de alguns preludios de garganta, que chegaram ao auditorio da maneira a mais favoravel, desenvolveu todas as riquezas de sua voz e cantou com tanta pureza, tanta expressão, melodia e sentimento, que a admiração geral causou a muitas grandes senhoras chinezas suffocações e desmaios, e ao proprio imperador o derramamento de lagrimas!

— Dê-se já a este maravilhoso Rouxinol o meu pantufo de ouro, a fim de que de hoje em diante traga pendente do pescoço, exclamou o imperador entusiasmado! mas para sua extrema surpresa, o Rouxinol recusou a graça sendo o tal pantufo a maior das condecorações de honra nesse paiz.

— Eu estou recompenado além de minhas esperanças, respondeu o passaro, com as lagrimas que tenho visto nos olhos de meu augusto soberano; nenhuma condecoração valeria para mim uma só destas preciosas gottas que aprecio sinceramente; e acompanhou esta resposta com uma serie de cadencias, trina-dos, volutas, e tentas, que acabavam de virar as cabeças das damas e de todos estupefactos espectadores.

(Continúa).

Café Cantante
NO
SALÃO DO PARAISO
—CAMPO D'ACCLAMAÇÃO—

Chamamos a attenção do publico, ou antes da rapazeada, para a nova distracção que temos hoje no estabelecimento acima, distracção muito soffrivel e que até certo ponto não deixa de ser util e conveniente.

Ha muito que esta capital precisava de um — *Café Cantante* — ou de outro divertimento qualquer que, sendo diario, fôsse baratinho, para chegar a todos.

Estes *passatempos* são meramente para o povo, por serem dados em lugar onde com mais liberdade, do que nos theatros e nos salões, se passa a rir, a fallar, e a folgar 3 a 4 horas em cada noite, em vez de se andar a mal-as por essas ruas, na difficil escolha de *numeros* da grande taboada policial.

O — *Café Cantante* — não é tão máo como se pensa: ide vel-o, e vereis que vale bem os dez tostões d'entraçal!

NOITE.

*Na nossa actualidade
Ser honrado nada val;
Soffre o mal quem faz o bem,
Goza o bem quem faz o mal.*

GLOSA.

Quando penso attentamente
Dos homens na corrupção,
Fazendo a combinação
Do passado e do presente,
Vejo em perigo imminente
A honra e honestidade;
A vida e propriedade
Do cidadão brasileiro
Nas mãos do aventureiro
Na nossa actualidade.

Eleva-se o charlatão,
Succumbe o intelligente,
O perverso, o insolente
Gozam d'alta proteção:
Nesta horrivel collisão,
Nesta crise excepcional,
A machina social
Existe desconjuntada;
A virtude é postergada
Ser honrado nada val.

Impune e condecorado
Alardeia o criminoso
Por um poder caprichoso
As posições elevado;
A miseria condemnado
O povo abrigo não tem;
Ser feliz só pôde alguém
Por meio do alicantina,
O fôlo orgulho domina.
Soffre o mal quem faz o bem.

Pomovendo a escravidão
Proclama-se a liberdade;
E' tudo venalidade,
E' tudo malversação.
E' tudo especulação,
Interesse pessoal,
Traficancia sem igual,
Monopolio desmedido...
O velhaco é protegido,
Goza o bem quem faz o mal.

M. Z.

(Do Democrata).

Álvares d'Azevedo

AO SNR. DR. M. A. D'ALMEIDA.

Vejo em funebre cypreste
Transformada a ovente palma!
PORTO ALEGRE.

Morrer, de vida transbordando ainda,
Como uma flôr que ardente calma abraça!
Águia sublime das canções eternas:
Quem no teu vôo espedaçou-te a aza?

Quem nessa frente que animava o genio,
A rosa desfolhou da vida tua?
Onde o teu vulto gigantesco? Apenas
Resta uma ossada solitaria e nua!

E comtudo essa vida era abundante!
E as esperanças e illusões tão bellas!
E no porvir te preparava a patria
Da gloria as palmas e gentis capellas!

Sim, um sol de fecinda intelligencia
Sobre essa frente pallida brilhava,
Que á face deste seculo de industria
Tantos raios ardentes derramava!

E pôde a morte destruir-te a vida!
E dar á tumba a tua fronte ardente!
Pobre moço! saudaste a estrella d'alva,
E o sol não viste a refulgir no Oriente!

Morrer, de vida transbordando ainda,
Como uma flôr que ardente calma abraça!
Águia sublime das canções eternas:
Quem no teu vôo espedaçou-te a aza?

Volta-te á terra só! — Não morrem Byrons,
Nem finda o homem na friez da campal
Homem, tua alma aos pés de Deos fulgura,
Teu nome, poeta, no porvir se estampal

Não morreste! estalou a fibra apenas
Que a alma á vida de illusões prendia!
Acordaste de um negro pesadelo,
E saudaste o sol do eterno dia!

Mas cá fica no altar do pensamento
Teu nome como um idolo pomposo,
Que a fama com o thuribulo dos tempos
Perfuma de um incenso vaporoso!

E ao ramallete das brasilias glorias,
Mais uma flôr angelica se enlaça,
Que a brisa ardente do porvir passando
Tremula heija e a murmurar abraça!

Byron da nossa terra, dorme embora
Envolto no teu funebre sudario,
Murmure embora o vento dos sepulchros
Junto do teu sombrio sanctuario.

Resta-te a c'roa santa de poeta,
E a myrrha ardente da oração saudosa,
E pelas noites calmas do silencio
Os seculos da tua vaporosa!

Ella te chora, e alli com ella a patria,
Pobre orphã de teus canticos divinos,
E das brisas na voz mysteriosa,
Da saudade e da dôr sagram-te os hymnos!

Dorme junto de Chatterton, de Byron,
Frontes sublimes, p'ra sonhar creadas,
Almas puras de amor e sentimento,
Harpas santas, por anjos afinadas!

Dorme, na tua fria sepultura
Guarda essa fronte vaporosa, ardente,
Tu, que apenas saudaste a estrella d'alva
E o sol não viste a refulgir no Oriente!

Joaquim Maria Machado d'Assis.

TARDES DE UM PINTOR

OU

INTRIGAS DE UM JESUITA

(Principiou no n. 821, de 13 de Fevereiro de 1857, e foi suspensa no n. 823, de 20 do mesmo mez e anno).

(Continuação do n. 918.)

Quando Ligeiro teve em sua mão sesse nta meias dobras, muito louras, muito luzentes, e muito bonitas, não pôde resistir á aurea tentação de se fazer sen hor deste pequeno thesouro. Ligeiro deu mil voltas ao seu e n-tendimento, formou mil projectos, que a nulou por outros mil mais novos; combiu ou mil combinações, raminou mil idias; a si

Ao carnaval de 1860

Esse poema foi publicado na primeira página de *A Marmota*, edição de 21 de fevereiro de 1860, com a seguinte declaração introdutória: “Temos o prazer de anunciar aos nossos leitores que o Sr. – Machado de Assis – faz hoje parte da colaboração da Marmota”,⁶⁶² que, portanto, visa apresentar o poeta como uma autoridade na área das letras. Assim, esse fragmento de apresentação busca fazer com que os leitores tenham confiança na qualidade do que é veiculado na folha. Contudo, a temática do texto poético contrasta com o tom cerimonioso do apresentador do “Sr. Machado de Assis”,⁶⁶³ uma vez que, alinhado ao espírito zombeteiro do jornal de Paula Brito e das reuniões ocorridas na *Sociedade Petalógica*, o escritor carioca – nessa época, já empregado como redator do aclamado e sério jornal da grande imprensa, o *Diário do Rio de Janeiro* – realizou uma composição poética que se filia, formal e tematicamente, à tradição da poesia satânico-byroniana de São Paulo. A poesia filiada à tradição do clássico *ditirambo*. Leia-se o poema:

A Marmota aos seus leitores.

1. Morreste, seriedade!
2. Momo, o deus das zombarias,
3. Usurpou-te, por três dias,
4. Teu esplêndido bastão!
5. De um exílio temporário
6. Toma a longa e nova rota;
7. Agora reina a chacota
8. E o Carnaval folgazão!

9. Diante das aras da rubra Folia,
10. Cabeça a mais séria não vale um real;
11. Doudice, festança, prazer e alegria,
12. Tudo isto é fortuna que traz – CARNAVAL.

13. Homem sério e bem formado,
14. Neste dia é contrabando;
15. Respeitado e venerando
16. É cousa que não se diz:
17. A razão abrindo os lábios,
18. Onde tem berço o juízo,
19. Vestiu um chapéu de guizo,
20. E pôs um falso nariz!

21. Nem pai de família, nem velho empregado,
22. Doutor, diplomata, caixeiro ou patrão,
23. Ninguém, ó Loucura, no dia aprazado,
24. Não pode negar-te seu grande quinhão.

⁶⁶² *A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 1136, p. 1, 21 fev. 1860.

⁶⁶³ *Ibidem*.

25. Tudo a Loucura nivela,
26. Nem há luta de inimigos:
27. Esqueçam-se ódios antigos
28. De algum ferrenho eleitor;
29. Haja tréguas por três dias
30. No campo dos candidatos,
31. Que o leitão ferve nos pratos
32. E os guizos falam melhor.

33. Esqueça-se tudo, são todos convivas,
34. Os ódios se apaguem no abraço comum:
35. Que doce batalha! Que lutas festivas!
36. D'aqui d'este campo não foge nem um!

37. Todas as belas amáveis
38. Podem ter parte na festa:
39. Sacerdotisas de Vesta,
40. Acendei os corações!
41. Para sustentar a empresa
42. Não tendes armas faceiras?
43. É não tirar as pulseiras
44. E conservar os balões.

45. D'aí das janelas olhando curvadas,
46. Sem dar um só passo na luta vanceis;
47. Ao fogo, que corre das vossas sacadas,
48. Aquiles se curvam e algemam-se reis.

49. Os reis, conquanto pintados,
50. Sempre são reis por três dias;
51. E sabem as galhardias
52. Das vossas armas leais.
53. Nós somos a *Roma* inerte
54. Com a invasão peregrina,
55. Que os Hunos de crinolina
56. São mais que os outros fatais.

57. Nem honras sagradas, nem sérios respeitos
58. Por estes três dias merecem mais fé:
59. Do nosso – juízo – façamos confeitos,
60. E seja a palavra da festa – EVOÉ!..⁶⁶⁴

Com o intuito de celebrar o feriado que, segundo o calendário cristão, antecede ao, para os devotos, triste período da Quaresma – ou seja, os quarenta dias que antecedem a Crucificação e posterior Ressurreição de Jesus Cristo –, o poeta empregou dois tipos de estrofes que, visual e estruturalmente, condizem com o espírito festeiro e desordeiro dos dias carnavalescos, justamente por romperem com a ideia de uma possível regularidade formal.

⁶⁶⁴ Assis (1860, p. 1-2).

As oitavas são formadas por redondilhas maiores de ritmo variado, isto é, ora são acentuadas as segundas, ora as terceiras, ora as quartas sílabas poéticas, além, obviamente, das sétimas. Nesse caso, o emprego de versos curtos pode permitir que o leitor ou o ouvinte do poema o associe às antigas canções populares medievais. E a variação rítmica colabora para reforçar a sugestão do desregramento dos sentidos e dos comportamentos humanos durante a festa. Além disso, o sistema de rimas ABBCDEEC permite que os versos bacanais sejam lidos como quadras, isto é, é possível dividir as oitavas ao meio, garantindo, desse modo, que as batidas da marchinha carnavalesca ocorram de maneira harmoniosa e melodiosa.

Por sua vez, as “verdadeiras” quadras do poema são formadas por rimas alternadas e versos hendecassílabos de igual ritmo, isto é, neles, são acentuadas as segundas, quintas, oitavas e décimas primeiras sílabas. Sobre esse metro, é interessante lembrar que Freire de Carvalho, nas suas *Lições elementares de Poética Nacional*, observou que o poeta e dramaturgo Gil Vicente, autor de farsas recheadas de comicidade, usou esse tipo de verso nas suas composições dramáticas.⁶⁶⁵ Além disso, é bem possível que esse verso tenha sido composto, considerando-se duas redondilhas menores para a sua formação, como se pode ver na poesia de Gonçalves Dias e no *Cancioneiro Geral*.⁶⁶⁶ A leitura dos hendecassílabos (ou dodecassílabos, conforme a nomenclatura antiga) de Machado de Assis, como quebrados ao meio, ou seja, considerando-os como a junção de duas redondilhas menores, que, no sistema antigo, possuíam seis versos cada, permite que se perceba uma batida simples, muito própria de canções alegres e populares. Veja-se, por exemplo, a segunda estrofe da ode machadiana:

Diante das aras da rubra Folia,
Cabeça a mais séria não vale um real;
Doudice, festança, prazer e alegria,
Tudo isto é fortuna que traz – CARNAVAL.⁶⁶⁷

Com relação ao conteúdo, a canção báquica pode ser lida como uma composição formada de quatro partes. Na primeira parte, composta pelas quatro primeiras estrofes, tem-se uma descrição do espírito que move a festa. Na segunda, constituída pela quinta e sexta estrofes, o eu lírico moralmente ensina seus leitores sobre a importância de se manter a paz política nesses dias de folga. Na terceira parte, composta pela sétima, oitava e nona estrofes, ele aparenta convidar as mulheres solteiras para prestigiar o desfile e, mais que isso, serem cortejadas. E por

⁶⁶⁵ Carvalho (1851, p. 32-33).

⁶⁶⁶ Cf. a análise do poema “Minha musa”.

⁶⁶⁷ Assis (1860, p. 1-2, grifos nossos).

último, na décima estrofe, há o fechamento do discurso poético, mediante a recolha de elementos anteriormente distribuídos e mais bem trabalhados no texto.

Na primeira estrofe, por meio de personificação, alegoria e metáforas, o eu lírico, em tom brincalhão, decreta a morte temporária do personificado modo severo de se portar, dialogando, informal e alegremente, com esse comportamento que é, normalmente, reivindicado em dias laborais. Segundo a voz poética, o “deus das zombarias”,⁶⁶⁸ Momo, o rei ou deus do sarcasmo e do delírio, símbolo do Carnaval, e que, de acordo com a mitologia grega, era reverenciado em festas pagãs,⁶⁶⁹ roubou o “bastão”⁶⁷⁰ da seriedade. Então, de modo alegórico, a primeira quadra promove a abertura do período de festas e brincadeiras, e nesse sentido, o poema recupera a tradição greco-romana, ao possuir, como artifício, um deus pagão que representa a alegria, a caçoadada, a ironia etc. Os versos finais dessa estrofe: “Agora reina a chacota / E o Carnaval folgazão!”⁶⁷¹ construídos com a personificação da atitude ou do dito zombeteiro,⁶⁷² que, ao “reinar”, sugere uma luta ganha, persuadem os leitores de *A Marmota*, e os move para as festividades propícias ao descanso. Inclusive, a assonância presente desde o verso 6: “Toma a longa e nova rota”⁶⁷³ pode fazer referência ao movimento circular das danças. Leia-se:

Morreste, *seriedade!*
Momo, o deus das zombarias,
Usurpou-te, por três dias,
Teu esplêndido bastão!
De um exílio temporário
Toma a longa e nova rota;
Agora reina a *chacota*
E o Carnaval folgazão!⁶⁷⁴

A segunda estrofe aparenta conter “máximas” em todos os seus versos. Com frequência, o periódico de Paula Brito publicava essas sentenças curtas, tidas como verdades absolutas, que

⁶⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁶⁹ “Momo é a personificação do Sarcasmo. Na *Teogonia* hesiódica, é filha da Noite e irmã das Hespérides. Quando a Terra, por causa do excesso de peso que suportava porque os homens se multiplicavam demasiado depressa, pediu a Zeus que diminuísse o número desses homens, Zeus enviou uma guerra à humanidade: foi a Guerra de Tebas. Porém, como essa via se mostrou insuficiente, pensou em fulminar os homens ou em afogá-los em massa. Então, Momo recomendou-lhe um processo mais eficaz: dar Tétis em casamento a um mortal, e conceber uma filha (Helena), que lançasse a discórdia entre a Ásia e a Europa. Assim, se explicava, por vezes, a origem da Guerra de Tróia” (Grimal, 2005, p. 315).

⁶⁷⁰ Assis (1860, p. 1-2).

⁶⁷¹ *Ibidem.*

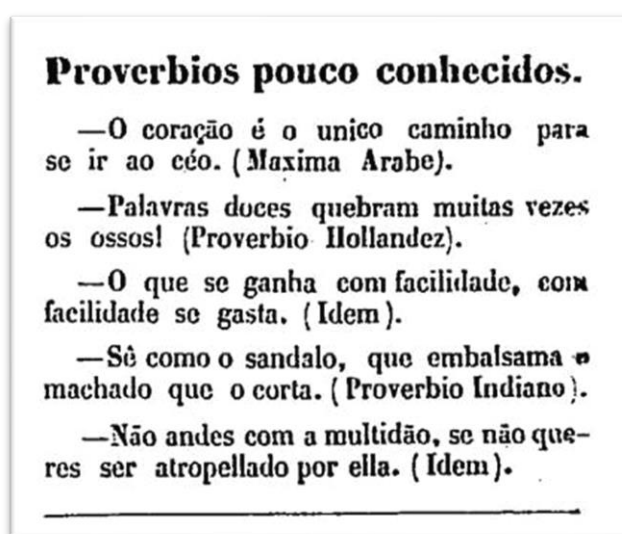
⁶⁷² Conforme um dicionário publicado no Oitocentos, a palavra “chacota” igualmente pode significar: “cantiga de camponeses. Risada de escárnio, ou também palavra de escárnio” (Silva Pinto, 1832, s/p).

⁶⁷³ Assis (1860, p. 1-2, grifos nossos).

⁶⁷⁴ *Ibidem.*

exprimiam um pensamento, um preceito ou um princípio de conduta, no sentido de instruir os leitores para uma educação virtuosa. Entretanto, no poema, há uma inversão dos valores mais prezados para se viver na decorosa sociedade fluminense oitocentista, pois, “Diante das aras da rubra Folia, / Cabeça a mais séria não vale um real”.⁶⁷⁵ Enquanto durar os três dias de festejo animado e ruidoso, não se atribuirá valor ao comportamento moderado e à atitude de seriedade. Como em uma pregação, no caso, profana, assim o eu-lírico enumera o caráter ou o tom da festa: “Doudice, festança, prazer e alegria”.⁶⁷⁶

Figura 19 – Provérbios em *A Marmota*



Fonte: *A Marmota*, Rio de Janeiro, nº 1191, 31 ago. 1860, p. 4.

Na terceira estrofe, em tom chistoso e, quem sabe, sarcástico, apresenta-se a figura do “homem sério e bem formado”⁶⁷⁷ como um dos personagens que aproveitam a festança. Sabe-se que, em meados do século XIX, a maior parte dos homens graduados em cursos superiores era branca e provinha de famílias abastadas, proprietárias de terras ou envolvidas com o comércio local. Machado de Assis, Francisco de Paula Brito e Teixeira e Sousa, por exemplo, negros e de poucos recursos financeiros, não se tornaram, oficialmente, doutores, assim como, provavelmente, muitos dos jovens poetas colaboradores da folha popular. Conforme o eu lírico “engraçadinho”, durante o Carnaval, o homem sisudo não é mais “Respeitado e venerando”.⁶⁷⁸ É possível interpretar que seu comportamento, durante a festa, seja repreensível de acordo com

⁶⁷⁵ *Ibidem.*

⁶⁷⁶ *Ibidem.*

⁶⁷⁷ *Ibidem.*

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

a moral da época. Assim, os versos acabam causando o riso da plateia. Lendo de outro modo a mesma passagem, pode-se depreender que a voz poética busca justamente incentivar os fluminenses a se esquecerem das regras de comportamento ditadas pela sociedade burguesa em ascensão, por apenas três dias.

A fim de afirmar, na mente dos leitores, a importância do descanso festeiro, o poeta usa, novamente, de personificação e de linguagem alegórica, a fim de causar riso e de validar, em seu interlocutor, o desejo por momentos prazerosos. No poema machadiano, a faculdade da “Razão” usa um “chapéu de guizo” e um “falso nariz”.⁶⁷⁹ Portanto, ridicularizada, ela abre espaço para o seu oposto, isto é, a “emoção”.

Na quadra seguinte, percebe-se que o texto poético continua colaborando com a afirmação da imagem do “homem sério” para os seus leitores. Cumprindo seu papel social, o “pai de família”⁶⁸⁰ ou o “velho empregado”⁶⁸¹ deveria manter uma conduta virtuosa, com a finalidade de continuar sendo respeitado e admirado pelos seus familiares e amigos. Com uma espécie de tom de pregação, a voz poética enumera: “Doutor, diplomata, caixeiro ou patrão”.⁶⁸² Nota-se que as profissões privilegiadas são aquelas exercidas por indivíduos brancos, possuidores de uma mínima escolarização. Além disso, como indicativo da sociedade patriarcal da época, aparece implícita a ideia de que o homem possuía um maior poder, tanto no espaço público como no privado. E assim termina essa quadra: “Ninguém, ó Loucura, no dia aprazado / Não pode negar-te seu grande quinhão”.⁶⁸³ Dialogando com a personificada atitude de “Loucura”,⁶⁸⁴ o eu lírico nega, enfaticamente, que exista alguma pessoa que consiga não se comportar de maneira desmedida ou extravagante durante o Carnaval.

Na quinta e sexta estrofe, em tom amistoso, o eu lírico recomenda que haja paz entre as pessoas de diferentes opções políticas, mediante o uso de vocábulos pertencentes ao campo semântico da guerra. São eles, os termos “luta”, “inimigos”, “ódios”, “tréguas”, “campo” e “batalha”, que aparecem empregados de maneira figurada, no sentido de sugerir que, metaforicamente, só existam “lutas” festivas e disputas amigáveis, pois a personificada “Loucura”⁶⁸⁵ transforma os indivíduos em seres humanos iguais, ou seja, em pessoas sem distinção de cor ou de classe social.

⁶⁷⁹ *Ibidem.*

⁶⁸⁰ *Ibidem.*

⁶⁸¹ *Ibidem.*

⁶⁸² *Ibidem.*

⁶⁸³ *Ibidem.*

⁶⁸⁴ *Ibidem.*

⁶⁸⁵ *Ibidem.*

A partir da sétima estrofe, as mulheres solteiras, idealizadas como “belas amáveis”,⁶⁸⁶ são convidadas para a “luta”. Nesse sentido, esse último termo apresenta outro significado nessa passagem, ou seja, aparece como metáfora da conquista amorosa. Como as “Sacerdotisas de Vesta”, jovens virgens consagradas ao culto dessa divindade, na Roma Antiga, com o objetivo de preservar o fogo sagrado do templo, as moças fluminenses são ensinadas a incitar a paixão dos admiradores que, diante de suas janelas, passariam em desfile:

Todas as belas amáveis
Podem ter parte na festa:
Sacerdotisas de Vesta,
Acendei os corações!
Para sustentar a empresa
Não tendes armas faceiras?
É não tirar as pulseiras
E conservar os balões.

D’áí das janelas olhando curvadas,
Sem dar um só passo na luta vanceis;
Ao fogo, que corre das vossas sacadas,
Aquiles se curvam e algemam-se reis.⁶⁸⁷

É possível que, ao utilizar as metáforas das “pulseiras” e dos “balões”, a voz poética esteja instruindo as jovens sobre a necessidade de se manter a reputação. Dito de outro modo, o poema reitera que as mulheres jovens deveriam namorar pouco, a fim de conseguir um bom casamento, honrando, assim, o nome de suas famílias, conforme os valores da sociedade de então. Por meio de outras metáforas, mencionadas no início dessas estrofes, e de modo leve e brincalhão, o eu lírico galanteador elogia a beleza física das donzelas, dirigindo-se, portanto, ao público leitor feminino que o periódico visava atingir e educar, de acordo com as regras de conduta, etiqueta e civilidade, oriundas das modas europeias.

No texto poético, aconselha-se a trocar as antigas lutas políticas por disputas amorosas. A mensagem é clara para os “guerreiros” fantasiados de heróis gregos e de governantes supremos. Recomenda-se que se comportem como vassalos de suas preferidas, a fim de lograrem seu amor. Assim, com esses versos eloquentes e laudatórios, também o poeta ganha o amor e a estima das suas leitoras:

Os reis, conquanto pintados,
Sempre são reis por três dias;
E sabem as galhardias

⁶⁸⁶ *Ibidem.*

⁶⁸⁷ *Ibidem.*

Das vossas armas leais.
Nós somos a *Roma* inerte
Com a invasão peregrina,
Que os Hunos de crinolina
São mais que os outros fatais.⁶⁸⁸

Vê-se que, para a construção do ornamento dessa oitava, o poeta lançou mão de um argumento histórico colhido nos clássicos da Antiguidade. Comparados aos romanos, implicitamente representados como corajosos, elegantes, gentis e leais, os homens do Rio de Janeiro, durante o feriado de Carnaval, deveriam metaforicamente “defender” seu território da “invasão peregrina”. Em outras palavras, o eu lírico enaltece e estimula os fluminenses a confiarem em si, a fim de “vencerem” a batalha da conquista amorosa, pois, é preciso lembrar que, durante essa época, o casamento era também animado pelo Estado, com o objetivo final de obter “novos” brasileiros saudáveis para a construção do país.

Por fim, na última estrofe, observa-se a presença do recurso de *recolha* de elementos distribuídos e desenvolvidos nas estrofes antecedentes. Leia-se a quadra final:

Nem honras sagradas, nem sérios respeitos
Por estes três dias merecem mais fé:
Do nosso – juízo – façamos confeitos,
E seja a palavra da festa – EVOÉ!..⁶⁸⁹

Tanto as “honras sagradas” quanto os “sérios respeitos”⁶⁹⁰ podem fazer referência ao comportamento sisudo, normalmente requisitado no ambiente de trabalho, ou, às disputas políticas e amorosas. Além disso, encerrando a canção, o eu lírico enfaticamente exclama: “EVOÉ!...”.⁶⁹¹ Segundo a mitologia romana, as bacantes evocavam Baco, o deus da festa e do vinho, proferindo essa palavra.⁶⁹² Desse modo, é evidente que o autor buscou fontes antigas para a composição do seu *ditirambo*. Como, por exemplo, os mitos greco-romanos e a História de Roma. Por outro lado, o poeta inovou, ao apresentar um esquema de duas estrofes alternadas, o qual mostra-se como indício da influência romântica sobre a construção do verso.

⁶⁸⁸ *Ibidem.*

⁶⁸⁹ *Ibidem.*

⁶⁹⁰ *Ibidem.*

⁶⁹¹ *Ibidem.*

⁶⁹² Grande dicionário HOUAISS (online).

A MARMOTA.

Publica-se ás terças e sextas (embora seja dia santo), na **Typographia de Paula Brito** — praça da Constituição n. 64, onde se assigna a 3.000 rs por tres mezes para a côrte; e 4.000 rs. para fóra, pagos sempre adiantados. Ns. avulsos, 160 rs.

A MARMOTA.

DECLARAÇÃO.

Temos o prazer de annunciar aos nossos leitores que o Sr. — Machado de Assis — faz hoje parte da collaboração da Marmota.

AO CARNAVAL

DE 1860.

A MARMOTA AOS SEUS LEITORES.

Morreste, seriedade!
Momo, o deos das zombarias,
Usurpou-te, por tres dias,
Teu esplendido bastião!
De um exilio temporario
Toma a longa e nova róta;
Agora reina a chacota
E o Carnaval folgoso!

FOLHETIM.

A SORTE GRANDE

NOVELLA ESCRITA EM ALLEMÃO
PELA SRA.

Fanny Lewald.

TRADUZIDA EM FRANCOZ

POR

LUDUWIG UNGER E ALPHONSE
PAGES

E EM PORTUGUEZ PELO SR. DR.

J. J. da Rocha.

(Continuação do n. 1155.)

Alguem foi contar isso á mãe que chorou o dia todo; julguei que lhe não sobreviveriam nem elle nem ella; porém felizmente o pastor interveio e reconcimou-os da sua prostração.

Bizia elle que um homem não está perdido porque representa comédias, e que até no theatro, embora fosse caminho muito escorregadio, havia gente de bem e de honra; que pois deviam não desamparar seu filho, esquecer o que estava feito e procurar, mostrando-lhe muita affeição, mantel-o no caminho do bem. Prometteu escrever a Fernando, convidou o pai a tambem escrever-lhe, a dar-lhe bons conselhos e a entregar-se no mais á mercê de Deus, que em tudo é soberano.

Esse bello discurso não produziu muita

Diante das aras da rubra Folia,
Cabeça a mais séria não vale um real;
Doudice, festança, prazer e alegria,
Tudo isto é fortuna que traz — CARNAVAL.

Homem sério e bem formado,
Neste dia é contrabando;
Respeitado e venerando
E' cousa que não se diz:
A razão abrindo os labios,
Onde tem berço o juizo,
Vestio um chapéo de guiso,
E poz um falso nariz!

Nem pai de familia, nem velho empregado,
Doutor, diplomata, caixeiro ou patrão,
Ninguem, ó Loucura, no dia aprazado,
Não póde negar-te seu grande quinhão.

Tudo a Loucura nivella,
Nem ha luta de inimigos:
Esqueçam-se odios antigos
De algum ferrenho eleitor;
Haja trégoas por tres dias
No campo dos candidatos,
Que o leitão ferve nos pratos
E os guisos fallam melhor.

impressão, pois o pai tinha sempre esperança de que Fernando deixaria o theatro e voltaria á escola ou a outra qualquer occupação, e quando ambos faltavam de confiança no céo, isto queria dizer que esperavam que Fernando seria pelo céo desviado do theatro. Muitas vezes o pai lhe escreveu, mas de balde: Fernando sempre respondia que tinha vocação firme para o theatro, e que se tivesse algum dinheiro, iria longe.

Pouco a pouco acostumou-se a ser o primeiro que escrevesse; pedia dinheiro prometendo pagar o duplo ou o triplo logo que tivesse emprego fixo e bons vencimentos. Acabou por decidir o pai a mandar-lhe suas economias, e devo dizer que as cartas de Fernando eram tão ternas que não se lhe podia negar esse fraco socorro.

Assim passaram dous annos. O mestre de escola não se podia acostumar á idéa de que seu filho estava comico; tremia sempre que viessem zombar delle, e mostrava-se rispido e desconfiado. De longe que seus olhos avistassem Wendland, mudava de caminho, pois com elle sempre tinha questões: Wendland atrevera-se a fallar mal de Fernando em sua presença, e por isso havia elle despedido Wilhem, que desde então não voltára mais á nossa casa.

Foi especialmente durante essa separação que nos vimos e nos amámos. Ora, quando duas pessoas querem encontrar-se, encon-

Esqueça-se tudo, são todos convivas,
Os odios se apaguem no abraço commum:
Que doce batalha! Que lutas festivas!
D'aqui d'este campo não foge nem um!

Todas as bellas amaveis
Podem ter parte na festa:
Sacerdotisas de Vesta,
Accendei os corações!
Para sustentar a empreza
Não tendes armas faceiras?
E' não tirar as pulseiras
E conservar os balões.

D'ahi das janellas olhando curvadas,
Sem dar um só passo na luta vanceis;
Ao fogo, que corre das vossas sacadas,
Achilles se curvam e algemam-se reis.

Os reis, comquanto pintados,
Sempre são reis por tres dias;
E sabem as galbardias
Das vossas armas leaes.
Nós somos a Roma inerte
Com a invasão peregrina,
Que os Hunos de crinolina
São mais que os outros fataes.

tram-se. Por pouco que eu soubesse, via-o já n'um lugar, já n'outro, ainda que só de passagem. Diziamos-nos — bons dias — algumas palavras de affeição, e bastava. Um dia, trabalhando eu no jardim e pensando nelle, ouço o rodar de uma sege; levanto os olhos, era um soberbo sociavel puchado por dous cavallos, trazendo um homem, uma mulher e uma moça: não era gente da cidade, mas tambem não era da aldeia nem das vizinhanças. A sege desceu a rua, deu volta na extremidade, e perguntei-me para onde iria essa gente.

Estavamos em vespera do Espirito Santo. Tinhamos limpado a casa e o jardim, e feito bulos; esqueci pois a sege e os estrangeiros. No dia seguinte, na igreja, cil-os que entram com Wendland e sua mulher; Wilhem os acompanhava. As duas senhoras tinham lindos lenços de seda, brinços de ouro e chapéus de sol. A mais moça trazia um chapéo enfeitado com fitas azues-celestes. Na aldeia, moça nenhuma, nem a mais rica, ter-se-hia atrevido a pôr um chapéo. Occupava-se ella muito com Wilhem; pedia-lhe que procurasse no livro a pagina da oração, como se não pudesse vela ella própria no indice, e fazia mil consinhas assim. Della não podia eu tirar os olhos, e meu coração batia com força, pois não presagiava muito bem da chegada dessa moça. Tanto conhecia a Wilhem, que me dizia, vendo-o tão abortio, que um grande desgosto o

Nem horas sagradas, nem sérios respeitos
Por estes tres dias merecem mais fé:
Do nosso — juizo — façamos confeitos,
E seja a palavra da festa — EVOÉ!..

HONRA E CRIME

ROMANCE

DE
M. DE AZEVEDO.

(Continuação do numero 1135. Começou no n. 1130.)

CAPITULO IV.

TRAIÇÃO.

La vae o impio f.diz... lá chega occulto
Castillo

Ja deveis conhecer, bom leitor, um velho de 50 annos de idade, de cara larga, de maxillas elevadas, de beiços grossos, testa pequena, e cabellos ruivos, e que é marido do Dorothea.

Já tereis julgado da alma rasteira e positiva desse homem. Marcos era ambicioso como um judeo: adoraria o beserro de ouro só por ser feito desse metal; para obter dinheiro abaxrava-se até aviltar-se; em negocio de interesse fechava a honra e desterrava a probidade.

Como esses rios, que, á proporção que vão absorvendo os regatos que os cercam vão agumentando o furor e a correntezza de suas aguas, Marcos ámedida que foi accumulando fortuna, foi tornando maior a sua ambição e sede do ouro; quando a bolsa transbordou o ouro, o coração, a alma transbordaram a ambição. E então esqueceu-se de tudo, para pensar só no dinheiro: se

atormentava. Olhou só uma vez para o meu lado, e logo desviou os olhos; nunca o tinha visto assim.

Acabado o serviço, não pude deixar de esperar no cemiterio para saber quem eram esses estrangeiros. Tinha-os visto reinar-se junto com Wendland e sua mulher, que estavam entufados como pavões. Em toda parte em que havia juntos duas pessoas, fallava-se disso; não me foi necessario perguntar para saber mais do que eu queria.

A mulher do sacristão os conhecia: uma vez, muitos annos antes desse dia, tinha-os visto na aldeia; eram amigos do velho Wendland, e já então se fallára no casamento de Wilhem com a menina. O pai era dos mais ricos lavradores da Marche. Tudo fôra desde então ajustado e sem que os meninos o soubessem. Agora iam-se celebrar os esponsaes, e o casamento seria depois dos annos de serviço militar de Wilhem.

Muitas vezes quando se sabe uma noticia dolorosissima, parece que o acontecimento não é commosco. Tinha-m'o repetido vinte vezes sem me verem fazer um movimento, embora essa noticia me abrazasse o coração, e me perturbasse a cabeça a ponto de não poder eu ligar duas idéas. Em menina, um dia estando muito doente, não tive consciencia do que ao redor de mim occorria, embora visse e ouvisse tudo. Agora sentia a mesma sensa-

era humano tornou-se máo, se era caritativo, tornou-se avaro!

E é sempre assim; quando se dá muita homenagem e adoração ao dinheiro, todas as virtudes, todos os sentimentos apagam-se n'alma e no coração.

Dorothea tinha fanaticismo pelos fidalgos, Marcos pelo ouro; aquella julgava que o berço marcava as distincções, este considerava o ouro como o thermometro social! Eram 7 horas da tarde.

Marcos, recostado á sua escrevaninha, conversava com Cecilia.

Dorothea, sentada no sophá folheava um livro, intitulado — *Memoria historica dos Marches de França.*

— E porque não desejas ser esposa desse homem? perguntou Marcos a sua filha.

— Porque o não amo, meu pae.

— E o que é isso que chamas amor? julgas por ventura que essa tolice do coração tem valor algum! O amor é uma heresia inventada pelos poetas; é um menino cego e nú, que nada sabe, porque nada vê; é como a mariposa, que só tem azas para cahir no fogo: o amor é o chlo-roformio, que adormece o juizo; não creias nessa asneira, Cecilia.

— Assim pensava a Baroneza de Stael, murmurou Dorothea virando uma folha de seu livro.

— Porem o Sr. Tertuliano foi preso; se a justiça o prendeu é que o achou culpado.

— E ali vens tu com a justiça; tenho raiva da justiça porque é cega como o amor. Julgo que o Sr. Tertuliano é innocente, que tudo isso não é mais do que um drama ridiculo deliniado pelo Sr. Augusto...

Pois o Sr. Tertuliano, homem rico e fidalgo, ha-de ser criminoso!

— Um fidalgo criminoso é cousa inconcebivel; isso só se poderia crer nos tempos barbaros de D. José I. E Dorothea continuou na sua leitura.

— E porque não o berço e a fortuna não formam o caracter do individuo, redarguiu Cecilia. O Sr. Augusto é incapaz de diffamar a alguem.

— Ja vens tu com ideas anarchicas: pois deves saber que o crime, que a degradação, estão mais perto da mi-cria do que do ouro.

— E' certo disse, Dorothea, — Meu pae, esse moço é honesto, é honrado...

— E como sabes! exclamou Dorothea, é um vilão máo, inferior ás fitas dos sapatos do Sr. Tertuliano.

— O Sr. Tertuliano não pôde tambem ser honrado, ser honesto?

— Porém, meus paes, quereis que eu sacrifique a minha vida, que renegue o meu amor, puro como esses raios de luz que Deus nos manda do céu; o meu amor, que tem sido o meu sonho de felicidade. o meu pensar de esperanças; quereis que apague de minha alma esse fogo divino, que me diz que deve viver: desejaes que torne meu coração ermo e vazio como um tumulo, para ir ser esposa de um homem, que não amo, que me parece um corpo sem alma, sem affectos, um coração de gello! Ah! meus paes, é querer encher de amargura uma vida que começa, é dar morte a um coração que ama...

— Estas doude, Cecilia; o amor te afoga a razão; não comprehendes ainda a felicidade da vida; o Sr. Tertuliano é um homem rico!

— Sempre a idéa do ouro, murmurou Cecilia.

— Como a elle, pois ainda quido á noça renunciasse, não seria razão para que o velho Wendland mudasse de vontade.

— E quem lo voltares, o que dirá teu pai?

— O que hade dizer!

— Fará muita bulha.

— Póde ser; mas sempre o faria; e além de tudo, pela festa de S. João von para o exercito, e ficarei tres annos com praça.

— E' tanto tempo! respondi esmagada pela lembrança de que o não veria durante tres annos.

— Sim; é muito tempo: em tres annos muita agua filtra atravez da areia, e penso que não hade ella querer esperar por um homem que a tera desprezado.

Calou-se e eu tambem. Talvez tivesse elle razão, mas não deixava de ser cousa duvidosa, e Wilhem não tinha o coração tão leve quanto queria mostrar. Ficou mais um pouco, porém conservamos-nos mudos. Enfim, disse-me adeus, e retirou-se.

Toda a noite não fechei os olhos. Fazia idéa do barulho que no dia seguinte tinha de haver em casa de Wendland, e da colera deste contra o filho. Depois pensava nos tres annos de ausencia. Wilhem não tinha dito que em tres annos muita agua filtra atravez da areia? Talvez de mim se esquecesse. Nunca me senti tão desanimada.

(Continúa)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o século XVI, no Brasil, a Retórica era matéria primordial no ensino da juventude e se fazia viva no discurso de políticos, religiosos e mestres, isto é, na fala e escrita dos principais intelectuais do período. Manifestada, de forma oral, nas cerimônias públicas, religiosas e nos ambientes familiares, e de forma escrita, nos manuscritos e raros impressos, essa tradição ficou ainda mais forte, no país, após as reformas pombalinas do ensino, ocorridas a partir de 1759, e que promoveram uma maior procura pelo ensino de retórica em língua portuguesa.

Depois da transferência da capital do império português para o Rio de Janeiro, iniciada em 1808, a tradição retórico-poética continuou sendo cultivada nos meios escolares e nos espaços de promoção e difusão cultural, uma vez que D. João VI colocou em prática uma burocratização administrativa que reconhecia o valor da instrução escolar, permitiu a implantação e o desenvolvimento da imprensa no Brasil e estimulou a pregação religiosa como cerimônia social para os indivíduos das mais diversas escalas sociais.

Entretanto, foi principalmente durante o Segundo Reinado (1840-1889) que a arte de bem dizer e escrever teve espaço de destaque nos currículos escolares, formando os futuros beletristas e redatores de jornais e revistas. Laboratórios de formação para aqueles que tiveram poucas oportunidades formais de estudo, como foi o caso do jovem Joaquim Maria Machado de Assis, com entre quinze e vinte anos de idade, as tipografias e livrarias e, especialmente, seus agentes de produção e consumo contribuíram para a formação intelectual dos infantes da poesia.

Possivelmente auxiliado pelo amigo português, Francisco Gonçalves Braga, em outubro de 1854, Machado de Assis estreou, no *Periódico dos Pobres*, com uma composição escrita sob a forma fixa do clássico soneto italiano. Portanto, por meio dessa forma propícia para tratar de matéria elegante e nobre, cumpriu o decoro exigido pelo tema, já que seus versos hiperbolicamente homenageavam uma senhora casada, chamada Petronilha. Mediante o emprego de metáforas e símbolos relacionados à família real e às histórias bíblicas da religião católica, acabou contribuindo com a legitimação de certos valores da sociedade imperial burguesa. No panegírico poético, a virtuosa destinatária foi construída como um modelo ideal

de filha e esposa, o qual deveria ressoar no pensamento dos leitores, ou melhor, principalmente, na mente das leitoras da folha popular de Antônio Maximiano Morando.

Nesse sentido, o soneto composto em tom declamatório se alinhou ao objetivo horaciano do veículo, isto é, ao propósito de *agradar e instruir* o público leitor. Dirigido à colônia portuguesa no Rio de Janeiro, o *Periódico dos Pobres*, tal como outros periódicos da época, possuía um caráter pedagógico, no sentido de colaborar com a difusão dos ideais europeus de civilização e progresso. Seu editor e principal redator estava imbuído dessa missão, assim como o proprietário das *Marmotas*: Francisco de Paula Brito. Ambas as folhas, que serviram de suporte para a primeiríssima *Poesia dispersa* de Machado de Assis, pareceram visar formar cultural e moralmente seus leitores e foram escritas com o emprego de recursos retóricos e oratórios. Como exemplo, nelas podem ser encontradas crônicas e artigos elaborados conforme o modelo da epistolografia antiga. Isto é, nesses textos, os autores se dirigiam, em tom de conversação, a um destinatário fictício, com o objetivo de expor e comentar as notícias locais e estrangeiras. Além disso, os dois periódicos visavam divulgar conhecimentos *úteis* à educação do leitor, ao mesmo tempo que o entretinha.

A maior parte dos primeiros poemas de Machado circulou, na cidade do Rio de Janeiro, graças às *Marmotas* de Paula Brito. Amigo desse tipógrafo-editor trinta anos mais velho que ele, e participante ativo da *Sociedade Petalógica*, que se reunia sob os cuidados do experiente editor, o jovem Joaquim Maria, de pouca ou, quem sabe, raríssima instrução formal, deve parcela de seu aprendizado literário a essa rede de sociabilidades. Os poemas aqui selecionados, analisados e interpretados indicam que o cantor das *Crisálidas*, se não teve professores “oficiais”, de outro modo entrou em contato com manuais, tratados e compêndios de retórica e poética, lançando mão de recursos antigos para a produção de seus primeiros versos.

Os nove poemas retirados das páginas da *Marmota Fluminense* e de *A Marmota*, escolhidos conforme os critérios de evidente articulação de artifícios retórico-poéticos e de diferentes temáticas a compor um pequeno quadro ilustrativo da *Poesia dispersa* machadiana, mostram ter sido construídos mediante uma tensão clássico-romântica. Saído em outubro de 1855, o poema “A saudade” foi elaborado sob a forma da *cantata*, com algumas modificações estróficas e métricas, que, por isso mesmo, revelam a influência, sobre o poeta, do espírito romântico de renovação das regras de versificação. Além disso, concorrem, no texto poético, tanto o maravilhoso pagão, com a invocação da deusa Febe, alegoria do sentimento de saudade, quanto a simbologia cristã que aparece, de maneira menos definida, nas imagens da prisão, da

chama e dos espinhos, que podem permitir que se associe o sofrimento do eu lírico ao de Jesus Cristo.

Essas imagens religiosas fervilhavam na oratória sacra divulgada nos jornais da época por meio da publicação de sermões. Aliás, não custa lembrar, os redatores que não eram religiosos tinham sido educados por padres-mestres, em sua grande parte. Nesse sentido, os homens de letras envolvidos com os periódicos frequentemente se sentiam como profetas ou *vates*, e, portanto, reveladores da verdade científica, moral e/ou religiosa ao seu público leitor. O eu lírico de “A saudade”, como um guia espiritual, implicitamente acaba aconselhando seu leitor ou ouvinte a cultivar a esperança, pois, sempre após um momento de tristeza – no caso, pintado em uma atmosfera romântica dada pelo período noturno e pela sugestão de um sonho, –, sucede um de alegria.

Em “O pão de açúcar”, igualmente se manifestam as *máquinas poéticas* e o maravilhoso cristão, possivelmente para persuadir e comover o leitor, visando incitar-lhe o orgulho patriótico. No poema composto em louvor ao morro localizado na cidade do Rio de Janeiro, o sol foi alegorizado no deus Apolo, para que este protegesse e abrihantasse o conglomerado do Pão de açúcar, alegorizado em Gigante. Ademais, este foi descrito como também abençoado pelo “Eterno”,⁶⁹³ de modo a provar sua força e capacidade de vencer a batalha contra o tempo climático e o mar. E no que diz respeito a sua forma, o poema é uma *ode pindárica* composta de versos eneassílabos de ritmo ternário, igualmente conhecidos como versos de Gregório de Matos, e que, segundo teóricos da poesia, foram praticados pelos escritores românticos. Ao que parece, essa sonora composição poética, construída sob a retórica do sublime, pode ser um exemplo de criação artística que *agradável e utilmente* caminha para a tonalidade romântica e a divulgação do espírito nacional.

Entretanto, é no poema “O meu viver”, uma nênia à memória da falecida mãe do poeta, que se pode ver, com mais evidência, a manifestação de uma expressão mais romântica. No canto fúnebre, como era de se esperar, o eu lírico hiperbolicamente expressou seu profundo pesar pela morte da amada progenitora, que recebeu contornos da Virgem Maria. Assim, essa imagem de mãe encanta o leitor, que é convidado a sentir compaixão pela voz poética identificada a Cristo e a seus sofrimentos. Como no “Soneto” dedicado à Petronilha, a mulher foi representada de maneira ideal, a fim de servir como modelo para as leitoras do periódico. E, com relação aos elementos clássicos, nota-se que “O meu viver” possui uma forma regular que expressa bem o sentimento de tristeza, lentidão e apatia do eu lírico em relação às mudanças

⁶⁹³ Assis (1855I, p. 3).

naturais da vida. Ademais, o poema usa como metáfora desta um arbusto, recuperando, assim, um lugar-comum da poesia clássica, ou seja, o de associar a vida humana aos elementos da natureza.

A ode ao ideal modo de vida do campo se constrói conforme a estética neoclássica. Em “Dormir no campo”, o eu lírico sustenta a tese de que o estilo de vida simples, experimentado na campina amena, ao lado do riacho e ao som das aves, é o mais agradável e o que mais promete o encontro da felicidade. No entanto, o poema, repleto de lugares-comuns do classicismo, apresenta-se também como partidário da estética romântica, pois, o talvez tímido eu lírico, ou simplesmente decoroso, possivelmente esconda os amantes sob metáforas relacionadas à natureza. A atmosfera noturna e a sugestão de um sonho ou delírio romântico fazem do texto poético a expressão íntima dos sentimentos de um indivíduo apaixonado em busca da conquista de sua amada.

No poema “Minha musa”, composto para se exaltar a *poesia*, vê-se, não obstante, a manifestação de diferentes temáticas. A princípio, o eu lírico comenta a respeito de suas dores e de seus amores, tornando-se, em seguida, um fervoroso cristão, para, ao final, defender a liberdade de expressão ou a liberdade política, econômica, social e/ou cultural e exaltar seu país. Apesar do texto poético revelar-se, então, um canto romântico, devido aos temas trabalhados, é possível ver que foram utilizados alguns recursos retórico-poéticos para a sua feitura. Como exemplo, o emprego de versos hendecassilábicos de ritmo ternário e a alusão ao conhecido cidadão romano Catão, símbolo da honra e da luta determinada por motivos virtuosos. Dos poemas aqui selecionados, possivelmente este seja o texto poético que mais concentra os valores da sociedade do Brasil Imperial.

O verso hendecassilábico também foi empregado no poema religioso “Consummatum est!”, contribuindo com o equilíbrio da forma. Aliás, a simetria formal decorosamente está de acordo com a suntuosidade do tema, pois se trata de um canto sagrado. Em cinquenta versos, estrategicamente divididos em três partes (o *exórdio*, a *narração* e a *conclusão*), o eu lírico primeiro convidou seu *auditório* para cantar e *testemunhar* a Paixão de Cristo. Segundo, narrou as fases da Via-crúcis e, por fim, finalizou seu hino, lembrando o valor que alguns símbolos, como o “sangue” e os “martírios” de Cristo, têm para seus fiéis. Inserido no periódico de Paula Brito, o poema capta a benevolência de seu leitor, e ensina, entretendo, que é preciso cultivar a humildade, a bondade, a compaixão e o perdão, para se ter uma vida satisfatória.

Por sua vez, o poema “Cognac!...” é, inversamente, uma oferenda a um deus pagão: Baco. Escrito conforme as características do antigo *ditirambo*, apresenta-se como uma forma

que, de maneira decorosa, sustenta, perfeitamente, o tema cantado. Com estrofes formadas por decassílabos e hexassílabos de ritmo variado e pontuação que sugerem os suspiros, as pausas, o entusiasmo e o estado de embriaguez do eu lírico, celebra-se o vinho e seus efeitos sobre o indivíduo que o consome. Inserido na *Marmota Fluminense*, a canção báquica expressa o espírito dos petalógicos reunidos ao redor do editor. Também pode funcionar como uma propaganda das bebidas relacionadas aos novos costumes da sociedade imperial, imitadora das modas francesas. Além disso, estabelece um diálogo poético com a obra literária de Álvares de Azevedo, em que igualmente se podem ver personagens e um eu lírico expressando seus sentimentos íntimos, de modo exacerbado.

O poema “Álvares de Azevedo” é uma nênia ao poeta paulista. Em sessenta versos, o eu lírico machadiano louvou a genialidade do artista morto, descrito como um *vate*, e aproximado à figura santa de Jesus Cristo. Como o maior herói do Cristianismo, o discípulo de Byron merece que se lamente sua morte. Nesse sentido, a voz poética lembra os feitos artísticos do poeta romântico, os quais incitam a admiração do público leitor. E por último, o poema “Ao Carnaval de 1860”, como “Cognac!...”, representa o espírito brincalhão dos petalógicos. Também escrito conforme o antigo *ditirambo*, celebra o feriado de Carnaval em uma forma imperfeita, composta por dois tipos de estrofes de ritmos variados. A presença da tradição fica a cargo dos elementos da mitologia greco-romana e da menção à História de Roma. E o texto poético contém vários ensinamentos ao seu leitor. Como, por exemplo, é preciso esquecer as divergências políticas durante o período de festa.

Enfim, os poemas aqui analisados possuem traços retórico-poéticos oriundos dos compêndios em circulação durante o século XIX, no Brasil. E esse diálogo estabelecido com a tradição clássica foi, sem dúvida, um componente importante para a formação literária do jovem poeta Joaquim Maria Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias: jornais & revistas

- *Anunciador (O)*
- *Atalaia da Liberdade*
- *Carioca: jornal político, amigo da igualdade e da lei (O)*
- *Correio Mercantil*
- *Diário do Rio de Janeiro*
- *Espelho (O)*
- *Guanabara, revista mensal artística, científica e literária*
- *Jornal do Brasil*
- *Jornal do Comércio*
- *Marmota (A)*
- *Marmota Fluminense*
- *Marmota na Corte (A)*
- *Minerva Brasiliense*
- *Niterói, Revista Brasiliense: Ciências, Letras e Artes*
- *Paraíba (O)*
- *Patriota (O)*
- *Periódico dos Pobres*
- *Revue de Deux Mondes*

Bibliografia de Machado de Assis

- ASSIS, M. Soneto à Ilma. Sra. D. P. J. A. **Periódico dos Pobres**, Rio de Janeiro, n° 103, out. 1854.
- ASSIS, M. Ela. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 539, jan. 1855a.
- ASSIS, M. A palmeira. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 540, jan. 1855b.
- ASSIS, M. A saudade. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 564, mar. 1855c
- ASSIS, M. Saudades. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 578, maio 1855d.
- ASSIS, M. Júlia. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 583, maio 1855e.
- ASSIS, M. Teu canto. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 600, jul. 1855f.
- ASSIS, M. A lua. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 601, jul. 1855g.
- ASSIS, M. Meu anjo. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 603, jul. 1855h.
- ASSIS, M. Paródia. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 611, ago. 1855i.
- ASSIS, M. A saudade. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 632, out. 1855j.
- ASSIS, M. No álbum do Sr. F. G. Braga. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 634, out. 1855k.
- ASSIS, M. O pão d'açúcar. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n° 651, nov. 1855l.

- ASSIS, M. Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n ° 654, dez. 1855m.
- ASSIS, M. À Madame Arsène Charton Demeur. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n ° 38, fev. 1856a.
- ASSIS, M. Os Contemporâneos: Monte Alverne. Ideias Vagas. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n ° 768 e 769, set. 1856b.
- ASSIS, M. O grito do Ipiranga. **Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal**, Rio de Janeiro, n ° 248, set. 1856c.
- ASSIS, M. Álvares d’Azevedo. **A Marmota**, Rio de Janeiro, n ° 916, jan. 1858a.
- ASSIS, M. A morte no Calvário. **A Marmota**, Rio de Janeiro, n ° 939, abr. 1858b.
- ASSIS, M. Esperança. **Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal**, Rio de Janeiro, n ° 290, out. 1858c.
- ASSIS, M. O Progresso (Hino da mocidade). **Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal**, Rio de Janeiro, n ° 325, nov. 1858d.
- ASSIS, M. O jornal e o livro. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n ° 12, jan. 1859a.
- ASSIS, M. À uma donzela árabe. (tradução). **O Paraíba**, Rio de Janeiro, n ° 15, jan. 1859b.
- ASSIS, M. Ao carnaval de 1860. **A Marmota**, Rio de Janeiro, n ° 1136, fev. 1860. ASSIS, M. Comentários da Semana. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n ° 351, 24 dez. 1861.
- ASSIS, M. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1864.
- ASSIS, M. Ao acaso. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n ° 2, 3 jan. 1865.
- ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.
- ASSIS, M. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1896.
- ASSIS, M. **Relíquias de casa velha**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1906.
- ASSIS, M. **Novas Relíquias**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, Waissman, Koogan, 1932.
- ASSIS, M. **Poesia e prosa**. Organização e notas de José Galante de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- ASSIS, M. **Dispersos de Machado de Assis**. Organização de Jean-Michel Massa. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1965.

- ASSIS, M. **Machado de Assis**: Crítica Literária e textos diversos. Organização de Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Bibliografia geral

- ABES, G. J. A recepção de Baudelaire no Brasil: obra e fortuna crítica, **Remate de Males**, Campinas, v. 42, n. 1, p. 108-131, jan.-jun. 2022. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8667552>>. Acesso em: junho 2023.
- ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil**: Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- ALMEIDA, M. A. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Tipografia brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854. Tomo I.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005. Tradução de Jaime Bruna.
- ARTUSO, A. R. I-Juca-Pirama, Canto I: a técnica poética alinhada a um projeto identitário nacional. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 19, nº 33, p. 28-59, jan.-jul. 2018. Disponível em: < <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1439>>. Acesso em: maio 2023.
- AZEVEDO, A. **Obras de M. A. Álvares de Azevedo**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862. v. 1, v. 2 e 3.
- AZEVEDO, A. **Obras de M. A. Álvares de Azevedo**. Rio de Janeiro: Tipografia americana de J. J. da Rocha, 1853. v. 1.
- AZEVEDO, F. A escola e a literatura. *In*: COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**: Preliminares e generalidades. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1986.
- BECHARA, E. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.
- BILAC, O.; PASSOS, G. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BONNEVILLE, G. **Les Fleurs du Mal** : Profil d'une œuvre. Paris : Hatier, 1972.

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 48ª ed. São Paulo: Cutrix, 2012.
- BOTO, C. Prefácio. *In*: DURAN, M. R. C. D. **Retórica à moda brasileira**: transições da cultura oral para a cultura escrita no ensino fluminense de 1746 a 1834. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- BRAGA, F. G. Ao senhor J. M. M. d'Assis. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, nº 636, out. 1855.
- BRAGA, F. G. **Tentativas Poéticas**. Rio de Janeiro: Tipografia de Nicolau Lobo Vianna & Filhos, 1856.
- BRITO, F. P. **Poesias de Francisco de Paula Brito**. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1863.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- CARNEIRO, B. J. S. **Poética**: para uso das escolas. 5ª ed. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel, 1859.
- CARVALHO, F. F. **Lições elementares de eloquência nacional**. 2ª ed. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840.
- CARVALHO, F. F. **Lições elementares de poética nacional**. 2ª ed. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1851.
- CASTELAR, E. Lucano, su vida, su genio, su poema. (Introd.). LUCANO, **La Farsalia**, tomo I, ebook, D. Antonio de San Martin (editor), [s.d.]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000451.pdf>>. Acesso em: maio 2023.
- CASTILHO, A. F. **Tratado de Metrificação Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- CHAUVIN, J. P. Retórica, Controvérsia Oitocentista. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 13, nº 2, p. 14-27, jul.-dez. 2017. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/764>>. Acesso em: mar. 2022.
- CHOCIAY, R. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COSTA, J. F. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- DIAS, G. **Primeiros Cantos**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1846.
- DIAS, G. **Últimos cantos**. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1851.
- DURAN, M. R. C. **Ecos do Púlpito**: Oratória sagrada no tempo de D. João VI. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

- DURAN, M. R. C. **Retórica à moda brasileira**: transições da cultura oral para a cultura escrita no ensino fluminense de 1746 a 1834. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DURAN, M. R. C.; PEREIRA, J. C. Livros e exames de Retórica no tempo de Pombal: a emergência de uma disciplina de conhecimento. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, nº 12, p. 103-131, jun. 2017. Disponível em: <<https://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/240>>. Acesso em: mar. 2022.
- FILGUEIRAS, C. Prefácio. *In*: ASSIS, M. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1864.
- FONSECA, G. **Machado de Assis e o hipopótamo**: uma revolução biográfica. 5ª ed. São Paulo: Editora Fulgor, 1961.
- GAGLIARDO, V. C. **Imprensa e civilização no Rio de Janeiro oitocentista**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.
- GAMA, L. A retórica do sublime no *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. **Revista USP**, São Paulo, nº 57, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33837>>. Acesso em: maio 2023.
- GODOI, R. C. **Um editor no Império**: Francisco de Paula Brito (1809-1861). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2016.
- GONDIM, E. R. **Vida e obra de Paula Brito**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.
- GRANJA, L. **Machado de Assis**: Escritor em Formação (à Roda dos Jornais). Campinas: Editora Mercado de Letras; Fapesp, 2000.
- GRANJA, L. **Machado de Assis – antes do livro, o jornal**: suporte, mídia e ficção. São Paulo: Editora Unesp digital, 2018.
- GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. Tradução de Victor Jabouille.
- HANSEN, J. A. A civilização pela palavra. *In*: TEIXEIRA LOPES, E. M. *et al.* (org.). **500 anos de educação no Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- JAROUCHE, M. M. Prefácio. *In*: ALMEIDA, M. A. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- LAMARTINE, A. À une jeune arabe (qui fumait le narguilé dans un jardin d’Alep. **REVUE DES DEUX MONDES**. Tome premier. Troisième série. Paris : Imprimerie de H. Fournier, 1834.

- LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes.
- LEMOS, J. **Cancioneiro de João de Lemos**. Lisboa: Escritório do Editor, 1858.
- LOPES, H. **A divisão das águas**: contribuição ao estudo das revistas românticas. Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856). São Paulo: Conselho Estadual de artes e ciências humanas, 1978.
- LOPES, H. **Letras de Minas e outros ensaios**. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Machado de Assis**: vida e obra (aprendizado). 2ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2008. v. 1.
- MARQUES, W. J. **Machado de Assis e as primeiras incertezas**: A formação literária, o poema inédito, e o malogro do primeiro livro. São Paulo: Alameda, 2022.
- MARTINS, A. L.; DE LUCA, T. R. (org.). **História da imprensa no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- MARTINS, A. L. Imprensa em tempos de Império. *In*: MARTINS, A. L.; DE LUCA, T. R. (org.). **História da imprensa no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- MARTINS, E. V. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a Retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.
- MASSA, J.-M. **A Juventude de Machado de Assis**: Ensaio de biografia intelectual (1839-1870). 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos.
- MAUAD, A. M. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. *In*: ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil**: Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- MELLO, E. C. O fim das casas grandes. *In*: ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil**: Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- MENDES, A. A. Pão de Açúcar: uma ou várias motivações de um mesmo topônimo? **Cadernos de CNLF**, v. XIV, nº 4, t. 4, 2006.
- MIRANDA, J. A. Basílio da Gama e Machado de Assis: Poetas. **Teresa**, São Paulo, nº 21, p. 132-168, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/173919>>. Acesso em: set. 2022.

- MOREL, M. Os primeiros passos da palavra impressa. *In*: MARTINS, A. L.; DE LUCA, T. R. (org.). **História da imprensa no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- NOBRE, I. M.; SOUZA, E. R. A. Documento Visual da Procissão dos Passos em Braga/Portugal. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [s.l.], v. 12, nº 27, p. 128-135, 2016, Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19047>>. Acesso em: fev. 2023.
- OLIVEIRA, R. C. Primeiras dedicatórias de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 16, p. 1-18, mar. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1983-68212023165>>. Acesso em: mar. 2023.
- PAIVA, J. M. Educação jesuítica no Brasil colonial. *In*: TEIXEIRA LOPES *et al.* (org.). **500 anos de educação no Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PENNY, R. **Gramática histórica del español**. Edição espanhola de José Ignacio Pérez Pascual. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1998.
- PEREIRA, L. M. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- PORTUGAL. **Instruções para os professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica, e de Retórica, ordenadas, e mandadas publicar por El Rey Nosso Senhor, para o uso das Escolas novamente fundadas nestes Reinos, e seus domínios**. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1759.
- PROENÇA, M. C. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões Editores, 1955.
- PUJOL, A. **Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1934.
- RAMOS, P. E. S. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- REBOUL, O. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução de Ivone Castilho Benedetti.
- REIS, J. J. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. *In*: ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil**: Império, 1997.
- RODRIGUES, C. N. Machado de Assis: da poesia ao ensaio de crítica literária. *In*: SANDANELLO, F. B.; MARQUES, W. J. **Leituras Oitocentistas**. São Carlos: EdUFSCar, 2019. p. 65-83.

- RODRIGUES, C. **O aprendizado do ofício**: Machado de Assis e seus poemas dispersos (1854-1855). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2017.
- ROMERO, S. **História da Literatura Brasileira**. 2ª ed. Tomo 1. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.
- SACRAMENTO BLAKE, A. V. A. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. v. 7. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.
- SAID ALI, M. **Gramática Histórica da Língua Portuguesa**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1931.
- SILVA, I. F. (org.). **Dicionário Bibliográfico Português**. Tomo 9. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867.
- SILVA PINTO, L. M. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832.
- SIMIONATO, J. S. **A Marmota e seu perfil editorial**: Contribuição para Edição e Estudo dos Textos machadianos publicados nesse periódico (1855 – 1861). 2009. 301 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SOARES, L. C. Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX, **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, nº 16, p. 107-142. mar.-ago. 1988.
- SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- SOUSA, A. G. T. **A independência do Brasil**. Tomo II, Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Dois de Dezembro de Paula Brito, 1855.
- SOUSA, J. G. Prefácio. *In*: ASSIS, M. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. Organização e notas de José Galante de Sousa.
- SOUSA, J. G. Os primeiros versos de Machado de Assis, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, nº 219, p. 29, nov. 1972.
- SOUSA, J. G. Os primeiros versos de Machado de Assis. *In*: SOUSA, J. G. **Machado de Assis e outros estudos**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: INL, 1979.
- SOUSA, J. P. (org.). **O pensamento jornalístico português**: das origens a abril de 1974. Portugal: LabCom, 2010. v. 1.
- SOUZA, R. A. **O Império da Eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999.

- VAINFAS, R. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.
- VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- VIANA, H. **Contribuição à História da Imprensa Brasileira**. (1812-1869). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- VILLALTA, L. C. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. *In*: SOUZA, L. M. **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1.