

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

ARTHUR KATREIN MORA

Luiz Gama como Perseu romântico: engajamento literário em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*

RIO GRANDE

2020

ARTHUR KATREIN MORA

Luiz Gama como Perseu romântico: engajamento literário em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, Área de Concentração História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer

RIO GRANDE

2020

RESUMO

A presente dissertação oferece um exame crítico de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), único livro de poemas de Luiz Gama (1830-1882). Obra que, relegada a apêndices e notas de rodapé nos volumes de história da literatura, constitui o testemunho literário de um poeta negro que viveu a escravidão no Brasil Imperial. Sua leitura demonstra, através da analogia com Perseu (CALVINO, 2016), o herói mítico que combateu a Medusa, a qualidade dual da poética de Luiz Gama. Suas duas “armas”, a sátira e a lírica, traduzem duas estratégias de engajamento com a realidade que o cerca: a sátira revoltada e zombeteira agride a realidade, dedicada a expor suas chagas – é a espada de Perseu; enquanto a lírica, encantadora e melancólica, exprime uma contemplação utópica da sociedade, refletindo-a distorcida – é o escudo espelhado de Perseu. Essa realidade, naturalmente, é Medusa, cujo olhar tem poder de petrificar os que vivem sob seu domínio. A espada e o escudo espelhado de Perseu-Gama representam, ademais, seu vínculo com o Romantismo, definido como expressão de revolta e melancolia (LÖWY; SAYRE, 2016) perante o mundo moderno, e compõem o impulso estético que guia seu engajamento literário (SARTRE, 2015). Diante de um mundo petrificado, Luiz Gama faz da poesia uma tarefa existencial, capaz de tornar leve o peso do viver.

Palavras-chave: literatura brasileira; Romantismo; engajamento; história da literatura.

ABSTRACT

This thesis offers a critical exam of *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), the only book of poems written by Luiz Gama (1830-1882), a literary testament of a black poet that survived slavery during the Brazilian Empire, although relegated to the appendixes and footnotes in the volumes of history of literature. Our aim is to demonstrate, through an analogy with Perseus (CALVINO, 2016), the hero who fought the Medusa, the dual quality of Luiz Gama's poetics. His two "weapons", the satire and the lyric, depict the strategies with which he manages to engage, literarily, with the reality that surrounds him: the sneering and revolted satire strikes reality, devoted to expose its wounds – it's Perseus' sword; meanwhile the lyric, enchanting and melancholic, conceive a utopic glance on society, distorting its reflection – it's Perseus' mirrored shield. That reality is, naturally, the Medusa, whose gaze has the power to petrify those who live under its rule. Moreover, the sword and mirrored shield of Perseus-Gama represents his bond with Romanticism, defined as an expression of revolt and melancholy (LÖWY; SAYRE, 2015) towards the modern world, a viewpoint that contains the aesthetic impulse that guides his literary engagement (SARTRE, 2015). Facing a petrified world, Luiz Gama made poetry into an existential task, one that provides levity to the burden of living.

Keywords: Brazilian literature; Romanticism; literary engagement; history of literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 – O que há de essencial no extraliterário: a vida de Luiz Gama	16
1.1 A carta dos lances doridos	18
1.2 O magnífico poema da agonia imperial	26
CAPÍTULO 2 – Romantismo e engajamento poético	35
2.1 O Romantismo como visão de mundo	36
2.1.1 <i>Aclimação romântica brasileira</i>	41
2.2 Engajamento literário.....	46
2.2.1 <i>A lírica como gênero social</i>	51
CAPÍTULO 3 – Revolta e melancolia: os poemas de <i>Primeiras trovas burlescas</i>	57
3.1 A espada da revolta: sátiras.....	58
3.1.1 <i>Temas e formas: poder</i>	61
3.1.2 <i>Costumes</i>	67
3.1.3 <i>Banalidades</i>	72
3.1.4 <i>Cultura popular</i>	78
3.2 O espelho da melancolia: líricas	87
3.2.1 <i>Matérias e formas: amor</i>	90
3.2.2 <i>Racismo e escravidão</i>	94
3.2.3 <i>O êxtase poético</i>	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Aqui não se ergue altar ou trono d'ouro.

Luiz Gama¹

Já próximo da morte, o escritor Italo Calvino (1923-1985) revela que, em sua juventude literária, representar sua época era um dever, um imperativo categórico para todo escritor. Atingindo a maturidade junto aos horrores da Segunda Guerra Mundial, Calvino encontrava-se imerso em um contexto de sofrimento e crueldade humanos, tentando, através da literatura, situar-se em meio ao espetáculo grotesco e nele depreender um ritmo próprio em sintonia com tal conjuntura.

A gravidade dos eventos transformou em pedra todos os aspectos da sua vida, como se Medusa tivesse por eles deitado seu olhar. O peso da existência e a realidade de seus monstros reclamavam um herói como Perseu, alguém capaz de “dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho” (CALVINO, 2016, p. 19). O momento requeria um herói que assumisse como fardo pessoal confrontar essa realidade monstruosa a qual está submetido, sem, no entanto, olhá-la diretamente.

Aproximadamente um século antes da juventude de Calvino, Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), advogado, jornalista e poeta negro, também viveu tempos em que um peso insuportável esmagava existências: o Brasil Imperial escravocrata do século XIX. Mais de um milhão e meio de pessoas – 15% dos quase dez milhões de habitantes do país (MATTOSO, 2016, p. 86) – em situação de trabalho compulsório, escravizados, sem contar os tormentos dos afro-brasileiros considerados “livres”, alforriados, encontravam-se submetidos aos caprichos institucionalizados de uma sociedade racista.

Vislumbrando Luiz Gama através da imagem deste Perseu de Calvino, pretendemos, neste trabalho, salientar o que há de engajado na obra literária do poeta brasileiro; e como os ritmos de Gama encontraram sintonia em sua conjuntura histórico-social para, em 1859, sob o domínio literário do Romantismo e com o Abolicionismo ainda incipiente, produzir o pequeno livro *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. Obra na qual, por meio da pena de Gama, a poesia

¹ *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 154.

se torna uma estratégia para o duelo contra os monstros de seu século, entre eles a Medusa do racismo e da escravidão, pedras das vidas da população negra.

Os poemas de Gama, no entanto, não detêm nossa atenção sob tais monstros; seus versos não compelem o leitor a mirar abertamente a Medusa, mas permeiam a obra com vislumbres da criatura refletidos em um espelho literário de humor e melancolia, e fustigam-na com uma afiada espada zombeteira, sempre à procura do pescoço. Afinal, os poemas que compõem *Primeiras trovas burlescas*² apresentam diversidade não somente em suas variações genéricas, cujas sátiras políticas e sociais sofrem ocasionais interstícios de líricas apaixonadas e melancólicas, mas também em seu arranjo temático. Arranjo este onde o predomínio do moralismo espirituoso sobre costumes sociais, mulheres fúteis e suas vestimentas, charlatões, malandros, velhacos e gordos narigudos está ligado à condução política do Império e a corrupção de suas figuras de destaque – barões, juízes, doutores, o funcionalismo público e o próprio Imperador D. Pedro II.

Acrescido a estes “competentes” exercícios em sátira (FRANCHETTI, 1987, p. 8), tão respeitadores das convenções do gênero, *Primeiras trovas burlescas* acomoda valores poéticos fundamentais para a compreensão do Romantismo brasileiro e da história de nossa literatura, tais como a celebração da cultura negra e afro-brasileira por meio de versos que exploram temáticas como a miscigenação, a beleza da pele escura, a África, e, a nível formal, a celeridade rítmica inspirada por uma abundância de estilos e a inovação lexical com palavras de origem africana.

E se, de fato, poemas que abordam a escravidão e os sofrimentos do escravo sob seu eu-lírico negro sejam escassos em *Primeiras trovas burlescas*, é porque a poética de Gama interpela uma tangente engajada na transformação da imagem literária do “ser negro”, exprimindo uma realidade onde os atributos físicos e culturais desta população têm espaço no imaginário romântico do Brasil. Diferentemente do Perseu de Calvino, que ocultava a cabeça do monstro, a poesia de Luiz Gama veste apenas um fino véu sobre a escravidão e o racismo; e o leitor tem deles apenas breves vislumbres que, não obstante, tornam-se onipresentes ao alargarmos suas fronteiras contextuais.

² A primeira edição [Tipografia Dois de Dezembro, São Paulo], de 1859, contém 22 poemas, somados a três composições de José Bonifácio, o Moço (1827-1886), estes considerados por Luiz Gama, em seu prefácio, “santelmo nesta empresa temerária” (GAMA, 2000, p. 5). A segunda edição, impressa no Rio de Janeiro em 1861, na tipografia Pinheiro & Cia., foi corrigida e aumentada para 39 poemas – além de 13 de José Bonifácio –, sendo esta a última publicada em vida do autor, e usualmente empregada como base a partir da qual as edições póstumas são organizadas.

Pois a vida de Luiz Gama, como outros aspectos extraliterários que cercam sua obra, constitui uma narrativa admirável por si só, a ponto de, historicamente, ofuscar a poesia produzida pelo homem. Nascido livre na Bahia, Gama foi escravizado na infância e enviado a São Paulo; sua alfabetização ocorreu na adolescência e foi crucial para sua emancipação. Adulto, tornou-se referência política no Partido Republicano Paulista e conseguiu licença para advogar como provisionado após cumprir educação autodidata. Atuando em favor dos negros, defendeu gratuitamente os interesses de escravos que procuravam seus serviços jurídicos, a ponto de utilizar seu espaço em periódicos para atacar a atuação de juízes, escravocratas corruptos e a política da Corte com relação ao trabalho compulsório. Ao se posicionar no campo social, deixou à posteridade muitos episódios de sua vida a concorrer com seu pequeno e único livro de poemas. Ademais, a personalidade forte de Gama, descrita por seu grande admirador Raul Pompeia³ (1863-1895) como de uma “aspereza afável e atraente [...] praticando as mais angélicas ações, por entre uma saraivada de grossas pilhérias de velho sargento” (*apud* FERREIRA, 2011, p. 227) está manifesta em tudo o que sua pena grafou, das cartas aos artigos jornalísticos e, é claro, em *Primeiras trovas burlescas*.

A repercussão de tamanha bagagem extraliterária se fez ouvir por considerável parcela da fortuna crítica de Luiz Gama até o final do século XX, na qual se evidencia, ao menos entre admiradores, biógrafos e editores, um processo de “paulatina mitificação da imagem do abolicionista” (OLIVEIRA, 2004, p. 25). Encantados com a trajetória e as conquistas do biografado, seus simpatizantes reduziram a rica personalidade que as viveu a uma efígie, estática, de advogado abolicionista implacável com uma história de superação.

O próprio Luiz Gama contribuiu – talvez inadvertidamente – para tal desenlace por conta de sua carta a Lúcio de Mendonça,⁴ revelada ao público somente nos anos 1930 e que, juntamente com um artigo de Lúcio em homenagem ao amigo,⁵ acrescidas a outras manifestações na imprensa por parte de Raul Pompeia, e finalmente à biografia escrita por Sud Mennucci (1938), sedimentaram a imagem do abolicionista radical, justapondo-o ao Luiz Gama poeta. A obra de Mennucci é considerada especialmente responsável por ampliar “o anteriormente realizado por Lúcio de Mendonça com hipóteses, análises [e] anedotas”, e

³ O texto de Raul Pompeia, “Última página da vida de um grande homem”, foi publicado na *Gazeta de Notícias*, periódico carioca, em 10 de set. de 1882, poucas semanas após a morte de Luiz Gama em 24 de agosto.

⁴ Enviada ao destinatário em 25 de julho de 1880, a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça contém uma pequena autobiografia do autor e é emblemática como raro registro documental em que um ex-escravo relata os percursos de sua vida, incluindo a sua venda, realizada pelo próprio pai, aos dez anos de idade, e as longas viagens da Bahia até a província de São Paulo.

⁵ Publicado no *Almanaque Literário de São Paulo* para o ano de 1881, este artigo, intitulado simplesmente “Luiz Gama”, reitera, em tom de reverência, excertos da carta autobiográfica enviada por Gama.

municar o meio literário com “clichês” sobre os feitos e os escritos do biografado” (FERREIRA, 2000, p. LXIV), que somente hoje estão sendo reavaliados sob novas pesquisas.

Seus editores de meados do século XX, Fernando Goés, que organizou *Trovas burlescas e escritos em prosa* em 1944, e J. Romão da Silva, responsável por *Luís Gama e suas poesias satíricas* (1954), ambos intelectuais negros, buscaram restaurar a ênfase ao texto poético de Luiz Gama, ainda o associando à vida heroica de seu autor. Apesar de reconhecerem que a “poesia não é em Luís Gama a “*faculté maitresse*” (SILVA, 1981, p. 57), os organizadores perceberam que *Primeiras trovas burlescas* sofria demasiada injustiça perante a crítica, que subestimava o talento satírico de Gama por conta de minúcias formais tocantes à versificação, e tomava sua simplicidade por desleixo.

Este parece ser, com efeito, o caso: se o brilho com que seus aliados o “mitificaram” fez com que, por um lado, o abolicionista Luiz Gama ofuscasse o poeta, por outro, historiadores e críticos literários suprimiram seu legado poético por via de omissões e menoscabos. Manuel Bandeira sequer o cita em sua *Apresentação da poesia brasileira* (2009), como também o faz Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (2000); Alfredo Bosi relega Luiz Gama a uma breve nota de rodapé, considerando-o “predecessor imediato de Varela e Castro Alves” (BOSI, 1978, p. 125) no uso poético do escravo; já Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 151), preocupado com questões de pioneirismo, menciona Gama com o fim de destacar os versos de José Bonifácio, o Moço, em “Saudades do Escravo” – haja vista ser este um de seus poemas acrescidos à *Primeiras trovas burlescas* –, considerado por Péricles “uma das primeiras manifestações românticas sobre a escravidão”.

Quando recebe espaço em antologias ou histórias da literatura, a contribuição de Luiz Gama se resume ao poema “Quem sou eu?”, a mais famosa de suas criações, também popularizada com o nome de “A bodarrada”. A reprodução assídua deste único poema parece advir de Silvio Romero (1851-1914), que em sua *História da literatura brasileira* (1943, p. 119) dedica espaço considerável à análise do “bardo baiano”, apesar de admitir sua “fraqueza”. A excepcionalidade do poema reside no tratamento satírico do termo “bode”, palavra à época empregada pejorativamente contra negros e mestiços, e à qual Luiz Gama dilatou e distorceu de tal forma que seu sentido passou a abrigar toda a população do país. Com isso Romero, já inclinado a digressões sobre a composição racial brasileira, outorga a Gama o crédito de divulgador desta miscigenação.

Tal diagnóstico crítico parece ter sido o embrião de um verdadeiro vício da crítica subsequente, persistente em relacionar Gama a esta única composição poética; caso do próprio Manuel Bandeira que, também sob muitas ressalvas estéticas, inclui “Quem sou eu?” em sua

Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica (1949); Roberto Schwarz (1989), em uma breve introdução ao poeta negro, é outro que recorre ao poema; e mesmo histórias da literatura desembaraçadas de vínculos acadêmicos, caso de *Uma história da poesia brasileira* (2007), do poeta Alexei Bueno, valem-se somente de “A bodarrada” para ilustrar a obra de Gama.

Tamanha indiferença e limitação crítica, quando consideradas as qualidades, senão formais e estéticas, mas ao menos simbólicas do valioso testemunho literário de um homem negro que viveu a escravidão, têm origem, naturalmente, no legado de discriminação racial brasileiro, cuja mentalidade foi consolidada em séculos de cativo institucionalizado. Mesmo historiadores da literatura que destacaram seu papel “precursor” na poesia Abolicionista incorrem em uma irrefletida limitação do alcance e da importância de *Primeiras trovas burlucas*. Heitor Martins, no artigo “Luiz Gama e a consciência negra na literatura” (1996, p. 88), identifica no próprio uso da palavra “precursor” para definir a participação de Luiz Gama no movimento da Abolição “uma maneira de reduzir sua importância em face dos que seriam os “verdadeiros” abolicionistas”. A virtual não existência de Luiz Gama em histórias da literatura consiste, dessa forma, em um efetivo ato de apagamento, atributo consagrado da crítica que privou, por muito tempo, o Romantismo brasileiro de seus escritores e escritoras negros.

Em contrapartida, estudos mais recentes têm aprofundado, com maior proveito crítico, a percepção da poesia de Luiz Gama, desde já inserida em discussões sobre sua importância como manifestação da identidade negra, e a respeito da pertinência de seu legado poético como antecipador influente na tradição literária da negritude.⁶ Zilá Bernd (1988, p. 45, grifo da autora), por exemplo, considera “a poesia de Luiz Gama como precursora em nosso país de uma linha de afirmação de identidade negra que pode, no limite, ser considerada uma *negritude antes do tempo*”, em vista de ter ele assumido seu eu-lírico negro; esse “eu” que, para os demais poetas que cantavam o negro, sempre foi somente o “outro”.

Ligia Fonseca Ferreira (2000, p. LIX), em réplica pontual à asserção de Bernd, julga “exagerado” considerar Luiz Gama como “precursor da negritude”, reconhecendo antes, no poeta, presságios da “galhofa modernista”. Para a autora, a autêntica pluralidade de leituras que o texto de Gama possibilita contrasta com o anacronismo redutor de interpretá-lo através do

⁶ A princípio, a Negritude (do francês *Négritude*) se refere ao movimento literário dos anos 1930, em meio ao qual nomes como o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) e o senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001), sediados em Paris, intentaram “uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro para dele extrair um sentido positivo” (CÉSAIRE *apud* BERND, 1988, p. 17). Em um sentido lato, contudo, a negritude pode significar, dentro da literatura, textos no qual o “eu” enunciador assumia sua condição negra, expressando-se subjetivamente em um discurso transitivo, e onde a tomada de consciência e a busca da identidade são, em geral, os valores mobilizadores.

“particularismo de uma identidade negra”; afinal, é possível identificar nas *Primeiras trovas burlescas*, entre outros, traços indubitáveis de valores modernos e universalistas, frutos do espaço ocupado por seu autor em círculos liberais de juristas, jornalistas e literatos, com os quais compartilhava o entusiasmo pelas Luzes.

Ponderações sobre essa dualidade “particularismo/universalismo” assumem parcela de relevância em estudos sobre a negritude e a literatura negra. Dentro da crítica ao “particularismo” encontra-se a acusação de reducionismo, em que escritores negros teriam voz somente enquanto negros e não enquanto homens, limitando o alcance de seu discurso. O risco, contudo, em “universalizar” a voz literária de autores negros, está no fato de o contexto cultural e social afro-americano ser resultado de uma violenta diáspora de escravidão, colonialismo e aculturação. O filósofo camaronês Marcien Towa (1931-2014) é um dos que constata, tanto na África quanto no mundo negro da diáspora, a existência de um “caos cultural” (*apud* BERND, 1987, p. 34), para o qual há “uma necessidade premente de um discurso comum, de um cimento ideológico análogo para se lembrar”.

A consequência é, portanto, que a literatura negra ainda demanda maior “particularismo”, em um sentido dialético hegeliano, através do qual a poética – por meio da constante do “eu” enunciador – possa auxiliar na introspecção profunda da condição do negro e no estabelecimento de identidades comunitárias representativas, em um processo de transitividade⁷ combativa necessário para mobilizar mudanças sociais (BERND, 1987, p. 69); tudo isso antes de se pensar no caminho em direção a uma “síntese” pan-humanista que possa finalmente dispensar os prefixos singularizantes.

O desafio é assentar com precisão as atribuições devidas a Luiz Gama em semelhante panorama teórico. A historiadora Elciene Azevedo, autora da biografia *Orfeu de carapinha* (1999, p. 66), reputa aos poemas mais “africanos” de Gama a construção de uma identidade política afro-brasileira, que buscou superar as fronteiras culturais das diversas etnias africanas em coexistência no Brasil. A imagem genérica da África em *Primeiras trovas burlescas*, homogeneizada por meio de símbolos ubíquos ao continente, como os instrumentos musicais – cabaço do urucungo e a marimba –, os leões, o deserto, e a pele negra, seria o recurso poético determinante na concepção dessa “africanidade”, que poderia desta forma tornar-se referência

⁷ O sentido do termo “transitividade”, conforme sua utilização recorrente no desenrolar deste trabalho, remete à definição prescrita por Pedro Lyra em *Conceito de poesia* (1992, p. 87), onde caracteriza a “capacidade do objeto dotado do poder de exteriorizar-se para provocar o sujeito”, no caso, o poético como estímulo ao leitor; ao passo que a “intransitividade” não é poética, em função de sua incapacidade para exteriorizar-se e interagir com o sujeito.

comum a toda a população negra brasileira; eis um Luiz Gama “particularista” e “precursor da negritude”.

Azevedo (1999, p. 75) salienta ainda que a motivação de Gama “não era a oposição de uma “africanidade” a uma “brasilidade”, que representava a escravidão”; ou seja, apesar da dimensão política de sua poética poder ser associada à criação de uma identidade comum que unisse as diversas etnias africanas sob a imagem de “uma África”, essa África “seria uma das partes constitutivas da sociedade brasileira – estando na própria formação do Brasil como nação”. O emprego literário desta identidade afro-brasileira integraria, por conseguinte, o quadro maior de elaboração e afirmação cultural empreendida ao longo do Romantismo, nos moldes idealizadores do indianismo; eis um Gama que estende sua esfera de ação com propósitos mais amplos e “universais”.

Como exemplificado pelo poema “A bodarrada” – objeto de um escrutínio crítico quase exclusivo –, onde, apropriado pelos interesses de seus comentadores, foram atribuídos aos versos de Gama as mais diversas posições no tocante a mestiçagem no Brasil, torna-se evidente que o conteúdo de *Primeiras trovas burlescas* é demasiado plural e ambíguo para que sua leitura se adegue somente ao particularismo da condição de negro de seu escritor. É uma das conclusões de Sílvio Oliveira, em *Gamacopeia* (2004, p. 231), que a perspectiva de Luiz Gama como homem negro, intelectualizado e inserido em círculos sociais brancos, somada à consciência de sua situação em um Império escravocrata e a solidariedade engajada para com seus semelhantes, gerou “olhares sobrepostos” (2004, p. 238) em sua produção literária. “O ingênuo seria pensar que houvesse apenas um sujeito negro possível. Assim, é possível avistar o poeta versando de diversos lugares possíveis a um negro à época[;]” entre os quais o inestimável lugar de poeta negro.

Realçar a natureza plural de Luiz Gama em nada reduz a legitimidade e a necessidade de leituras que o examinem sob o enfoque da negritude e da literatura negra; mas para que o legado do poeta possa finalmente se equiparar ao do grande cidadão e abolicionista, é preciso admitir tais “olhares sobrepostos”, explícitos em *Primeiras trovas burlescas*, como meios de enriquecer a incompleta “efígie estática” de abolicionista rebelde que versou sobre a mestiçagem. Ademais, no que diz respeito aos méritos de se considerar Gama como precursor da negritude, esta avaliação será naturalmente “estabelecida por admiradores e seguidores que enxergam no admirado traços, conteúdos, motivos e elementos vários que se conjugam em um ponto de vista” (OLIVEIRA, 2004, p. 239); isto é, o veredito cabe aos poetas negros de hoje e de amanhã.

De nossa parte, se não nos cabe estabelecer a autoridade do legado literário de Luiz Gama com relação à negritude e a literatura negra, parece-nos fundamental, em contrapartida, afirmar a relevância do poeta para a compreensão adequada do Romantismo brasileiro; compreensão através da qual esperamos contribuir para o redimensionamento do valor de Gama na história da literatura do país,⁸ onde seu apagamento revela uma – dentre muitas – lacunas no tocante à diversidade das manifestações poéticas do Romantismo e do século XIX.

Isto posto, dedicaremos o primeiro capítulo do presente trabalho a uma breve apuração biográfica de Luiz Gama, junto a seu contexto histórico-social e literário. Entendemos que conceder espaço a tais elementos extraliterários é ainda tarefa indispensável para a leitura de *Primeiras trovas burlescas*, em virtude não apenas do interesse em divulgar a trajetória e as condições excepcionais sob as quais o poeta compôs seus versos, como pela transparência – porventura deliberada – entre seu eu-lírico e sua identidade “real”, que faz dos poemas “pistas reveladores não só da visão de mundo como da personalidade de Luiz Gama” (FERREIRA, 2000, p. XLV). Elciene Azevedo (1999), Sílvio Oliveira (2004), a historiadora da escravidão no Brasil Katia M. de Queirós Mattoso (2016) e a antologia de artigos jornalísticos, cartas e máximas de Gama organizado e comentado por Ligia Fonseca Ferreira, intitulado *Com a palavra, Luiz Gama* (2011), serão as referências centrais deste conteúdo inicial.

Não obstante esta preocupação em salientar a vida e o contexto do autor, nossa abordagem não será “biografista” ou “sociologista”, no sentido de confinar a obra literária a seu elemento social, como mera ilustração enquadrada de seu ambiente; afinal, contrariamente a mesmo alguns de seus admiradores, consideramos a poesia, com efeito, “*faculté maitresse*” em Luiz Gama, e capaz de se sustentar no domínio do texto. Entretanto, a qualidade estética de seus poemas, por conta dos estilos, das temáticas e da transparência de seu “eu” enunciator, extrapola as fronteiras textuais e confessa uma ânsia por interação; um engajamento em que o autor reconhece sua própria temporalidade, imerso em uma civilização já dominada pelo fenômeno moderno do Romantismo.

De forma que o segundo capítulo consistirá no estabelecimento do conceito de Romantismo como “visão de mundo”, através das obras de Michael Löwy e Robert Sayre (2015) e Isaiah Berlin (2015); sua aclimatação no âmbito literário brasileiro, com a ajuda de

⁸ Reconhecimento que o poeta já recebeu em suas outras áreas de atuação, como no jornalismo, com as homenagens do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo (SJSP), em 17 de maio de 2018; e no direito, onde a outorga do título de advogado pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) ocorreu em dezembro de 2015, mais de 133 anos após a morte de Gama. Disponível em: <http://www.oabsp.org.br/noticias/2015/12/oab-confere-titulo-de-advogado-a-luiz-gama.10536> e em www.sjsp.org.br/noticias/luiz-gama-e-tema-de-seminario-no-sindicato-dos-jornalistas-d758. Acessos em: 29 de julho de 2019.

Antonio Candido (2000) e Bernardo Ricupero (2004); e finalmente na determinação do engajamento literário conforme Jean-Paul Sartre (2015), complementado pelo estudo da relação entre lírica e sociedade de Theodor Adorno (2012). A posse desse referencial teórico nos permitirá retomar, no terceiro e derradeiro capítulo, a imagem de Luiz Gama como Perseu romântico: o escritor negro que encontrou na literatura uma frente de batalha contra os monstros do século, mas cujos artifícios poéticos de engajamento diferem de suas contendas diárias como jornalista, advogado e militante abolicionista.

Não nos escapa, todavia, a aparente contradição em dedicar um epíteto como Perseu a uma personalidade histórica já saturada de “paulatina mitificação” por parte de seus primeiros apreciadores e biógrafos. É importante ressaltar, por conta disso, que entre os objetivos do presente trabalho não consta uma desmistificação de Luiz Gama. Pesquisas mais recentes que abordam sua biografia (AZEVEDO, 2000; OLIVEIRA, 2004), dotadas de um maior acervo documental e rigor metodológico, reconhecem que, apesar das “ficções” que envolvem os primeiros relatos, o respeito, a admiração e a influência inspiradas por Luiz Gama nas mais diversas comunidades de São Paulo e do país à época têm origem nas ações e nos eventos – para os quais há genuínas evidências – da vida do abolicionista. De sorte que considerar Luiz Gama um “herói” não é alegação infundada.⁹

Servimo-nos da analogia de Perseu não para limitá-la ao status de herói compartilhado com o poeta, ou devido às correspondências com o engajamento criativo preconizado por Calvino a um mundo petrificado – que pesa sobre a existência –, mas sobretudo para ilustrar a qualidade dual da poesia de Luiz Gama. Suas duas “armas” poéticas, a sátira e a lírica, traduzem duas estratégias de engajamento que, com aplicações e efeitos diversos, interagem com a realidade que as cerca: a sátira revoltada e zombeteira agride a realidade, dedicada a expor suas chagas – é a espada de Perseu; enquanto a lírica, encantadora e melancólica, exprime uma contemplação utópica da sociedade, refletindo-a distorcida – é o escudo de Perseu.

Logo, trata-se de um Perseu romântico que elegemos ante a símbolos concorrentes como Dionísio, Orfeu – o preferido de Gama, “Orfeu de carapinha” –, e mesmo o quintessencialmente romântico Prometeu. A versatilidade das “armas”, somada ao aspecto combativo – engajado – do guerreiro que enfrentou a Medusa, pesaram a seu favor, perfazendo a imagem daquele que,

⁹ Em particular após a aprovação da Lei número 13.628 de 16 de janeiro de 2018, que inscreve o nome de Luiz Gonzaga Pinto da Gama no Livro dos Heróis da Pátria, oriunda do projeto de lei proposta pelo deputado federal Orlando Silva (PCdoB/SP). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/Lei/L13628.htm. Acesso em: 31 de julho de 2019.

conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018, p. 714), “simboliza o ideal realizado ao preço de difíceis combates e de escolhas corajosas e engenhosas”.

Informamos também que todos os poemas transcritos no decorrer dos capítulos provêm da edição preparada por Ligia Fonseca Ferreira, *Primeiras trovas burlescas & outros poemas* (2000). A organizadora utiliza como texto base o da segunda edição – de 1861 –, mas acrescenta em apêndice três poemas exclusivos à primeira tiragem, que o poeta decidiu remover da seguinte, além de versos avulsos assinados por Luiz Gama ou sob pseudônimo nos diversos veículos da imprensa paulista em que trabalhou. Afora os poemas do jovem José Bonifácio, os quais ignoraremos, o acervo organizado por Ferreira contempla os cinquenta e um poemas cuja atribuição à Luiz Gama é inequívoca.

Enfim, nos é oportuno esclarecer que apesar do predomínio numérico de poemas satíricos em *Primeiras trovas burlescas*, decidimos conferir espaço igual, no terceiro capítulo, aos poucos poemas líricos, incluindo entre estes os versos de temperamento mais dionisíaco, onde a melancolia transparece na celebração. Essa divisão desproporcional se deve ao fato da lírica de Luiz Gama ter sido pouco sondada em sua fortuna crítica, em função da “imagem satírica favorece[r] muito mais a associação com o abolicionista rebelde...” (OLIVEIRA, 2004, p. 238). Entendemos, dessa forma, que as composições lírico-sentimentais são dotadas de tanto potencial engajador quanto sua forma satírica, e que investigar o tratamento singular que Gama dá a esses versos é fundamental para que tenhamos compreensão plena de sua poesia; pois é no espelho lírico-melancólico de Perseu-Gama que esperamos encontrar não a ideologia dominante refletida, mas seu dedicado contraponto.

CAPÍTULO 1 – O que há de essencial no extraliterário: a vida de Luiz Gama

Não se admire de assimilar eu o cidadão e o poeta, duas entidades que no espírito de muitos andam inteiramente desencontradas. O cidadão é o poeta do direito e da justiça; o poeta é o cidadão do belo e da arte.

José de Alencar¹⁰

Em seu ensaio “A função da crítica”, o poeta e crítico literário T. S. Eliot (1888-1965) explora as relações do crítico literário com seu próprio conhecimento, ou, como ele o define, com os “fatos” (ELIOT, 1989, p. 61). Os fatos contemplam todo o saber não-literário que adentra a análise do texto em si, como os eventos históricos e sociais que cercaram a elaboração da obra, ou minúcias biográficas sobre o autor – cujo exemplo irônico de Eliot sobre a descoberta dos “recibos de lavanderia de Shakespeare” ilustra o potencial ridículo das leituras biografistas.

O conselho aos críticos para que ajam com prudência diante dos fatos, por parte de Eliot, não é motivado apenas pelo seu julgamento da suposta futilidade ou inutilidade das pesquisas atoladas em detalhes biográficos ou sociais; afinal, ele mesmo reconhece que o “conhecimento, mesmo em suas formas mais modestas, tem seus direitos; admiti[ndo] que sa[ibamos] como utilizá-lo, e como negligenciá-lo”. Para Eliot, o risco real desta abordagem está na interferência prejudicial causada ao “gosto” literário, por via, principalmente, do maior acesso a obras “sobre obras de arte”, cuja leitura é voltada para a formação de opinião, substituindo a leitura do texto literário pelos volumes de análise crítica.

Pode-se dizer, conforme vimos anteriormente, que a leitura histórica de *Primeiras trovas burlescas* foi conduzida de forma a se conformar com a imagem que os críticos tinham – ou ansiavam criar – de Luiz Gama. Sua mitificação por parte de seus admiradores, o escrutínio excessivo a um número reduzido de poemas, e mesmo a omissão de sua presença em histórias da literatura denotam a oportuna correlação entre o homem, sua vida, e os poemas; a crítica assumiu o leme e o texto, quase inacessível em suas raras reedições, nos chega somente através dos fragmentos que contribuíram para a construção das *personas* de Gama: tanto o grande herói

¹⁰ “Carta a Machado de Assis” in CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. *A cachoeira de Paulo Affonso & Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-editor, 1909. p. 199.

abolicionista – para os admiradores –, quanto o poeta medíocre – no consenso informal das histórias da literatura.

A biografia de Luiz Gama, além de tornar razoáveis todos os processos de mitificação que o poeta sofreu nas mãos de sua fortuna crítica, dificulta o distanciamento que faria de *Primeiras trovas burlescas* uma entidade mais independente do seu criador. Sua vida “de novela”, nas palavras do historiador Boris Fausto (1995, p. 219), da infância em uma Salvador subversiva, a venda como escravo, até o ato fúnebre que atravessou São Paulo, seduziu biógrafos e absorveu inteiramente o solitário livro de composições poéticas. O relato da vida de Luiz Gama tornou-se narrativa literária por direito, fornecendo estímulos criativos aos críticos mais sóbrios:

Gama, erguendo o seu sentimento de amor até o próximo até o sacrifício, oferecendo a vida a uma felicidade que lhe poderia ser acessível em holocausto à liberdade do seu povo, tem algo dessa vocação de mártir do personagem dostoiévskiano. (SILVA, 1981, p. 52)

Não é nas personagens de Dostoiévski que percebemos, diversamente ao julgamento de J. Romão da Silva, semelhanças com Luiz Gama, mas sim no próprio escritor russo. Fiódor Dostoiévski (1821-1881) teve, tal como o poeta negro seu contemporâneo, “a infelicidade de ter tido uma vida movimentada” (TODOROV, 2018, p. 190), na qual a “conjunção de anos passados em colônias penais com a paixão pelo jogo, a epilepsia e as tumultuadas relações amorosas” se fizeram irresistíveis a seus críticos; a ponto de o “Dostoiévski escritor”, cuja expressão máxima está em seus romances e personagens, tornar-se periférico diante da imensidão do homem.

Seria de se supor que o completo afastamento dos “fatos”, em uma análise que contemplasse a poesia de *Primeiras trovas burlescas* sem referências ao poeta e ao que este realizou em sua vida, alheia a sua personalidade e suas demais ocupações, e ignorante do seu significado para toda uma população em um momento de luta por emancipação, pudesse afinal nos regalar o verdadeiro “gosto” da sua poética, livre de toda bagagem factual. Não acreditamos, contudo, que este tratamento do texto faça justiça à obra;¹¹ a afirmação da importância de Luiz Gama e de seus versos extrapola o literário e faz-se necessário que evidenciemos, por meio deste capítulo, a sua biografia.

¹¹ Da mesma forma, uma leitura formalista dos romances de Dostoiévski, que abstraísse os debates ideológicos e todos os resquícios de conhecimento extraliterário, seja do autor ou do contexto histórico-social, resultaria num veredito como o do teórico Viktor Chklovski (1893-1984), que “pretendia que *Crime e castigo* fosse um puro romance policial, apenas com a particularidade de que o efeito de “suspense” teria sido provocado pelos intermináveis debates filosóficos”. (TODOROV, 2018, p. 190)

Pois ao final, um poeta engajado precisa interagir com algo, e o tecido social que envolve sua existência é tão determinante quanto os registros formais e intertextuais de seus versos. É indispensável estabelecer a Medusa para que Perseu a desafie. Não se trata do arriscado empreendimento de reportar-se às informações – muitas parciais e imprecisas – da vida de Luiz Gama como chave para a decifração da poética; a temeridade em se preencher lacunas biográficas por meio de uma obra literária também se aplica ao seu inverso: explicar a obra pela vida. De maneira que esperamos ter o suficiente discernimento para, neste breve capítulo biográfico, “utilizar” ou “negligenciar” os fatos, assentando-os como alicerce material dos conteúdos teóricos subsequentes – o Romantismo e o engajamento literário de Luiz Gama.

1.1 A carta dos lances doridos

Em 1880, o jovem Lúcio de Mendonça¹² pede a Luiz Gama, naquela altura um veterano já consolidado em sua fama de abolicionista e republicano radical, que lhe confie “apontamentos” de natureza pessoal e recordações sobre sua vida. A carta que recebeu em resposta, escrita no dia 25 de julho de 1880, é, até o momento, a única fonte de informações que dispomos a respeito dos primeiros anos da vida de Gama.

Isto é, afora esta carta, e o já referido artigo de Lúcio de Mendonça¹³ – o qual divulga sobretudo os conteúdos da carta –, “nada se sabe sobre a infância de Gama” (OLIVEIRA, 2004, p. 21). Trata-se ela de uma breve autobiografia, em que o poeta negro evoca os eventos que marcaram sua vida, do nascimento até o “foro e [...] a tribuna” (GAMA, 2011, p. 203) onde, durante os últimos anos de vida, “ganhei o pão para mim e para os meus”. Isso significa que uma parcela considerável da vida de Luiz Gama está submetida à insuspeição de um texto epistolar autobiográfico.

Naturalmente, restou aos historiadores e críticos olharem para além dos episódios relatados na carta e adentro ao que estes podem revelar sobre seu autor, o homem que se encontra, de maneira particular, na condição de única testemunha do próprio passado:

A interpretação da trajetória de Luiz Gama que se detiver somente nas palavras da carta (ou procurar os *documentos* “inconcussos”) estará enfrentando enormes dificuldades. Na verdade, qualquer interpretação sofrerá de falta de “provas

¹² À época com 26 anos, Lúcio de Mendonça (1854-1909) foi, assim como Luiz Gama, poeta, jornalista e advogado. Admirador e amigo do abolicionista negro, participou com este da fundação do Partido Republicano Paulista (PRP) em 1873; mais tarde, durante a República, ocupa cargos no Supremo Tribunal Federal e na Procuradoria-Geral da República, além de ser um dos idealizadores da Academia Brasileira de Letras, no ano de 1897.

¹³ Artigo intitulado “Luiz Gama”, e publicado no *Almanaque Literário de São Paulo* de 1881.

inconcussas” ou da escassez de *objetos visíveis*. (OLIVEIRA, 2004, p. 29, grifos do autor)

O que não significa absolutamente que o conteúdo da carta deva ser tratado como uma composição de falsidades factuais, mas como um documento cuja “dimensão ficcional” merece maior apreciação. Roberto Schwarcz (1989, p. 137), por exemplo, enxerga na carta qualidades tanto de “ágil folhetim romântico” quanto de “bom romance realista”, em função de sua narrativa surpreendente e estimulante que, não obstante, traz à tona um retrato da sociedade brasileira no qual a realidade desumanizadora de suas instituições é escancarada; e onde o percurso de Luiz Gama é tanto regra quanto exceção para um jovem negro escravizado.

Eis a infância de Gama conforme relata sua carta a Lúcio de Mendonça: nasceu na Salvador de 1830 e sua mãe, Luiza Mahin, africana livre, descrita como “altiva, geniosa, insofrida e vingativa” (GAMA, 2011, p. 199), além de pagã avessa ao cristianismo, era colaboradora em insurreições de escravos. Após a malograda “Revolução do doutor Sabino”,¹⁴ em 1838, Luiza Mahin foi ao Rio de Janeiro e nunca mais voltou. Ainda na carta, Gama afirma ter viajado ao Rio de Janeiro em três oportunidades, quando já homem livre, para procurar informações sobre o destino da mãe, mas encontrou apenas boatos.

Sobre seu pai, era fidalgo rico de origem portuguesa e – bem como Luiza Mahin – lutou junto aos revolucionários na Sabinada; para além disso, esbanjou sua herança, caiu em desgraça e vendeu o próprio filho como escravo. Gama indica com exatidão a data de sua venda, 10 de novembro de 1840, mas, apesar do ato desumano de seu pai, acredita dever “poupar à sua infeliz memória uma injúria dolorosa”, e o faz “ocultando o seu nome” (GAMA, 2011, p. 200). Remetido ao Rio de Janeiro em um navio carregado de escravos, o jovem Luiz, aos dez anos de idade, desfrutou alguns poucos dias de felicidade junto à família de um certo Vieira, negociante português, e recorda ter “derramado copioso pranto” ao ter de partir após nova compra.

O contrabandista Antônio Pereira Cardoso foi seu comprador, um homem que Luiz Gama, muitos anos depois, descobriu ter cometido suicídio, no ato de o prenderem, por “ter morto alguns escravos a fome, em cárcere privado” (GAMA, 2011, p. 201). No entanto, tal homem lhe dedicava, menciona Gama, “a maior estima”. Foi Cardoso quem levou o jovem escravo à província de São Paulo e o manteve em sua casa por muitos anos, em função deste

¹⁴ A “Sabinada”, movimento que tomou a cidade de Salvador entre 7 de novembro de 1837 e 16 de março de 1838, “apoiado pelas camadas médias e baixas da população” (SOUZA, 2009, p. 14), foi uma das diversas revoltas separatistas e/ou republicanas ocorridas durante o Período Regencial do Império brasileiro; seu principal líder foi o médico Francisco Sabino Barroso (1796-1846).

ter sido “repelido como refugio” por compradores do interior paulista: escravos baianos eram tidos como potenciais subversivos.

Somente estas informações, acerca do nascimento e da infância de Luiz Gama, ocupam mais de metade da extensão da carta. O ritmo da narrativa revela uma oscilação entre episódios longos, nos quais há descrições detalhadas, e grandes lacunas temporais, porventura condensados em uma pequena frase – como uma história contada através de espasmos de memória afetiva. Essa carência de detalhes foi responsável por uma sucessão de “interpretações fantasiosas” (FERREIRA, 2007, p. 272) com relação a certos personagens e acontecimentos. O caso mais emblemático é o da “mítica” Luiza Mahin, a quem foi atribuído, como provável consequência do perfil com o qual o filho a esboçou – em particular o detalhe do repúdio ao cristianismo – “um papel de liderança jamais comprovado na Revolta dos Malês¹⁵”.

Mesmo apresentados sob uma índole modesta, estes incidentes “sem importância e sem valor” (GAMA, 2011, p. 203), escritos da forma como foram, revelam em Luiz Gama a consciência de que a história que contava – mediante uma correspondência pessoal – seria com efeito divulgada e lida por outras pessoas. Esse é o parecer de Ligia Ferreira (2008, p. 319), segundo quem a carta representa a tomada em mãos, por Gama, da “construção de sua imagem”; de sorte que ao salientar a rebeldia incendiária da mãe africana, Luiz Gama estabelecia a percepção de seu próprio inconformismo, ao mesmo tempo em que deixava manifesto o orgulho de sua herança africana.

Com relação aos demais fatos narrados, em particular o respeito ainda reservado ao pai que o vendeu, ou a curiosa aplicação da palavra “estima” a um homem que posteriormente descobriu-se ser um assassino de escravos, Roberto Schwarz (1989, p. 137) entende ser necessário encarar essas passagens como dotadas de “humor negro”, a ponto de a apreciação estética da carta se beneficiar dessa leitura. A enunciação impassível de Gama nessas passagens, isenta de acusações, de rancor, de ira, é digna dos romances realistas, onde predomina a observação fria e rareiam os juízos de valor. Mas o humor negro é empregado de forma a tão somente aparentar uma atenuação dos horrores narrados, no espírito de um eufemismo irônico e denunciador. Schwarz o elabora com clareza: “Vista a enormidade do real, para quê enfatizar?”.

Há momentos, no entanto, em que interjeições pontuais marcam instantes de erupção emocional na carta, em especial a despedida junto à família Vieira, memória guardada por Luiz

¹⁵ Insurreição de escravos ocorrida em Salvador na “noite do dia 24 para 25 de janeiro” (REIS, 1986, p. 7) de 1835, organizado sob a liderança dos “malês”, designação da época para os escravos de religião muçulmana. Um dos mais notáveis “levantes de escravos urbanos [...] ocorrido nas Américas”.

Gama (2011, p. 201) com um carinho desolador: “Oh! eu tenho lances doridos em minha vida, que valem mais do que as lendas sentidas da vida amargurada dos mártires.” Nem toda erupção emocional é, contudo, de natureza dolorosa; a rejeição de sua compra por fazendeiros e latifundiários no interior de São Paulo, graças à reputação dos escravos de proveniência baiana, fez jus a um brado de júbilo aliviado: “Valeu-me a pecha!”.

Com efeito, a contingência que permitiu esse rumo de acontecimentos foi crucial para que aparecesse ao jovem Luiz Gama – como reconhece o Luiz Gama de cinquenta anos ao redigir a carta – uma oportunidade extraordinária de escapar à sua condição de escravo. Caso fosse vendido, e designado para trabalhos na lavoura ou nas minas, suas chances de conquistar a liberdade teriam diminuído consideravelmente; uma vez que os escravos alocados para essas funções sofriam, além da degradação de seus corpos, restrições severas de deslocamento, e por conta disso tinham enormes dificuldades em arrecadar fundos para alforria ou indagar meios jurídicos para provar sua liberdade. A historiadora Kátia Mattoso (2016, p. 137) constata que, apesar dos diferentes obstáculos que tornavam árdua a vida de um escravo urbano, este mantinha determinada autonomia:

Caso fosse artesão, podia morar longe da residência de seu proprietário, a quem devia uma prestação fixa, fruto de seu trabalho. O senhor que alugava o escravo – carregador, pintor ou marinheiro –, embora o vigiasse, devia dar-lhe certa autonomia. O escravo urbano circulava pelas ruas, travava conhecimento com os pobres livres, seus colegas de trabalho, sentindo-se certamente menos prisioneiro de sua condição, de tal forma que uma mobilidade social parecia possível. (MATTOSO, 2016, p. 137)

Decerto, levando-se em conta que o Brasil Imperial era escassamente urbanizado,¹⁶ os escravos urbanos representavam uma parcela reduzida dos trabalhadores compulsórios no país. Todavia, mesmo entre estes supostos “privilegiados”, a proporção dos que tinham condições – e sucesso – em conquistar a liberdade era restrita a, no máximo, 2% do total.¹⁷ Tais números exprimem o eficiente desempenho de uma estrutura social voltada para a exploração e a opressão racial, implacável em vedar cada brecha de lei que permitisse à população escravizada vislumbrar um caminho seguro para a liberdade, como é o caso, veremos adiante, dos mecanismos que impediam a alfabetização de escravos.

¹⁶ “...o Brasil dos séculos XVII, XVIII e XIX era pouco urbanizado. Por volta de 1870, 7% da população brasileira residia em cidades, das quais a maior parte era portos abertos para os mares, para a pátria-mãe e para o comércio.” (MATTOSO, 2016, p. 136)

¹⁷ Kátia Mattoso (2016, p. 193) não dispõe dos números específicos à cidade de São Paulo, onde Luiz Gama foi de fato um escravo urbano. No entanto, os dados referentes à porcentagem de alforriados em cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Paraty indicam que estes representavam “0,5% a 2% da população total” destas cidades.

De qualquer forma, Luiz Gama valeu-se das usuais prerrogativas disponíveis ao escravo doméstico urbano; na “casa do sr. Cardoso” (GAMA, 2011, p. 202) aprendeu a ser “copeiro, [...] sapateiro, a lavar e a engomar roupa e a costurar”. Sete anos depois, um contato que só seria possível a um trabalhador citadino marcou o princípio do fim de seu cativo:

Em 1847, contava eu 17 anos, quando para a casa do sr. Cardoso, veio morar, como hóspede, para estudar humanidades, tendo deixado a cidade de Campinas, onde morava, o menino Antônio Rodrigues do Prado Júnior, hoje doutor em direito, ex-magistrado de elevados méritos, e residente em Mogi-Guaçu, onde é fazendeiro. Fizemos amizade íntima, de irmãos diletos, e ele começou a ensinar-me as primeiras letras. (GAMA, 2011, p. 202)

A “transgressão” praticada pelo estudante Antônio Rodrigues do Prado Júnior ao alfabetizar Luiz Gama, em uma época na qual “a educação dos escravos em escolas era proibida no Brasil inclusive para os alforriados” (MATTOSO, 2016, p. 139), foi relevante não apenas por prover ao jovem negro as armas necessárias para a aquisição de sua liberdade, como também por assegurar, incidentalmente, à historiografia e às letras brasileiras o testemunho jornalístico e literário de uma pessoa escravizada no país.

Na questão da sobrevivência de manifestações escritas de próprio punho por homens e mulheres negras que suportaram o cativo, pouco há no Brasil de análogo às “lembranças” ou “memórias” de escravos, comuns nos Estados Unidos.¹⁸ Outros grandes nomes negros que nos legaram registros literários, contemporâneos à escravidão brasileira, como Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e José do Patrocínio (1853-1905), nasceram e morreram livres. Salientamos esses fatos sem a intenção de minimizar a profunda importância desses escritores para a literatura negra e brasileira, mas para ressaltar o quão improváveis eram as circunstâncias necessárias para que um jovem negro escravizado pudesse ser alfabetizado, dispusesse de acesso aos meios para se expressar – até mesmo uma folha de papel –, e de expedientes que garantissem a conservação das suas eventuais obras escritas para a posteridade.

Tanto que, mesmo alfabetizado, sabendo “ler e contar alguma cousa” (GAMA, 2011, p. 202), restavam ainda a Luiz Gama os esforços para arranjar sua liberdade. O modo como a conseguiu, ou os artifícios de que se utilizou, permanecem mistérios perante os quais Gama

¹⁸ Nomes como Harriet Ann Jacobs (1813-1897), autora de *Incidentes na vida de uma garota escrava, escritos por ela mesma* (1861), Frederick Douglass (1818-1895), em *A narrativa da vida de Frederick Douglass: um escravo americano* (1845) e Solomon Northup (1807-?), *Doze anos de escravidão* (1853), produziram longas autobiografias que viriam a ser associadas ao gênero “narrativa de escravos” (*slave narrative*) dentro do contexto afro-americano (DAVIS; GATES, 1985, p. 34, tradução nossa); trata-se de uma verdadeira tradição literária estabelecida sob a evidência textual dos sobreviventes.

limita-se a declarar, na carta, ter “obtido artilosa e secretamente [as] provas inconcussas” que encaminharam sua emancipação. O homem a quem atribuímos a alcunha de Perseu foi, neste momento, Prometeu, cuja “conquista do saber e da palavra [...] lhe devolvem a liberdade e constroem o improvável destino de um ex-escravo” (FERREIRA, 2011, p. 17), então um adolescente com dezessete anos de idade.

Formalizada sua emancipação, Luiz Gama abandonou a residência de Antônio Pereira Cardoso e foi “assentar praça” (GAMA, 2011, p. 202), ou seja, tornou-se soldado da Força Pública de São Paulo. Serviu na Força Pública por seis anos, até 1854, quando uma troca de insultos com “um oficial insolente” resultou não apenas em sua “baixa de serviço”, como lhe renderam 39 dias de prisão. Durante o tempo no cárcere, de “1º de julho a 9 de agosto [...] passava os dias lendo e às noites, sofria de insônias; e, de contínuo, tinha diante dos olhos a imagem de minha querida mãe”.

Mesmo antes da baixa como praça, Gama acumulou experiência em outras ocupações, as quais exercia “nas horas vagas”. Foi copista em escritórios, aprendiz de tipógrafo e, pouco depois, em 1856, retornava à Força Pública não como soldado, mas como amanuense da secretaria da repartição. Chegou a este posto graças ao então chefe de polícia Francisco Maria de Souza Furtado de Mendonça (1812-1890), também catedrático da Faculdade de Direito, figura importante e recorrente em diversos momentos da vida de Luiz Gama. Em um artigo publicado na imprensa paulista em 1869,¹⁹ apesar das desavenças com o antigo protetor no contexto de sua demissão, Gama descreve as circunstâncias de sua admissão ao cargo de amanuense:

Há cerca de vinte anos, o exmo. sr. conselheiro Furtado, por nímia indulgência, acolheu benigno em seu gabinete um soldado de pele negra que solicitava ansioso os primeiros lampejos da instrução primária. Havia ele deixado de pouco os grilhões de indébito cativo que sofrera por 8 anos... (GAMA in FERREIRA, 2011, p. 136)

A gratidão de Luiz Gama para com Furtado de Mendonça vai, dessa forma, muito além da ocupação de amanuense, pois contar com a amizade e a proteção de semelhante autoridade jurídica e administrativa facultou-lhe oportunidades para empreender novos projetos. Como ordenança de Furtado de Mendonça, Gama tinha acesso aos livros da biblioteca da Faculdade de Direito de São Paulo – da qual foi bibliotecário interino –, permissão oportuna para que

¹⁹ O artigo intitulado “Pela última vez” foi publicado na edição do *Correio paulistano* de 3 de dezembro de 1869, e foi o último de uma série de três artigos em que Luiz Gama denuncia os bastidores políticos que resultaram em sua demissão do cargo de amanuense da Secretaria de Polícia de São Paulo; nestes artigos, as partes tocantes a Furtado de Mendonça revelam a profunda mágoa de Gama por conta da inércia ou da cumplicidade de seu protetor no decorrer do episódio.

efetuasse sua educação autodidata, visto que sua presença em salas de aula não era admitida (AZEVEDO, 1999, p. 190); apesar disso, Gama manteve contatos regulares com alunos e professores da instituição, e alargou seus círculos de amizade e influência.

Ademais, a natureza de seu cargo, além de o familiarizar com os compromissos burocráticos dos âmbitos forense e jurídico, demandava sua frequente participação em corpos de jurados, mediante os quais habituou-se ao ambiente dos tribunais. Durante os julgamentos observou, de perto, “os embates dos escravos com a justiça, embates que ele mesmo conhecera no passado para resgatar sua condição de homem nascido livre” (FERREIRA, 2011, p. 184). Municiado de conhecimento e experiência jurídica, Luiz Gama obteve uma provisão especial para advogar em primeira estância, especializando-se nas chamadas “causas de liberdade” com o fim de promover “processos em favor de pessoas livres criminosamente escravizadas; e auxiliar licitamente, na medida de meus esforços, alforrias de escravos, porque detesto o cativo e todos os senhores, principalmente os Reis” (GAMA, 2011, p. 203). Os inequívocos estandartes abolicionistas e republicanos deflagram-se afinal.

Ao passo que tais sentimentos afloraram em sua mente, eram ainda inacessíveis a Luiz Gama os meios para expressá-los. Como advogado provisionado e iniciante, o fervor e a loquacidade com os quais conduzia suas argumentações ainda não suscitavam repercussões controversas nos campos jurídico e político – ao menos nada próximo das contendas dramáticas entabuladas a partir de meados da década de 1860. Gama também não dispunha, até então, de espaços independentes em periódicos da imprensa paulista para divulgar suas convicções e fazer estrepitar seus protestos.

Havia, no entanto, uma outra competência criativa sob a qual Luiz Gama arriscou extravasar seu inconformismo: a poesia. Em 1859 é impressa em São Paulo a primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, fruto dos contatos de Gama com a literatura na biblioteca da Faculdade de Direito – que valeram a seu protetor Furtado de Mendonça a dedicatória da obra –, de sua amizade com jovens poetas liberais e abolicionistas, e de seu esforço versificador inspirado em Gregório de Matos (1636-1696), Luís de Camões (1524-1580) e no poeta satírico português Faustino Xavier de Novais²⁰ (1820-1869).

²⁰ “Xavier de Novaes foi autor satírico de inspiração neoclássica e teve muitos leitores no Brasil. Possivelmente a boa receptividade às suas obras tenha sido a causa de ele para cá se transferir definitivamente, o que se deu em 1858. Hoje esquecido entre nós, é referido apenas e episodicamente como o irmão da mulher de Machado de Assis, D. Carolina.” (FRANCHETTI, 1987, p. 17)

Apesar da tiragem limitada,²¹ a primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* foi bem recebida, uma segunda edição “correta e aumentada” foi impressa no Rio de Janeiro apenas dois anos depois, em 1861. J. Romão da Silva (1981, p. 35), sempre receoso em enaltecer os aspectos estéticos da poesia de Luiz Gama, credita o relativo sucesso do livro menos ao que este “representava como repositório de um punhado de rimas do ex-escravo, do que pelo que envolvia de ridicularizante e afrontoso à aristocracia e aos homens do poder na época”. A recorrência por vezes feroz da sátira, do burlesco e do caricato em sua poesia, nessa que foi uma das primeiras grandes expressões públicas de seus sentimentos, forjou em Gama a imagem duradoura de moralista indignado e espirituoso, abrindo-lhe espaços tanto na política quanto na imprensa.

O explícito posicionamento político-social de Luiz Gama nos poemas é discernível a partir do título, onde o pseudônimo “Getulino” denota a afirmação resoluta da origem africana do autor (FERREIRA, 2011, p. 39); isso em razão de Getulino derivar de “Getulos”, tribo berbere da Antiguidade que habitava o norte da África.²² Este pseudônimo, cuja sonoridade remete aos padrões árcades, não esconde a identidade de Gama, que inclusive assina com seu nome verdadeiro o texto de apresentação de *Primeiras trovas burlescas*; também não vincula absolutamente sua poética aos idílios bucólicos dos pastores gregos e romanos; é de fato a enunciação engajada de uma postura política, o assumir-se negro.

Curiosamente, em sua carta a Lúcio de Mendonça, escrita 21 anos depois da publicação de *Primeiras trovas burlescas*, Luiz Gama não faz menção direta ao livro de poesias; nem mesmo alude aos sentimentos pessoais que porventura nutrisse a respeito da obra. Anotações sobre sua produção literária, ao final da carta, resumem-se a: “Fiz versos; escrevi para muitos jornais; colaborei em outros literários e políticos, e redigi alguns.” (GAMA, 2011, p. 203). Suas demais ocupações, nas redações dos jornais, nos comícios do Partido Republicano Paulista, e sobretudo na agitação dos tribunais, detiveram a contínua produção poética de Gama e frustraram potenciais “segundas” trovas burlescas.

Contudo, sua inserção no “mundo letrado” (AZEVEDO, 1999, p. 39) da sociedade paulista e brasileira já estava estabelecida. Luiz Gama continuou a versar, ainda que

²¹ Lígia Ferreira (2000, p. XVII) estima que a tiragem da primeira edição de *Primeiras trovas burlescas* “não tenha ultrapassado 200 exemplares. Tratava-se de obra de um principiante de poucos recursos, dirigida sobretudo aos leitores paulistanos, público em sua maioria masculino, formado pelos letrados, acadêmicos e doutores direta ou indiretamente ligados à Faculdade de Direito e a órgãos governamentais como a Secretaria de Polícia em que trabalhava o jovem autor.”

²² Os “Getulos, nome dado aos verdadeiros nômades dos limites setentrionais do Saara” (WARMINGTON, 2010, p. 474), tinham contato constante – e amiúde belicoso – com a República e o Império Romanos, cuja alcunha “Getúlia” designava seus territórios do norte da África.

intermitentemente, nos espaços que conquistou junto à imprensa. Malgrado não poder dedicar-se integralmente à composição poética, seus artigos e cartas permitem vislumbres da destreza literária observada em *Primeiras trovas burlscas*. A poesia de Getulino sobreviveu em Gama ultrapassando os limites do poema escrito, preservando suas convicções sobre justiça, abolição da escravatura e a derrubada do Império brasileiro.

1.2 O magnífico poema da agonia imperial

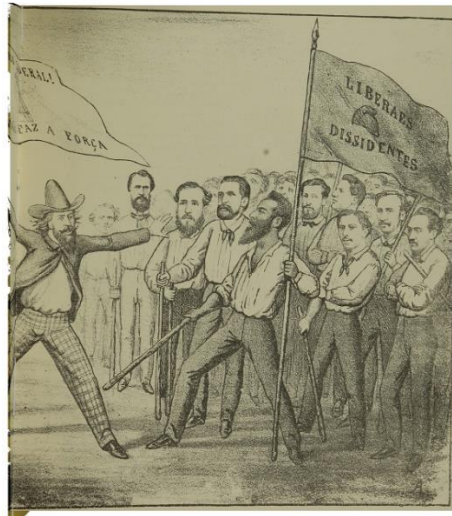
Estabilizado em seu cargo de amanuense na secretaria da Força Pública, amparado por sua afluência junto a eruditos e estudantes da Faculdade de Direito, e enfim poeta reconhecido e publicado, Luiz Gama pôde gradualmente acumular o capital político e social que deu à sua voz as ressonâncias populares das quais gozou até sua morte. O momento também se mostrou oportuno, pois a crescente notoriedade de Gama acompanhou o prelúdio dos últimos anos de estabilidade no reinado de Dom Pedro II. Emblemático, o ano de 1864 ilustra adequadamente ambas as tendências: no dia dois de outubro, Luiz Gama, junto ao cartunista Angelo Agostini (1843-1910), funda o jornal humorístico ilustrado *Diabo coxo* (AZEVEDO, 1999, p. 81), insinuando-se no próspero mercado da imprensa política, satírica e caricata;²³ em 27 de dezembro, tem início a Guerra do Paraguai.²⁴

A despeito da breve duração do *Diabo coxo*, descontinuado em 31 de dezembro de 1865, Luiz Gama assentou-se como uma espécie de formador de opinião, dispondo de espaço reservado nos jornais de orientação liberal. Tanto que sua pena foi requisitada para contribuir no também efêmero periódico *Cabrião*, publicado entre 1866 e 1867, onde, sob o pseudônimo “Barrabrás”, Gama compôs suas mais “adurentas [e] agressivas” (SILVA, 1981, p. 41) rimas. Ademais, as colaborações ao *Cabrião* expuseram a paulatina radicalização de seus valores políticos, voltando-se mais e mais à esquerda do Partido Liberal monarquista, como ilustrado na própria publicação:

²³ Nelson Werneck Sodré (1999, p. 203-4) nomeia “a Agitação” o período da história da imprensa brasileira decorrido durante as crises político-econômicas do Segundo Império, em meados dos anos 1860. Período este no qual as “inovações técnicas que permitiram o advento da gravura e, conseqüentemente, da caricatura, na imprensa brasileira, deram-lhe considerável impulso, asseguraram novas condições à crítica e ampliaram a sua influência”.

²⁴ A historiadora Lilia Schwarcz (1998, p. 295) sugere que “paradoxalmente, se a Guerra do Paraguai representa o apogeu do Império de d. Pedro [III], o momento de maior maturidade, significa também, mesmo que visto de forma retrospectiva, o início da queda”.

Figura 1: Luiz Gama, beligerante, empunha a bandeira dos liberais dissidentes. Ilustração de Angelo Agostini.



Fonte: *Cabrião*, Nº 18, p. 141. 03 de fevereiro de 1867.

Explica-se a dissidência de Luiz Gama por efeito de sua impaciência com a letargia do Partido Liberal em priorizar, inequivocamente, a Abolição e a República como bandeira de campanha. Tal polêmica se estenderá mesmo após a fundação do Partido Republicano Paulista em 1873, quando as denúncias de Gama (*in FERREIRA, 2011, p. 185*) se voltarão, como veremos adiante, contra a “preguiça” da “portentosa sociologia positiva”.

Em meio a tudo isso, os primeiros reveses da Tríplice Aliança nos campos de batalha levaram Dom Pedro II e o Exército brasileiro a se utilizar da população negra em suas fileiras, dentre os quais o número de escravos é estimado em 20 mil (SCHWARCZ, 1998, p. 306). Alforriados como condição de entrada, os escravos eram despachados à guerra, ao passo que seus antigos senhores eram devidamente indenizados pelo fornecimento de “voluntários”. Luiz Gama, que em seu ano redigindo o *Diabo coxo* já ridicularizara impiedosamente os gritos de guerra dos ufanistas, abalou-se com o destino dos “voluntários alforriados”, e permaneceu comovido mesmo dez anos após o término da guerra, quando recordou, em carta ao amigo Ferreira de Menezes, as experiências dos voluntários no campo de batalha:²⁵

[Estes] recebiam uma carabina envolvida em uma carta de alforria, com a obrigação de se fazerem matar à fome, à sede e à bala nos esteiros paraguaios e que nos leitos dos hospitais morriam, voltando os olhos ao território brasileiro, os que, nos campos

²⁵ A “Carta a Ferreira de Menezes” foi publicada no jornal *A Província de São Paulo* em 18 de dezembro de 1880. Dirigida a José Ferreira de Menezes (1854-1881) – também jornalista, advogado, abolicionista negro e filho de escravos – esta carta de Luiz Gama é um doloroso manifesto abolicionista e republicano, elaborada poucos anos antes da morte de ambos os correspondentes. É também atribuída a Ferreira de Menezes, contato de Gama com o Rio de Janeiro, a fundação do periódico carioca *Gazeta da tarde*, em julho de 1880; após sua morte, legou a direção do jornal a José do Patrocínio.

de batalha, caíam, saudando risonhos o glorioso pavilhão da terra de seus filhos; estas vítimas que, com seu sangue, com seu trabalho, com sua jactura, com sua própria miséria constituíram a grandeza desta nação, jamais encontraram quem, dirigindo um movimento espontâneo, desinteressado, supremo, lhes quebrasse os grilhões do cativeiro!... (GAMA *in* FERREIRA, 2011, p. 154)

Uma adicional providência de Dom Pedro II, tomada com vistas à condução da guerra, terá repercussões transformadoras na política partidária do país. Em julho de 1868, o imperador faz uso direto do Poder Moderador para dissolver o ministério liberal, encabeçado por Zacarias de Góis e pela “Liga Progressista”, e institui o gabinete conservador de Joaquim José Rodrigues Torres, o Visconde de Itaboraí. A medida foi avaliada como necessária para “alinhar o comando militar e político do Império” e “acelerar o final do conflito bélico” (FERRAZ, 2017, p. 73). Tal manobra, a célebre “inversão partidária”, foi denunciada como “golpe de Estado” por liberais e progressistas; mas interessa-nos sobremaneira a efetiva ruptura que esta inversão causou no Partido Liberal, com o afastamento de seus dissidentes mais radicais – entre eles Luiz Gama – de qualquer comprometimento com a política imperial, associada aos caprichos do Imperador e à sua indolência em articular avanços abolicionistas. O apoio de Gama a um Partido Liberal entranhado ao sistema político monarquista mostrou-se finalmente insuportável.

Esse grupo de liberais republicanos fundaria em 1869 o *Radical Paulistano*, divulgando agressivamente suas ideias “radicalizadas” e oferecendo um contraponto aos órgãos da imprensa paulista vinculados à Liga Progressista e aos liberais monarquistas, como *O Ypiranga*.²⁶ Entre as manifestações de Luiz Gama neste jornal estão suas famosas denúncias das impropriedades jurídicas cometidas pelos juízes responsáveis por suas “causas de liberdade”, nas quais o abolicionista continuava a representar gratuitamente clientes escravizados.

Nessa disposição é que devera o sr. dr. Rego Freitas estribar o seu despacho, como juiz [íntegro], e não em sofismas fúteis que bem revelam a intenção de frustrar o direito de um miserável africano, que não possui brasões nem títulos honoríficos para despertar a simpatia e a veia jurídica do eminente e amestrado jurisconsulto.

Descanse, porém, o sr. dr. Rego Freitas, porque eu protesto perante o país inteiro de obrigá-lo a cingir-se à lei, respeitar o direito e cumprir estritamente o seu dever para o que é pago com o suor do povo, que é o ouro da Nação. (GAMA *in* FERREIRA, 2011, p. 121)²⁷

²⁶ Apesar de não sobreviver ao ano de 1869, sendo extinto em 13 de novembro, o *Radical Paulistano* motivou figuras como os jovens Castro Alves (1847-1871), Joaquim Nabuco (1849-1910) e Rui Barbosa (1849-1923) a contribuir em suas edições; além de “recrutar” os redatores do próprio *O Ypiranga* – entre os quais Ferreira de Menezes (AZEVEDO, 1999, p. 87).

²⁷ O longo litígio de Luiz Gama com o juiz Antônio Pinto do Rego Freitas, que negava provimento aos pedidos feitos pelo advogado em prol do escravo Jacinto, figurou na seção chamada “Foro da Capital”, espaço assinado por Gama no editorial do *Radical Paulistano*; o trecho citado data de 13 de novembro de 1869.

Ainda em meio à agitação dos anos 1868-1869, a fundação da loja maçônica América, em novembro de 1868, aproximou Luiz Gama de novos correligionários, haja vista o alinhamento republicano e abolicionista dos maçons paulistas.²⁸ Seu convívio cada vez mais frequente com essa parcela da elite branca, muitos oriundos de berços escravocratas, revela que Gama não era uma figura – totalmente – marginalizada em sua atuação política; a imagem de um Gama exilado ou deslegitimado entre seus pares tem origem nas “imprecisões factuais” (FERREIRA, 2011, p. 215) de Raul Pompeia,²⁹ e consolidou-se como verdadeira durante décadas.

Mesmo os laços de comunhão e intimidade com essa parcela da elite política e econômica não garantem, entretanto, estabilidade financeira a Luiz Gama e à sua família. Sua projeção social como poeta, jornalista e “principal agente da Loja América em causas de liberdade mostrava contar com a ajuda de amigos para sanar as suas mais simples carências” (AZEVEDO, 1999, p. 99). A relativa fama de Gama não repercutia, similarmente, no âmbito privado das suas relações familiares; ao que se sabe jamais frequentou as “reuniões elegantes” e os “salões aristocráticos” onde se confraternizavam as famílias dos companheiros maçons.

Tamanha era a discrição de Luiz Gama com sua vida privada, não somente por evitar solenidades junto a esposa e filho, mas pelas raras referências a eles em sua própria correspondência, que a efetiva invisibilidade da família é uma das grandes lacunas documentais de sua vida adulta – período este cujos eventos são mais bem amparados por evidências historiográficas, isentos da dependência exclusiva à “carta a Lúcio de Mendonça”. Ao filho, Benedito Graco Pinto da Gama, escreveu uma carta recheada de conselhos e em tom de despedida, enquanto tomava precauções contra as repetidas ameaças de morte que vinha sofrendo.³⁰ Sobre a esposa, a negra Claudina Fortunato Sampaio, sabe-se que deu o filho à luz em 1859, no mesmo ano da publicação de *Primeiras trovas burlescas*, e continuou a viver maritalmente com Luiz Gama, casando-se somente dez anos depois.³¹

Embora esse reconhecível recato de Luiz Gama em exprimir o mínimo da sua intimidade familiar se explique por uma mera inclinação austera a essas relações, é indispensável que

²⁸ As lojas maçônicas brasileiras atuaram, durante o século XIX, como verdadeiros “espaços de *sociabilidade* e de articulação política” de uma elite culta (COLUSSI, 2003, p. 106, grifo da autora), cuja orientação liberal e anticlerical se manifestou, na loja paulista, contra a monarquia católica e a favor da República e da Abolição, sintoma da ascensão de grupos sociais afluentes desvinculados da economia escravista.

²⁹ Publicado na *Gazeta de notícias* (RJ) em 24 de agosto de 1884, ocasião do segundo aniversário de morte de Luiz Gama, o artigo de Raul Pompeia, intitulado “Luiz Gama”, pinta a vida do homenageado como uma “existência à parte” e um “romance sublime”.

³⁰ A carta-herança de Luiz Gama a seu filho data de 23 de setembro de 1870. Benedito Graco Pinto da Gama contava 11 anos à época.

³¹ “À luz dessas considerações, o avançado liberal e defensor dos escravos mostrava quão longe ainda estava em sua época a igualdade dos sexos” (FERREIRA, 2000, p. XXXVIII).

tenhamos sempre em mente a variedade performática do racismo, possivelmente exteriorizado, mesmo entre os aliados mais radicais do abolicionista, no restringir o acesso de sua família aos eventos sociais festivos;³² e, de forma violenta, nas ameaças de morte inevitáveis a um homem negro engajado em políticas antagônicas aos poderes estabelecidos. Em todo caso, a companhia dos radicais na imprensa e da instituição Loja América garantiam a Luiz Gama suficiente segurança para seus esforços jurídicos, em uma província de São Paulo que acelerava seu processo de “branqueamento”.³³

Tais salvaguardas institucionais não evitaram, porém, sua demissão do cargo de amanuense no final de 1869. Parte do motivo para a demissão é consequência direta da “inversão partidária”, que repercutiu para além da cassação dos mandatos parlamentares liberais e atingiu o funcionalismo público em sua totalidade. Ao que parece, no entanto, a razão principal para a demissão de Luiz Gama, após 12 anos de serviço, foi uma decisão administrativa ilegal em retaliação por sua tumultuosa atuação política e jurídica. Aconselhado por seu antigo protetor, Furtado de Mendonça, a abrandar sua voz perante autoridades judiciais e governamentais, Luiz Gama dobrou o volume de seus clamores e foi exonerado por meio de articulações internas.

Demitido, Gama expôs as circunstâncias da trama em três prolixos artigos no *Correio Paulistano*, que tiveram grande repercussão por envolver nomes distintos da sociedade paulista; mas não se limitou a esse assunto. Nesta grande oportunidade de se fazer ouvir, com tamanho alcance e impacto, na arena pública, Luiz Gama descarregou acusações, denúncias e reafirmou seus princípios políticos, no tom moralista reminescente de suas mais corrosivas sátiras poéticas.

Surgiu-lhe na mente inapagável um sonho sublime, que o preocupa: O Brasil americano e as terras do Cruzeiro, sem reis e sem escravos!

[...]

Enquanto os sábios e os aristocratas zombam prazenteiros das misérias do povo; enquanto os ricos banqueiros capitalizam o sangue e o suor do escravo; enquanto os sacerdotes do Cristo santificam o roubo em nome do Calvário; enquanto a venalidade togada mercadeja impune sobre as aras da justiça, este filho dileto da desgraça escreve o magnífico poema da agonia imperial. (GAMA in FERREIRA, 2011, p. 137)³⁴

³² Kátia Mattoso (2016, p. 251) constata as indistintas exigências de comportamento para a população negra, seja livre ou escrava: “No século XIX, em São Paulo, a pigmentação da pele era um símbolo de posição social do indivíduo. [...] A sociedade paulista exigia até dos libertos, dos negros e das populações livres, comportamentos como o de escravos: respeito e moderação na linguagem, gestos comedidos, simplicidade na expressão e na voz. A vocação submissa do escravo devia se perpetuar em todas as atitudes dos negros e mestiços livres.”

³³ No decorrer do século XIX, em virtude das fortes correntes de imigração europeia, a porcentagem da população branca na cidade de São Paulo passou de 48,85% do total, em 1818, para 79% em 1886 (MATTOSO, 2016, p. 250), agravando a marginalização da população negra.

³⁴ Excerto do artigo intitulado “Pela última vez”, publicado na edição do *Correio Paulistano* de 3 de dezembro de 1869.

Luiz Gama saiu maior, em reconhecimento e significância, ao final das polêmicas acarretadas por sua demissão. Numerosos colegas da imprensa, liberais ou radicais, vieram em sua defesa durante o episódio, mediante discursos e editoriais. Entretanto, sua principal fonte de renda desapareceu, e apesar das contribuições da Loja América para que continuasse a advogar gratuitamente junto aos escravos, a dependência de Gama para com os associados tomou a forma instável – conquanto vitalícia – dos subsídios fraternais.

O ano seguinte, 1870, notabiliza-se já em seus primeiros meses por novos avanços institucionais e políticos no que diz respeito à luta pela abolição e pela república, cujos primeiros impulsos se fazem visíveis a partir do primeiro de março, quando a vitória da Tríplice Aliança encerra a Guerra do Paraguai (SCHWARCZ, 1998, p. 534). As campanhas pela abolição crescem em número de contribuintes e apoiadores, promovendo a criação de “Sociedades de Libertação” e “Sociedades Emancipadoras” por todo o país. Em 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre foi promulgada na Câmara dos Deputados, um aparente avanço em direção à abolição que, por seu “perfil conservador” (SCHWARCZ, 1998, p. 314), mostrou-se uma legislação limitada com aplicações práticas desastrosas.³⁵ Mesmo em semelhante cenário, alguns pormenores da lei permitiram a Luiz Gama “aproveitar-se das brechas que a legislação abriu aos escravos” (AZEVEDO, 1999, p. 264), e usá-las em favor de seus clientes ao advogar “causas de liberdade”.

Além do abolicionismo, o republicanismo ampliou sua rede de adeptos, e o Partido Republicano Paulista é fundado em 1873. Luiz Gama atuou com entusiasmo nos projetos empreendidos pelo partido, considerando-o, mesmo durante e após as inevitáveis divergências, um espaço importante que garantia a legitimidade de sua atuação, e ao qual permaneceu filiado até a morte. Como em sua época de militância junto aos liberais, Gama rapidamente posicionou-se na margem radical do partido. Entre os republicanos autointitulados “intransigentes”, antagonizou abertamente os “transigentes” e sua *realpolitik* conciliadora, favoráveis à atenuação dos projetos abolicionistas ou ao completo abandono desta bandeira.

Propostas de reformas graduais na política monárquica e escravocrata, para as quais a derrubada do Imperador e a questão do trabalho compulsório não eram prioridades, são frutos circunstanciais da súbita ampliação do Partido Republicano, que, valendo-se da revolta causada

³⁵ “Depois da primeira lei abolicionista – a Lei do Ventre Livre, que liberta o filho da negra escrava –, nas áreas de maior concentração da escravaria, os fazendeiros mandavam abandonar, nas estradas e nas vilas próximas, as crias de suas negras que, já não sendo coisas suas, não se sentiam mais na obrigação de alimentar.” (RIBEIRO, 1995, p. 232)

pela Lei do Ventre Livre entre fazendeiros afluentes, recebeu-os entre seus membros. Essa migração oportuna de poderosos escravocratas, somados aos pragmáticos positivistas e sua “ciência de governar os povos” (AZEVEDO, 1999, p. 167), conteve o ímpeto de aplicação às políticas originais do partido. Gama atribui aos positivistas a alcunha de “preguiçosos”, que

cogitam, de barrigas para o ar, nos meios de esperar a queda pacífica e voluntária da monarquia desoladora por milagre das evoluções calmas, da portentosa sociologia positiva; e, nesta cômoda posição, esperam que o fruto amadurecido, por exclusiva ação do tempo, lhes caia de manso à flor dos lábios, a fim de que eles peçam ao primeiro transeunte a graça de lho empurrar, com jeito, para dentro da boca. (GAMA *apud* AZEVEDO, 1999, p. 185)³⁶

As eleições municipais da província de São Paulo de 1876 foram um teste árduo à lealdade e à paciência de Luiz Gama para com o Partido Republicano Paulista. Por decisão do comitê, o partido lançaria candidatos junto ao Partido Liberal, sob os protestos dos republicanos “intransigentes”, que enxergavam nessa aliança com os partidos monárquicos “uma suprema traição aos ideais republicanos” (AZEVEDO, 1999, p. 169). Tais comprometimentos do partido com o sistema eleitoral imperial tinham como justificativa sua razoabilidade política, parte de um projeto de transição gradual cujo pragmatismo, ao evitar espontaneamente perturbar os poderes dominantes, autorizava candidatos republicanos a “dar vivas à “pátria”, antes e acima de tudo”, abrandando a reputação revolucionária de seus princípios.

Em reação a estas decisões, Luiz Gama – no que se tornara uma atitude regular de sua parte –, fundou um periódico de sátira política junto a outros republicanos “intransigentes”: *O Polichinelo*, inaugurado ainda em 1876. Esse periódico anunciou-se de forma provocadora, estampando barretes frígios³⁷ nas capas de seus primeiros números. Consoante às manifestações enérgicas de Gama em oposição a seus companheiros de partido, os artigos e poemas d’*O Polichinelo* provocaram um retorno às acusações de “comunista” e “agente da Internacional” (FERREIRA, 2011, p. 97), imputadas ao abolicionista negro pelo menos desde 1871, quando a Comuna de Paris renovou temores relacionados a insurreições sociais de inspiração jacobina.³⁸ Acusações estas retorquidas por Gama, ainda em 1871, mediante artigo em que nega

³⁶ Excerto do artigo “A Emancipação – Ao pé da letra”, publicado na *Gazeta do Povo* em 28 de dezembro de 1880.

³⁷ O barrete frígio é simbólico de um republicanismo revolucionário, associado às proezas de uma “França jacobina que, em barrete frígio e carmanhola, agita o archote da fraternidade, da igualdade, da liberdade, o herói da libertação dos povos, o que sanciona as mais refinadas e nebulosas conquistas verbais do espírito humano” (GRAMSCI, 1976, p. 188).

³⁸ O governo operário estabelecido em Paris após a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) foi, apesar de seu fracasso e brevidade, “importante não apenas por aquilo que realizou como por aquilo que anunciou; era mais formidável como um símbolo de que como um fato” (HOBSBAWM, 2016, p. 260), inspirado tanto no patriotismo jacobino de Paris como nos slogans de emancipação social.

veementemente ser “agente ou promotor de insurreições”, mas no qual não resiste sinalizar um limite a essa conformação, através de ameaças embebidas de ambiguidade irônica:

Se algum dia, porém, os respeitáveis juizes do Brasil, esquecidos do respeito que devem à lei, e dos imprescindíveis deveres que contraíram perante a moral e a nação, corrompidas pela venalidade ou pela ação deletéria do poder, abandonando a causa sacrossanta do direito, e, por uma inexplicável aberração, faltarem com a devida justiça aos infelizes que sofrem escravidão indébita, eu, por minha própria conta, sem impetrar o auxílio de pessoa alguma, e sob minha única responsabilidade, aconselharei e promoverei, não a insurreição, que é um crime, mas a “resistência”, que é uma virtude cívica, como a sanção necessária para pôr preceito aos salteadores fidalgos, aos contrabandistas impuros, aos juizes prevaricadores e aos faltos impudicos detentores. (GAMA *in* FERREIRA, 2011, p. 143)³⁹

Não obstante a insatisfação expressa n’*O Polichinelo*, Luiz Gama não apenas permaneceu filiado ao partido, como prestou seu auxílio no processo das campanhas municipais. Utilizando-se do púlpito do partido, em seus jornais e convenções, Gama ratificava a urgência da abolição e da derrubada da monarquia perante um público de moderados e recém afiliados fazendeiros.

No início dos anos 1880, agravam-se os sintomas da diabetes, doença que dois anos depois o levaria à morte. Combalido em sua saúde, Gama passou a maior parte de seus últimos anos afastado dos tribunais, das redações e dos comícios. Suas cartas e artigos deste período exprimem um redescobrimento poético melancólico, inspirado talvez em parte por seu esgotamento, mas sobretudo pelas notícias trágicas que recebia. Em defesa aos ataques sofridos por José do Patrocínio na imprensa, escreveu: “Em nós, até a cor é um defeito, um vício imperdoável de origem, o estigma de um crime...”⁴⁰ (GAMA *in* FERREIRA, 2011, p. 151). O sinistro caso dos “quatro negros de Itu”, do qual Gama tomou conhecimento em dezembro de 1880, o afetou profundamente. Segundo consta em sua correspondência, nesse incidente, quatro jovens escravos da cidade de Itu, no interior de São Paulo, mataram o senhor de terras que os possuía e entregaram-se à polícia. Logo após, foram arrancados da prisão por um grupo de moradores e linchados com fúria vingativa.

Estes quatro negros, espicaçados pelo povo, ou por uma aluvião de abutres, não eram quatro homens, eram quatro ideias, quatro luzes, quatro astros; em uma convulsão sidérea desfizeram-se, pulverizaram-se, formaram uma nebulosa.

Nas épocas por vir, os sábios astrônomos, os Aragos⁴¹ do futuro hão de notá-los entre os planetas: os sóis produzem mundos. (GAMA *in* FERREIRA, 2011, p. 156)⁴²

³⁹ Artigo intitulado “Luiz G. P. da Gama”, publicado no *Correio Paulistano* em 10 de novembro de 1871.

⁴⁰ Excerto do artigo intitulado “Emancipação”, publicado na *Gazeta do Povo*, edição de 1 de dezembro de 1880.

⁴¹ François Jean Dominique Arago (1786-1853) foi um astrônomo e político francês.

⁴² Trata-se de outro excerto da “Carta a Ferreira de Menezes”, publicada n’ *A Província de São Paulo* em 18 de dezembro de 1880.

Luiz Gama morreu em 24 de agosto de 1882, aos cinquenta e dois anos de idade, e testemunhos constam seu préstito fúnebre como um grande evento que tomou as ruas de São Paulo (AZEVEDO, 1999, p. 267). Enfatiza-se a “grande participação de libertos e escravos” no percurso da procissão, em que estes teriam tomado “o esquife das mãos de ilustres brancos” e o carregado até seu destino no Cemitério da Consolação, ato emblemático que acentua o aspecto trágico das silenciadas manifestações dos escravizados, impossibilitados de expressar a seu estimado aliado um elogio escrito para a posteridade.

Perante este “magnífico poema da agonia imperial”, *Primeiras trovas burlescas* figura como realização aparentemente modesta, produto do engajamento inexperiente de seu autor. Quem nos passa essa impressão é o próprio Luiz Gama em seu tratamento à obra; não era ela repudiada, mas tampouco lembrada e referenciada, como um feito da juventude que tenha se mostrado menos relevante ante uma perspectiva ampla de sua vida. “Fiz versos” é a única alusão a sua produção poética na carta a Lúcio de Mendonça. Afinal, é possível que Luiz Gama, apesar dos raros versos que continuou a compor para jornais, tenha constatado os efeitos mais imediatos da prosa jornalística, da atuação jurídica e do enfrentamento político para alterar sua realidade.

Mesmo assim, esperamos demonstrar adiante como a construção formal e temática dos poemas confessa um esforço para que sua transitividade seja política, e que atuem em seu mundo “pesado”, nos onipresentes “lances doridos” da condição do poeta e de seus semelhantes. Podemos assim estabelecer a Perseu um olhar indireto à Medusa, desafiando-a com a espada através do espelho, um engajamento somente exprimível sob os arranjos polissêmicos da poesia. Anteriores ao “poema da agonia imperial”, este representado pela militância, pelo jornalismo e pelo direito, os poemas de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* transparecem um engajar oblíquo, ao mesmo tempo bruto e sutil, com sua realidade, um vislumbre à inspiração artística de um jovem homem negro, ex-escravo, em um ainda romântico ambiente literário.

CAPÍTULO 2 – Romantismo e engajamento poético

Eu estou tão próximo do meio-dia, que as sombras têm o tamanho dos objetos – e assim as formações da minha fantasia correspondem bem ao mundo real.

Novalis⁴³

E se esse mundo me é dado com suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com minha indignação, para que as desvende e as crie com sua natureza de injustiças...

Jean-Paul Sartre⁴⁴

Ainda que Luiz Gama se faça presente em ocasionais antologias poéticas e histórias da literatura, sempre nas seções dedicadas ao Romantismo (BOSI, 1978; RAMOS, 1979; MOISÉS, 1985; CANDIDO, 2004 etc.), poucas vezes a alcunha “poeta romântico” foi atribuída a ele. Mesmo ignorando-se o menosprezo de *Primeiras trovas burlescas* por parte dos historiadores da literatura, podemos reconhecer na data de lançamento da obra – 1859, período de interregno no Romantismo brasileiro, após a morte dos mais célebres ultrarromânticos, mas anterior às primeiras manifestações da chamada “geração condoreira”⁴⁵ – e em seu predomínio de poemas satíricos as explicações para tal desarranjo imposto entre Gama e os poetas com os quais compartilhou uma conjuntura estético-literária.

De fato, apenas constatar que Luiz Gama escreveu poesia em uma época de preeminência da visão de mundo romântica não faz dele um poeta romântico por direito. “Enquadrar” o autor em seu contexto, como se ele, “por viver em certa época, tivesse fatalmente de participar da tendência literária dominante” (MOISÉS, 2013, p. 20), é um reducionismo temerário. O aprofundamento relacionado ao Romantismo e ao engajamento literário neste capítulo nos é valioso não como mero ponto de referência ao panorama histórico de *Primeiras trovas burlescas*, mas por reconhecermos atributos desta visão de mundo no próprio texto, em

⁴³ *apud* SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. p. 105.

⁴⁴ *Que é a literatura?* Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 56.

⁴⁵ Aderimos à convencional divisão da literatura romântica brasileira em “gerações” tão somente como recurso para ilustrar o período entre as mortes de Álvares de Azevedo (1831-1852) e Junqueira Freire (1832-1855) e os primeiros esboços poéticos abolicionistas de Castro Alves (1847-1871) e Fagundes Varela (1841-1875).

seus conteúdos temáticos, e no engajamento particular assegurado pela variação genérica de sua lírica.

Apesar dos riscos do “enquadramento”, entendemos as menções triviais e limitadas dedicadas a Gama em capítulos de histórias da literatura como fator prejudicial à sua inserção na memória literária brasileira, e o ato de afirmá-lo como “poeta romântico” – embora não mais que sua afirmação como “poeta negro” – necessário para explicitar a dimensão de sua obra; não como peça imóvel e presa a seu contexto, mas como componente ativo de um panorama estético que só tem a enriquecer com sua presença.

2.1 O Romantismo como visão de mundo

Definir o Romantismo como “visão de mundo” significa ampliar sua conceituação para além das fronteiras da arte e da literatura, e adentrar suas implicações culturais e políticas. Foi dessa forma que os franceses Michael Löwy e Robert Sayre interpelaram a ideia em *Revolta e melancolia* (2015, p. 26), obra na qual o Romantismo é concebido como *Weltanschauung* – a visão de mundo –, uma estrutura mental coletiva que abrange todo o panteão do conhecimento humano, representado na filosofia, na economia, na teologia, na sociologia etc. Ao reconhecerem a vasta atuação cultural do Romantismo, movimento recheado de ambiguidades e incongruências, cujas múltiplas facetas tornam seu mapeamento complexo – especialmente no espectro político, onde encontra adeptos em todos os campos –, os autores adotaram esse enfoque abrangente como solução para abrigar tal “variedade tumultuosa” sob uma “fonte luminosa comum”.

A luz comum que ilumina a todo pensamento romântico é, segundo Löwy e Sayre (2015, p. 40), a crítica da modernidade e da civilização capitalista, as quais são desafiadas em nome de valores e ideais associados ao passado. É importante constatar que o termo “modernidade” diz respeito a um fenômeno civilizatório mais amplo, relacionado às transformações efetivadas pela Revolução Industrial e pela economia de mercado em meados do século XVIII, e caracterizado pelo “espírito do cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, [e] a dominação burocrática”, inseparáveis do capitalismo.

Trata-se, de maneira geral, de uma reação a um sentimento de perda, uma crítica *moderna* à modernidade. Logo, o ponto central que une o pensamento romântico é a recusa dessa nova estruturação do mundo e seu impacto nas relações sociais: a já mencionada industrialização e o rápido desenvolvimento da ciência, o trabalho “livre” e sua divisão, além da secularização e da urbanização, que fragilizam as tradições e os laços humanos.

Servindo-se de uma citação do escritor francês Gérard de Nerval (1808-1855), Löwy e Sayre (2015, p. 38) assim estabelecem sua imagem do Romantismo: “Pode-se dizer que desde a sua origem o Romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da *melancolia*.”⁴⁶ É por meio dessa dupla luz que o Romantismo se manifesta nas artes e nas ciências, um sentimento impotente de insubordinação contra a locomotiva do progresso capitalista.

Em que pese esta eficiente resolução, definir o Romantismo é, historicamente, um esforço “confuso e perigoso, na qual muitos já perderam, eu não diria os sentidos, mas pelo menos o senso de direção” (BERLIN, 2015, p. 23). Críticas à modernidade podem ser proferidas de numerosas maneiras, sob múltiplos pontos de vista e variadas gradações; já em meados de século XIX, o poeta francês Alfred de Musset (1810-1857) anunciava sua exasperação com o termo “Romantismo”, uma “palavra tão bonita que nos parece uma lástima que não signifi[que] nada” (MUSSET, 1987, p. 151). Para o poeta Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), já em sua fase classicista, o Romantismo era associado a “poetas tresloucados” e “reacionários católicos”, enquanto o diplomata alemão Friedrich von Gentz (1764-1832) o considerava uma “ameaça de esquerda”, revolucionário, inimigo da tradição e do passado. Tais antagonismos políticos, invocados por Isaiah Berlin em *As raízes do Romantismo* (2015, p. 40), revelam apenas uma entre as muitas condutas românticas de rompimento para com a modernidade.

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

Ambas as oposições destacadas no texto de Safranski delineiam traços fundamentais da feição engajada do Romantismo, cujos vestígios se estendem às manifestações literárias. O trecho “narcisista e social” traz em si a palavra considerada, vulgarmente, como representativa da atitude romântica: a celebração de uma subjetividade narcísica, à beira do solipsismo. Não obstante confinar toda uma visão de mundo a esse comportamento seja “errôneo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 47), exemplos e razões para tal existem em abundância.

O filósofo alemão Novalis (1772-1801) declara em um de seus esotéricos aforismos fragmentários: “O mundo deve ser como eu quero” (1988, p. 150). Versos do britânico Lord

⁴⁶ “Minha única estrela é morta, – e meu alaúde / Constelado traz o Sol negro da Melancolia.” Trecho do poema “El desdichado”, parte da obra *Les Filles du feu*, publicado em 1854. (NERVAL *apud* KAWANO, 2013, p. 509).

Byron (1788-1824) exprimem o tédio egoísta do homem extraordinário que se vê contido pela monotonia estúpida do mundo que o cerca: “*There was in him a vital scorn of all: / He stood a stranger in this breathing world; / So much he soared beyond, or sunk beneath, / The men with whom he felt condemned to breathe...*”.⁴⁷ Os ensaios melodramáticos de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), onde ele afirma ser estranho a tudo o que lhe é exterior, e não ter, “neste mundo, nem parente, nem semelhantes, nem irmãos, [...] estou na terra como num planeta estrangeiro” (1987, p. 96), também contribuíram para a tese do Romantismo essencialmente narcisista.

Löwy e Sayre (2015, p. 47) reputam essa “guinada subjetiva” como ato de “resistência à reificação” do capitalismo moderno; uma espécie de autoafirmação da própria liberdade, da imaginação e da afetividade perante a frieza das relações mercantis estandardizadas. Em outras palavras, o desenvolvimento de mundos interiores apartados do âmbito público denuncia a proveniência social do comportamento narcisista. Abrem-se frestas para que admitamos no Romantismo, por conseguinte, uma dimensão comunitária, a qual se dedica a investigar veredas culturais e políticas que solucionem a alienação generalizada promovida pela civilização moderna.

Dispomos, enfim, de uma definição de Romantismo onde o enfoque “social” não é suprimido por intensas autoafirmações subjetivistas; definição esta que nos proporciona explorar outro atributo contraditório do “espírito romântico” listado por Safranski, o amor “pela distância do futuro e do passado”. Mais informalmente difundido é o amor pelo passado, a nostalgia romântica por Édens, Idades de Ouro e o renovado fascínio pelo medievo, com suas ruínas góticas, castelos decadentes, lendas populares e valores perdidos. Obra emblemática para a consolidação destes valores nostálgicos, *Ossian* (1760), do poeta escocês James Macpherson (1736-1796), com sua “simplicidade vocabular e sintática, melodia natural e espontânea [e] um acentuado primitivismo no sentimento da Natureza” (MOISÉS, 2013, p. 167), suscitou no público leitor anseios por mistérios imemoriais.

No entanto, tal como as mistificações de Macpherson – que ao conceber o bardo Ossian dissimulou seu próprio talento –, os passados que encantam e assombram o pensamento romântico são fabulações criativas. “A visão romântica toma um momento do passado real, no qual as características funestas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos sufocados por ela ainda existiam, [e] moldam-no como encarnação das aspirações românticas.” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44). São épocas fabricadas que, mesmo quando fundadas sob a

⁴⁷ Trecho de *Lara: A tale*, publicado em 1814. A tradução de Rita Rios, disponível em Safranski (2015, p. 198): “Havia nele um desprezo vital por tudo: / Era um estranho neste mundo que respira; / Tanto se alçava acima como afundava abaixo / Dos homens em cuja companhia se sentia condenado a respirar...”.

intenção da verossimilhança histórica, portam projeções de valores contemporâneos ao ideal romântico.

Os sonhos de um passado ideal podem, contudo, tornar-se a luta pelo futuro ansiado; as aspirações românticas também denotam o amor pelo “distante futuro”. Eis o paradoxo do Romantismo “social”, onde a evocação do passado inspira a idealização da sociedade vindoura, e a nostalgia faz-se utopia. Entre as primeiras manifestações românticas que expressam preocupações relativas ao futuro de seu corpo social está a obra filosófica de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), particularmente seu conceito de liberdade (BERLIN, 2015, p. 142); ser livre, para Fichte, é um exercício intenso, que consiste em eliminar os obstáculos repressores dos impulsos naturais.

Traduzida para o âmbito político e social, a filosofia da liberdade de Fichte inspirou concepções “de vastos impulsos coletivos para a frente, nacionalistas ou de inspiração de classe” (BERLIN, 2015, p. 142), cuja solução para a decadência e a corrupção da modernidade está no processo de “constante movimentação fluída”, levado adiante por uma legião de homens livres e criativos. Tais homens, de temperamento ativo, “não ser[ão] congelados, não ser[ão] mortos, não ser[ão] oprimidos por qualquer coisa estática, seja a natureza estática, sejam as instituições, princípios morais, princípios políticos”, ou quaisquer outros fundamentos característicos da modernidade estagnada – petrificada? – que os cerca.

Embora os “homens livres” de Fichte irradiem uma agressividade que se fez influente na política alemã dos séculos seguintes, a repercussão artística de se experienciar a imaginação em constante movimento, em impetuosos e dinâmicos voos, e despida de empecilhos alheios à sua própria natureza, foi uma efetiva demanda por fascínio e deslumbramento na literatura. O filósofo e poeta Friedrich Schlegel (1772-1829) prescreveu a liberdade fichteana na poesia romântica, onde a “vontade do poeta não deve sofrer nenhuma lei que a domine” (SCHLEGEL, 1987, p. 56). Junto a Novalis, mediante os fragmentos filosóficos publicados na revista *Athenäum* (1798), ele empregou o conceito de “romantização” a serviço da realidade, com o objetivo de poetizar a vida cotidiana, ou “tornar a poesia vital e sociável e tornar a sociedade poética”.

Esse poetizar da sociedade, que abastece os impulsos nostálgicos e utópicos do pensamento romântico, é denominado por Löwy e Sayre como (2015, p. 55) “estratégias [...] de reencantamento do mundo”, e consiste no recurso ao sobrenatural, ao mitológico, ao fantástico e ao onírico para revitalizar a existência moderna. O advento do “reencantamento” teve suas causas perscrutadas por contemporâneos do fenômeno, como o poeta alemão Friedrich Schiller (1759-1805), que deduziu a relação entre a perda de uma “unidade

harmônica” do homem moderno para com a natureza, e sua recente necessidade de expressar essa harmonia ancestral poeticamente. Somente “assim vemos [a natureza] surgir no mundo dos poetas como ideia e como objeto” (SCHILLER, 1987[1795], p. 47); de modo que vislumbrar os tesouros dos paraísos perdidos do passado só é possível através de ingênuos reencantamentos poéticos, único acesso da realidade moderna ao plano sublime.

Evidentemente, a visão de mundo romântica, embora abrangente e maleável como conceito, não detém sobre o pensamento humano um domínio solitário ou mesmo preponderante; e seus críticos, de viés Iluminista ou não, apologistas ou não da civilização moderna, vocalizaram rejeições à determinadas de suas propriedades. O filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), no quarto volume dos *Cursos de estética* (2014, p. 103), considera “trivial e rasa” as tentativas românticas de ressignificar as lendas medievais alemãs como artefatos “do povo”, ou dotá-las de alguma relevância para a consciência nacional. Hegel considera que a “história de Cristo” e mesmo a guerra troiana tocam mais profundamente o espírito alemão do que as narrativas dos Nibelungos, preservadas em círculos eruditos.

Ademais, o filósofo Immanuel Kant (1724-1804), que estabeleceu as bases teóricas do livre-arbítrio e a autonomia da razão humana no âmbito da moralidade – inspiração direta para o conceito de liberdade elaborado por Fichte e Schlegel – ficaria, presume Isaiah Berlin (2015, p. 131), “horrorizado ao ver [as] consequências de sua doutrina”, destinada a servir de fundamento a um romantismo potencialmente irrefletido, submisso a arrebatamentos passionais e agressivos.⁴⁸

Malgrado os esforços de seus críticos, os valores intrínsecos à visão de mundo romântica – a exaltação da subjetividade entremeada pelo repúdio à civilização moderna; o fascínio nostálgico e utópico expresso poeticamente como estratégia de reencantamento; e a vocação para a liberdade criativa e sentimental – firmaram raízes no espírito humano. Os países que testemunharam seu surgimento – Alemanha, Inglaterra e França – são precisamente os mais “relativamente desenvolvidos” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 75) do século XVIII, nações já em processo de industrialização e urbanização, sociedades organizadas sobre os fundamentos mercadológicos do capitalismo, e habitados por um número crescente de filósofos e poetas capazes de escrutinar as mudanças tão intensamente sentidas; e desconfiar delas.

⁴⁸ Em razão de Kant (2015, p. 429) entender, “por liberdade [...], o começar de um estado por si mesmo, cuja causalidade, portanto, não está sob uma outra causa que, segundo a lei da natureza, a determinasse temporalmente”, demanda-se dos sujeitos conscientes, sob essa definição, autonomia perante seus impulsos naturais. O homem que se deixa conduzir por suas pulsões instintivas, a despeito destas porventura serem nobres ou benévolas, não é livre. O horror de Kant, especulado por Berlin, diz respeito à pressão para “eliminar obstáculos” e aos “vastos impulsos coletivos” de feição nacionalista, inerentes ao conceito de liberdade de Fichte, variante progênita da liberdade kantiana.

As ideias destes poetas e filósofos alcançaram, também em virtude do prestígio e poderio comercial ou colonial de suas nações, diversas regiões do mundo, e fomentaram o nascimento de variegados “romantismos”. Aplicado a novos contextos sociais e culturais, o tronco do Romantismo entreabriu-se e ramificou-se, metamorfose que enfatiza em si os desenvolvimentos originais de seus jovens ramos; entre os quais divisamos o braço de uma vasta monarquia escravocrata das Américas.

2.1.1 *Aclimatação romântica brasileira*

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

Alcançada a Independência política em 1822, o poder imperial vigente no Brasil se voltou aos esforços – que persistiriam incessantemente durante as duas décadas seguintes⁴⁹ – de garantir a continuidade do regime monárquico e escravocrata frente às alternativas republicanas, assegurar a manutenção da integridade territorial e, ademais, afirmar-se culturalmente como nação (RICUPERO, 2004, p. 27). Este último anseio, o arquitetar de uma identidade cultural monolítica adequada à recente integração nacional, mostrou-se, todavia, uma pretensão cuja complexidade exigiu diligência quase cívica de artistas e seu público.

É nesse ambiente que o Romantismo, como expressão política e cultural, será utilizado no empreendimento da independência intelectual da América, transformando os nativismos coloniais em verdadeiras campanhas nacionalistas. Convicções românticas como as de Madame de Staël (1766-1814), em *Da literatura* (1987, p. 110), de que o “espírito dos que nos cercam, da nação onde vivemos, desenvolve em nós a força da persuasão ou do humor com muito mais certeza que a reflexão e o estudo”, despertaram um sentimento de urgência nas classes

⁴⁹ Lilia Moritz Schwarcz (1998, p. 118) aponta para a década de 1850 como “momento em que se vivenciará no país um período de maior estabilidade financeira e política”, com o encerramento das rebeliões e conflitos separatistas dos anos 1840; década também representada pelo crescente protagonismo político de Dom Pedro II, cujo amadurecimento foi acompanhado de popularidade.

intelectual, acadêmica e artística brasileiras para que descobrissem – ou concebessem – o “espírito” do Brasil.

Delineado sob essas condições, a literatura brasileira, nesta primeira metade do século XIX, esteve “em conexão estreita com o nacionalismo” (CANDIDO, 2000, p. 73); não apenas no que diz respeito ao papel social dos escritores – imbuídos de sua nova responsabilidade como “criadores de cultura” – mas nos interesses do público leitor. Formado sobretudo por uma reduzida elite burguesa, os leitores brasileiros tiraram benefícios da “inflação literária” do período, e do prestígio agraciado à missão patriótica da literatura, ao servirem-se dela como um atenuante para o profundo atraso técnico e científico do país. Antonio Candido (2000, p. 121) argumenta que “o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, [...] ou técnica, mas de literatura”.⁵⁰

Nessa conformidade, ao conscientizarem-se como “grupos”, autores e leitores cumpriam critérios iniciais para a elaboração de um “sistema literário” no Brasil, ainda em fase de afirmação nacionalista local, mas, no entanto, inserida em um processo dialético com influências cosmopolitas, potenciais fatores universalizantes. De tal maneira, o indianismo romântico promovido pelos redatores da revista *Niterói*⁵¹, ainda que conduzido com intenções patrióticas, para “complementar a Independência no plano estético” (CANDIDO, 2000, p. 73), foi possível devido aos estímulos renovadores provindos dos contatos com Lord Byron e o escritor português Almeida Garrett (1799-1854), este ainda periférico ao “núcleo” do Romantismo europeu.

Afinal, ao converter os povos autóctones em símbolo nacional, o indianismo romântico despiu-os de sua materialidade, forjando a idealização indígena como estratégia de reencantamento para o século XIX brasileiro, ávido por tradições e vínculos imemoriais com o passado. Este recurso literário, chamado “medievismo” por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 68) assemelha-se aos utilizados nos poemas-baladas de temática medieval dos românticos portugueses, como Almeida Garrett – que, como nos lembra Ramos, “foi amigo”

⁵⁰ Semelhante “estilização” literária pode ser observada em diários de expedições científicas como *Viagem ao Araguaia* (1863) do etnólogo e militar Couto de Magalhães (1837-1898), e mesmo em obras positivistas da Escola do Recife, cujos autores são reputados por Candido (2000, p. 121) como grandes retóricos, bacharéis divulgadores de noções científicas vagas por meio de “literatice”.

⁵¹ Publicada em Paris no ano de 1836, a *Niterói, revista brasiliense* é considerada marco fundador do Romantismo brasileiro, declarando em seu título indígena o programa nacionalista dos redatores Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876). Apesar de não fazer parte do grupo original da *Niterói*, foi graças ao poeta Gonçalves Dias (1823-1864) que o programa indianista construiu sua reputação histórica, ao produzir literatura de “boa qualidade sobre o tema do índio, que até então havia suscitado poucas e em geral mediócras produções” (CANDIDO, 2004, p. 39).

de Araújo Porto-Alegre. Tais são as raízes do indianismo brasileiro, uma literatura alheia às legítimas tradições culturais das multidões populares, em prol de uma mitologia erudita que, a despeito do rigor investigativo nas pesquisas linguísticas e etnográficas de Gonçalves Dias – guiadas por um bem-intencionado capricho de autenticidade –, recolheu-se a seus círculos privados.

Dos elementos que motivaram a concepção de lendas e heróis com semblante indígena nesta primeira geração do Romantismo brasileiro, a necessidade de uma marca distintiva, que assinalasse a resolução em desvencilhar-se da vassalagem ao “espírito português” por meio de uma qualidade nacional exclusiva, é evidente.⁵² Menos aludida é a circunstância de que semelhante operação ideológica coincidiu com o crescente isolamento das populações indígenas, recuados aos mais longínquos territórios do país, onde, “praticamente dizimados, já não incomoda[vam]” (RICUPERO, 2004, p. 27) o poder imperial.

Quem “incomodava”, por razões que envolviam o seu mero existir, era a população negra do país, escravizada ou livre. Pois a escravidão, e o imprescindível ambiente de opressão racial que a rodeia – negando aos livres e alforriados chances confiáveis de prosperar –, representa, no que concerne o pensamento brasileiro do século XIX, “uma instituição necessária, porém vergonhosa, que, do mesmo modo que os segredos de família, não se deve mencionar” (RICUPERO, 2004, p. 263). Nesse sentido, afora frágeis avanços legislativos nas criminalizações do tráfico negreiro e da importação de africanos,⁵³ o posicionamento tácito da classe política imperial, na questão do trabalho compulsório e o cativo dos negros brasileiros, era de inércia e esQUIVA dissimulada. Não obstante os constrangimentos diplomáticos e os danos à reputação internacional do Brasil, o assunto era deliberadamente evitado.

Às esquivas da classe política somaram-se as da classe artística, esta também desatenta ao elemento negro e sua condição. “O que é mais revelador no Romantismo brasileiro são precisamente suas ausências: as escassas referências ao negro” (RICUPERO, 2004, p. 27). Além de escassas, nas ocasiões em que há representatividade negra na literatura romântica, essas foram contempladas com seus poucos personagens retratados por meio de estereótipos. Domicio Proença Filho (2004, p. 161) identifica em estereótipos como o “escravo nobre” – “que vence por força de seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação”

⁵² Ainda em 1916, José Veríssimo (1857-1916), na introdução à sua *História da literatura brasileira* (1969, p. 5), sentiu ser necessário destacar nossa literatura como “expressão de um pensamento e sentimento” emancipado do “espírito português”.

⁵³ Esforços estes debilitados pela indevida aplicação das leis Feijó – promulgada em 7 de novembro de 1831, que além de proibir a importação de escravos, considerava livres os que chegassem ao Brasil após essa data –, e Eusébio de Queirós – 4 de setembro de 1850 –, aprovada somente quando a “pressão externa se torna insuportável” (SCHWARCZ, 1998, p. 571) após décadas de apreensões de navios negreiros por autoridades internacionais.

– e o “negro vítima” – “pretexto para a exaltação da liberdade e defesa da causa abolicionista” – a projeção ideológica de uma estética branca dominante.

Optamos pela distinção observada por Eliane Marques (2018, p. 44) entre os estereótipos de “escravo santificado” e “escravo demonizado”. O primeiro destes é fruto do grande sucesso comercial, no Brasil, do romance norte-americano *A cabana do Pai Tomás*⁵⁴ (1852), no qual o estoicismo e a dignidade do protagonista frente às torturas físicas e abusos de poder fazem-no um genuíno mártir religioso. Cativos com sentimentos nobres, mas socialmente resignados, também estão presentes em *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães (1825-1884) – exemplo modelar do embranquecimento como artifício literário para despertar empatia nos leitores –; e na peça de Castro Alves (1909, p. 279) *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1875), onde a jovem Carlota, “bonita e quase tão branca como qualquer um de nós”, e o honrado Luiz, escravo de Gonzaga feito inconfidente, encontram redenção no suicídio e no exílio.

Por sua vez, a alternativa “demonizada” das representações estereotipadas exacerba a já deformada imagem das personagens negras, a ponto de elas passarem “a ter a condição de alegoria e não de realidade. [...] O negro escravo é a alegoria dos males morais da escravidão” (MARTINS, 1996, p. 89). Obras como *O demônio familiar* (1858) de José de Alencar (1829-1877) e *As vítimas-algozes* (1869) de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) expressam receios decorrentes da presença nociva de negros escravizados na vida privada das famílias brasileiras. As premissas desenvolvem-se com os escravos, “esses miseráveis degradados pela condição violentada, engolfados nos vícios mais torpes” (MACEDO, 2006, p. 252), corrompendo, mediante convivência íntima, seus senhores, “vossas esposas [e] vossas filhas”; ao leitor propõe-se o questionamento: “que podereis esperar desses escravos, do seu contacto obrigado, da sua influência fatal?... Oh! Bani a escravidão!”.

Brados abolicionistas como o de Macedo, inutilizados no interior de narrativas que desumanizam os escravos e humanizam em demasia os escravizadores, ilustram as profundezas do sentimento racista mesmo entre personalidades literárias associadas a grupos liberais ou progressistas. Estes exemplos são apenas, no entanto, manifestações iniciais de uma literatura romântica já impregnada do vigor subversivo importado da França; de franceses como Victor Hugo (1802-1885), para quem o “Romantismo, mal definido tantas vezes, não existe levando-se tudo em consideração – e esta é a sua definição real – se não for encarado pelo seu lado *militante*” (1987, p. 135, grifo nosso).

⁵⁴ A obra de Harriet Beecher Stowe (1811-1896) tornou-se, no Brasil e em Portugal, um “modismo” (MARQUES, p. 40), obtendo em 1853 – ano seguinte à publicação original – pelo menos três traduções para o português.

Já a partir de fins dos anos de 1860 – ainda que mais bem delineado na década de 1870 – a literatura romântica, na cadência das transformações sociais que viabilizaram o surgimento de grupos desvinculados da economia escravista, somou-se aos esforços dos movimentos abolicionista e – congênito a este – republicano. Explicitava-se a militância política na literatura, e os poetas eram convocados a cantá-la: “Adeus, meu canto”, de Castro Alves (1909, p. 177), demanda ao poeta “impelir os espíritos”, e amaldiçoa aquele que “foge, falso profeta, / Nos dias de provação!”. Ademais, a natural conciliação entre interesses abolicionistas e republicanos provocou uma ampliação no conceito de “escravo”, e o termo passou a ser aplicado para descrever os povos submetidos à tirania do arbítrio monárquico. Novamente, é Castro Alves quem nos revela, literariamente, o expandir do termo, pela boca do escravo Luiz, ao desfecho de *Gonzaga ou a Revolução de Minas*:

E nós também somos brasileiros, e nós também somos revolucionários, e nós também somos mártires! [...] Porque o sangue dos escravos dos homens é irmão do sangue dos escravos dos povos, ambos caem na face dos algozes, ambos clamam vingança ao braço do futuro. (CASTRO ALVES, 1909, p. 307)

Conquanto bem-intencionados – na maior parte – em seus propósitos emancipadores, a imagem que os autores românticos abolicionistas compuseram sobre o Brasil, mesmo quando somada à de seus antecessores indianistas e ultrarromânticos, é “forçosamente parcial e incompleta” (RICUPERO, 2004, p. 265). Por décadas absortos em condições socioeconômicas escravistas, das quais muitos eram dependentes, os homens de letras e políticos do período de formação nacional não cogitavam uma nação que assimilasse, em sua identidade, vozes e tradições intrínsecas à cultura de sua população de ascendência africana.

Obras de poetas e romancistas negros como Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis anunciam caminhos inaugurais para uma recomposição da literatura romântica brasileira. Nelas entrevemos saídas aos restritivos “estereótipos da estética branca” que, mesmo ainda predominantes no contexto amplo do Romantismo, passam a dispor de alternativas para a representação negra, antes circunscrita entre o anonimato coletivo – aprisionado à sua função social de trabalhador compulsório – e o martírio individual das vidas exemplares.

Finalmente, ao passo que o século XIX avançava, em particular nas suas últimas três décadas, a visão de mundo romântica no Brasil passou a ser cada vez mais contestada. Sistemas de pensamento como o positivismo e o evolucionismo cresceram em adeptos e influência, firmaram-se nas manifestações artísticas, e assentaram o nacionalismo – bem como o racismo – cultural dos românticos sobre novas bases naturais e científicas. Este momento do

Parnasianismo e do Naturalismo torna a literatura “acentuadamente *social*, no sentido mundano da palavra” (CANDIDO, 2000, p. 142, grifo do autor). Tal posicionamento, marcado pelo rigor analítico da linguagem e por uma pretensa objetividade científica, contribui para que o sentido de “engajamento literário” seja relacionado exclusivamente a esses sintomas. Urge, portanto, aprofundarmos o conceito de engajamento de forma que seus contornos se afigurem com maior clareza.

2.2 Engajamento literário

Abordagens metodológicas direcionadas para as relações entre obra literária, autor e sociedade encerram riscos que, historicamente, demandam cautela em seu manusear: pode-se cometer o truísmo de afirmar que a literatura exprime a sociedade, refletindo-a como um espelho, tratamento crítico infrutífero por sua redutiva pretensão de acumular paralelismos; outro risco, considerado mais preocupante na perspectiva de Antonio Candido (2000, p. 19), está em se analisar os conteúdos sociais das obras literárias fundamentados em critérios de ordem moral ou política, velha tendência sectária que “irmãs marxistas [...] e católicos rígidos na condenação de obras que não correspondam aos valores de suas ideologias respectivas”.

A imagem de autores servindo-se da literatura como expediente para a militância partidária, confiando ser a sua produção artística tão eficaz quanto um fuzil ou um punhal nas contendas de transformação social, ou a serviço de uma ideologia detentora de poder político, é a conotação mais naturalmente imputada ao significado de “engajamento literário”; arte compromissada – *engagée* – como eufemismo para o “velho realismo socialista”. “Quanta asneira!”, é a exclamação de Jean-Paul Sartre (1905-1980), no prefácio de *Que é a literatura?* (2015, p. 7), ensaio no qual o filósofo francês delibera sobre o valor social da produção literária. Sartre conduz o conceito de engajamento ao âmbito da filosofia existencialista, de onde ele irrompe como uma forma de “ser”, inserido em um abrangente contexto de dependência transitiva entre o humano e o social.

“Ser engajado”, através da literatura, é, dessa forma, conferir novos sentidos a esse cenário de interação, às figuras do autor, do leitor e da comunidade; é revelar o real pelo imaginado; é admitir – e abraçar – a própria temporalidade. E apesar das justas ressalvas de Antonio Candido a respeito do potencial censor e autoritário dos “critérios de ordem moral ou política”, a competência da literatura para o engajamento traz à tona embaraços afetivos que nos permitem, conforme Sartre (2015, p. 56), do “fundo do imperativo estético discerni[r]mos o imperativo moral”.

Antes de tudo é necessário esclarecer que Sartre, embora zombe das acepções banais e lugares-comuns – “asneiras” – vinculadas ao significado de engajamento, considera o ato de escrever literatura um “ofício”, dotado de uma *função* social. O escritor nunca escreve, de fato, para si mesmo, pois o instante da criação cumpre apenas uma missão abstrata e incompleta. A obra literária, enquanto objeto no mundo, só é concretizada em sua leitura – o “correlativo dialético” (SARTRE, 2015, p. 41) da escrita. Escritores e leitores, dedicados a esforços recíprocos, assumem responsabilidades condizentes com seu papel no íntimo de tal “dialética”: autores devem ter consciência de seu espaço na comunidade, dentro da qual seu ofício gera a expectativa de um desempenho que, ao menos, ofereça estímulos à introspecção; já dos leitores espera-se uma recepção “generosa” dos textos, e a compreensão de que estes podem provocar questionamentos e tormentos, oferecendo a quem os lê não tanto uma representação fiel do mundo, mas renovadas convicções para decifrá-lo e mesmo transformá-lo.

Logo, o conceito de engajamento literário pode ser remodelado de forma a coincidir com a articulação contínua entre escritores e leitores, ambos “situados”⁵⁵ em respectivos contextos sociais, e para os quais a linguagem da literatura opera como o veículo da reflexão crítica que precede a ação humana. Tal conceituação leva Sartre (2015, p. 41) a condicionar a existência da arte a essa transitividade: “Só existe arte por e para outrem.” Por conseguinte, sua proposta sobrepuja a antinomia que aparta o texto das sociedades que o leem, ambientes estes suscetíveis aos efeitos transformadores da literatura sobre seus “situantes”; e os escritores encontram-se “condenados”⁵⁶ à liberdade engajada, pois a linguagem-signo da literatura – em particular, para Sartre, a prosa literária – assume e inspira, necessariamente, uma “situação” perante o mundo.

Contudo, ainda que essa liberdade tenha origem em um engajamento que, à primeira vista, é antagonico à existência do mundo “dado”, ao escritor não é prudente renegar as condições histórico-sociais das quais derivam sua situação. Pretender, como escritor, elevar-se acima de seu contexto, voltando as costas à facticidade, é “o melhor meio de ser atropelado por sua época” (SARTRE, 2015, p. 184). Essa deserção de quem “pensa ter janelas para o eterno” resulta em inaptidão para a transcendência; com efeito, o caminho para transcender a época se

⁵⁵ O uso do termo “situação” – e as variantes de seu radical – por Sartre exprime a circunstância na qual o ser, como indivíduo consciente, transcende a conjuntura espaço-temporal “dada” – a facticidade, que inclui sua linguagem, seu ambiente – mediante um engajar resistente que a ultrapassa. Empregado na fundamentação do conceito de liberdade de Sartre em *O ser e o nada* (2011, p. 595), o ser “situado”, chamado “existente” na tradução de Paulo Perdigo, é livre justamente em função de suas atitudes engajadas, que, “longe de constituir um perigo para [a liberdade], nada mais fazem do que permitir-lhe surgir como liberdade”.

⁵⁶ Alusão à emblemática sentença de Sartre em *O existencialismo é um humanismo* (1973, p. 15) sobre a incondicionalidade da liberdade humana: “[...] o homem está condenado a ser livre”.

abre não aos que tentam furtar-se das contingências que a integram, mas sim para os que, “assumindo-as”, procuram transformá-las.

Eis o paradoxo do engajamento literário, que admite a uma obra auferir relevância intemporal, mas somente mediante o reconhecimento das limitações prescritas por sua sociedade e momento histórico. Afinal, são precisamente essas limitações da temporalidade que levam o escritor a agir para superá-las, exercendo sua liberdade através da escrita, que por sua vez se torna relacionável e pertinente a seus leitores. De outra forma, uma escrita elevada “acima de seu tempo” e voltada para “o eterno” – supondo que seja de fato possível – carece de transitividade, e nada poderia expressar a quem se dispusesse a lê-la.

Não se trata de exigir do escritor que, assim como o “verdadeiro poeta” de Victor Hugo (1987, p. 130), contenha “em si a soma das ideias de seu tempo”, mas que se apodere desta temporalidade em sua escrita, de forma a estimular nos seus leitores a já mencionada “generosidade”, sentimento voltado não somente ao criador do texto, mas a todos os demais leitores. O ato de ler literatura é um vínculo que os leitores, inadvertidamente, mantêm entre si; uma comunidade abstrata fundada nos interesses comuns de suas individualidades anônimas. Comunidade esta que “só dura, para cada um de nós, o tempo da leitura; passando da vida imaginária para a vida real, [a] esquecemos” (SARTRE, 2015, p. 215). Entretanto, se a comunidade dos leitores não logra materializar-se fora do imaginário literário, ela denuncia em seus indivíduos um temperamento propenso à sensibilidade e à reciprocidade, além da disposição para suspender seus interesses pessoais. São essas qualidades que permitem o vislumbre de uma existência social autêntica, cuja concretização passa por autores e leitores converterem a abstração solitária de sua comunidade em “reivindicações materiais e datadas”, preservando, no entanto, os bons sentimentos despertados pelo contato com o imaginário literário.

Com relação ao imaginário literário, vale destacar que a sua natureza engajada – tal qual o ser situado diante da facticidade – apresenta as mesmas características de resistência e de negação à “vida real”. Mas, em seu caso específico, os elementos de contraposição ao real engendrados no imaginário o levaram a ser reputado, “por alguns comentadores[,] como o lugar da má-fé, da alienação, da fuga da liberdade e da situação” (SOUZA, 2008, p. 90). Esse veredito, reduzindo a literatura a uma abstração alienante, ignora o movimento dialético do engajamento sartriano, no qual a oposição do imaginário ao mundo real, ainda que conduza a um afastamento, preserva em si vestígios da realidade que a gerou.

Isto é, o recuo do imaginário com relação ao mundo não implica o apagamento deste, mas concede à literatura a oportunidade para contemplá-lo sob novas perspectivas, dispondo

dos elementos da realidade originária como alicerce para suas elaborações “irreais”. Thana Mara de Souza (2008, p. 102) observa similaridades entre esse processo de recuo/negação e o “sentido dialético proposto por Hegel, [onde] não [há] uma simples superação e esquecimento do dado anterior, mas a conservação mesma deste”.⁵⁷ É na síntese dessa dialética que Sartre identifica, afinal, o imperativo moral da literatura.

Muito em função da época na qual Sartre se situava quando escreveu *Que é a literatura?* – os momentos finais da Segunda Guerra Mundial e a Ocupação da França pela Alemanha nazista –, especula-se ser esse cenário um dos motivadores de sua ênfase em conceituar a literatura como atividade engajada no mundo, dotada de função social. Todas as características do engajamento literário aqui discutidas – a interação do “ofício” de escritor com leitores “generosos”, inspirados por criações imaginárias, nas quais o mundo, ainda distinguível em sua temporalidade, abre caminhos para a própria mudança – revelam o único proveito legítimo oferecido pela arte em sociedades onde a liberdade é reprimida: mobilizar a retomada da liberdade.

Aí reside o imperativo moral de toda arte literária, que, existindo somente “por e para outrem”, tem sua prosperidade vinculada à liberdade dos leitores, visto que sob o fascismo e a ditadura, a transitividade do escritor para com o leitor torna-se estéril, devido ao forçoso silenciamento do público.⁵⁸ Lembremos que o autor não é um manipulador de leitores, mas alguém que os interpela através do aceno sedutor da ficção, diante da qual o receptor faz uso de sua liberdade para transcender a dimensão estético/contemplativa e, com efeito, engaja-se moralmente no desvendamento e na transformação do mundo:

Não basta conceder ao escritor a liberdade de dizer tudo: é preciso que ele escreva para um público que tenha a liberdade de mudar tudo, o que significa, além da supressão das classes, a abolição de toda ditadura, a permanente renovação dos quadros dirigentes, a contínua derrubada da ordem, que sempre tende a se imobilizar. Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. (SARTRE, 2015, p. 128)

⁵⁷ A observação corresponde à aplicação do termo “*aufheben*” na filosofia da história de Hegel, expresso como “suprassumir” na tradução de Paulo Meneses da *Fenomenologia do espírito* (1807). O conceito ostenta a “dupla significação”, aparentemente contraditória, de ser “ao mesmo tempo um *negar* e um *conservar*” (HEGEL, 2012, p. 96, grifo do autor) em meio às interações da dialética hegeliana.

⁵⁸ Sartre (2015, p. 58, grifo do autor) exemplifica essa esterilidade com o caso de seu contemporâneo, o romancista e ensaísta francês Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945), colaborador entusiasta da ocupação alemã, durante a qual queixou-se “não *sentir* mais os seus leitores”, desorientado pela absoluta inconsequência de seus romances e artigos. À exceção dos “jornalistas vendidos que ele desprezava”, Drieu la Rochelle não alcançava repercussão alguma em seus escritos, nem mesmo ódio. “Finalmente se calou, amordaçado pelo silêncio dos outros.”

Reconhecidamente utópico, esse caráter subversivo do imperativo moral literário tem raízes no pensamento socialista do século XIX, também preocupado em posicionar devidamente a filosofia e a literatura nos horizontes da revolução sócio-política. A 11ª tese de Karl Marx (1818-1883) “sobre Feuerbach” declara que chegou o momento de transformar o mundo, “realizar” as meras interpretações dos filósofos (MARX; ENGELS, 1974, p. 11) e os sonhos dos poetas. Da mesma forma, românticos como o poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), simpático à causa socialista, sentia-se atormentado com a “função social” atribuída à literatura, e temia, conforme Safranski (2010, p. 232), que seus colegas traíssem “a arte por solidariedade com a miséria”.

O engajamento de Sartre nos parece apontar para uma relativa conciliação entre ambos os tratamentos à literatura: aos socialistas científicos concede que a “realização no mundo” dos sonhos literários, mesmo utópicos por natureza, servem a um imperativo moral dotado de valor; aos românticos, se com eles Sartre não compartilha os sentimentos de “traição da arte”, ao menos professa a liberdade incondicionada da transcendência literária, entrevendo, justamente no contato do leitor com o imaginário – que antecede a ação no mundo –, a literatura a “manifestar-se em sua plenitude e em sua pureza” (SARTRE, 2015, p. 129), de forma similar ao modo como o “reencantamento” da visão de mundo romântica suscita, poeticamente, impulsos nostálgicos e utópicos.

Não obstante essa ampla esfera de aplicação do engajamento sartriano, conceito que aprofundou a experiência literária revelando sua cumplicidade moral com a liberdade humana e social, seu alcance ainda nos é insuficiente. À vista de restringir a linguagem a uma elementar relação “signo-significado”, Sartre (2015, p. 18) abertamente suprimiu na poesia, como gênero literário, todo o potencial transitivo e engajado que o vimos atribuir à prosa. Por certo, a única semelhança que reconhece entre os dois gêneros está no uso das palavras, as quais a poesia, ainda assim, não utiliza “da mesma maneira; na verdade, a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem.”

Semelhante convicção, em que pese seu radicalismo, nasce das consagradas qualidades tradicionalmente prescritas à poesia lírica, em particular sua prioridade ao ritmo e à musicalidade, traços estilísticos que realçam, nas palavras de Anatol Rosenfeld (2006, p. 23), a “aura conotativa do verbo”, a ponto de este “muitas vezes chega[r] a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa”. Sartre (2015, p. 19) se apoia em definições como essa para afirmar que a poesia “considera as palavras como coisas e não como signos”: a linguagem poética é o mundo, e, portanto, seu mero reflexo; a prosa *nomeia* o mundo, impondo significados que o

alteram. Resta-nos, por fim, dedicar maior atenção à lírica, e argumentar em favor de sua competência transitiva e engajada.

2.2.1 A lírica como gênero social

As diferenças entre a lírica e a prosa, bem como suas afinidades, vão além das restrições aplicadas por Sartre para definir o engajamento literário; elas são variações codificadas do discurso humano, regradas por preceitos convencionais que delimitam sua categorização: em outras palavras, são gêneros do discurso. A recorrência de certos tipos de texto leva seu meio social a reconhecê-lo e a reproduzi-lo conforme as normas que o identificam, e o estudo dos gêneros procura, a partir dessas evidências históricas *metadiscursivas*, estabelecer as propriedades *discursivas* que ilustram as diferenças entre tais produções textuais. Por conta disso, Tzvetan Todorov (2018, p. 27) aponta os “gêneros do discurso” como concernentes tanto “à matéria linguística quanto à ideologia historicamente circunscrita da sociedade”, condicionando-os, como qualquer sistema institucionalizado, às contingências ideológicas de seu contexto.

Somado a isso, a opção de Todorov (2018, p. 83) pelo termo “gêneros do discurso” – ao invés de “gêneros literários” –, mesmo em referência às particularidades textuais da literatura, nos interessa sobretudo por reforçar os vínculos da literatura com a “não-literatura” – as demais manifestações da linguagem humana. Essa perspectiva “permite ver que não há um abismo entre a literatura e aquilo que ela não é, que os gêneros literários encontram sua origem, simplesmente, no discurso humano”.

Ignorar essa aproximação, e elevar os gêneros literários acima da linguagem humana causou, a numerosas gerações de prestigiadas “*Arts poétiques*”, imensas dificuldades de categorização: desde a *mimesis* de Aristóteles, cuja verossimilhança privilegia a épica e a dramática, em detrimento da lírica;⁵⁹ até o sistema poético dos formalistas, que elegeu o poema como expressão de um código autotélico, mas junto ao qual a linguagem da prosa literária se mostra, por vezes, demasiado referencial.⁶⁰ Em contrapartida, a aproximação realizada por

⁵⁹ Aristóteles (384-322 a.C.) faz breves e espaçadas referências ao que seria a preocupação poética com “o ritmo, o canto e a métrica” (2015, p. 45), mas sempre inseridos em deliberações sobre sua aplicação na poesia épica e em especial na tragédia – como nos coros. O tradutor Paulo Pinheiro (p. 213) confirma que a lírica “não é, certamente, um tema que interessa a Aristóteles no contexto da *Poética*”.

⁶⁰ Mais conhecido por seu grupo russo do início do século XX, o Formalismo propunha uma crítica literária com ênfase na própria forma do texto – o meio –, em oposição às análises sociológicas. Conceitos como o *ostranenie* de Viktor Chklovski (1893-1984), traduzido como “singularização” (1976, p. 50), mas também reconhecido como desfamiliarização ou estranhamento; e a “literariedade”, estabelecem critérios de autonomia para o texto literário perante os demais discursos humanos. Autonomia esta mais explicitamente visível no potencial opaco, intransitivo

Todorov faz dos gêneros literários ampliações complexas de atos de fala mais simples – como as afinidades entre a poesia lírica e a prece, ou romances autobiográficos e o “se contar” cotidiano – que, inseridos na composição ideológica de suas sociedades, reconciliam o estudo dos gêneros literários com os trajetos do corpo social e da linguagem humana.

Se reduzirmos o escopo de modo a divisar as abordagens específicas à poesia lírica, notaremos que, afora os tratados voltados para a instrução, prescritivos das formas literárias – como a *Arte poética* de Horácio (65-8 a.C.) e a de Nicolas Boileau (1636-1711) –, o consenso quase unânime dos estudiosos sintetiza suas propriedades genéricas na fórmula “Eu-aqui-agora”: o “Eu” cuja “emoção ou [...] sentimento é o ponto de partida” (ROSENFELD, 2006, p. 22); e o “aqui-agora” decorrente da “plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo”. É importante observar que vários estudos sobre gêneros literários ressaltam as iminentes gradações dessa definição, desde Hegel (2014, p. 160, grifo do autor) admitindo que a lírica pode se aproximar da épica tomando “como objeto seu e como Forma sua um *acontecimento* épico segundo o Conteúdo e a aparição exterior”, até o entendimento do próprio Anatol Rosenfeld (p. 23) de que, a despeito de traços descritivos e narrativos destoarem da lírica pura, tal “pureza absoluta [...] nenhum poema real talvez jamais atinja”.

Uma perspectiva mais recente sobre a natureza da lírica, relevante a nossos propósitos por sua demonstração em contraste com a prosa, é desenvolvida por Francisco Achcar em *Lírica e lugar-comum* (2015, p. 50). Segundo ele, a situação enunciativa da lírica, por conceber um eu-lírico que se interpõe entre o autor e seu poema, tem “um grau semiótico a mais” em relação aos gêneros narrativos. Apesar do reconhecimento da existência empírica do poeta, a “*persona* de segundo grau” do eu-lírico faz de si uma nova ficção enunciativa, cuja intromissão impede que seja absolutamente associado ao autor ou a uma personagem. Os enunciados das narrativas em primeira pessoa, por sua vez, procedem de sujeitos – narradores/personagens – nos quais a identificação assertiva denuncia seu único grau semiótico.

Quando elencadas, todas as propriedades da poesia lírica mencionadas anteriormente – de sua associação a termos como “autotélico” e “opaco”, sua “pureza” estática no espaço e no tempo, até o duplo distanciamento semiótico – resultam nas tradicionais conotações que a associam à intransitividade. Todorov (2018, p. 118, grifo nosso) se apropriou da nomenclatura aplicada pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler (1857-1939) a seus pacientes para ilustrar as

e autotélico da poesia lírica, o que resultou – malgrado os esforços de Roman Jakobson (1896-1982) para que não fosse confundida a “função poética com a poesia” (PILKINGTON, p. 20, tradução nossa) – em seu uso desproporcional nas análises formais do efeito poético.

expectativas imputadas ao enunciado lírico; no caso, reconheceu que se exige, da poesia, “o direito de se tornar o que Bleuler acredita ser o *discurso psicótico*: uma linguagem que basta a si mesma, uma fala plena que não remete a nada que lhe seja exterior”. A essência romântica dessa concepção já testemunhamos em poetas como Novalis, nos teóricos da “*l’art pour l’art*” e, de maneira inusitada, em Sartre.

É o filósofo alemão Theodor Adorno (1903-1969), em “Palestra sobre lírica e sociedade” (2012, p. 65), quem se debruçará sobre a poesia com intuito de afastá-la dessa nada razoável exigência por intransitividade, enfatizando sua autêntica comunhão com o ambiente social. Já à época em que proferiu a palestra, Adorno previu o desconforto que seu “procedimento” suscitaria ao aproximar “o que há de mais delicado, de mais frágil [...], justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar”. Afinal, diriam os críticos, somente um filisteu “desamparado pelas musas” teria interesse em diluir a experiência sublime da locução poética no realce de sua sintonia com a sociedade.

O cerne de seu argumento, todavia, está na asserção que reputa essa “exigência da palavra virginal” (ADORNO, 2012, p. 68) – a atitude de reduzir a poesia a mera manifestação individualista de um sentir íntimo – como intrinsecamente social; visto que, mesmo em suas manifestações mais desvinculadas da realidade, a lírica expressa um protesto contra uma situação social, uma fuga, um subterfúgio insubordinado – e mesmo romântico – para com a existência. Tal reação é diagnosticada como um fenômeno essencialmente moderno, fruto de uma reação à “coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (p. 69).⁶¹

Por conseguinte, o alargamento da lacuna entre a linguagem poética e a comunicativa “não é nada de absolutamente individual” (ADORNO, 2012, p. 73), mas fruto de uma situação social da humanidade, das pressões históricas e culturais às quais o poeta espontaneamente resiste, mas que, não obstante, captura em sua poesia. Desses “elementos materiais” nenhum arranjo linguístico é capaz de desvencilhar-se inteiramente, nem mesmo a suposta “lírica pura”;

⁶¹ É relevante sublinhar que a análise de Adorno diz respeito à lírica em sua manifestação moderna, reativa à degradação da linguagem e das relações humanas, especialmente as relações de trabalho, subjugadas à lógica da indústria cultural, onde – conforme proferido na *Dialética do esclarecimento* (1985, p. 114) – era sacrificado “o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”. Portanto, essa conceituação circunscrita de lírica, fundada no confronto entre eu-lírico e sociedade, não contempla os “grandes poetas do passado remoto classificados pelos conceitos histórico-literários como representantes da lírica” (ADORNO, 2012, p. 70), como Píndaro (518-438 a.C.) ou Safo (c. 630-570 a.C.); pois estes “estão a uma distância descomunal da nossa mais primária representação do que seja a lírica”.

e é na convergência dos elementos formais poéticos com os elementos materiais que as “badaladas do tempo histórico” (p. 78) transparecem. De fato, o esforço consciente do poeta em distanciar sua linguagem artística da superfície material do mundo é precisamente o que a conduz a seu âmago.

É somente em virtude de uma diferenciação levada tão longe a ponto de não poder mais suportar sua própria diferença, não poder mais suportar nada que não seja o universal libertado, no indivíduo, da vergonha da individuação, que a palavra lírica representa o ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins. Mas com isso fala em nome do pensamento de uma humanidade livre [...], é justamente essa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira. (ADORNO, 2012, p. 88-89)

Dessa forma, a palavra lírica se apresenta, mesmo em suas exposições mais violentamente subjetivas, como aliada da liberdade humana, pois sua voz confessa tanta transitividade quanto qualquer outra literatura engajada. É possível, como Sartre (2015, p. 106), enxergar nessa fuga do mundo social, no “terror de ser útil” da lírica moderna, uma fuga da própria humanidade, que idealiza, ao negar o real, uma “inumana [...] quintessência do luxo e da prodigalidade”, isolada do que considera a precariedade da existência burguês-filistina. Sob essa perspectiva, a lírica é um monólogo do poeta consigo mesmo, cuja “pura negação” faz de seus leitores reles e insignificantes testemunhas de sua reservada ascensão sublime.

Entre os exemplos citados por Sartre (2015, p. 107) constam autores vinculados ao Simbolismo francês do século XIX, como Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Paul Valéry (1871-1945), e os romances experimentais do Decadentismo e das vanguardas, objetos de arte nos quais o “desregramento sistemático dos sentidos” e a “destruição organizada da linguagem” atuam sobre o “desmoronamento do universo”. Um elã destrutivo semelhante é identificado no Romantismo por Isaiah Berlin (2015, p. 131), em personagens como Werther e Karl Moor,⁶² guiados por um novo heroísmo, que “prefere a autodestruição e o suicídio a continuar à deriva, simplesmente como objeto [no] fluxo incontrolável” de uma sociedade injusta. Se os românticos iniciaram o movimento de resistência ao mundo moderno a nível narrativo, os simbolistas e vanguardistas o complementaram no plano da linguagem.

Decerto, Adorno não contesta que possa haver uma afetação elitista neste “fazer-se negativo” dos poetas referidos; seu argumento é que essa conduta também é fruto de pressões sociais que, fazendo-se visíveis na forma poética e no seu trato à linguagem, pode destarte atingir e se relacionar com seus leitores. O que Sartre vê como a “destruição do mundo real” é

⁶² Respectivos protagonistas do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe, e do drama *Os bandoleiros* (1781) de Schiller.

de fato apenas a sua representação mais fiel, a que mais profundamente mergulha no frenesi sociolinguístico da modernidade, absorvendo e refletindo a coisificação, a fragilidade das tradições e a negação do humano em forma literária. Os “exageros” dos poetas, nas palavras de João Luiz Lafetá (1996, p. 59), são mais do que um “documento condescendente do subconsciente lírico”, eles são “marcas negativas (quase no mesmo sentido em que se fala de negativo fotográfico) do momento histórico”. Ironicamente, a *negatividade* elitista de uma linguagem intransitiva transfigura-se no mais acessível “*negativo* fotográfico” de uma época; e o engajamento literário faz-se também lírico.

Há ressalvas, contudo, a serem feitas em face da compreensão social da lírica elaborada por Adorno, à parte motivadas por seu enquadramento restritivo do poeta – no qual este é cativo de sua expressividade autêntica em oposição a uma realidade social necessariamente inautêntica. Essa é a crítica de Francisco Achcar (2015, p. 40) ao modelo adorniano, que ele julga ser indiferente ao “poderio do lugar-comum ou da fórmula, [à] ficção lírica, [e à] presença sempre importante do acaso, *tykhe*, na elaboração do poema”. Diante dessas ausências, o poeta lírico de Adorno é, ao mesmo tempo: um ser condenado a traduzir em sua arte o contexto histórico-social que o encerra; e a encarnação de uma liberdade expressiva que o projeta poeticamente como sujeito individual, ignorando contingências como as pressões das tradições formulaicas da lírica, ou os acasos que o levariam a fabular uma completa ficção. Como o escritor engajado de Sartre, o poeta de Adorno está “condenado a ser livre”.

A finalidade da crítica de Achcar (2015, p. 43, grifo do autor) compete ao risco dessa ideia de “tradução poética do sujeito”, da autenticidade do poeta livre, resultar em leituras biografistas voltadas à procura de “*correspondência[s]* entre o eu-lírico e a experiência extrapoética do poeta”; pois se a lírica é consequência depurada de uma expressão artística sincera, críticos podem tentar deduzir dos poemas as vidas e personalidades de quem os escreveu. Embora seja impossível negar, com efeito, essa ameaça do biografismo – por conta da “autenticidade artística” preconizada por Adorno, e do “imperativo moral” por Sartre –, a compreensão social e engajada da lírica não impõe, fatalmente, um vasculhar por minúcias biográficas no texto poético; mas torna impossível que nos satisfaçamos com “o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2012, p. 67), e que se ignore o comprometimento da poesia com a vida e a linguagem humanas.

Sobretudo quando a poesia advém de povos, classes ou comunidades historicamente escravizadas, discriminadas, marginalizadas e privadas de direitos políticos, torna-se ainda mais descomedido exigir que essas expressões literárias sacrifiquem o afirmar de sua situação no mundo em prol de um pretense pan-humanismo abrangente. O artigo de Aimé Césaire

“*Introduction à la poésie nègre américaine*” (apud BERND, 1987, p. 56) revela os atributos identificados pelo poeta martinicano como elementares para a poesia negra, dentre os quais a preferência pela intimidade do gênero lírico, e o sentimento de intolerância ao “sórdido” mundo real. Pois o espaço da lírica permite a aceitação do próprio “eu” negro, atendendo a apelos pessoais de identificação com seu povo, sua raça, sua comunidade; estas encerradas em um mundo corrompido, junto ao qual, não obstante, o “eu” deve manter-se unido, em um áspero contato contínuo até o escorrer de seu sangue.

E mesmo neste caso, o engajamento literário voltado para as particularidades do existir negro aufere o sentido universal do “pensamento de uma humanidade livre”; a afirmação da particularidade não é obstáculo à universalidade, é sua *conditio sine qua non*. Os predicados de Césaire certamente não contém em si a totalidade da experiência e da poética negra, mas neles o engajamento literário e sua importância tornam-se visíveis: a distância semiótica entre o poeta e seu eu-lírico não fazem deste, forçosamente, uma mera ficção intransitiva. O eu-lírico é o limiar da identificação do poeta negro com seu mundo, onde ele pode assumir, “*na primeira pessoa do singular* – a história de seu povo” (BERND, p. 60, grifos da autora); apreciação esta cujo alcance costuma ser inibido pelo temor de intrusões biografistas e extrapoéticas.

Enfim, nesta convergência do “eu” com o mundo, o gênero lírico também demonstra seu potencial de engajamento, de discurso humano subversivo e inspirador de transformações sociais e políticas. Seu contato áspero com o mundo “sórdido” causa sangramentos, e desperta, na mesma linha do Romantismo, sentimentos de destruição ou suicídio perante o “fluxo incontrolável” de injustiças. Mas diversamente a Werther e Karl Moor, alguns exemplos do heroísmo lírico negro são menos pautados pela autodestruição niilista, e mais íntima do amálgama revolta e melancolia. Este é o caso de Aimé Césaire – e o caso de Luiz Gama.

CAPÍTULO 3 – Revolta e melancolia: os poemas de *Primeiras trovas burlescas*

*Entre a brava militança
Fulge e brilha alta bodança;*
Luiz Gama⁶³

Até o momento, nos limitamos a explorar a palavra “lírica(o)” como o substantivo denominador de seu gênero literário e como um adjetivo que designa traços estilísticos particulares a determinados textos, especialmente em oposição ou hibridação com a “épica(o)” e a “dramática(o)”. Para este capítulo, o uso do termo “lírica” refletirá uma nova dialética no interior do gênero, ainda ostentando certos traços estilísticos clássicos do eu-lírico e da poesia sentimental, mas desta vez contraposta ao subgênero poético da sátira – ambas dispostas em uma “harmonia caótica” no transcorrer de *Primeiras trovas burlescas*.

A obra acima referida busca, a partir de sua própria titulação, aproximar-se de algumas qualidades atinentes à poesia *trovadoresca* galego-portuguesa, em especial a sua subdivisão em “duas espécies principais: a lírico-amorosa e a satírica” (MOISÉS, 2013, p. 24), das quais depreendem-se as ligeiras cantigas de amor e do amigo, de escárnio e de maldizer. Já o *burlesco*, por voltar-se à feiura cômica associada ao grotesco, “zomba de si mesmo e do espírito do sério” (SUHAMY, 1988, p. 87), explicitando qualidades subversivas em sua poética – passível de se conciliar com manifestações da cultura popular, o carnavalesco lúdico e irreverente – e em sua metapoética – cuja paródia de formas e temas clássicos evidencia uma relativa despreocupação com a reprodução rigorosa das convenções literárias.

É o realce ao burlesco que faz dos poemas de *Primeiras trovas burlescas* composições, em sua maioria, tipicamente satíricas, pronunciando seu humor à custa do poder, dos costumes, da religião, do racismo, e de banalidades como pitadas de rapé ou um palito de fósforo. São poemas voltados ao riso do outro, à caricatura alheia, a derrubar os vícios e os “Barões”, o moralismo apaixonado de um enunciador que se faz, na maior parte, distante. Em outros momentos, conquanto ocasionais e incertos, a sátira cala e o eu-lírico torna-se visível, canta a si próprio e à criação poética, admite fraquezas hipócritas em seu moralismo, amores

⁶³ *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 117.

impossíveis, o voar da borboleta e o escravo encadeado. E afinal, há instantes em que a ironia e o humor da trova resguardam uma profunda melancolia em plena marcha dionisíaca.

Essa oscilação de humores, marcada pelo arranjo disperso entre as sátiras e líricas – por vezes amalgamadas – que configuram o todo da obra, nos leva a estabelecer um critério de demarcação com base no foco enunciador dos poemas. As sátiras de Luiz Gama, voltadas para o riso e a denúncia indignada do alheio, compreendem descrições e breves narrativas, como uma espada em forma de redondilhas e decassílabos, fustigando o “não-eu” em sua materialidade. Por sua vez os poemas líricos convergem ao âmago de seu enunciador, o foco é o eu-lírico e a intimidade de suas imagens, como se espelhos fossem dispostos em seu entorno e revelassem, na variedade distorcida dos reflexos, um engajamento quimérico e melancólico.

Tais mudanças no foco enunciador dos poemas orientam, por sua vez, nossa percepção das armas de Luiz Gama como as de um Perseu poético, do qual a espada e o escudo espelhado invocam os sentimentos românticos da revolta e da melancolia. E a Medusa contra quem esse Perseu se volta não é apenas uma concepção abstrata de “sociedade”, mas todas as estruturas, poderes e costumes que integram a facticidade de um homem negro, cuja “situação” – no sentido sartriano – em um Brasil Imperial escravocrata é, com efeito, engajamento contra a petrificação consumada no cintilar dos olhos do monstro.

Logo, começando pelo sentimento de revolta nas sátiras, adentraremos os versos de *Primeiras trovas burlescas* atentos à relação entre poesia e sociedade, não como estratégia para o desvendamento da sociedade ou da biografia do poeta, mas para compreender o engajamento literário consoante o dinamismo romântico de um jovem poeta negro no século XIX brasileiro. Após as sátiras, observaremos as poesias líricas e de teor melancólico a fim de complementar o engajar literário da obra, de sorte que a demonstração de múltiplas atuações transitivas na poesia de Luiz Gama denote na literatura a negação à imobilidade pétreia da existência.

3.1 A espada da revolta: sátiras

No ano de 1823, o escritor francês Henri-Marie Beyle, mais conhecido por seu pseudônimo Stendhal (1783-1842), figura de relacionamento complexo junto à – ainda prestigiada na França – arte romântica, e até então anos distante de seus primeiros experimentos com a literatura realista,⁶⁴ observou uma assimetria de reputações entre obras literárias “sérias” e as “cujo objetivo é criar o riso”. Em *Sobre a literatura e o estilo* (1987, p. 14), Stendhal

⁶⁴ Romances de Stendhal como *O vermelho e o negro* (1830) e *A cartuxa de Parma* (1839) “abriram o caminho para o realismo moderno” (AUERBACH, 1971, p. 487).

denuncia um menosprezo pela sátira e pela comédia por parte dos “artistas do gênero sério”, que ademais “se prevalecem de um privilégio injusto, que devem puramente ao acaso”. Semelhante constatação, em que pese sua presença em um aforismo pouco detalhado, expõe uma consagrada compulsão crítica no tratamento da sátira como arte.

Contemporâneo de Stendhal, Hegel (2014, p. 195) congrega em si os atributos dos críticos que consideram a sátira um gênero menor e limitado. Para o filósofo, a “sátira mais tardia” – no caso, suas manifestações posteriores aos antigos clássicos latinos –, apesar de dar continuidade ao instinto de “amargor contra a corrupção do tempo, em sua indignação estimulante e em sua virtude declamatória”, o faz como mero recurso de retórica, que nada tem a oferecer como contraponto ao “presente abjeto” no qual se situa. Como mero zelo virtuoso, a sátira torna-se explicitamente engajada e temporalizada, reduzida a registro documental de uma linguagem ou contexto político-social, de minguado valor estético e transcendental, e pode recair em difamação, pornografia e escatologia.

Em que pese sua infâmia na modernidade romântica, o debate sobre a sátira na Antiguidade era atendido com maior reverência. De fato, é um retórico romano, Marco Fábio Quintiliano (c. 35-96), em sua *Institutio Oratoria* (95), quem esquematizou as propriedades e os lugares-comuns do gênero, e considerou relevante salientar que *satura quidem tota nostra est*, “a sátira na verdade é toda nossa” (*apud* HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 398); atribuindo, dessa forma, a poetas conterrâneos como Horácio e Juvenal (c. 55-127) o desenvolvimento do gênero satírico na poesia.

Apesar das evidências que corroboram sua origem latina, João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013, p. 401) apontam para Aristóteles como influência preambular na definição da sátira como a conhecemos, haja vista ser “sua a perspectiva poética que ordena a doutrina latina posterior do gênero cômico”. Esse influxo aristotélico é visível sobretudo na sátira horaciana, dotada de *urbanidade* – ou civilidade –, uma “ironia sorridente com a qual o personagem satírico é um tipo urbano que extrai dos erros e vícios alheios um divertimento amável, levemente desdenhoso”⁶⁵ (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 406). Quando o estímulo a satirizar provém, em contrapartida, de uma perturbação indignada contra a indecência e o grotesco, seu recurso genérico é tratar o tema com *maledicência*; como o faz a sátira de Juvenal, “em que a indignação e a obscenidade são preceitos aplicados para produzir maledicência

⁶⁵ Na *Poética*, Aristóteles (2015, p. 67) estabelece a comédia como a “mimese de homens inferiores”, mas que não contempla o “feio” e o “vício” até suas últimas consequências; deveras, o cômico está na observação dos “erros”, da “vergonha” e da ignorância desses homens, sem, no entanto, “causa[r] dor e destruição”. Essa é a definição que repercute na sátira como *urbanidade* de Horácio, na qual um bom humor irônico evita os excessos da revolta agressiva frente ao que é visto como feio e inferior.

agressiva”, das quais suas vítimas prediletas eram os costumes estrangeiros “corruptores de Roma”, como os banhos quentes, os perfumes, os tecidos e a “afeminação das maneiras”, associados à presença grega e egípcia.

Essa tradição greco-romana de uma sátira bipartida perdurou por séculos na literatura europeia, e esteve presente nos primórdios da literatura em língua portuguesa, quando o pequeno tratado sobre a poética trovadoresca, *A arte de trovar*⁶⁶, distinguia as cantigas de *escárnio* – “em que a sátira se constrói de modo indireto, por meio da ironia e do sarcasmo” (MOISÉS, 2013, p. 28) – das cantigas de *maldizer* – onde “a sátira é feita diretamente, com agressividade”; ambas variações aproximadas da urbanidade e da maledicência latinas. Em razão de sua proximidade com ambientes boêmios, com o linguajar impudico de taberneiros e libertinos, e com elementos da cultura popular, essas duas modalidades são consideradas de “escasso valor estético” e redimidas somente mediante a “flagrância de reportagem viva” que a leitura de seu texto oportuniza.

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

O que nos interessa, neste breve retorno às origens da sátira como gênero poético, é o reconhecimento dos remotos artifícios literários que acentuam seu valor para além dos registros documentais e biografistas aos quais está atrelado. Pois a tematização do ridículo, do corrupto, do feio, do sórdido, do mesquinho – em geral, de tudo que se encontra no extremo repulsivo da percepção humana –, é tão “radicalmente poética”, nas palavras de Pedro Lyra (1992, p. 76), “quanto a máxima beleza”. A poeticidade de um texto não é ditada pelo que este tem de atrativo, mas sim por sua transitividade, seu poder de “provocar o homem e, no poeta, gerar uma resposta sob a forma do poema”.

⁶⁶ Tratado de poética medieval datada do século XIV em Portugal, de autoria anônima. A obra, fragmentada “e de espinhosa leitura” (MOISÉS, 2013, p. 32), estabelece os princípios gerais da poética trovadoresca, prescrevendo regras e gêneros que guiavam as composições dos trovadores, bardos e jograis.

Sendo a transitividade um conceito fundamental para nossa ideia de engajamento, os tratamentos urbano/escárnio e maledicentes do gênero satírico, seja na categoria de ironia ou indignação perante a feiura física, a pobreza ética, ou a corrupção social, são dotados de valor poético mesmo no ostentar escancarado de sua temporalidade. Afinal, o tratamento da sátira como gênero menor passa por sua condição de texto encerrado em contextos históricos-sociais específicos, onde o tratamento temático do que é “inferior”, nesse contexto temporal particular, seria insuficientemente universal e, portanto, intransitivo – exceto para os filólogos, linguistas, sociólogos e historiadores, para quem a valia destes textos não está necessariamente submetida à sua condição de literatura.

Nas sátiras de *Primeiras trovas burlescas*, como veremos, a “temporalidade está escancarada”, seus versos lidam com o poder e os costumes na cidade de São Paulo do século XIX, em sua corrupção e vulgaridade. As pitadas de rapé e as saias balão permitem delimitar o contexto a nível de década; a condição de seu enunciador negro, somada à proximidade com a cultura popular, promovem uma particularização ainda mais profunda. E, no entanto, o vincular da apreciação plena deste texto ao esforço, por parte do leitor, em compreender o poeta e sua sociedade, não decreta ausência de transitividade poética e valor estético às sátiras. A revolta que elas exprimem é universal por estar unida a toda uma tradição literária, cujo tratamento de temas “inferiores”, desta vez abordado por um homem considerado, à sua época, inferior, reclama leituras “generosas” – também no sentido sartriano – capazes de despertar, em quem lê Luiz Gama hoje, a mesma revolta.

3.1.1 *Temas e formas: poder*

Entre as composições satíricas brasileiras, aquelas que alcançaram certo grau de prestígio ou memorabilidade – por sua recorrência em antologias e histórias da literatura – o devem, em parte, à concepção crítica de seus versos como teses sobre a natureza do poder, e por dirigirem seus insultos a notórias personalidades políticas de sua época. É o caso das sátiras gregorianas contra o administrador colonial António Luís Coutinho da Câmara (1638-1702), e da caracterização do governador de Minas Gerais, Luís da Cunha Meneses (1743-1819), como Fanfarrão Minésio nas *Cartas chilenas*.

Primeiras trovas burlescas de Luiz Gama dá continuidade a essa tradição satírica, abordando o poder não somente enquanto manifestação de autoridade política, mas como uma doutrina arbitrária e opressora disseminada no tecido social, contemplando o direito – juízes e procuradores –, a segurança – polícia e exército –, o jornalismo, as universidades e seus

doutores, e a burguesia abastada. Dois longos poemas, em particular, são dedicados inteiramente a versar sobre a corrupção desses campos de poder, “Sortimento de gorras (Para a gente do grande tom)” e “Novo sortimento de gorras (Para a gente do grande tom)”; composições irmãs, uma ao início, outra ao final do livro, ambas elaboradas com sua dezena de estrofes contendo dez versos – décimas – em decassílabos, e rimadas consoantemente a cada par de versos.

Se o governo do Império Brasileiro,
Faz coisas de espantar o mundo inteiro,
Transcendendo o Autor da geração,
O jumento transforma em *sor Barão*;
Se estúpido matuto, apatetado,
Idolatra o papel de mascarado;
E fazendo-se o lorpa deputado,
N’Assembleia vai dar seu – *apolhado*:
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade! (GAMA, 2000, p. 18, grifos do autor)

Terceira décima do primeiro “Sortimento de gorras”, os versos acima já carregam em si os temas de corrupção, incompetência, compra de títulos nobiliárquicos e, por consequência, a violenta injustiça que arruína premissas meritocráticas. O termo guarda-chuva “Barão” – recorrente por todo o livro – ilustra a burguesia abastada que ascende ao poder político através do tráfico de influência, mostrando-se inepta em posições de autoridade por sua condição de “matutos”, imagem do despreparo e da ignorância – “*apolhado*”. O sentimento permanece no segundo “Sortimento de gorras”, onde a frustração do poeta decreta a virtude como um propósito insano, uma qualidade desprezível em tempos corruptos, e dessa forma barrada dos salões do poder.

Se o lorpa que nasceu para jumento,
Não tendo cinco réis de entendimento,
Banido da ciência, bestalhão,
Por força do dinheiro, sai *Barão*:
É que a honra, a virtude, a inteligência,
Não passam de estultícia ou vil demência. (GAMA, 2000, p. 141, grifo do autor)

As frequentes comparações dos poderosos com animais dão à algumas sátiras de *Primeiras trovas burlescas* o semblante de breves fábulas. Em “Serei conde, marquês e deputado”, poema narrativo em seis quadras decassílabas, um “paspalhão apatetado” (GAMA, 2000, p. 93) perdera seu asno, que fugira pelas ruas da cidade; o matuto pergunta a um “esperto, artiloso capadócio” que descansa na esquina – um de vários exemplares, como veremos, da figura do “malandro” construída por Luiz Gama –, se este viu seu animal. “Responde-lhe o

tratante, em tom de mofa: / “O seu burro, senhor, aqui passou, / “Mas o guapo Ministro fê-lo presa, / “E num parvo *Barão* o transformou!” (GAMA, 2000, p. 94, grifo do autor). Em poema semelhante, “O Barão da borracheira”, formado por três longas estrofes de tamanho variado – que enfatizam seus traços narrativos –, desembarca de sua liteira, na rua do Ouvidor, uma criatura bizarra que o povo, alarmado, é incapaz de identificar; em desespero,

Mandam vir do Livreiro Garnier,
Os volumes do grande Couvier;
Buffon, Guliver, Plínio, Columella;
Moraes, Fonseca, Barros e Portella;
Volveram d’alto a baixo tais volumes,
Com olhos de luzentes vagalumes,
E desta nunca vista raridade
Não puderam notar a qualidade! (GAMA, 2000, p. 132)

Ao final, a criatura é revelada: “O nome do colosso celebrado: / Era o grande *Barão* da borracheira, / Que seu título comprou na *régia-feira!*...” (GAMA, 2000, p. 133). Luiz Gama se utiliza de um lugar-comum da sátira latina que Quintiliano denomina *conditio*, no qual é desenvolvido o tema do “mundo às avessas”, onde o tipo vicioso é satirizado por seu comportamento não corresponder ao que é esperado de sua posição social (*apud* HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 419). Os ricos – *Barões* – são, dessa forma, jumentos, asnos ou animais tão excêntricos que a população é incapaz de reconhecer, mesmo dispondo das obras de grandes zoólogos. O afetado esplendor dos aristocratas revela apenas sua indigna pobreza moral.

O Imperador Dom Pedro II, ainda que seja referido apenas indiretamente em *Primeiras trovas burlescas*, recebe sua “homenagem” satírica em “O rei-cidadão (dois metros de política)”⁶⁷, onde é criticado por se apropriar da linguagem política republicana, atitude vista como artifício para dissimular a condição essencialmente arbitrária do poder monárquico. Para o poeta, o comportamento informal do Imperador, “Um monarca de pílio, sem coroa, / Um Rei sem massa-pão, um Rei à-toa!” (GAMA, 2000, p. 271), torna o seu jugo ainda mais abominável, à vista de ser um malicioso poder absoluto enrustido em simpática roupagem constitucional: “Hoje em dia se o Rei não manda nada, / É porque lhe convém tal mascarada: / Faz de tolo, e mais tolo é quem o crê, / Que o dolo na cilada não prevê: // [...] E, segura, só fere impunemente, / Emboscada nas margens, a serpente.”

Sua zombaria se estende aos constitucionalistas da corte: “Um Rei feroz não quer, nem Rei tirano, / Mas um Rei cidadão – republicano!” (GAMA, 2000, p. 271). Porém, esse “*Rei de*

⁶⁷ O poema “O rei-cidadão” foi publicado originalmente n’*O Polichinelo* nº6, em 1876 (FERREIRA, 2000, p. 270) – momento de maturidade política de Luiz Gama, já com 46 anos de idade – e, portanto, não esteve presente em nenhuma das edições de *Primeiras trovas burlescas* organizadas pelo autor.

gorro frígio”, como vimos acima, está associado à astúcia sorradeira do símbolo da serpente. “Se na tese aprofundo, e bato à frente[,] / Todo o rei me parece um mastodonte! / Pelo que já vou crendo no rifão / – Que o Rei da *mista forma* é velhacão.” A imagem do extinto e arcaico mastodonte estabelece a *conditio* anômala do Imperador, cujo mero existir é uma postura anacrônica, e cuja imposição poderosa – o poder moderador – não responde, de fato, às barreiras constitucionais que acreditam contê-lo. Ademais, em um trecho do primeiro “Sortimento de gorras”, canta o poeta: “Se a lei fundamental – *Constipação*, / Faz papel de falaz camaleão, / E surgindo no tempo de eleições, / Aos patetas ilude, aos toleirões; [...]” (GAMA, 2000, p. 21). O uso da palavra “constipação” como corruptela de “constituição” debocha da própria ideia de uma monarquia sujeita às normas do direito e da justiça, e onde a suposta lei fundamental – na sua variante quase escatológica – atesta uma liberdade política ilusória, chamariz de tolos.

Enquanto o rei “Governa o mundo velho, o mundo novo, / Um há que não governa, é o bom povo!...” (GAMA, 2000, p. 272). O papel do “povo”, nas sátiras que tematizam o poder – ao contrário, como veremos, das sátiras de costumes –, é de testemunha e vítima de abusos, em particular os cometidos por autoridades jurídicas, policiais e militares. No segundo “Sortimento de gorras”, o poeta descreve a legislação e seus guardiões, sem, no entanto, utilizar a palavra “juiz”, conforme a índole urbana explicitada no título dos dois poemas, que confere ao leitor o ensejo de “vestir a carapuça”: “Se dormem de bolor encapotadas, / Roídas do gusano, esfarrapadas, / Nossas Leis, sentinelas vigilantes, / D’empregados remissos e tratantes; [...]” (GAMA, 2000, p. 139). Sob o domínio de instâncias maliciosas e incompetentes, a lei, naturalmente, incorrerá em injustiças que atingem desproporcionalmente os pobres: “Se o Júri criminal, da nossa terra, / Postergando o direto, sempre aberrá, / Punindo com rigor pobres mofinos, / E dando liberdade aos assassinos: / Chitão, pio Leitor, não digas nada – / A Lei, cá no Brasil, é patacoada.”

Antes de ser submetido à lei no âmbito dos tribunais, o pobre é arrancado das ruas pelas forças de segurança, a encarnação mais visível da violência institucionalizada, das quais o poeta nomeia as rondas milicianas, a Guarda Nacional⁶⁸ e o Exército brasileiro. A lógica da punição desproporcional permanece, e denuncia um poder mesquinho, ansioso por penalizar os vulneráveis. o “Novo sortimento de gorras”, novamente, atenta que

⁶⁸ A Guarda Nacional, entidade considerada uma “força de elite” (SCHWARCZ, 1998, p. 359) na manutenção da ordem durante o Império, foi criada em 1831 – durante o período regencial que sucedeu a abdicação de Dom Pedro I – em meio a temores de que o Exército, cujo alto escalão era majoritariamente estrangeiro, intentasse a restauração do domínio português. Era formada por latifundiários, comerciantes, políticos e seus filhos, de forma que sua composição é uma amostragem da elite civil do país, contrastada com os soldados negros, mestiços e pobres que preenchiam as fileiras do Exército.

Se o pobre, do trabalho extenuado,
 N'um dia de prazer fica *monado*;
 E a ronda, que *tropeça e cambaleia*,
 Encaixa o miserando na cadeia;
 Se *fortes* Brigadeiros, Coronéis,
 Habitam as tabernas, e hotéis;
 A gente do bom tom, os Deputados,
 Se *torram* e não são encarcerados;
 É que a pinga, entre nós, está vedada
 Àqueles que não têm gola bordada. (GAMA, 2000, p. 140, grifos do autor)

Momentos de embriaguez recreativa configuram um estigma quando relacionados a indivíduos marginalizados, e são pretextos históricos para agressões e encarceramentos realizados pelas forças de segurança. Forças estas que, “trôpegas” e “cambaleantes”, traduzem a hipocrisia congênita ao uso da violência quando subordinada aos interesses de poderes superiores. A “gente do bom tom”, “gente de bem”, usufrui a cumplicidade do monopólio estatal da agressão física, e seus lazeres não estão à mercê de sua fútil aplicação. “Entre nós”, diz o poeta, associando-se aos pobres trabalhadores – neste raro desvelar de sua *persona* em sátiras, com foco enunciador na primeira pessoa do plural –, “a pinga”, os prazeres, estão vetados.

Junto das habituais rondas milicianas, o poeta afilia a Guarda Nacional, “caduca milícia” (GAMA, 2000, p. 208), resquício antiquado de conflitos regenciais e velhos temores de restauração lusa. Para além dos violentos abusos de autoridade, a Guarda Nacional representa, para o poeta, um entidade onerosa aos recursos do país, tanto por seu custo elevado – “Se a guarda que se diz – Nacional, / Também tem caixa-pia, ou musical, / E da qual o dinheiro se evapora, / Como – o Mal – da boceta de Pandora; [...]” – quanto pelos efetivos roubos realizados por seus integrantes junto à população. A ascendência abastada destes integrantes, “vadios empregados, / Porque são das potências afilhados,” não escapa ao poeta, que zomba, no poema “A Guarda Nacional”⁶⁹ (GAMA, 2000, p. 210, grifo do autor), seus “Ridículos figurinos ou bonecos / A quem o povo chama – *badamecos*: / Pedantes farfalhões endiabrados, / E n’*Arte* do Vieira⁷⁰ jubilados”.

⁶⁹ “A Guarda Nacional” é um dos três poemas exclusivos à primeira edição de *Primeiras trovas burlescas*, junto a “Carta do vate Muriçoca a seu prezado amigo Zebedeu” e “O fósforo”. Por motivos que ignoramos, Luiz Gama os excluiu da segunda edição, “razão pela qual ficaram ausentes das edições póstumas do século XX, quiçá por desconhecimento de seus organizadores” (FERREIRA, 2000, p. XC).

⁷⁰ De autoria ainda ignorada, a *Arte de furtar* (1652), “impiedosa sátira das trapaças, grandes e pequenas” (MOISÉS, 2013, p. 126) do período barroco português, foi por muito tempo erroneamente atribuída ao Padre Antônio Vieira (1608-1697).

O Exército brasileiro, como no caso de Dom Pedro II e dos juízes, é tratado pelo poeta com a maledicência mordaz dos ataques francos combinada com a urbanidade que evita os nomes próprios. Sua satirização no primeiro “Sortimento de gorras” retrata ociosidades em tempos de paz, anteriores à Guerra do Paraguai: “Se temos militares de trapaça, / Que da guerra jamais viram fumaça, / Mas que empolgam chistosos ordenados, / Que ao povo, sem sentir, são arrancados:” (GAMA, 2000, p. 20); e é rematada pela variação do dístico anafórico que complementa todas as décimas do poema: “Não te espantes, ó Leitor, da pepineira, / Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!”⁷¹

Contudo, mesmo a imagem do “povo” como vítima e testemunha impotente destas arbitrariedades, estabelecida quando da edição definitiva de *Primeiras trovas burlescas* pelas mãos do autor em 1861, sofre marcadas alterações. No ano de 1865, em meio a mobilização nacional para o esforço de guerra – já iniciada a Guerra do Paraguai –, Luiz Gama publica no *Diabo coxo* uma série de crônicas em verso intitulada “Novidades antigas”,⁷² posicionando-se contra a guerra. Na segunda das três crônicas o povo, como entidade social, volta a ser representado poeticamente, e desta vez – em um ambiente de ânimos acirrados e conflitos já deflagrados – passa a ser cúmplice ingênuo dos poderes oficiais, facilmente seduzido pelos discursos ufanistas e xenófobos do furor bélico. O próprio poema é construído como se fosse o relato atemorizado de um espectador dos ditos discursos, descrevendo os sermões, os brados, os clamores, os apoiados, como a forças da natureza, prenunciando a catarse de um arranjo dramático:

Jorraram em torrentes caudalosas
 Com gulha que as tornava pavorosas.
 O povo alucinado erguera um – bravo –,
 E o tribuno rubento mais que um cravo,
 A voz fortalecendo com pujança,
 Derrama em cada tropo tal chibança,
 Que todos só de ouvi-lo transportados
 Dispararam descargas de apoiados!
 [...]
 Os olhos são dois astros reluzentes,
 Os gestos aterravam de imponentes,
 Os lábios semelhavam duas lavas,
 Feria a língua mais do que cem clavas:
 As palavras fulgiam como raios
 Rachando d’alto a baixo os paraguaiois:

⁷¹ “Pepineira” e “chuchadeira” expressam o mesmo sentimento de termos como “mamata” e “pechincha”.

⁷² As três “Novidades antigas” foram publicadas nas edições do *Diabo coxo* de julho e agosto de 1865. Lígia Ferreira (2000, p. XC) credita suas composições a um esforço editorial do periódico, “escrita a quatro ou a seis mãos”. A segunda parte, no entanto, ostenta traços estilísticos peculiares à poesia de Luiz Gama, com suas rimas consoantes a cada dístico, recurso contínuo à metáfora, estrofes longas e de extensão variegada, além de seus estimados sufixos adverbiais – “altipotente”.

E no ar sacudindo a larga testa
Guerra! guerra! bradava, em ar de festa. (GAMA, 2000, p. 230-231)

Nos versos derradeiros de “Novidades antigas”, outros campos de poder afirmam sua hipocrisia e corrupção: “Mais guerra! repercute a Academia, / Que agora de matar deu-lhe a mania; / Haja guerra! exclamou rico banqueiro, / Guardando, por cautela, o seu dinheiro. / E o povo pelos ver tão alarmados, / Soltou nova descarga de apoiados.” (GAMA, 2000, p. 231). Unem-se o capital intelectual, financeiro e, desde o primeiro “Sortimento de gorras”, a imprensa, ao entusiasmo da carnificina que Luiz Gama sabia vitimar, como vimos anteriormente, sobretudo soldados pobres e homens negros impelidos pela promessa de liberdade – a carabina “envolvida em uma carta de alforria”.

À vista disso, as sátiras que tematizam o poder em *Primeiras trovas burlescas* nos deparam com um mundo opressivo e pesado, petrificado em uma eternidade corrupta – de íntima correspondência com o mundo que Calvino (2016, p. 18) lamentava estar sob o “olhar inexorável da Medusa”. O próprio enunciador está imobilizado, resignando-se a proferir sua revolta com amargor e indignação sem, no entanto, oferecer um contraponto ao “presente abjeto” – como advertia Hegel –; pois ainda não há, conforme aqui se vê, inspiração nostálgica ou utópica no poeta para romper esse contínuo presente. Entrevemos, porém, nas variações formais dos decassílabos, acentuados “epicamente”,⁷³ em poemas-narrativos acercados da fábula e do drama, e em um fugaz vislumbre do eu-enunciador identificado com os oprimidos, os caminhos que permitirão ao poeta aprofundar o engajamento de sua revolta. No momento, Perseu ainda manaja cegamente sua espada, e Medusa se esquiva facilmente.

3.1.2 *Costumes*

Descendo dos âmbitos aristocráticos do poder, a sátira de costumes, em *Primeiras trovas burlescas*, toma por alvo as formalidades sociais pequeno-burguesas e suas figuras regulares. A moda, as mulheres, as famílias, idosos joviais, senhoras gordas e rapazes afeminados, todos são devidamente caricaturados em seus hábitos reputados “vulgares”. Lugares-comuns históricos da sátira guiam a indignação moral e os preconceitos do enunciador,

⁷³ Não obstante o inconformismo métrico de Luiz Gama, reconhecemos em grande parte de seus decassílabos – por vezes eneassílabos sorrateiros – a acentuação na 3.^a, 6.^a e 10.^a – ou 9.^a – sílabas poéticas, conduzidas no ritmo ascendente dos anapestos. Tal variação o aproxima tanto dos versos épicos d’*O Uruguai* (1769) de Basílio da Gama (1741-1795), influentes junto aos românticos (RAMOS, 1979, p. 48), quanto do chamado “verso de Gregório de Matos”, “isto é, o verso de 9 sílabas acentuado na 3.^a, 6.^a e 9.^a sílabas. [...]”.

ainda que sua zombaria atenua ligeiramente a acidez antes voltada aos poderosos, fazendo-se mais sorridente e cantante.

Sem demora, o quinto e o sétimo poema da obra investem sobre o mesmo tipo social: o idoso jovial e pueril, vaidoso e lascivo, que postula o amor de jovens donzelas. “O velho namorado” canta as aventuras de “Um velho demente [...]” com “Janeiros sessenta” (GAMA, 2000, p. 24), em seus preparos para pedir em casamento a “Mocinha dengosa; / De lindo semblante / E lábios de rosa:”, que despertara seu desejo. O sátiro enunciador debocha impiedosamente a aparência e as pretensões do velho: “De pança crescida, / Andar de garoto, / Franzido sobr’olho, / Olhar de maroto, // Cedendo à loucura, / Que d’ele zombava, / A barba e cabelo / Cuidoso pintava.” A cadência prazenteira da redondilha menor⁷⁴ dá lugar, momentaneamente, ao decassílabo sisudo da proposta de casamento, cujo tratamento jocoso transforma uma emocionada declaração romântica em galhofa sugestiva:

Ó Vênus pudibunda, sem igual,
A teus pés aqui tens este animal,
Que vencido de amor, pelos teus gestos,
Curvado te apresenta os seus protestos!
[...]
Este todo que vês tão rijo e duro,
Em borra ficará para o futuro; (GAMA, 2000, p. 27)

A proposta é refutada pela donzela com um risonho pedido de “...bênção, papai!...”, deixando “mudo e quedo” seu atrevido pretendente. Esse ridicularizar de velhos vaidosos é um lugar-comum da sátira registrado por Quintiliano como *Aetas*, a “idade”, que qualifica certas inclinações como inapropriadas a “determinadas fases da vida” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 411), e sujeitas à troça quando visíveis no tipo vicioso. Seu uso foi corriqueiro no Romantismo brasileiro, notório nas obras de Joaquim Manuel de Macedo⁷⁵ e de Martins Pena (1815-1848), e sobreviveu no início do século XX em personagens como Gustav von Aschenbach, protagonista da novela *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann (1875-1955).⁷⁶

⁷⁴ Os versos pentassílabos de Luiz Gama são composições, em sua maioria, de ritmo anfibráquico [~ ~ ~ ~], acentuados na 2ª. e 5ª. sílabas [~ ~ ~ ~ ~], produzindo um movimento ondulatório cuja cadência “dá mais prazer ao ouvido” (ALI, 2006, p. 59), graças à separação mais espaçada das sílabas tônicas.

⁷⁵ Em seu romance *O moço loiro* (1845), Joaquim Manuel de Macedo (1950, p. 21) elabora a figura de Brás-mimoso, oficial reformado que tenta ludibriar a passagem do tempo vestindo espartilhos para corrigir a postura, usando perucas para esconder os raros cabelos e, como “[o]s dentes se lhe cariaram e se perderam; Brás-mimoso apelou para uma dentadura postiça”. Seu personagem, naturalmente, tinha por desígnio provocar o alívio cômico com suas frequentes humilhações.

⁷⁶ Na novela, durante uma viagem de navio, Aschenbach identifica – prenunciando sua condição vindoura –, entre um grupo de jovens, um “falso jovem”, com seu “bigodinho como que colado, [sua] dentadura amarela, completa, que ele exibia quando dava risadas [e que] não passava de uma prótese barata, e as mãos, com anéis-sinetes em ambos os indicadores [...] Era, no entanto, asqueroso ver o estado ao qual a falsa promiscuidade com a juventude levava o velho peralta” (MANN, 2015, p. 26).

No segundo poema sobre o tipo, “O Gamenho”, as redondilhas menores atribuem à luxúria de um “velho namorado” traços afeminados: “Passinhos de Ninfa / Mimosa, engraçada; / Parece uma fada, / Nem Vênus formosa / Como ele é garbosa!” (GAMA, 2000, p. 34); e os decassílabos ao final o insultam com severa maledicência: “É um velho farsola, desfrutável, / Com fumaças de jovem, repimpado, / Que ao ridículo se presta, qual demente, / Figura de presepe ou mascarado.” Tamanha hostilidade, proferida em uma sentença de convicção pessoal, realça aos olhos do leitor a presença do sátiro, do enunciador. Ainda que ele antes transparecesse implicitamente em meio às descrições e as narrativas, sua atuação maledicente o traz para o primeiro plano. Isso se deve a detalhes convencionais da personalidade satírica, descrita por Hansen e Moreira (2013, p. 412) como disposta a afirmar “a absoluta veracidade do que diz, mas distorce[ndo] as descrições e ações com exagero”, e deixando subentendida uma “finalidade moral” em sua agressão, apesar de “demonstrar prazer em rebaixar as vítimas”.

Por conseguinte, a profunda aversão a homens afeminados declarada pelo poeta, também evidenciada no poema “A uns colarinhos”, onde o alvo das zombarias são “Três mancebos mui galantes, / Belos, dengues, adamados, / Ricos, nobres e chibantes” (GAMA, 2000, p. 91), devido a suas vestimentas e maneirismos, traduz-se no sentimento pessoal que pressupõe a existência de uma “decência de outrora”, anterior à “decadência moderna”. E essa vazão agressiva pautada em distorções e rebaixamentos representa, até o momento, apenas uma mal definida nostalgia, menos relacionada à nostalgia romântica – que intenta o reencantamento – do que às diatribes intolerantes de Juvenal contra os “corruptores de Roma”.

Depreende-se disso que a sátira de costumes concilia os poetas com seus preconceitos mais enraizados e volta-se, historicamente, contra uma suposta “feminização” dos papéis sociais. No caso de Luiz Gama, mesmo o direcionar de sua zombaria para as peculiaridades de uma classe burguesa relativamente abastada – consumidores de adereços estéticos – revela um pensamento machista incongruente com seu ímpeto por justiça e equidade. Em “Farmacopeia”, longa composição que intercala quadras decassílabas – estabelecendo um vício – com oitavas tetrassílabas – que prescrevem o “fármaco” adequado –, os “remédios” receitados pelo sátiro a uma “Estulta rapariga, apavonada, / Que campa de Doutora, e sabichona,” (GAMA, 2000, p. 104) são “Rotos calções / P’ra consertar; / Velhas ceroulas, / Uma vassoura, / Que a fama elevem / Da tal Doutora”; essa mesma voz versará com fina ironia ao questionar, como veremos, a exclusão dos negros das ciências e das letras.

Entre os demais versos que tematizam mulheres, a moda e a aparência física atuam como símbolo dos lugares-comuns que as vinculam à vaidade, à inconstância e à futilidade. Os poemas “O balão” e “Pacotilha” invocam a imagem feminina para tecer superficiais

juízos de aparência, em especial sobre o peso: “Silêncio! é ela! / Tão vaporosa / Vem, e formosa, / – Que treme o chão! / Gordo cetáceo, / Deixando os mares, / Que afronta os lares / Sobre um balão!” (GAMA, 2000, p. 50); com o “balão” referindo-se à crinolina, saias-balão populares em meados do século XIX, cujo aspecto vistoso e chamativo animou copiosas sátiras.⁷⁷

A magreza e a velhice feminina também recebem tratamento satírico do poeta, em um soneto intitulado “Retrato”, com interessante escolha de palavras na primeira quadra: “É renga, *magricela* e presumida, / Com pele de muxiba engrouvinhada: / O corpo de sumaca desarmada, / A cara de *muafa* mal cosida; [...]” (GAMA, 2000, p. 82, grifos do autor); e no primeiro terceto: “Senhora de um leproso cão rafeiro, / Que, querendo passar por mocetona, / Se besunta com sebo de carneiro;”. Os sonetos são, conforme atentaremos nos demais exemplos, telas em branco nas quais Luiz Gama realiza exercícios vocabulares e imagéticos, como seu uso de “muafa” – andrajo, roupa esfarrapada – para descrever um rosto maltratado, e “sumaca” – pequena embarcação – para o corpo miúdo, no arranjo do “retrato”.

Primeiras trovas burlescas, entretanto, pouco explora o comportamento feminino na questão da conduta sexual, fonte prolífera para a sátira misógina elencada entre os lugares-comuns por Quintiliano – *Sexus* –, e a partir da qual são tematizadas prostitutas, adúlteras, cornos e “sodomitas” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 418). O poema “Farmacopeia” é um dos poucos a abordar o tema sob a lente da sexualidade; mas, mesmo nesse contexto, o tipo vicioso é o “Marido que a consorte não recata, / Entregue ao desvario, ao desatino; [...]” (GAMA, 2000, p. 105), cujo diagnóstico o prescreve “Grinalda e gorra, / Chapéu-armado; / Barrete, à moda, / Com dous raminhos, / Para descanso / Dos passarinhos”.

A urbanidade de Luiz Gama parece impedi-lo de aventurar-se, explicitamente, pelos caminhos da pornografia e da escatologia, e sua poesia evita os extremos de seus contemporâneos boêmios Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo.⁷⁸ Contudo, há um solitário soneto sem título, anônimo no interior de *Primeiras trovas burlescas*, que em seu interpelar da sexualidade feminina evidencia o potencial criativo da sátira obscena, mesmo circunscrita aos limites da discrição apreciados pelo poeta.

⁷⁷ Bernardo Guimarães (2010, p. 101) também tratou das saias-balão em suas sátiras. Em “À saia balão”, versa: “Mas hoje a moça, que se traja à moda, / Só se pode chamar peru de roda. / [...] Tal da beleza a sedutora imagem / Some-se envolta em tímida roupagem.” Note-se sua prioridade em satirizar a moda mais que ao corpo feminino.

⁷⁸ Colegas na Faculdade de Direito de São Paulo entre 1851 e 1852, Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo fundaram sociedades estudantis voltadas para a criação literária cômica e satírica, das quais a vida boêmia foi “um de seus elementos definidores” (FRANCHETTI, 1987, p. 15). Luiz Gama, como vimos no primeiro capítulo, servia na Força Pública durante esses anos.

SONETO

Sob a copa frondosa e recurvada
De enorme gameleira, Secular,
Sentado n'uma ufa a se embalar
Estava certa moça enamorada.

Eis que rola dos ramos inflamada
Tremenda jararaca a sibilar;
Fica a jovem na corda, sem parar.
Como a Ninfa de amor eletrizada!

Anjo Bento! exclamaram os circunstantes;
– Foge a cobra de horrenda catadura,
Os olhos revolvendo coruscantes.

Mas a bela moçoila com frescura
N'um sorriso acrescente – é das amantes
Nem das serpes temer a picadura. (GAMA, 2000, p. 137)

Como enredo alegórico da “moça enamorada” que não tem medo de cobras, “eletrizada” na presença da “tremenda jararaca” – uma Eva moderna, disposta a pecar – o soneto logra em seus versos os sentidos simultaneamente explícitos e sutis que os insultos superficiais de “O balão” e “O velho namorado” não alcançavam. Mais do que transcender a zombaria das roupas e da aparência, o comportamento tranquilo e confiante da moça implica sua inadequação perante as convenções exigidas do recato feminino e produz uma rara imagem de elegante autossuficiência – mesmo inserida em uma elaborada anedota machista. Bem como em “Retrato”, as formas fixas do soneto parecem inspirar no poeta suas disposições criativas,⁷⁹ levando-o a arriscar raros *enjambements* e a refinar suas imagens poéticas; a malícia, desse modo, suplanta a maldade, e seu fruto é um soneto satírico ao mesmo tempo delicado e licencioso.

De modo geral, as sátiras de costume, como as voltadas contra o poder, mantêm-se pouco românticas em *Primeiras trovas burlescas*, no sentido de agir como denúncias do mundo moderno, contra a diluição dos laços humanos, e a mecanização das relações monetárias – o que o poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822) denomina o “Mamon do mundo” (1987, p. 239). A hostilidade externada pelo poeta, devido sua contiguidade aos lugares-comuns do gênero, não tem por alvo a modernidade como mundo social decadente, e sim os vícios milenares da luxúria, orgulho, ganância etc., vigentes desde a Antiguidade latina.

⁷⁹ A “moldura dos catorze versos” (ANDRADE, 1996, p. 127) parece resiliente frente às oscilações históricas do gosto poético, e permanece fortemente associada à concepção de “poesia” difundida no entendimento popular. Isso se deve à “grande disposição adaptativa” do soneto, dotado de maior flexibilidade do que a aparentada por sua forma estável.

Trazida ao contexto imperial brasileiro, com sua escassez de trabalho assalariado industrial, os “vícios milenares” cantados na poesia satírica realçam, sobretudo, os contrastes sociais entre a pequena burguesia e uma classe escravizada e/ou segregada, definida sob critérios racistas; o que pode explicar as manifestações de machismo maledicente, em um jovem poeta negro e pobre, como gesto exasperado frente a injustos privilégios de classe. E, no entanto, são os momentos menos virulentos que proporcionam seu maior espólio poético na sátira de costumes, dispondo da flexibilidade estática do soneto para de fato estocar a Medusa com seus primeiros e tímidos golpes de espada, engajando-se no erotismo de forma subversiva, e pondo a bom uso sua revolta.

3.1.3 *Banalidades*

Conquanto pudéssemos considerar a medicina uma categoria provida de poder, seus praticantes em *Primeiras trovas burlescas* recebem um tratamento satírico hiperbólico a ponto de despi-los de qualquer autoridade. O desprezo do poeta faz de todo médico um charlatão, tendo somente sua estupidez orgulhosa a discerni-lo do malandro comum. Ademais, o foco dos poemas em suas receitas desastradas com resultados escatológicos faz da atuação dos “curandeiros” uma banalidade por vezes inofensiva, arriscando, conforme canta o “Sortimento de gorras”, “n’um dia, se errando na receita, / Pratica no mortal cura perfeita;” (GAMA, 2000, p. 18). De maneira que, em função de peculiaridades no tratamento poético, desassociamos a medicina – assim como a religião, que será discutida no tópico seguinte – das demais manifestações de poder e autoridade.

Os poemas que tematizam charlatões e seus remédios recebem um tratamento surpreendentemente épico, uma pompa burlesca que alardeia suas figuras com ironia. “O grande curador do Mal das Vinhas” é iniciado com um prelúdio sombrio, o enunciador é um miserável, vítima potencial das fraudes curandeiras: “Cá do antro negregado em que eu habito, / Envolto na pobreza que me oprime; / Da fatal ignorância ao duro peso, / Qual o réu que comete horrendo crime.” (GAMA, 2000, p. 70). Ao escutar a balbúrdia que toma conta das ruas, o miserável testemunha a chegada do grande curador, do qual “Era hirsuta a melena, esfiapada, / Que nos ombros vergados se esparzia; / A boca retorcida, os dentes verdes, / Rotunda era a cabeça, mas vazia”. O espanto frente à figura do curador transcorre como um pastiche da revelação do

gigante Adamastor n’*Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões (c. 1524-1580),⁸⁰ em imperfeitos decassílabos heroicos.

Poderoso, o curador interage com seu público extático, “E soprando-me a testa, d’improviso, / Por pouco me não deixa sem juízo!”, e a tão esperada demonstração dos seus poderes desenrola-se no abrir de sua casaca, um clímax anticlimático que expõe a vigarice em toda a sua glória:

Sobre as nossas cabeças espalhou:
Um chuveiro de anúncios, em gazetas,
Retumbantes artigos, grossas petas;
A capa-rosa, a galha, a t’rebintina,
Essência de tabaco, e de quinina;
Pontinhas de charutos, já fumados,
Ratos mortos, em vinho conservados;
Pomposos elogios, em jornais,
Sementes p’ra o fabrico de animais:
Um tratado das cousas reunidas,
E mais outras cousitas esquecidas! (GAMA, 2000, p. 72)

O curador do Mal das Vinhas, nome com o qual assinava os anúncios de seus produtos nos jornais, é um vendedor de fármacos grotescos, proponente de uma medicina obscurantista. Sua fama real parece coincidir com o esplendor do poema, pois o escritor Lima Barreto (1881-1922) também o refere, em seu romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1917), como ainda presente na memória dos mais velhos.⁸¹ A origem dessa trajetória mais célebre dos curandeiros é demarcada, por Isaiah Berlin (2015, p. 83), em meados do século XVIII, nos anos de sucesso do alquimista italiano Cagliostro (1743-1795) em Paris, e quando o médico alemão Franz Anton Mesmer (1734-1815) “começou a falar com animais”. O que torna o Século das Luzes “a era favorita de todo tipo de necromantes, quiromantes e hidromantes, cujas diversas panaceias atraíram a atenção e realmente atraíra a fé de numerosas pessoas”.

Não obstante, o poeta de *Primeiras trovas burlescas* não aderiu a essa expressão do “reencantamento romântico” no âmbito da medicina. O poema “A um fabricante de pílulas” é menos urbano em sua abordagem, apesar da longa e irônica dedicatória à “Paulicéia”, lar “Do Pirulista de assombroso aceno” (GAMA, 2000, p. 58), que causa inveja às grandes nações estrangeiras. Nesta ocasião o enunciador, em oposição ao poema sobre o curador do Mal das

⁸⁰ A descrição de Adamastor na estrofe 39 do Canto V d’*Os Lusíadas* transcorre, em seus quatro últimos versos: “Os olhos encovados, e a postura / Medonha e má e a cor terrena e pálida; / Cheios de terra e crespos os cabelos, / A boca negra, os dentes amarelos” (CAMÕES, 2002, p. 155). Luiz Gama não faz segredo dessa apropriação, ostentando versos da epopeia na epígrafe de “O grande curador do Mal das Vinhas”, e citando nominalmente Adamastor.

⁸¹ “Os velhos lembravam-se do “Mal das Vinhas”, do “Príncipe Ubá” e outros dementados, constantes fregueses da seção paga do velho Jornal do Commercio.” (BARRETO, 2010, p. 221)

Vinhas, não é um ignorante vulnerável, mas um agressivo opositor, que denuncia os métodos e os resultados do curandeiro: “Famintos cura, de dinheiro a falta, / Cabeças ocas, de juízo ausência, / Barriga dura, catarral defluxo, / A hidropisia e perenal demência!”. Com suas receitas esdrúxulas o “*Pirulista*” concede a seus pacientes apenas “barrigais tormentos”, conforme o crescendo do poema se aproxima do desfecho épico:

Rasgando os ares, da vitória certa,
Varrendo as ondas co’os prodígios teus,
Sacode os astros, as montanhas quebra,
Renome imprime nestes versos meus.

E o tal Galeno de purgar sedento,
Que as vidas troca por eterno sonho,
Eleva ao cume das esferas lúcidas,
Nas crespas asas do tufão medonho.

Em torno monte de fecais matérias,
Quais dundaras montanhas solevadas,
Receba altivo a coruscante auréola
Das mãos da fera Parca descarnadas! (GAMA, 2000, p. 60)

Os superlativos e exageros transformam a ascensão do curandeiro em uma paródia condoreira, os ápices das montanhas e dos astros abrindo-se a seu gênio, numa faustosa elevação que abandona, indiferentemente, o mundo aos montes de fezes resultantes de seu trabalho. Um tributo brutalmente sarcástico ao pensamento romântico, “Que as vidas troca por eterno sonho”, cuja atitude sonhadora ignora a realidade, deixando-a à mercê de fantasias das quais o encanto amiúde opera como ilusão manipuladora. São os primeiros traços inequívocos do pensamento Iluminista antirromântico em *Primeiras trovas burlescas*, e não serão os últimos no terreno das sátiras.

Da mesma forma, poemas que celebram objetos simples, como o palito de fósforo em “O fósforo”, aparentam-se simpáticos à concepção racionalista do Iluminismo – e do progresso técnico positivista – e avessos ao fascínio mítico romântico. Esse longo poema é uma das três composições excluídas por Luiz Gama da segunda edição de *Primeiras trovas burlescas*, estando disponível apenas nos exemplares da primeira tiragem.⁸² O motivo da retirada supomos ser o veemente materialismo do poema, também manifesto na afronta a temas bíblicos e no

⁸² Infelizmente, “O fósforo” não chegou até nós em sua versão integral, pois, conforme a organizadora da edição mais recente, Ligia Ferreira (2000, p. 218), “no único exemplar localizado para consulta, pertencente a José Mindlin, faltam as páginas 105 a 112”. A ausência destas oito páginas impede a compreensão definitiva do núcleo ideológico do poema; pois nos é impossível constatar se Luiz Gama está elaborando argumentos racionalistas sobre o progresso tecnológico ironicamente – alçando-o para derrubá-lo –, ou de forma a enaltecer o fósforo como triunfo do engenho humano.

anticlericalismo, porventura considerados pelo jovem poeta como demasiado controversos para arriscar sua presença em uma reedição mais ampla.

Já nas primeiras quadras decassílabas de “O fósforo”, o poema é estabelecido como um debate entre “três sacerdotes sabichões / E um brutal frisão embatinado” (GAMA, 2000, p. 218), perscrutando os mistérios da inteligência humana. Um dos três sacerdotes expressa sua confiança nos artigos de fé da crença religiosa, ilustrada em uma combinação – quiçá deliberada pelo poeta com o propósito de camuflar o Cristianismo – de mitos religiosos comuns à tradição abraâmica monoteísta: “O outro que versado se amostrava, / Em rudes tradições do tempo antigo, / Dizia que Noé sulcara os mares / Metido com Adão num grande gigo.” Para no final ser interrompido pelo discurso exaltado de um racionalista:

Silêncio! então bradou o tal masmarro,
Assentando a luneta na caraça;
– Não creio nessas burlas já rançosas,
Em fatos antiquados – vil trapaça.

O séc’lo dezenove altivo mostra
Dos homens o poder que ao Céu transporta;
Os barcos de vapor, a férrea estrada,
E o aéreo balão que os ares corta. (GAMA, 2000, p. 219)

A idolatria a essas façanhas do progresso tecnológico, proferidas pela boca de um “masmarro”, um frade velhaco com a “caraça” voltada aos céus, parece prenunciar uma refutação satírica à altura, na voz dos demais debatedores, cada qual a impugnar a teoria do outro. No entanto, segue o frade masmarro a cantar as maravilhas do engenho humano, lembrando uma invenção humana superior aos barcos a vapor, às estradas de ferro e aos balões de ar: “O delgado palito fosforoso, / Que dos gênios a força audaz empraza! // Oh robusto milagre da razão! / Vejo a flama brilhante que desponta / No bico de um graveto delgadinho, / Apenas esfregando – *mais p’ra ponta!*” (GAMA, 2000, p. 219, grifos do autor). E aí encerra-se o poema, no auge do discurso racionalista, incontestado por seus adversários, encerrados em páginas ausentes.

Naturalmente, não se pode atribuir ao poeta adesão às ideias de suas personagens, sobretudo em poemas incompletos; ainda que um considerável número das sátiras de *Primeiras trovas burlescas* alegue repulsa a princípios românticos, o discurso racional e positivista é amiúde inserido em declarações de personagens burlescos. De modo semelhante, o terceiro dos poemas excluídos da reedição realizada por Luiz Gama em 1861, “Carta do vate Muriçoca a seu prezado amigo Zebedeu”, inclui um discurso zombeteiro à soberania da razão e das Luzes. O vate Muriçoca conta em sua carta que foi convidado a proferir um discurso nas festividades

do Ateneu Paulistano. Autointitulando-se “talento da musa *purgativa*” (GAMA, 2000, p. 215), ele narra em tom de mofa seu falatório perante os senhores do Ateneu:

“É a luz do progresso, da razão,
 “Pelo mundo espargindo o seu clarão;
 “É o facho da tocha da verdade
 “Que nas trevas derrama claridade,
 “É do fogo do Céu brilhante eflúvio
 “As águas estancando do dilúvio!
 “É raio que fuzila reluzente,
 “Qual razão na cachola do demente,
 “É o fero inimigo da mamparra
 “Que a vil estupidez no mundo esbarra!...” (GAMA, 2000, p. 216)

Os elogios e aplausos consagrados a essa “tremenda [...] baboseira” impressionam o vate, “Imagina, caro Zebedeu, / A figura que fiz de Corifeu! / Tive aplausos, foi coisa nunca vista”. A figura de corifeu, o chefe do coro, associada a esse discurso, satirizam a frivolidade assoberbada como suficiente para angariar o respeito e admiração de uma alta-roda intelectual. “Os lentes bradavam – *que portento!* / Os colegas, de mais entendimento, / Baixinho murmuravam – que jumento!!...” (GAMA, 2000, p. 216). A carta de Muriçoca é, por sua vez, um hino romântico anti-iluminista, enunciado por um sátiro que canta “Quer à mesa comendo, repimpado, / O meu *pé de moleque*, ou rebuçado; / Quer montado no magro piqui-pau, (*sic*) / Tocando minha gaita ou berimbau”, e reforça em *Primeiras trovas burlescas* os traços dionisíacos românticos que solenizam a cultura popular contra o elitismo pseudorracional.

Tão prosaico quanto um palito de fósforo, “A pitada” é outro poema a celebrar um produto popular, o pó de rapé, cuja inalação é tratada pelo poeta como um delicado hábito universal. “Não respeita velho ou moço, / Seja preto ou cor de giz; / Sai do bote para a caixa, / E da caixa p’ra o nariz. // [...] Toma a velha, a moça toma, / Toma a negra, toma a branca, / Toma o rico, toma o pobre, / Tendo a venta sempre franca.” (GAMA, 2000, p. 42). Seu afeto pela pitada a faz digna da também popular redondilha maior,⁸³ com sua implícita descontração formal harmonizada com a leveza do tema. “É prazer que não se explica, / Ardorzinho que consola, / Vício honesto, inocentinho, / Protegido pela estola.” Tal arroubo poético em razão de uma banalidade encontra análogos na sátira romântica, haja vista as odes de Bernardo

⁸³ O heptassílabo, “[d]e todos os versos o mais usado e mais popular” (ALI, 2006, p. 67), deve muito de seu renome à liberdade de acentuação que sua forma permite. Sua estrutura baseada na alternância combinativa entre tônicas e átonas facilita a composição heptassilábica pelos autores, mantendo-se, não obstante, “agradável ao leitor”. As redondilhas maiores de Luiz Gama, em sua maioria, observam o ritmo [- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~], com a primeira sílaba não necessariamente átona, mas soando como tal “na recitação natural que liga as palavras iniciais, atenuando a primeira sílaba e reforçando a terceira”.

Guimarães “Ao charuto” e “Minha rede”, empregando seus versos não na ridicularização do que seria, de outra forma, respeitável, mas no enobrecer de uma reles mania pública.

Finalmente, junto aos poemas de temas banais, dispomos “A um nariz” e “Retrato de um sabichão”, duas homenagens a Gregório de Matos e seu ridicularizar do corpo humano, pedaço a pedaço. Mesmo a nível de forma, esses dois poemas adotam o molde idiossincrático de “Retrato que faz extravagantemente o Poeta ao mesmo Governador Antônio Luís da Câmara na sua despedida” – popularizado como “Vá de retrato” –, atribuído ao Boca do Inferno, e composto em quintilhas nas quais três tetrassílabos iniciam uma descrição física, que é rematada nos dois versos finais: o primeiro, um mais longo hexassílabo, e o último, um breve trissílabo; elaborado de maneira que a forma de cada estrofe delinea um rosto humano com nariz protuberante:

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

Com uma ligeira modificação, Luiz Gama amplia o comprimento do “nariz”, unindo os dois últimos versos em um decassílabo, e deixando sua estrofe sem queixo, em “A um nariz”:

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

E em “Retrato de um sabichão”:

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

As versões de Luiz Gama também diferem de “Vá de retrato” pelo fato de não nomearem a vítima da caricatura, conforma a já estabelecida urbanidade, um tanto predominante, em *Primeiras trovas burlescas*. Tradicionalmente, o lugar-comum satírico

Habitus corporis (“constituição física”), segundo Quintiliano, envolve alardear a feiura de um indivíduo poderoso de modo a vincular sua compleição monstruosa à maldade e à irracionalidade – como Gregório de Matos procede para com Antônio Luís da Câmara Coutinho (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 416). Gama não invoca nomes próprios em suas sátiras e, por conta disso, autonomiza partes do corpo de um anônimo,⁸⁴ concedendo agência ao nariz e, acima de tudo, incorrendo na técnica “*ut pictura poesis*” – “como a pintura, a poesia” – da *Arte Poética* de Horácio (*apud* HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 414), onde o exagero na deformação física resulta em uma imagem mental nebulosa, “como se o poeta fizesse um esboço rápido e grosseiro do tipo atacado”. Essa imagem esboçada, como um borrão, favorece a declamação oral da sátira, em função da memorabilidade de sua concepção genérica. Tal fenômeno é reconhecido pelo próprio Luiz Gama (2000, p. 144): “Em roto esquife, / Traço o desenho, / Com tal empenho / Que esculpo de improviso o tal patife”.

O que se pode determinar, nas sátiras de *Primeiras trovas burlescas* dedicadas a explorar poeticamente a banalidade, é que estas revelaram-se, em geral, divulgadoras fortuitas da profunda ambiguidade de seus valores filosóficos. O conflito entre a visão de mundo romântica e a iluminista-positiva irrompe, com feições ainda rarefeitas, na tangente dos conteúdos poéticos. Os devaneios dos curandeiros e as crenças dos sacerdotes manipulam os miseráveis, os discursos da razão satisfazem o mesmo propósito diante dos sábios no Ateneu. As composições sobre a pitada e o nariz, por sua vez, avizinham-se da cultura popular não apenas no conteúdo, mas na arquitetura formal das acessíveis redondilhas, das estrofes fisionômicas e do contato com a oralidade.

Afinal, o cantar sobre o banal declara o engajar literário por sob a fachada da insignificância, de fato oferecendo um contraponto aos poderes e costumes aossados pela sátira, que se mostra disposta a sancionar hábitos e tipos versando-os com simpático apreço. Em nossa dramatização alegórica, as cegas investidas de Perseu sobre a Medusa permanecem um tanto infrutíferas, mas já não são golpes completamente submetidos a uma fúria revoltosa, sinalizando intenção de cogitar uma nova estratégia.

3.1.4 *Cultura popular*

Embora a cultura popular, assim como os demais conteúdos temáticos examinados, esteja dispersa em numerosos poemas, e congregada nas descrições e narrativas satíricas de

⁸⁴ Razão pela qual “A um nariz” e “Retrato de um sabichão” constam, no presente trabalho, entre as banalidades, e não como refutações ao poder e aos costumes.

múltiplos enunciadores, sua manifestação mais interessante transcorre, em *Primeiras trovas burlescas*, na caracterização do malandro, na execução musical de seus versos, e no emprego da linguagem coloquial. Vocabulário coloquial que, incidentalmente, não se limita a enaltecer a riqueza da expressão popular, mas dinamiza um sentimento antielitista quando engajado na metapoesia – o cantar sobre os poetas e a produção poética.

A respeito do malandro, o tipo folclórico do homem que leva a vida em indolente serenidade, dedicado a artimanhas mesquinhas e pequenos golpes, mas cuja postura astuta e sedutora desperta uma bem-humorada afeição, é um ícone duradouro na arte brasileira. Alcinhado o “profissional do jeitinho” pelo antropólogo Roberto DaMatta (1986, p. 86), seu estereótipo foi consolidado no início do século XX, através do samba de compositores como Wilson Batista (1913-1968) e Noel Rosa (1910-1937), e do romance *Macunaíma* (1928) escrito por Mário de Andrade (1893-1945); e permaneceu na segunda metade do século em obras como o romance *Os pastores da noite* (1964) de Jorge Amado (1912-2001), na peça *Ópera do malandro* (1978) e no disco *Malandro* (1985), composições do músico Chico Buarque de Holanda (1944) que eternizaram a figura do malandro como “o barão da ralé”.⁸⁵

Em *Primeiras trovas burlescas*, ainda que não se sirva do termo “malandro”, o poeta elabora a essência do tipo em “O Janota”, salientando sua elegância afetada no porte e no vestuário: “Sou bonito, sou da moda, / Chibantão de belo gosto; / Sou gamenho, tenho garbo, / Porte airoso e bem composto. // Calça larga, mangas fofas, / Cabelinho bem frisado.” (GAMA, 2000, p. 119-120). Cantado na primeira pessoa do singular, as quadras em redondilha maior do poema celebram as peripécias do tipo, que passa a exaltar seus monumentais feitos de galanteador – “Vivo alegre, passo à larga, / Tenho trinta namoradas, / – Dez viúvas, seis donzelas, / Sete velhas, não casadas. // Quatro negras, cinco cabras, / Sem contar certa mulata / E a vizinha, que é zanaga, / Com seu *beque* de fragata” –, e evocar a inveterada dinâmica entre “malandro e mané” – “Faço andar em roda viva, / Mil cabeças d’alto bordo; / Mas se um vil credor esbarro, / Foge o sonho, então acordo!”.

Com voz própria, o malandro de “O janota” acelera seus versos, agora com oitavas quadrissílabas, conforme os otários e os credores amontoam-se para persegui-lo, no ritmo frenético de uma disposição silábica complexa – ABBCDEEC – que cumula na apoteose da vida malandra:

Berra o criado,
Grita o barbeiro;
– Quero dinheiro!

⁸⁵ Fragmento da faixa “A volta do malandro”, do álbum *Malandro* (apud HOMEM, 2009, p. 261).

Que frioleira!
 Eu que, sem *jimbo*,
 Ando pulando,
 Vou me safando –
 Que pagodeira!
 [...]

Quem deve e paga
 Não tem miolo,
 É parvo, é tolo,
 Não tem bom tino.
 Viva a chibança,
 Vá de tristeza,
 Morra a pobreza,
 Que isto é divino! (GAMA, 2000, p. 121-122)

Apesar do malandro não ser personagem incomum no Romantismo brasileiro, sua representação de maior renome, Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias* (1854), está mais próximo de um jovem intratável e taciturno do que deste charmoso arlequim carnavalesco pintado por Luiz Gama. Essa concepção simpática de um tipo popular, que usa seus talentos astutamente de modo a “driblar” a pobreza, subverte o lugar-comum da sátira latina associada à representação dos pobres: a *Fortuna* de Quintiliano (*apud* HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 419). Nesse tópico, íntimo do qual emerge o tema da *audax paupertas*, a pobreza audaz, compreendida como uma “característica da virtude e nobreza estoicas do homem livre por nada ter”, nasce a ideia de que não ser escravo do dinheiro evidencia a dignidade do pobre, em oposição à ganância do rico.

Em “O janota” o *audax paupertas* é distorcido com a intenção de ilustrar a nobreza do pobre em sua engenhosidade subversiva, audacioso por seus pequenos crimes e artimanhas, que recebem um tratamento poético simpático, sob a luz da jocosidade inofensiva. É um dos momentos de leveza provocados por *Primeiras trovas burlescas*, raros na sátira, que de fato refutam a realidade petrificada do mundo que as cerca. Ainda que absorvido pelas engrenagens da sociedade, a figura do malandro, quando festejada, é um recurso literário inspirador para a valorização da cultura popular nas artes; seu espaço de atuação nas brechas do poder e dos costumes representa, na literatura brasileira do século XIX, um atrevido contraponto à ideologia dominante, por vincular a beleza do pobre à sua expressividade natural, livrando-o da exigência de condicionar seu valor mediante um inerte estoicismo.

Porém, quando reconhecida em indivíduos em posição de poder, a malandragem perde seu encanto; torna-se, como já observamos, corrupção e abuso de autoridade, e alastra-se por sobre a ordem institucional da sociedade. Entre os poderes satirizados pelo poeta em *Primeiras trovas burlescas*, restava-nos mencionar o poder religioso, o domínio da Igreja, da classe eclesiástica e a feição exteriorizada de sua violência. Ocorre que Luiz Gama, em que pese suas

bem delineadas convicções sobre o pensamento religioso,⁸⁶ pouco versou sobre o tema, salvo as estrofes já observadas em “O fósforo” – flertes com a irreligiosidade herética – e em breves excertos inseridos em poemas maiores. Tais excertos resumem-se, particularmente, a denunciar a “malandragem” dos clérigos. Em “Novo sortimento de gorras”, o poeta alude ao comportamento sexual predatório de membros da Igreja: “Se um varão de coroa, digo, Padre, / Por obra do *divino*, c’oa comadre, / Fabrica seu filhinho, por brinquedo, / Empinge no marido – psio!... segredo!” (GAMA, 2000, p. 139-140, grifo do autor). E em “Os glutões” (p. 101) menciona brevemente a voragem “[d]’Os sagazes carolas d’ordens sacras, / Vigários, andadores, sacristães, / Que tragam num momento, Igreja e Santos, / Sem meter na contenda os capelães.”; encerrando a sátira religiosa em parcas e ociosas rimas anticlericais, motivadas porventura, como já referimos, pelo mesmo temor de retaliação que impeliu Luiz Gama a descartar determinados poemas na reedição da obra.

Além de retratar tipos e temas populares, *Primeiras trovas burlescas* comunica sua proximidade com a cultura popular a nível da forma e do vocabulário, não apenas no contínuo recurso às redondilhas e composições ligeiras, mas por usufruir e valorizar o emprego de corruptelas, de gírias que atuam como sínopes na emenda métrica, do embaralhar silábico da metátese, dos estrangeirismos com erros ortográficos, e do contorcionismo sintático no arranjo forçado de suas rimas – alguns já observados em exemplos como “*apolhado*”, “*Constipação*”, “*sobr’olho*”, “*piqui-pau*” e “*chuchadeira*”. Os poemas “Os glutões” e “Uma orquestra” projetam-se como os mais acolhedores a esses experimentos fonéticos, ambos entretidos na expressão sonora em proveito da intensificação do conteúdo poético.

“Os glutões” é iniciado com uma invocação à Musa, uma “Musa empavesada”, inchada e orgulhosa, que mesmo inominada pode ser reconhecida como personificação da gula, a partir da qual as perversões grotescas da voracidade são cantadas:

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

Oh tu, arca bojuda que resguardas
O profuso fardel das comidelas;

⁸⁶ Em carta a seu filho (*apud* FERREIRA, 2015, p. 193) e em escritos posteriores, Luiz Gama declara a influência do filósofo francês Ernst Renan (1823-1892) na formação de sua religiosidade, sobretudo a obra *Vida de Jesus* (1863) – uma interpretação altamente racializada das origens do profeta cristão, propondo sua origem ariana e descartando qualquer traço judaico –, da qual conservou a perspectiva “racional e positiva” de Renan, “desvinculada das especulações metafísicas ou teológicas” (FERREIRA, 2007, p. 280). Por conseguinte, o Cristianismo ético de Gama, fundado por um Cristo humano e despido de autoridade divina, traz novamente à tona sua conturbada relação com a visão de mundo romântica, notável por abraçar o encanto da espiritualidade mística.

Amazona terrível, devorante[.]
Té capaz de engolir mil caravelas: (GAMA, 2000, p. 95-96)

Antes de redundar na crítica dos poderes imperiais – Ministros e Barões a “chupitar” a pátria mãe, devorando insaciáveis a fortuna da nação –, o poeta conjura um verdadeiro cortejo de glutões históricos; ilustres comilões que, não obstante consagrados em lendas e mitos, apequenam-se diante dos prodígios realizados pelos “brasílios heróis” e suas “modernas barrigadas”. “Cambises⁸⁷, rei da Lídia, em certa noute, / Atracou-se à consorte com tal gana, / Que a meteu inteirinha no bandulho, / Como quem embutia uma banana!” (GAMA, 2000, p. 98); e “O ébrio Filoxêneo⁸⁸ lamentava / Um pescoço não ter de braças mil, / Onde o vinho corresse a pouco e pouco, / Como corre das pipas n’um funil”, são alguns dos representantes desta gula mítico-histórica.

Conforme avança o cortejo intertextual, o poeta revela uma das fontes de sua inspiração: “Dos glutões já cadentes leio a fama / Nas páginas de um livro *quinhentista*; / Vejo a gula amolando as férreas garras, / Para em guerra tenaz fazer conquista.” Tal livro quinhentista, muito provavelmente, corresponde a *Gargântua e Pantagruel* (c. 1534) do escritor renascentista francês François Rabelais (1483-1553), obra satírica vulgar e extravagante que explora – nas aventuras da dupla de gigantes – temas de classe, autoridade e costumes, através do grotesco, do humor escatológico e do experimentalismo linguístico. Para além desta referência indireta, a obra de Rabelais sinaliza sua afinidade e influência sobre *Primeiras trovas burlescas* em seu uso da tradição cômica carnavalesca para “destruir o quadro oficial d[e sua] época, [e] lançar um novo olhar sobre eles” (BAKHTIN, 1987, p. 386, grifos do autor), desta vez focalizado “do ponto de vista do *coro popular rindo na praça pública*”.

Riso popular que transparece na poesia de Luiz Gama a despeito de sua comprovada intimidade com a cultura erudita; pois o entrelugar em que se situa, como poeta negro a trafegar o “quadro oficial de sua época”, atento ao funcionamento das instituições e – em que pese seu autodidatismo – educado por elas, oportunizou seu acesso ao cânone literário, o qual foi devidamente apropriado e transformado. Seu conhecimento de Camões, Vieira, Filoxeno e Rabelais, por consequência, não atravessou incólume o prisma pessoal de sua simpatia pela

⁸⁷ Luiz Gama tencionava, porventura, aludir a Cresos (c. 596-546 a.C.), último rei da Lídia, de poder e riqueza legendárias. Seu reino foi absorvido pelo Império Persa de Ciro II (c. 600-530 a.C.), pai de Cambises (?-522 a.C.). (HERÓDOTO, 2019, p. 46).

⁸⁸ Obscura referência a Filoxeno de Leucas, “*gourmand*” cômico da Antiguidade que desejava alongar seu pescoço para saborear o vinho por mais tempo (HOFFMANN, 2016, p. 261). Amiúde confundido com o poeta lírico Filoxeno de Citera (c. 435-380 a.C.).

cultura popular, e foi ressignificado em pastiches satíricos que inspiraram novas expressões de humor e de revolta contra o “quadro oficial” do Brasil Imperial.

Humor e revolta que, em “Os glutões”, são proporcionais à degradação observada, conforme o abismo dos monstruosos estômagos procede sua prolongada ingestão. Os pratos oferecidos pela Musa, “Presuntos de Lamego, perus cheios, / *Roasteebiffs* (*sic*), e leitões, tenras perdizes, // [...] Fervendo, em néveas taças cristalinas, / Espumante *Champagne*, jeropiga,” (GAMA, 2000, p. 96) são tacanhos diante da insaciabilidade dos glutões. Os estrangeirismos usados pelo poeta, mesmo quando distorcidos, exprimem a pretensa sofisticação do banquete quando contrastada com a tosca voragem dos que o saboreiam. “E tão feia a garganta se mostrava, / Que em horror excedia uma cratera; / E tão forte o apetite que nutria, / *Que a si próprio comera, se pudera!*”. Mas ao fim, decreta o poeta que “Desdobre-se a cortina bolorenta / Sobre os nomes dos filhos lá da *estranja*;”, não podem estes competir com a realidade corrupta dos poderosos glutões brasileiros.

Já “Uma orquestra” retorna às redondilhas menores para entoar uma narrativa musical, iniciada com o enunciador “Por certa cidade / Sozinho vagando, / Ao mórbido corpo / Alívio buscando: // Acorde harmonia / Ao longe escutei, / E aos dúlios (*sic*) acentos / Meus passos guiei.” (GAMA, 2000, p. 64). A origem da melodia, uma “casa antiquada”, leva o enxerido andarilho a espiar pela janela, em cujo interior uma pequena família se diverte, cada um com seu instrumento, a tocar música. O enxerido passa então a descrever os membros da humilde orquestra, detendo-se tanto às feições quanto aos instrumentos: um “velho zangão” com “seu rabeção” marca o compasso; “De venta enfunada, / Com ar de Sultão, / A dona da casa / Tocando trombão!”; a “ridente menina”, com suas baquetas, “Nos prantos batia, / Malhava o zabumba, / N’um moto contínuo / De *bumba-catumba!*”; e a filha mais velha, em flauta “d’um tubo”, “Melíflua tocava / No seu canudinho / A menos prelúdios, / Lundu miudinho”.

Os ritmos africanos do zabumba e do lundu, alongando o frenético “bumba-catumba”, inspiram o sorridente velho a cantar, arranhando a garganta com seus chilros aliterativos: “A todos confundo / “Com meu rebecão, / “Que ronca e rebra, / “Qual fero trovão! // “Ferindo estas cordas / “Bezerros imito, / “Grunhido de porcos, / “Berrar de cabrito;” (GAMA, 2000, p. 68, grifos nossos). Essa composição, ao unir poesia e música, e invocar o lundu – apesar de versar em redondilha menor, como um longo estribilho em quadras⁸⁹ –, consagra a sonoridade

⁸⁹ Uma das formas tradicionais do lundu, segundo Edilson Vicente de Lima (2010, p. 57), “muito ao gosto” setecentista, “é composto de uma quadra com a tradicional rima no segundo e quarto versos heptassílabos. Porém, seu estribilho [...] é composto de uma estrofe de dez versos em redondilha menor”; diminuição que confere aceleração rítmica à canção. O poema “Uma orquestra”, por sua vez, não apresenta esta variação, mantendo apenas as rimas das quadras, todas pentassílabas; fazendo do poema, em sua totalidade, um estribilho vertiginoso.

popular, tendo em vista a origem “espúria e um pouco marginal” (LIMA, 2010, p. 15) do ritmo reproduzido, o qual é desfrutado pelo poeta até os jubilosos versos derradeiros, onde esquece o andarilho enxerido e permite à pequena orquestra continuar “vibrando o compasso”, conservando-a em um alegre presente.

Enfim, a estratégia derradeira em *Primeiras trovas burlescas* para exaltar a cultura popular consiste no afrontamento de seu oposto: a frívola erudição poética. Poemas como “A um vate enciclopédico” e “Arreda que lá vai um vate!” satirizam os aspirantes do Parnaso, no caso, poetas cujas composições solenes e pedantes ecoam um descabido elitismo, em preambulares exercícios de Luiz Gama na metapoesia – aos quais retornaremos no comentário da lírica, quando o poeta canta a si próprio e seu versejar.

A apresentação dos vates é, como de praxe, envolta em exageros cômicos e suntuoso sarcasmo. Em “A um vate enciclopédico” ele surge “Qual cratera lançando lava ardente, / De Pompéia tragando a pobre gente, / Novo Aníbal os mares agitando, / Arbustos e penedos derrubando,” (GAMA, 2000, p. 83-84), e portando admirável currículo: “É Doutor em ciências sociais, / Conhece toda casta de animais; [...] // E nos fastos da grã-filosofia / Diz tais cousas que as carnes arreperia!”. Crédulo em sua erudição e dotado de resoluta imposição vulcânica, o vate procura atalhos para o sublime poético, agarrando-se à Pégaso⁹⁰ para invadir o Parnaso.

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

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

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

Quis um pobre sandeu apatetado

⁹⁰ O cavalo alado da mitologia grega, por vezes associado à “impetuosidade dos desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 703), também passou a simbolizar, no Romantismo, a inspiração poética.

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

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

Ao Parnaso! Ao Parnaso subir quero!⁹¹ (GAMA, 2000, p. 40)

Ambos os vates não resistem ao voo, um é levado ao manicômio, outro é derrubado na lama pelo Pégaso. O motivo se deve, como podemos observar, aos temas e à execução de sua “castrada poesia”, vagamente definida como “asneira” e “baboseira”, mas cuja efetiva infração é desvendada pela palavra “frieleira” – no penúltimo verso da terceira estrofe de “A um vate enciclopédico”. As frioleiras são arranjos de “baixa temperatura poética” (BOSI, 1996, p. 30), poemas compostos com a frieza de um ofício repetitivo que, embora dotados de certa “graça e propriedade”, não passam de adornos com acabamentos rebuscados.

O enunciador sático de “Arreda que lá vai um vate!” enumera alguns exemplos do que considera frioleira, conforme o vate, montado no Pégaso, exclama: “Os gatos mostrarei fugindo aos ratos, / Vistosos frutos em arbusto peço; / Jumentos a voar, touros cantando, / E grandes tubarões nadando em seco!” (GAMA, 2000, p. 40-41). Seu menosprezo pelas frioleiras, que no momento aparentam restringir-se a inócuas fabulações disparatadas, prenunciam sua insatisfação com a poesia absorta da realidade, alheia ao mundo petrificado do qual irrompe, e desrespeitosa com os que ainda sofrem nele. A aversão às frioleiras deve-se à percepção, por parte do poeta, do débil engajamento destas. Rejeitadas pelo Parnaso, não basta às frioleiras dos vates a tintura fantástica para atingir o sublime, pois seu único caminho, no mundo moderno, envolve um reencantamento romântico cuja ingenuidade – no sentido que lhe dá Schiller – contemple o mundo, a natureza, como objeto.

Reencantamento este esboçado por Luiz Gama em suas trovas populares, nas favoráveis encenações da pobreza audaz do malandro e da orquestra doméstica, na consagração da linguagem coloquial e musical, como se cantadas por um carnavalesco coro popular – donde as

⁹¹ Esse trecho de “Arreda que lá vai um vate!” encerra uma intrigante simetria com o poema “Dilúvio de papel – um sonho de um jornalista poeta” de Bernardo Guimarães (2010, p. 115), afora o fato de o vate deste último ser um desertor da lira e do Parnaso, herói desencantado com o mundo moderno – “Ó minha casta, e desditosa musa, / [...] Tu hoje és impossível” –, enquanto o de Luiz Gama é escarnecido como intruso no plano sublime. Ambos sofrem as consequências de suas posições na ira da Musa e do Pégaso respectivamente, e representam tanto o desencanto romântico com o mundo moderno, e a tentativa, ainda que artificial, de um também romântico reencantamento.

primeiras e sutis referências afro-brasileiras –, purificando o pedantismo erudito na paródia e no pastiche, para ao fim jogar na lama os adeptos da frioleira.

Podemos, afinal, arriscar algumas conclusões sobre o engajamento satírico de *Primeiras trovas burlescas* segundo a variação observada na abordagem dos temas. Entre os poemas que contemplamos, uma das qualidades mais difundidas está na capacidade do autor de reforçar ideais românticos ao mesmo tempo em que os critica. A absoluta ambiguidade irônica das sátiras o afasta de uma adoção do Romantismo como visão de mundo, permanecendo alheio às nostalgias e utopias sociais em prol de um presente, em geral, imutável. Certas tentativas de reencantamento, como na medicina e na religião, são categoricamente descartados, como trocas “da vida por eterno sonho”. E, no entanto, o racionalismo antagônico recebe o mesmo tratamento desdenhoso. De modo que o temperamento do sátiro impede qualquer adesão inequívoca no sentido ideológico, exceto por um violento antielitismo, a partir do qual transparecem suas simpatias populares.

Ademais, a submissão da sátira à tradição literária e seus lugares-comuns expõe um relativo afastamento da liberdade radical associada à poesia engajada. Por mais que o enunciador moralista esbraveje contra os hipócritas e dissimulados, exigindo autenticidade poética, seu próprio engajamento vislumbrou apenas superficialmente o cenário social em que se situa. A revolta que agita seus versos sobre o poder, os costumes, as banalidades e mesmo a cultura popular são, ainda, temas insuficientes ao engajar literário; ele carece, tal qual o engajamento sartriano, uma imersão mais profunda na subjetividade lírica: a individuação preconizada por Adorno (2012, p. 88-89) como expressão do “pensamento de uma humanidade livre”. Em outras palavras, falta ao poeta afirmar a particularidade de sua situação, e levar seu eu-lírico além da ficção semiótica do enunciador sátiro, em direções que apenas um poeta negro pode levá-lo.

Somente algumas sátiras de *Primeiras trovas burlescas* cometeram breves lapsos nos quais pudemos entrever esse mais abrangente “eu enunciador”, identificado com trabalhadores pobres, com vates malandros como Muriçoca e, mais indiretamente, afeiçãoado a tipos e temas da cultura popular. Estes momentos dão indícios do que será explorado pelo poeta na lírica melancólica, complemento edificador da revolta destrutiva, pois a sátira e a revolta, como também a espada de Perseu, não bastam para derrotar a Medusa.

O que não significa, apesar de nossas constantes ressalvas, que a sátira de Luiz Gama não seja dotada de engajamento e de transitividade poética, visto os indignados arranjos dramáticos, os sonetos eróticos, os discursos zombeteiros, as caricaturas estróficas e a afinidade com a fábula, todos “radicalmente poéticos” (LYRA, 1992, p. 76) no ver-sejar sobre o que é

ridículo, corrupto, feio, sórdido e mesquinho em sua própria temporalidade, um pujante retrato da sociedade brasileira de meados do século XIX. Mas um retrato, por definição, estático e parcial, cujo escárnio e a indignação moral não oferecem – salvo as já mencionadas exceções – contrapontos, sejam estes esperançosos ou saudosistas. São gritos no vazio, denúncias sem solução, golpes de espada contra um monstro ainda ileso, protegido pelo horror de seu olhar petrificador, que age como uma névoa a ocultar sua essência. Por conseguinte, o herói-poeta deve recorrer ao escudo espelhado, ampliar seu campo de visão, fazer menos cega sua revolta, e conjurar a leveza ao refletir não apenas o monstro no espelho, mas a si mesmo.

3.2 O espelho da melancolia: líricas

Complexo e profuso em significados, o espelho é símbolo recorrente em ponderações sobre a natureza da literatura. No Romantismo tardio – às portas do Realismo –, Stendhal (1987, p. 146) compara o romance a “um espelho transportado por uma estrada. Às vezes reflete, ante seus olhos, o azul dos céus, às vezes a lama das poças da estrada”. Da mesma forma, as descrições do romance contemplam o belo e o feio em conformidade com a realidade refletida, perante a qual o autor – bem como o homem que transporta o espelho – é moralmente neutro, malgrado a repulsa do leitor pela “lama da estrada”. “Seu espelho mostra a lama e vocês acusam o espelho! Acusem antes a estrada onde há o lamaçal, e mais ainda o inspetor de estradas que deixa a água se estagnar e o lamaçal se formar.” Nessa conformidade, o leitor tem diante de si, tanto no espelho quanto no romance, um reflexo nítido e objetivo do mundo, a partir do qual pode observar sua verdadeira condição, e porventura engajar-se em mudá-lo.

Para alguns contemporâneos, no entanto, essa luz pura despreendida do espelho de Stendhal é inerentemente distorcida. O crítico e ensaísta inglês William Hazlitt (1778-1830), em *Sobre a poesia em geral* (1987, p. 210) declara a poesia como “a linguagem da imaginação; e a imaginação é aquela faculdade que representa os objetos não como são em si, mas na forma em que são moldados por outros pensamentos e sentimentos”. Nessa imposta subjetividade, a linguagem poética permanece “verdadeira”, na medida em que sua expressão é genuína, mas não está submetida à realidade do mundo; logo, a imaginação, como fonte das paixões, molda a luz refletida dos objetos na consonância de seus devaneios.

O espelho encrustado no escudo de Luiz Gama, encarnado em Perseu, traz para o interior da poesia lírica esse conflito entre arte e vida, poesia e verdade, objetividade e subjetividade. Decerto, não consideramos *Primeiras trovas burlscas* o reflexo nítido e objetivo de seu contexto social, tampouco um absoluto devaneio ficcional de seu autor; a solução está na

abordagem dialética do “sujeito lírico” da obra, simultaneamente referencial e ficcional, e que, nas palavras de Dominique Combe (2010, p. 126), “se cria no e pelo poema, que tem valor performativo”. Em nossa investigação sobre as sátiras, por exemplo, aludimos eventualmente a um “enunciador” do poema, com efeito instituindo uma distinção entre esse sujeito e Luiz Gama – ou a ideia que temos dele. Essas personagens satíricas, em sua tematização distanciada, focada no riso do “outro” mediante narrativas e descrições, ocultam o autor à sombra da qualidade performativa do “sujeito lírico”.

Quando levado ao extremo, o ocultamento do autor pode resultar em sua “morte”, ou “desaparecimento elocutório”, como na impessoalidade simbolista vindicada por Mallarmé, consciente da poesia como “inteiramente transportada pela linguagem, sem referência direta ao próprio mundo, nem à verdade prosaica, nem à razão, e, conseqüentemente, como uma criação da palavra” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 64). O argumento de Combe evita essa completa ficcionalização da poesia e do enunciador por conceder ao “sujeito lírico” uma oposição dialética com o “sujeito autobiográfico”, a expressão literária do autor empírico. Tal “sujeito autobiográfico” não tem relação alguma com fatos anedóticos da biografia do poeta, mas sim com a chamada “quintessência da experiência vivida aberta ao universal”:

Os tormentos e as alegrias do *amor*, a angústia da *morte*, a *melancolia* etc., como experiências fundamentais do ser humano, constituem os estados de consciência do sujeito lírico, e, por isso mesmo, a matéria – mais que o objeto, que supõe uma tematização, ou seja, uma distância precisamente objetivante – do poema. (COMBE, 2010, p. 126, grifos nossos)

Livrando-se do *status* de ficção – no sentido de “pura invenção da imaginação” – e devidamente relacionado com a vida e a experiência humana – delineadas sobre um “fundo autobiográfico” –, o “sujeito lírico” realiza o amálgama dos espelhos de Stendhal e de Hazlitt. Amálgama no qual a objetividade ingênua do primeiro espelho é superada, em direção a um imaginário subjetivo que não o apaga de fato; dialética análoga à que atentamos no engajamento sartriano, em que o recuo do imaginário com relação ao mundo não implica o apagamento deste, mas concede à literatura a oportunidade para contemplá-lo sob novas perspectivas.

O “sujeito lírico” engaja-se com o mundo, portanto, na “ressonância afetiva dos acontecimentos e dos fatos biográficos, que constitui a própria matéria do poema, muito mais que sua simples evocação, sob o modo descritivo e narrativo” (COMBE, 2010, p. 127). Sua performance é personiana: em uma atuação matizada pela experiência e a vida humanas, ele finge que é dor “[a] dor que deveras sente” (PESSOA, 1996, p. 14). E em que pese sua

inexistência fora do poema, e a instabilidade de sua identidade, a transcendência do “sujeito lírico” carrega as cicatrizes de sua origem empírica.

Com relação às “matérias” da poesia lírica – distintas dos “temas” satíricos –, seus atributos podem ser detalhados, no tocante ao escudo espelhado de Perseu-Gama, por intermédio da imagem romântica do *Soleil noir de la Mélancolie*, o sol negro da melancolia, concebido pelo escritor francês Gérard de Nerval, em seu poema “El desdichado”. No segundo capítulo apresentamos este oximoro do sol negro, junto à estrela da revolta, como a dupla luz definidora do Romantismo para Löwy e Sayre, sintoma e expressão de rechaço à modernidade.

Segundo Marta Kawano (2013, p. 517), a luminosidade fosca do sol negro mergulha a “paisagem real [...] numa espécie de sombra, a sombra da melancolia, que não é senão o fruto da constatação do abismo existente entre o ideal e o real”. O cenário taciturno iluminado por essa luz assume um relevo onírico, de sonolência semiconsciente. Mas o que chama a atenção na melancolia nervaliana, povoada de figuras femininas, é seu cantar sobre o *amor*. Amor e mulheres que, na obra de Nerval, denunciam a inconstância de seu pesar, um “balanço [...] entre encanto e desencanto, entre melancolia e ironia”;⁹² como se a escuridão melancólica devesse, necessariamente, projetar sua contraparte luminosa: se o real obscurece, o ideal está luzente.

Tal disposição poética na expressão da melancolia, por parte de Nerval, é atribuída a seu íntimo contato com a literatura e o Romantismo alemão (KAWANO, 2013, p. 521), que tem por característica “não apenas a ânsia e a melancolia, mas também o dom encantador de tomar as coisas levemente e torná-las leves” (SAFRANSKI, 2010, p. 78). Um dos artefatos do Romantismo alemão que o permite suscitar tal leveza é o êxtase dionisíaco, adaptado dos delírios festivos da Antiguidade grega, cujos componentes místicos e sentidos secretos exprimem, em meio à uma procissão festiva, o que Novalis (*apud* SAFRANSKI, 2010, p. 150) chama o “espírito da melancolia de Baco”. Sob tais influências, o pesar poético do sol negro nervaliano revela sua já referida inconstância, oscilando entre o peso da melancolia e a leveza irônica para iluminar a realidade obscurecida.

Essa é a melancolia refletida no escudo espelhado de Luiz Gama, provida de uma leveza dionisíaca que se opõe ao peso do viver, à realidade petrificada pelo olhar do monstro, aos raios do sol negro que banham a existência. Assumindo o “sujeito lírico” negro, o poeta se apodera destes conceitos para difundir a luminosidade de seu ideal, cantar os amores, a beleza, a escravidão, e liderar sua procissão extática como “Orfeu de carapinha”, com um riso

⁹² A melancolia acompanhada de um humor irônico está, assim como a profusão de figuras femininas, “presente em toda parte na obra nervaliana, e pode se expandir, envolvendo figuras reais, personagens literárias, figuras artísticas e mitológicas” (KAWANO, 2013, p. 518).

melancólico. O reflexo sorridente do poeta, moldado na celebração de diversos aspectos do “ser negro”, é o ressoar poético e afetivo da vida do autor, que faz do espelho uma arma de poderoso engajamento.

3.2.1 *Matérias e formas: amor*

Sem demora, logo no terceiro poema de *Primeiras trovas burlescas*, deparamo-nos com a lírica amorosa de Luiz Gama nos versos melancólicos de “Junto à estátua (no Jardim Botânico da cidade de São Paulo)”. Esta primeira expressão sentimental do poeta, a cantar seus apaixonados voos da imaginação, a atmosfera etérea que o cerca, e as ilusões propiciadas por esse estado mental, também guarda sua primeira representação não-satírica da forma feminina, na imagem da mulher branca. “Formosa virgem de nevado colo, / De garços olhos, de cabelos louros; / Sanguíneos lábios, elegante porte, / Mimoso rosto de Ericina bela,” (GAMA, 2000, p. 14). O poeta regozija seu contato com semelhante beleza divina:

Curvando o seio do alabastro fino,
Mimosa imprime nos meus lábios negros
Gostoso beijo de volúpia ardente! –
Vencido de prazer, nadando em gozos,
Já temeroso pé movendo incerto,
Voo com ela às regiões etéreas
Nas tênues asas da ternura infinda. (GAMA, 2000, p. 15)

Beijado em seus lábios negros, o poeta delirante é tomado pelo desencanto quando a luz do amanhecer ilumina sua Vênus Ericina:

Rasgando o véu das ilusões mentidas,
Que est’alma frágil seduzir puderam,
Imóvel terra, cambiantes flores,
Viram meus olhos no romper da Aurora;
E d’entre os braços, que cerrados tinha,
Gelada estátua de grosseiro mármore!... (GAMA, 2000, p. 15)

Tal espécime de paixão sublime entre um poeta e a idealização angelical de sua amada, somada à desilusão provocada pela alvorada – como se o despertando de um sonho – é fórmula recorrente da lírica romântica, em especial nas figurações femininas imaculadas do ultrarromantismo,⁹³ que levam o poeta a implorar à noite que não complete seu ciclo e dissolva

⁹³ Como em “Soneto” de Álvares de Azevedo (1999, p. 72), “Era um anjo entre nuvens d’alvorada / Que em sonhos se banhava e se esquecia!”; ou mesmo no Romantismo francês, nos versos do poeta Alphonse de Lamartine (1790-

o espectro sedutor. Luiz Gama retorna a esses motivos no poema “Laura”, conservando, em sua efígie da figura feminina, os atributos da palidez, dos cabelos loiros, dos lábios avermelhados e da aura angelical. “Carmíneos lábios / Nos rubros cravos, / Que n’hástea pendem, / Quais mélios favos. [...] // Era um Arcanjo / De aéreo sonho, / No ar perdeu-se / Ledo e risonho.” (GAMA, 2000, p. 124). A revelação, no dístico que fecha o poema, nos é familiar: “Era uma estátua – exemplo de beleza, / E como ela de mármore tinha o peito!”

O uso da estátua como símbolo poético é vinculado ao potencial melancólico de sua natureza, aplicado no cantar literário relativo ao amor humano. Jean Starobinski, em *A tinta da melancolia* (2016, p. 364), sugere uma acepção de “estátua” no sentido da “imagem de pedra [que] estabelece com as imagens de carne um contraste em que está inevitavelmente implicado um pensamento da vida, da morte e da sobrevivência”. Modelos da perfeição, a imobilidade das estátuas inspira um fascínio que nos leva dotá-las de uma “vida iminente e uma força prestes a se pôr em marcha”; e quando na forma de belas mulheres, a paixão que porventura despertam transcorre como desvario trágico.

No caso de Luiz Gama, o contraste de seus “lábios negros” com o “niveo mármore” de Laura, em meados do século XIX brasileiro, é tão derradeiro quanto o seria diante da pele branca de uma mulher em carne e osso. Para aproximar-se do ideal romântico de beleza, resta ao poeta negro recorrer a melancólicos devaneios poéticos, petrificando a mulher branca na imobilidade da perfeição sublime, com “peitos de mármore” incapazes de reciprocitar seu amor, e estabelecendo a sua identidade no reconhecimento dessa diferença. Quanto às estátuas, sua vida iminente jamais se põe em marcha, fadadas a uma existência estereotipada nas composições oníricas de jovens poetas românticos.

Em contrapartida, os versos que cantam a mulher negra, conquanto também laudatórios à sua beleza, dão continuidade aos critérios desiguais que orientam as descrições de seus corpos e de suas atitudes; donde a quase incorpórea e angelical imagem da mulher branca reduz-se, na mulher negra, a uma intensa materialidade. O poema “Meus amores”⁹⁴ exalta, em seu refrão: “Meus amores são lindos, cor da noite / Recamada de estrelas rutilantes; / São formosa crioula, ou Tétis negra, / Tem por olhos dous astros cintilantes.” (GAMA, 2000, p. 243). A homenagem mítica agraciada aos amores “cor da noite” na figura da nereida Tétis é, no entanto,

1869) em “Baldado intento meu!” (*apud* LOBO, 1987, p. 1281), “Baldado intento meu! Por mais e mais que eu peça / Se vai o tempo embora! / Posso à noite dizer: “Não corras tão depressa” / Foge, esvaece à aurora”.

⁹⁴ Poema publicado originalmente na edição do *Diabo coxo* de 3 de setembro de 1865 (FERREIRA, 2000, p. 243), embora assinado com o pseudônimo Getulino.

acompanhada da estrofe: “A cabeça envolvida em núbia trunfa, / Os seios são dous globos a saltar; / A voz traduz lascívia que arrebatá, / – É cousa de sentir, não de contar.”

Essa sexualização literária da mulher negra, paixão considerada mais acessível por sua presença sensual e palpável – em discrepância com o quase intangível divinizar da pele branca, que prescreve certa distância reverente –, perpetua a convencional concepção social da mulher negra como criatura libidinosa, de impulsos carnis incontroláveis, cujo desregramento a faz disponível à objetificação sexual e aos avanços masculinos. No Romantismo brasileiro constam numerosos exemplos dessa representação, com frequência no polo “demonizado” dos estereótipos⁹⁵ elencados por Eliane Marques (2018, p. 44). Porém, mesmo quando a atitude sedutora imposta à mulher negra não é tratada como nociva, ela serve aos pretextos que promovem sua oposição com a virtuosidade da mulher branca. A expressão mais explícita dessa antítese encontramos no poema “Clara”, de Casimiro de Abreu (1839-1860), que contrapõe a “morena da terra” à “clara dos anjos”, acomodando sua conduta de acordo com a cor da pele da amante.⁹⁶

Não causa surpresa, à vista disso, que Luiz Gama tenha dado continuidade a essa classe de estereótipos, considerando-se o ambiente social e literário – *As primaveras*, de Casimiro de Abreu, foi publicado em 1859, no mesmo ano de *Primeiras trovas burlescas* –, e o já verificado machismo de suas sátiras. J. Romão da Silva (1981, p. 62) enfatiza as dificuldades de Luiz Gama em “afinar as cordas do instrumento em que trastejava com a lira lamurienta e afetada dos bardos [românticos]”, e, no entanto, tais afinidades existem a nível de conteúdo; clichês sobre o temperamento feminino foram internalizados e legitimados, contrariando a manifesta insubordinação que o poeta negro dedica a outros tópicos.

Apesar dessas concessões a estereótipos machistas da “estética branca”, o versar sobre a mulher negra não está limitado, em *Primeiras trovas burlescas*, ao esboço erótico de seus corpos. O poema “A cativa”, ainda que também explore sua beleza física – enaltecendo a pele, os olhos e “As madeixas crespas, negras” (GAMA, 2000, p. 135) –, volta a cantar a melancolia da desventura amorosa, cujo motivo, revelado no título, abrange uma nova e significativa matéria lírica:

⁹⁵ Exemplo emblemático desta representação “demonizada” da mulher negra é a personagem “Esméria”, jovem escrava da novela “Pai-Raiol, o feiticeiro”, parte da antologia *As vítimas-algozes* de Joaquim Manuel de Macedo. Dotada de “ vaidade descomunal e egoísta” (MACEDO, 2006, p. 69), a escrava seduz seu senhor por ação dos movimentos de seu corpo, “enlaç[ando] as mãos na altura do baixo ventre, arqueando os braços de modo a tornar salientes os seios mal encobertos, e ostensiva a parte anterior do tronco, pondo os olhos no chão...” (p. 92); e leva, como nova senhora, a fazenda à ruína.

⁹⁶ “A morena é predileta, // Mas a clara é do poeta: / Assim se pintam arcanjos. / Qualquer, encantos encerra, / Mas a morena é da terra / Enquanto a clara é dos anjos!” (ABREU, 2002, p. 88).

Qual na rama enlanguescida
 Pudibunda[,] sensitiva,
 Suspirando ela murmura:
 Ai, senhor! eu sou cativa!...

Deu-me as costas, foi-se embora,
 Qual da tarde ao arrebol,
 Foge a sombra de uma nuvem,
 Ao cair da luz ao sol. (GAMA, 2000, p. 136)

Prisioneira de sua condição, a cativa não tem poder de consentimento junto ao amante que se declara; como escrava e como mulher, seu arbítrio está sujeito aos desmandos de um proprietário. Sob a perspectiva do “sujeito lírico” masculino, o amor da cativa é análogo ao de Laura, ambos inacessíveis aos seus apelos em virtude de implícitas consequências projetadas do âmbito social. O amor do poeta por Laura, como o amor de um homem negro por mulheres brancas no século XIX, é simbolizado pela distância da estátua, o mármore que a faz intransitiva nas estruturas sociais de classe e de raça. A existência petrificada da cativa é de natureza similar, que apesar de aberta às súplicas do amante, está imobilizada nos enredos do tecido social. Estes retratos femininos de *Primeiras trovas burlescas* – não obstante provirem das manifestações poéticas de um desejo masculino – providenciam o reconhecimento dos grilhões de sua situação, sejam nas prisões estereotipadas das composições literárias ou no cativo tangível de um império escravocrata.

Afinal, é o poema “Minha mãe”, cântico devotado ao amor materno, o menos ambíguo no manusear poético da beleza negra. A jovem mãe “Era mui bela e formosa, / Era a mais linda pretinha, / Da adusta Líbia rainha, / E no Brasil pobre escrava! [...] // Nos roliços braços de ébano, / De amor o fruto apertava, / E à nossa boca juntava / Um beijo seu, que era vida.” (GAMA, 2000, p. 150-151). Todos os atributos físicos associados à negritude são consagrados a ela, os “lábios de roxo lírio”, os “alvos dentes nevados”, os “olhos negros altivos”; e logo após unidos à idealização divina de seu “coração de santa” e sua alma “mais pura [...] que um Anjo”. A melancolia da mãe escrava, cercando de afetos seu frágil rebento, a antecipar seu trágico destino confinado ao cativo, levam-na ao pranto:

Se junto à cruz penitente,
 A Deus olhava contrita,
 Tinha uma prece infinita
 Como o dobrar do sineiro;
 As lágrimas que brotavam
 Eram pérolas sentidas,
 Dos lindos olhos vertidas
 Na terra do cativo. (GAMA, 2000, p. 152)

Uma leitura biografista de *Primeiras trovas burlescas* certamente encontraria dificuldades para conciliar essa jovem de “Minha mãe” – “Suave o gênio, qual rosa / Ao despontar da alvorada” – com a figura “altiva, geniosa, insofrida e vingativa” descrita por Luiz Gama (2011, p. 199) na carta a Lúcio de Mendonça. Ademais, segundo a mesma carta, Luiza Mahin foi africana livre e avessa ao cristianismo, incompatível com a cativa que chora, contrita, junto à “cruz penitente”. O poema é uma demonstração propícia da oposição dialética, a qual aqui referenciamos, entre “sujeito lírico” e “sujeito autobiográfico”. O “sujeito lírico” de “Minha mãe” não é o filho de Luiza Mahin, mas sim um enunciador elaborado por este, que, no entanto, expressa a “quintessência da experiência vivida” (COMBE, 2010, p. 126) do autor, não na forma de um testemunho anedótico de sua biografia, mas na “ficcionalidade alegórica” de sua individualidade ampliada.

De modo que o poema sobre uma jovem mãe escrava chorando pelo filho, escrito por um poeta que sabemos órfão e escravizado na juventude, não é, todavia, mero sintoma psicológico de memórias afetivas, e sim uma performance exteriorizada de identidades possíveis – “autobiografias” –, condicionadas pela particularidade da situação do poeta e as conjunturas histórico-social e literária com as quais ele se engaja. A “ficcionalidade alegórica” será retomada nos tópicos seguintes conforme as atuações poéticas de Luiz Gama conjuram Getulino, o “bode” e o Orfeu de carapinha para perscrutar as profundezas do sujeito lírico negro.

Por ora, independentemente dessas leituras, apreciamos a melancolia de *Primeiras trovas burlescas*, em matéria de amor, nos lamentos desencantados e declarações ardentes de um enunciador negro. Declarações notáveis – não obstante o contágio dos estereótipos – por louvar a graça e a beleza negra nos seus mais variados traços, em aberta contraposição aos valores dominantes de um mundo obscurecido pelo *Soleil noir*, e vergado sob o imenso peso do olhar petrificador da Medusa. Este versar sobre a beleza da mulher negra, despojado do vilipendiar moralista que as impõe a lascívia, e que celebra o cabelo crespo, os olhos negros, e a pele de ébano sem apelar às operações de embranquecimento, corresponde aos primeiros feixes luminosos a refletir no escudo espelhado, e atingir Medusa em seus próprios olhos.

3.2.2 *Racismo e escravidão*

A começar pelas linhas do prefácio, e prosseguindo ao longo do poema introdutório de *Primeiras trovas burlescas*, nomeado “Prótase” – como a exposição do argumento de um drama, no jargão das peças de teatro –, Luiz Gama esclarece de prontidão não ter ilusões quanto

às suas virtudes poéticas, estando “por demais convencido do pouco que elas valem” (GAMA, 2000, p. 5). Ele se firma como um poeta à parte, aventurando-se timidamente por terrenos hostis, onde sabe sua presença representar uma inconveniência, e permanece

Sobre as abas sentado do Parnaso,
Pois que subir não pude ao alto cume,
Qual pobre, de um Mosteiro à Portaria,
Das trovas fabriquei este volume.

São rimas de tarelo, atropeladas,
Sem metro, sem cadência e sem *bitola*
Que formam no papel um ziguezague,
Como os passos de rengo manquitola. (GAMA, 2000, p. 8)

Sem pretensões quanto às alturas sublimes do Parnaso, o poeta, entretanto, compreende a necessidade de tranquilizar os “venerandos sábios da influência”, pois que “o trovista respeita submisso, / Honra, pátria, virtude, inteligência”, e seus versos afrontam tão somente o crime e a estupidez. Este ato de o autor prostrar-se humildemente, oferecendo seus modestos versos à opinião do público, não era incomum em meados do século XIX,⁹⁷ porém, chama a atenção em *Primeiras trovas burlescas* a recorrência com que Luiz Gama aborda as motivações e os percalços de sua elaboração poética.

Dois poemas semelhantes fazem retornar, sob humores distintos do prefácio e da “Prótase”, essa apreciação metapoética de Luiz Gama: “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral” e “No álbum do Sr. Capitão João Soares”. Os álbuns, pequenas cadernetas pessoais onde se colecionava versos e mensagens, em geral recordações de amigos ou cortesias de escritores ilustres, estava em moda na época (AZEVEDO, 1999, p. 54). Não há evidências de que estes poemas sejam exclusivos a *Primeiras trovas burlescas*, que tenham de fato constado nos álbuns dos tais “Silva Sobral” e “João Soares”, ou mesmo da existência desses indivíduos; o interesse dessas composições está no que sua forma simboliza: a interação do poeta com o que considera ser seu público leitor.

Embora cantados no ritmo alegre das redondilhas, os versos para o primeiro álbum, de “J. A. da Silva Sobral”, proferem um desabafo melancólico. Iniciado com as mesmas reservas e menoscabos do prefácio – “Se tu queres, meu amigo, / No teu álb’um pensamento / Ornado de frases finas, / Ditadas pelo talento; // Não contes comigo, / Que sou pobretão:” (GAMA,

⁹⁷ O prefácio de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis (2018, p. 93), é emblemático em sua semelhança com o de *Primeiras trovas burlescas*, ambas as obras publicadas no mesmo ano. “Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.”

2000, p. 30) –, o poema passa a expressar o familiar melindre do poeta com o que considera “frieiras”, ou “mimosas cantigas”: “Não falo das flores, / Dos prados não falo, / Nem trato dos sinos, / Porque têm badalo; / Nem das travessuras / Do terno Cupido, / Que faz do beato / Janota garrido.” Julgando-se incapaz de dedicar ao amigo um arranjo deleitável de poesia, o poeta arrisca confessar a angústia de sua situação, como homem negro a assomar o âmbito das letras, mediante versos que aparentam o conjurar de um *alter ego* crítico, a reverberar os ecos racistas decorrentes de sua incursão literária.

Que estou a dizer?!
 Bradar contra o vício!
 Cortar nos costumes!
 Luiz, outro ofício...

[...]

Vai lá para a tenda,
 Pegar na sovela,
 Coser teus sapatos
 Com linha amarela.

Mordendo na sola,
 Empunha o martelo,
 Não queiras, com *brancos*,
 Meter-te a tarelo.

[...]

Ciências e letras
 Não são para ti;
 Pretinho da Costa
 Não é gente aqui. (GAMA, 2000, p. 32)

A despeito do arranjo formal dessas estrofes reproduzir os ritmos ágeis da sátira jocosa, seu significado conota o extravasar de um lamento revoltado. São versos de revolta e melancolia em seu mais explícito amálgama, divulgando com ironia os pressupostos racistas que negam a seu compositor a possibilidade de sobrevivência nos domínios brancos – as “ciências e letras”. Trata-se de uma melancolia essencialmente nervaliana, harmonizada pela leveza irônica que age como contrapeso à opressão do mundo petrificado. Ademais, devido a sua presença no álbum de um amigo, o poema expõe o nome do autor em meio aos versos, inibindo momentaneamente Getulino e os demais enunciadores sátiros para revelar “Luiz”. Esse ato reforça o valioso caráter confessional do poema, no qual Luiz Gama chega ao âmago do motivo que o impede de cantar “mimosas cantigas”:

Desculpa, meu caro amigo,

Eu nada te posso dar;
 Na terra que rege o *branco*,
 Nos privam té de pensar!...

Ao peso do cativoiro
 Perdemos razão e tino,
 Sofrendo barbaridades,
 Em nome do Ser Divino!!

.....

E quando lá no horizonte
 Despontar a Liberdade;
 Rompendo as férreas algemas
 E proclamando a igualdade;

De chocho bestunto
 Cabeça farei;
 Mimosas cantigas
 Então te darei. – (GAMA, 2000, p. 32, grifos do autor)

Enquanto poeta negro, situado em uma sociedade regida pelo branco – a terra dos cativoiros, das férreas algemas, das desigualdades, e das torturas bárbaras que impõem o desatino e a ignorância à população negra, escravizada ou não –, Luiz Gama decreta uma autoimposta urgência em devotar sua voz poética no combate dessa situação – “Cortar nos costumes!”.⁹⁸ O “sujeito lírico” manifestamente negro, a bradar “nos privam té de pensar! [...] / perdemos razão e tino”, destina seus versos não aos racistas brancos – que jamais os lerão –, nem aos escravos negros – que não sabem ler –, mas a aliados progressistas, homens negros que conquistaram instrução e renda, e brancos de educação clássica, capital político e consumidores de poesia. Homens estes com os quais Gama lidava diariamente nas lojas maçônicas, nos tribunais e nos jornais.

A especificidade deste público, limitado à boa vontade de um punhado de intelectuais, faz de *Primeiras trovas burlscas* um autêntico exercício de engajamento literário. Lida simultaneamente pelo oprimido e pelo opressor, testemunhando pelo oprimido “contra o opressor, fornecendo ao opressor sua própria imagem, vista de dentro e de fora, tomando, com e pelo oprimido, consciência da opressão, contribuindo para formar uma ideologia construtiva”

⁹⁸ Sentimento precursor dos “chamados à ação” característicos da poesia social e militante associada, no século XIX, à geração condoreira do Romantismo, ao Realismo e ao Naturalismo. Castro Alves é ainda o mais ilustre representante desta “guinada militante” da poesia romântica, realizando a comunhão das mimosas cantigas sentimentais – “Sim! cantar o campo, as selvas, / As tardes, a sombra, a luz! / Soltar su’alma com o bando / Das borboletas azuis, / Ouvir o vento que geme, / Sentir a folha que treme,” (1909, p. 177) – com o engajar social que desperta as “grandes almas” e “Levanta a Deus do cativoiro o grito!”. Luiz Gama, não obstante zombar das “frioieiras”, brinda o leitor com uma “cantiga mimosa” em *Primeiras trovas burlscas*, nas delicadas e suaves quadras de “A borboleta” (2000, p. 112), e seu “frágil corpo / Em sono brando / Que embala a brisa, / Que vem soprando”.

(SARTRE, 2015, p. 192),⁹⁹ a obra de Luiz Gama abraça sua temporalidade fazendo-se acessível e falando a “língua” de seu público leitor. Seus versos contestam e apresentam contrapontos à ideologia dominante, mas não são transgressivos a ponto de alienar seu público branco, daí o recurso constante ao soneto, à intertextualidade com clássicos da literatura ocidental, à estereótipos da estética branca e à moderação dos africanismos, em especial no campo da cultura – não há menção, por exemplo, à espiritualidade e às religiões tradicionais africanas.

Apesar desta relativa homogeneização poética, a poesia de Luiz Gama não vislumbra os interesses de um “homem universal”, que requiere de sua leitura a presunção da universalidade do gênero humano, e que é incapaz de meditar fora dessa esfera pura e abstrata. São versos a tal ponto particularizados e temporalizados que anunciam abertamente a autoria de um homem negro em meados do século XIX brasileiro, dialogando com seu reduzido público de amigos, doutores e capitães, e negando a estes, enquanto perdurarem injustiças e cativeiros, o conforto das “mimosas cantigas”.

Em contrapartida, nos dois únicos poemas líricos dedicados, unicamente, à escravidão, não há essa mesma identificação explícita entre o “sujeito lírico” e as vítimas retratadas na composição. O poema “Coleirinho”, profundamente alegórico, estabelece a imagem melancólica do pequeno pássaro: “Canta, canta Coleirinho, / Canta, canta, o mal quebranta; / Canta, afoga a mágoa tanta / Nessa voz de dor partida” (GAMA, 2000, p. 80); e acrescenta a essa imagem uma ordem de nítidas conotações que determinam sua condição metafórica:

Chora, escravo, na gaiola
Terna esposa, o teu filhinho,
Que, sem pai, no agreste ninho
Lá ficou sem ti, sem vida.

Hoje triste já não trinas,
Como outrora nos palmares;
Hoje, escravo, nos solares
Não te embala a dúlia brisa. (GAMA, 2000, p. 80)

Os versos acima acomodam o único registro da palavra “palmares” em todo *Primeiras trovas burlescas*, e sua grafia com a primeira letra minúscula sugere que o termo não designa o Quilombo dos Palmares, a histórica comunidade de escravos fugidos que por quase um século

⁹⁹ Juízo de Sartre sobre o escritor norte-americano Richard Wright (1908-1960), cuja obra literária tematiza tensões raciais, discriminação e violência contra a população negra dos Estados Unidos no século XX. Sartre (2015, p. 191) o aborda para ilustrar a importância de “saber quem nos lê, e se a conjuntura recente não relega ao rol das utopias nosso desejo de escrever para o “universal concreto””.

resistiu às incursões do poderio militar colonial e de bandeirantes mercenários,¹⁰⁰ mas sim o ideal edênico do refúgio primordial, o que Zilá Bernd (1987, p. 115, grifo da autora) denomina “espaço mítico do sonho livre” ou “espaço *verde* da esperança”. A sutileza com que o termo é incorporado ao poema é representativa de como o engajamento poético de Luiz Gama evita olhar, tal como Perseu, diretamente para a Medusa, mostrando-se capaz de afrontar “a pavorosa figura mantendo-a oculta”, consoante à caracterização de Italo Calvino (2016, p. 19) que orienta nossa apreciação da obra. Com isso queremos dizer que a escravidão, como matéria poética em *Primeiras trovas burlescas*, não é exposta mediante o prisma sanguinolento de sua violência, na crueza de seus detalhes, e sim em um doloroso olhar de viés, sob a luz distorcida de metáforas e ironias, refletida de volta à sociedade pelo escudo espelhado da lírica.

Além de “Coleirinho”, o outro poema a abordar a escravidão é “No cemitério de S. Benedito, da cidade de São Paulo”, composição que preserva o “olhar de viés” característico das menções ao tema, embora revele-se mais audacioso nas imagens e nos sentimentos ao despir-se completamente da ironia, confiando ao leitor a mais lúgubre das líricas de Luiz Gama. “Entre quatro paredes descoradas, / Que o caprichoso luxo não adorna, / Jaz de terra coberto humano corpo, / Que escravo sucumbiu, livre nascendo!” (GAMA, 2000, p. 154). Prossegue a descrição do singelo túmulo do escravo:

Não cercam a morada lutuosa
Os salgueiros, os fúnebres ciprestes,
Nem lhes guarda os umbrais da sepultura
Pesada laje de espartano mármore,
Somente levantando em quadro negro
Epitáfio se lê, que impõe silêncio!
– Descansam neste lar caliginoso
O mísero cativo, o desgraçado!... (GAMA, 2000, p. 154)

Descrição que dá espaço aos derradeiros versos de *Primeiras trovas burlescas*, o final do último poema da edição organizada pelo próprio autor, e uma de suas mais belas elaborações líricas:

Aqui não se ergue altar ou trono d’ouro
Ao torpe mercador de carne humana.
Aqui se curva o filho respeitoso
Ante a lousa materna, e o pranto em fio
Cai-lhe dos olhos revelando mudo
A história do passado. Aqui nas sombras

¹⁰⁰ Até sua destruição em 1694, o Quilombo dos Palmares “foi um mundo de faces africanas reinventado no Brasil pelos palmaristas – africanos de grupos de procedências étnicas diversas, além daqueles nascidos lá –, os quais forjaram espaços sociais próprios e originais. Recriaram culturas, religiões e organizaram-se militarmente para combater invasores” (GOMES, 2011, p. 71).

Da funda escuridão do horror eterno,
 Dos braços de uma cruz pende o mistério,
 Faz-se o cetro bordão, andrajo a túnica,
 Mendigo o rei, o potentado escravo! (GAMA, 2000, p. 154)

A solenidade dos túmulos no cemitério, tributo às injustiças consumadas em vida, apaga dos mercadores de carne humana, escravocratas, os crimes e a infâmia; e lega ao escravo um frio leito de terra cujo único ornamento é um epitáfio anônimo. Mas sobre esse humilde túmulo choram-se lágrimas sinceras, um pranto que revela a história do passado, lembrada por seus filhos em silêncio respeitoso. O vigor destes versos é reiterado pelo perdurar do seu sentimento, influente na poesia negra do século XX, como nos versos de Eduardo de Oliveira (1926-2012) em “Lamento negro” (1965, p. 47), “Aqueles que carregam o Brasil nas costas / não têm túmulos / nem legendas; / seu sono não é velado, / seu nome ninguém conhece”.

A morte, deveras, irmana o rico e o pobre, o rei e o mendigo, o livre e o escravo, na estrela misteriosa de sua sina, mas não representa o mesmo fim. O sofrimento que precede a ruína do escravo é ininterrupto, secular, e legado a um esquecimento tão implacável quanto a morte. Ainda Eduardo de Oliveira (1967, p. 67), desta vez no poema “Silêncios implacáveis”, canta: “Minha raça se nutriu de silêncios seculares, / pesados como o tempo sacudido sobre a juba da História!”; também Domício Proença Filho (1992, p. 77) dá continuidade a esse desconsolo do olvido, no poema “Via sacra”: “Nas águas sujas da História / memórias esmaecidas [...] // Não restam nomes ou datas / nem registros de família / há carnes arrebatadas / há ossos esfarelados / há almas emasculadas.” A sombra “da funda escuridão do horror eterno” engole a todos, mas dedica a alguns um cruciante mastigar.

O fato de o enunciador, em ambos os poemas, não se declarar negro, e eclipsar seu “eu” em proveito da metáfora do coleirinho e de meditações sobre o abismo do tempo e da morte, ilustra os caminhos sinuosos optados pelo poeta para lidar com o tema da escravidão. A literatura abolicionista era ainda um terreno a ser explorado, e Luiz Gama estava entre os desbravadores, acompanhado de brancos – José Bonifácio, o moço, o poeta maranhense Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864) – e negros – Maria Firmina dos Reis –, em busca de uma entonação própria. Sua decisão de não dedicar, nos poemas, atenção demasiada à escravidão, é compensada no “sujeito lírico” negro das composições dionisíacas, onde a sátira humorosa e a lírica melancólica estabelecem um equilíbrio confiante, mais adequado à personalidade do poeta.

A meio caminho dessas composições dionisíacas, contudo, nos deparamos com a mais particular abordagem poética de questões raciais, que valeram a Luiz Gama o grosso de sua

reputação literária: a apropriação de estigmas e termos racistas. Em meio às sátiras que observamos em tópicos anteriores, como “Pacotilha”, o poeta expressa repugnância diante de um “Mulato *esfolado*, / Que diz-se fidalgo, / Porque tem de galgo / O longo focinho; / Não perde a *catinga*, / De cheiro falace, / Ainda que passe / Por bráseo cadinho” (GAMA, 2000, p. 78, grifos do autor). A motivação para tamanho desgosto é esclarecida na estrofe seguinte: “E se eu que *pretecio*¹⁰¹, / D’Angola oriundo, / Alegre, jucundo, / Nos meus vou cortando; / É que não tolero / Falsários parentes, / Ferrarem-me os dentes, / Por brancos passando.” Essa utilização do termo “catinga” contra mestiços, em toda a sua violência, tem longa história na poesia satírica como recurso “cômico” no qual um suposto odor desagradável seria revelador da ascendência negra de uma pessoa, de forma a “caluniá-la” e atingi-la em seu orgulho. Gregório de Matos (2014, p. 272) faz uso do termo – “Vós sois mulata tão mula, / que a mais fanada mulata / é negra engastada em prata, [...] // que na catinga verá / que sois branca como amora.” –; e Bocage, em soneto satírico cuja vítima é Domingos Caldas Barbosa,¹⁰² serve-se acintosamente deste e de outros insultos raciais.

Preside o neto da rainha *Ginga*
À corja vil, aduladora, insana:
Traz sujo moço amostras de chanfana,
Por copos desiguais se esgota a *pinga*;

Vem pão, manteiga, chá, tudo à *catinga*;
Masca a farinha a chusma americana;
E o orangotango a corda à banza abana
Com gestos e visagens de *mandinga*:

Um bando de comparsas logo acode
Do fofo Conde ao novo Talaveiras;
Improvisa berrando o rouco *bode*.

Aplaudem de contínuo as *frioleiras*
Belmiro em ditrambo, o ex-frade em ode;
Eis aqui do Lereno as quartas-feiras.
(BOCAGE *apud* COSTIGAN; MORATO, 2018, p. 18, grifos nossos)

As palavras destacadas correspondem a termos também presentes, em variadas ocasiões, nos versos de *Primeiras trovas burlescas*. É muito claro, todavia, no caso de Luiz Gama, que o emprego do termo “catinga”, embora compartilhe com sua aplicação racista o objetivo de atingir a vítima em seu orgulho, direciona-se aos que consideram vergonhosos e humilhantes

¹⁰¹ Jocosa corruptela de “pertença” que resulta na forma reduzida de “empretecer” (FERREIRA, 2000, p. 78).

¹⁰² O poeta e músico brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), filho de pais portugueses e angolanos, e divulgador da modinha e do lundu como música popular brasileira no século XVIII, foi também membro da Nova Arcádia de Lisboa, sob o pseudônimo Lereno. Atribuído a Bocage, o soneto que o insulta racialmente descreve “uma das reuniões da Nova Arcádia no Palácio do Pombeiro” (COSTIGAN; MORATO, 2018, p. 18).

os próprios traços negros. O poeta impõe a si, dessa forma, “cortar nos seus”, com a mesma espada satírica que maneja contra os costumes, deveras ridicularizando os que “se passam por brancos, dizendo-se fidalgos”, por conceberem sua própria negritude como uma desonra digna de constrangimento.

Porém, como sabemos, é devido à palavra “bode” o – ocasional – reconhecimento de Luiz Gama na história da literatura, graças ao poema “Quem sou eu?”, popularizado como “A bodarrada”. Essa longa sátira em redondilha maior é notável pelo tratamento conferido ao termo “bode”, jargão pejorativo contra mestiços que foi insolentemente apropriado, e poeticamente deturpado, por Luiz Gama. O poeta se apresenta como Getulino, a enumerar demoradamente os bodes brasileiros, que ao fim sobejam ao ponto de contemplar toda a população do país.

Eis aqui o *Getulino*,
 Que no plectro anda mofino.
 [...]
 Se negro sou, ou sou bode,
 Pouco importa. O que isto pode?
 Bodes há de toda a casta,
 Pois que a espécie é muito vasta...
 [...]
 Bodes negros, bodes brancos,
 E, sejamos todos francos,
 Uns plebeus, e outros nobres,
 Bodes ricos, bodes pobres,
 Bodes sábios, importantes,
 E também alguns tratantes...
 Aqui, n’esta boa terra
 Marram todos, tudo berra;
 Nobres Condes e Duquesas[,]
 Ricas Damas e Marquesas,
 Deputados, senadores,
 Gentis-homens, veadores (*sic*);
 Belas Damas emproadas,
 De nobreza empantufadas;
 Repimpados principotes,
 Orgulhosos fidalgotes,
 Frades, Bispos, Cardeais,
 Fanfarrões imperiais,
 Gentes pobres, nobres gentes,
 Em todos há meus parentes. (GAMA, 2000, p. 114-116)

Afirmamos em nossa introdução que a fortuna crítica de Luiz Gama, conforme os diferentes interesses de seus comentadores, atribui aos versos de “A bodarrada” os mais variados posicionamentos no tocante à miscigenação no Brasil. Uma interessante, e recente, perspectiva é a de Eduardo Antonio Esteves Santos (2015, p. 741), que identifica no termo “bode” o vínculo com um receio sociocultural mais profundo, o medo da miscigenação figurado em “uma imagem emblemática do imaginário social: a figura do diabo. A mescla das raças teria

gerado uma raça “diabólica”. Para Santos, nota-se em Luiz Gama um “elogio irônico ao “inferno” da miscigenação”, não apenas por usurpar a palavra “bode” e despi-la de suas conotações depreciativas – afinal, se todos são bodes, ninguém é bode –, mas por adotar para si a imagem espirituosa do demônio malicioso – também presente nos nomes e nas personagens dos jornais onde foi fundador, redator e contribuidor, como no *Diabo coxo*¹⁰³ e no *Cabrião*.

Eis, portanto, um novo semblante da ficcionalidade alegórica em *Primeiras trovas burlescas*, no qual o “sujeito lírico” de Getulino vale-se de um poderoso recurso poético, dotado de relativo poder de encantamento por seus vínculos com a religiosidade e superstições populares, e estabelece a si e a todos na figura universal do “bode”. O termo preserva a carga sórdida de um insulto, mas é elevado a alegoria da inextrincável composição racial do país, e o quanto esta “Pouco importa / O que isto pode?” (GAMA, 2000. p. 116). Reconhecemos, através deste aparente humanismo pós-racial expresso na alegoria do “bode”, o quinhão “ficcional” da ficcionalidade alegórica de Getulino, onde é manifesto seu reencantamento romântico, de qualidade utópica.

Nos lundus e nas modinhas
São cantadas as bodinhas:
Pois se todos têm *rabicho*,
Para que tanto capricho?
Haja paz, haja alegria,
Folgue e brinque a bodaria;
Cesse, pois, a matinada,
Porque tudo é *bodarrada!* (GAMA, 2000, p. 117-118, grifos do autor)

Isto é, os – bem documentados – esforços e esperanças de Luiz Gama por justiça e igualdade escorrem de seu “eu empírico” para o “sujeito autobiográfico” de sua poesia, e são enunciados nas ficções de Getulino e no festim utópico de paz e alegria, onde “brinca e folga a bodaria”. Não há ilusões quanto à situação do mundo petrificado, mas o poeta não resiste prescrever o humor, a ironia e a alegria como parte da jornada que leva ao êxito de suas crenças utópicas, à leveza do porvir.

Por isso ri, como bode, da Medusa, personificação das hierarquias raciais, da injustiça, da escravidão, no espírito dionisíaco do carnaval romântico, essa folia que “dá risada daquilo que geralmente assusta e dá medo” (SAFRANSKI, 2010, p. 205). E como Perseu romântico, em nossa contínua encenação dramática, encontra no reflexo dessa utopia sorridente a chave para triunfar sobre o olhar da Medusa. Seu engajamento romântico repercute a esperança por

¹⁰³ Na introdução do primeiro volume do *Diabo coxo*, Luiz Gama (2005, p. 2) apresenta o redator sob a forma mefistofélica de um “negro phantasma” disposto a “desmascarar e castigar a esses entes criminosos ou ridículos estúpidos ou orgulhosos”.

justiça e igualdade; não uma igualdade homogeneizadora, abstrata, mas uma verdadeira procissão dionisíaca voltada à celebração da beleza e ao êxtase jubiloso da particularidade negra e africana.

3.2.3 *O êxtase poético*

Intensos transes emocionais, semelhantes a uma embriaguez espiritual, são característicos do “impulso dionisíaco”, fenômeno associado às festas e orgias da Antiguidade em homenagem ao deus Dionísio.¹⁰⁴ Como conceito filosófico, foi elaborado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), em *O nascimento da tragédia* (1872), na condição de fenômeno estético que, próximo de um frenesi psíquico provocado pela música e pela dança, deu origem à tragédia entre os gregos.

Em seu sentido metafísico, o impulso dionisíaco emana da arte como uma reação da humanidade ante “o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, [...] pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente” (NIETZSCHE, 1999, p. 47, grifos do autor). Além disso, à semelhança do *Soleil noir* nervaliano, o dionisíaco nietzschiano apresenta uma “maravilhosa mistura e duplicidade de afetos” (p. 33); se o sol negro evoca a melancolia unida à ironia humorosa, o entusiasta dionisíaco reproduz um “fenômeno [...] segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos”.

Dentre os poemas de *Primeiras trovas burlescas*, “Lá vai verso!” guarda em si a mais explícita manifestação dessa “mistura e duplicidade de afetos”, e distingue-se como a autêntica composição dionisíaca da obra.

Alta noute, sentindo o meu bestunto
 Pejado, qual vulcão de flama ardente,
 Leve pluma empunhei, incontinenti
 O fio das ideias fui traçando.
 As Ninfas que invoquei para que vissem
 Do meu estro voraz o ardimento;
 E depois, revoando ao firmamento,
 Fossem do *Vate* o nome apregoando. (GAMA, 2000, p. 10)

¹⁰⁴ Dotado de uma simbologia complexa, Dionísio é uma divindade “cuja significação é abusivamente simplificada quando se faz dela o símbolo do entusiasmo e dos desejos amorosos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 340). Nossa abordagem emprega essa essência simbólica do deus como manifestação impulsiva do fenômeno estético, conforme Nietzsche.

O poeta, com a cabeça a queimar, requiere uma inspiração preliminar das Ninfas. Ele é ainda um ser individual, ansioso pelo entusiasmo lírico que o conduzirá à transcendência – o “ser-fora-de-si” [*AuBersichsein*] de Hegel (2014, p. 184). Trata-se de um sentimento ainda indeterminado, esforçando-se para comunicar “ao sentimento e à intuição o que é indizível para a consciência”. Seus apelos conjuram a única figura que pode dar forma à essência imprecisa que irrompe de seu “bestunto pejado”:

Ó Musa da Guiné, cor de azeviche,
 Estátua de granito denegrado,
 Ante quem o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz braveza;
 Empresta-me o cabaço *d’urucungo*,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da *candimba*,
 Às vias me conduz d’alta grandeza. (GAMA, 2000, p. 10-11, grifos do autor)

A Musa que guia a transcendência do poeta não desce os montes Parnaso, Olimpo nem Hélicon,¹⁰⁵ mas vem da Guiné, e é negra como uma “estátua de granito denegrado”. Para favorecer a inspiração poética, ela oferece ao poeta a marimba e o urucungo, instrumentos que permitem perscrutar os mistérios da *candimba*.¹⁰⁶ Tanto no léxico quanto no conteúdo simbólico, os africanismos alastram-se pelo poema, subvertem a linguagem poética convencional, desprezam a lira como instrumento lírico por direito, e fazem de seus versos uma quimera fantástica; a substância de novos fundamentos míticos invade as formas clássicas. Trata-se de um dos momentos mais ousados da poesia de Luiz Gama, inclusive por ter sido escrito em uma época de aversão hostil a semelhantes esforços sincréticos,¹⁰⁷ e configura o princípio de seu mais ilustre contraponto à sociedade e à literatura do Brasil imperial.

Quero que o mundo me encarando veja,
 Um retumbante *Orfeu de carapinha*,
 Que a Lira desprezando, por mesquinha,

¹⁰⁵ O monte Hélicon, na Beócia grega, é uma das moradas das musas na *Teogonia* de Hesíodo (c. 750-650 a.C.). “Pelas Musas heliconíades começemos a cantar. / Elas têm grande e divino o monte Hélicon, / em volta da fonte violácea com pés suaves” (HESÍODO, 2007, p. 103).

¹⁰⁶ Lígia Ferreira (2000, p. 11) informa que na “edição de 1859 [de *Primeiras trovas burlscas*], o Autor dá o significado desta e de outras palavras deste mesmo poema em notas de rodapé (retiradas na edição seguinte): *Urucungo*: instrumento de música africano; consiste num arco de quatro a cinco palmos de comprimento, cuja besta é de arame ou fio de barbante [...]. *Candimba* é, segundo algumas nações africanas, ciência misteriosa, que só pode ser perscrutada pelos sacerdotes”.

¹⁰⁷ O historiador da literatura Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 63) recorda a opinião do crítico e tradutor Juan Valera (1824-1905), cônsul espanhol no Rio de Janeiro e estudioso da literatura brasileira, sobre a “incorporação de palavras oriundas de línguas indígenas e africanas” no português brasileiro. Em artigo intitulado “Da poesia nacional”, publicado na revista *Guanabara*, número 3, em 1856, Valera diz não ter objeções aos termos de origem indígena, mas considera que as “palavras dos dialetos africanos [não serão] jamais empregadas por pessoas instruídas e bem-educadas”.

Ao som decanta de Marimba augusta; (GAMA, 2000, p. 11, grifos do autor)

Finalizada a invocação, o poeta canta a revelação de sua transcendência: seu “eu” individual, o “sujeito lírico”, assume um papel mítico universal. O Orfeu de carapinha é a derradeira ficcionalização alegórica de Luiz Gama, na qual seu “eu empírico” é idealizado em uma figura heroica que, nas palavras de Combe (2010, p. 125), “ultrapassa o ser individual e singular” para além do alcance humano. O mito de Orfeu é obscuro em função do caos interpretativo que o cerca, mas sabemos ser ele um músico sedutor que enfeitiça deuses e homens, e uma personalidade propícia a descumprir proibições.¹⁰⁸ Isso faz de Orfeu a alegoria ideal para um poeta negro que, entre cantos e sorrisos, se apropria de conceitos, mitos e formas poéticas do opressor para subverter sua linguagem e seus propósitos, abrindo caminho para a afirmação de uma identidade negra fundada em novos moldes. À vista disso, Luiz Gama, “autoalegorizado” ou “automitificado” em Orfeu de carapinha, conduz sua procissão dionisíaca como símbolo de um renovado impulso estético:

Nem eu próprio à festança escaparei;
 Com foros de *Africano fidalgo*,
 Montado num *Barão* com ar de zote –
 Ao rufo do tambor, e dos zabumbas
 Ao som de mil aplausos retumbantes,
 Entre os netos da Ginga, meus parentes,
 Pulando de prazer e de contentes –
 Nas danças entrarei d’altas *caiumbas*. (GAMA, 2000, p. 12, grifos do autor)

O belo caos do carnaval dionisíaco é a sublimação de seus passistas, que carregam em si, nesse exercício estilizado de poesia, os sentidos inefáveis da existência. Os “netos da Ginga”¹⁰⁹, que acompanham o plectro do Orfeu de carapinha, também transcendem suas individualidades no disfarce mítico, consumados na união com seu criador, o poeta, origem e substância deste mundo lírico. Eles simbolizam, para o Luiz Gama empírico, o impulso dionisíaco do “despojamento de si mesmo” (COMBE, 2010, p. 116), que torna sua lírica “transpessoal” no eterno presente de sua fantasia. Não a eternidade petrificada em corrupção

¹⁰⁸ Os talentos musicais de Orfeu conseguem convencer os deuses infernais a libertar sua mulher Eurídice, morta por uma serpente. “Mas uma condição foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 662). No caminho de volta à superfície, “Orfeu se vira: Eurídice desaparece para sempre”.

¹⁰⁹ Nome – por vezes grafado “Jinga” – da rainha africana também conhecida como Nzinga Mbandi (c. 1583-1663) ou Ana de Sousa, após sua conversão ao cristianismo. Governou os reinos de Ndongo e Ndongo-Matamba, na atual Angola, durante o século XVII, e sua fama se fez ouvir em territórios luso-brasileiros, “para onde foram enviados milhões de cativos africanos de Ndongo, Matamba e Congo, escravizados antes, durante e depois de sua vida” (HEYWOOD, 2019, p. 256).

opressora que observamos na sátira do poder, mas uma “presentificação” que abole as fronteiras do tempo de modo a celebrar a leveza da particularidade africana.

Em harmonia com a tradição dionisíaca romântica, o carnaval do Orfeu de carapinha “revela a verdade do mundo pelo avesso” (SAFRANSKI, 2010, p. 205). O “Africano fidalgo” conduz o cortejo montado em um “Barão”, símbolo daquele mesmo poder que transforma o mundo e as vidas em pedra, aquele elemento encarnado do olhar da Medusa, que é afinal diminuído na suspensão das hierarquias decretada por ordem carnavalesca. De modo que, não obstante a consumação do êxtase dionisíaco, desprende-se do poema uma transitividade política, um sentimento de esperança engajado no efeito libertador de sua arte.

Por esse efeito libertador, Luiz Gama converte-se em bode, vate, demônio e amante; é, simultaneamente, Dionísio, Orfeu e Perseu; ri, chora e se enfurece em meio ao canto. Em um engajamento somente possível mediante os arranjos polissêmicos da poesia, a ficcionalização alegórica permite ao poeta atuar por sob todas essas máscaras. Mas é justamente um rosto negro, orgulhoso e sorridente o reflexo derradeiro no escudo espelhado de Perseu-Gama, aquele que de fato fere os olhos da Medusa. A leveza expressa na alegre insubordinação do rosto negro é uma imagem abominável para o monstro, pois ameaça a imobilidade petrificada que seu olhar impõe.

Eis o triunfo melancólico do Perseu romântico, cuja arma decisiva é o ressoar poético e afetivo da vida de Luiz Gama. Sua lírica, que testemunhamos cantar o amor, o racismo e a escravidão, culmina em uma “festa sublime”, catarse da revolta e da melancolia – a dupla luz do rechaço romântico à modernidade. Rechaço que, enfim, não se resume à malsinação impotente da espada satírica, nem ao pranto silencioso do espelho lírico, mas confia no manejar harmonioso de ambas as peças para, ao exaltar a pele negra e os valores da cultura africana, estabelecer seu antagonismo mediante uma resoluta contraproposta. Em seu âmago, *Primeiras trovas burlscas de Getulino* é o brado de um homem que aspira romper a natureza encadeada de sua existência, e no qual, mormente, fulgura o riso, como se para ocultar o elemento trágico desta luta sem fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como fardo pessoal.

Italo Calvino¹¹⁰

Ao encerrarmos o pequeno volume de *Primeiras trovas burlescas*, a sensação que ele nos deixa é de um estranhamento familiar. Reconhecemos os lugares-comuns, as formas poéticas, os sonetos, e mesmo alguns preconceitos corriqueiros do século XIX; e, no entanto, seus versos emanam uma sensibilidade enigmática, singular no Romantismo brasileiro. A distribuição anárquica dos poemas, a variedade de seus temas, seus estilos, seus enunciadores, é próxima de desorientadora. Em constante movimento, a pular de um “sujeito lírico” para outro, de uma máscara a outra, o poeta, simultaneamente, persegue e evita seu “eu” empírico. Quando pensamos distinguir Luiz Gama em meio ao texto, uma sutil contradição nos desperta para o valor performativo de sua poesia.

Contemplada em sua plenitude, entretanto, a obra nos revela o que Dominique Combe (2010, p. 128) denomina a “unidade do sujeito lírico e a ipseidade”, o caráter particular e único que assegura ao sujeito lírico, “sob múltiplas máscaras, certa unidade”. A dinâmica de leitura imposta por *Primeiras trovas burlescas* nos permite, à medida que as máscaras começam a se acumular, entrever pelas frestas de cada uma a imagem de um “sujeito lírico” abrangente, seu ser em constante devir. Isto é, vimos nas ressonâncias afetivas das máscaras – que, recordemos, acomodam um “sujeito autobiográfico” – prenúncios à ipseidade do poeta, aquilo que o distingue de todos os outros: a situação de seu “eu empírico” como homem negro escravizado no Brasil.

Esse único fato sobre o autor ditou a disposição crítica com que sua obra foi recebida, e, conseqüentemente, os espaços nos quais figuraria para a posteridade. Aconteceu de este espaço ser um conjunto de apêndices e notas de rodapé nos volumes de história da literatura. De sorte que a vida de Luiz Gama teve influência fatal no percurso crítico de *Primeiras trovas burlescas*, seja em função do menosprezo racista que motivou sua omissão da memória literária

¹¹⁰ *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 21.

nacional, seja em razão da reverência exclusiva ao grande advogado abolicionista, tratamento que se limita a destacar poucos versos revoltosos de sua produção poética, ou a ignorá-la completamente.

Tamanha desconsideração crítica é ingenuamente atribuída à uma suposta mediocridade estética de *Primeiras trovas burlescas*, não obstante a destreza poética de Luiz Gama na execução da sátira e da lírica, em formas fixas e livres, em numerosos diálogos intertextuais, no acolher do malandro, da mulher negra e da música popular como atributos temáticos positivos, no cantar lúgubre do amor e do escravo, e em uma ousada marcha dionisíaca africana. Se a qualidade formal dos versos por vezes se mostra oscilante, seu encanto atinge o sublime exatamente quando se põe à parte da “estética branca” que permeia, até mesmo, a poesia abolicionista do Romantismo. Ademais, mesmo se fosse o caso de admitirmos a inexpressividade de *Primeiras trovas burlescas*, nos parece reducionista conferir tão somente ao critério estético da época a autoridade definitiva na legitimação de obras literárias; sobretudo quando nos referimos a poetas e romancistas negros do século XIX brasileiro.

Por conseguinte, julgamos relevante dedicar um capítulo deste trabalho para o exame detalhado da biografia e do contexto histórico-social de Luiz Gama, que tanto influíram na recepção de sua poesia pelas “instâncias” do campo literário. Neste capítulo inicial, nos deparamos com um indivíduo complexo, propenso ao riso pilhérico, à cólera indignada e ao sentimentalismo romântico, e, no entanto, alheio à boemia estudantil, ao hedonismo e ao tédio satânico dos poetas de sua geração. A incessante necessidade de trabalhar para manter a renda, somada aos esforços autodidatas para completar a educação, fizeram de Luiz Gama, nas palavras de J. Romão da Silva (1981, p. 78), um “homem modesto, simples na sua encantadora grandeza moral. Uma vida correta e rigidamente disciplinada por uma norma que traçara a si mesmo; caráter firme, atitudes coerentes”.

Após a segunda edição de *Primeiras trovas burlescas*, Luiz Gama concentrou seus esforços no direito, no jornalismo e na militância política, adiando suas “cantigas mimosas”, como o vimos prometer no álbum do amigo J. A. da Silva Sobral, até o momento em que, “lá no horizonte, despontasse a liberdade”. A morte de Luiz Gama em 1882, seis anos antes da Abolição da escravatura, nos privou das “segundas” trovas burlescas de Getulino, e fez da existência de sua única obra poética uma contingência extraordinária. Diante disso, não há hipotéticas “mediocridades estéticas” que justifiquem o apagamento de *Primeiras trovas burlescas* em histórias da literatura; a lacuna que a ausência dessa obra incomum provoca no Romantismo brasileiro faz este menor em significância e expressividade.

Tamanha lacuna, entre muitas, na historiografia literária do Romantismo brasileiro, torna o ato de ler *Primeiras trovas burlescas* um exercício de persistência. A obra pouco foi reeditada no último século, e seus volumes rareiam.¹¹¹ Nossa disposição, ao situar Luiz Gama em seu ambiente literário, permeado pela visão de mundo romântica, foi de fortalecer seus vínculos com as correntes estético-filosóficas que o cercam. Sugerimos que o fato de pouco ser atribuída a Luiz Gama a alcunha “poeta romântico” contribua para seu isolamento, por desassociar sua imagem tanto da poesia quanto do Romantismo. Aproximar sua poesia do movimento literário dominante foi, dessa forma, nossa tentativa de contribuir para o ressurgimento de estudos críticos voltados para Luiz Gama como poeta romântico, na expectativa de que, porventura, o volume de trabalhos dissemine e popularize seu nome, conduzindo a novas e mais frequentes reedições de sua obra poética.

Afinal, como observamos nos poemas, as propriedades românticas de *Primeiras trovas burlescas* são evidentes, no sentido de manifestarem o desejo de “romper a natureza do que é dado” (BERLIN, 2015, p. 200). Sua subversão é tão intensa que chega a expressar um aberto antirromantismo, contra os vates ambiciosos e suas frioleiras alienantes, e ao mesmo tempo compor um cortejo dionisíaco provido da embriaguez melancólica de Nerval – forte contraste com a figura estoica de “vida correta e rigidamente disciplinada” pintada por J. Romão. Seus voos românticos, inspirados na “ciência da candimba”, acolhem os mitos africanos e o reencantamento utópico para proporcionar a leveza. Tais qualidades em muito enriquecerão a compreensão do Romantismo brasileiro, caso seja efetivado o imperioso redimensionamento do valor de Luiz Gama na história da literatura.

E, acima de tudo, Luiz Gama falou a seus contemporâneos, não deu as costas à sua época, reconheceu a própria temporalidade, e com isso deixou a nós, seus leitores, não a mera representação fiel de determinado contexto histórico, mas uma manifestação literária engajada em profundas transformações. Engajamento que mobilizou, de forma quase insolente, a própria poesia, na qual a sátira canta o “outro”, enquanto a lírica afirma a particularidade negra do “sujeito lírico”. Essa união da dupla luz do Romantismo, revolta e melancolia, conclamando “a liberdade como princípio e fim de toda atividade humana” (SARTRE, 2015, p. 229), é testamento do engenho poético de um jovem poeta negro, que compreendeu as demandas da literatura em um mundo sem liberdade, encerrado em infindável escravidão.

¹¹¹ Entre as duas edições publicadas em vida pelo próprio Luiz Gama, e a edição crítica organizada por Lígia Ferreira no ano 2000, *Primeiras trovas burlescas* foi reeditada somente em 1904 – Tipografia Bentley Júnior, com prefácio de Coelho Neto –, 1944 – Editora Cultura, organizada por Fernando de Góis –, 1954 – Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, com estudo biográfico-crítico de J. Romão da Silva – e em 1974 – Editora Três; totalizando sete edições, apenas uma nos últimos cinquenta anos.

Por isso foi Perseu romântico, armado com a espada da sátira e o espelho da lírica, a enfrentar o monstro de olhar petrificador em um combate que exigiu não apenas coragem, mas perspicácia. O fustigar da espada satírica é apenas a face mais visível de seu engajamento poético, enquanto seu escudo espelhado reflete de volta à Medusa a luz de utopias e ficções alegóricas. A escravidão é lamentada somente por metáforas ou meditações, negando ao monstro refestelar-se no sofrimento que causa. Nesse mesmo propósito, ao esboçar um mundo em que todos são “bodes”, fez de um insulto racial um conceito absolutamente irracional. Por fim, compôs um séquito de “netos da Ginga”, guiados por Orfeu de carapinha, a festejar a inversão do carnaval, montados em Barões e exaltados na arcana da candimba e das caiumbas.

Tudo isso pode parecer pouco se comparado com as atuações de Luiz Gama no tribunal, nos periódicos, ou no púlpito dos partidos, mas esperamos ter demonstrado a competência da poesia para atuar em seu contexto histórico, e não ser deste apenas um fugaz epifenômeno. O gênero lírico, em especial, mostrou-se dotado de um engajamento notável, no qual um “sujeito lírico” negro foi capaz de, através do impetuoso imperativo moral que transpira de sua poética, expressar as particularidades de sua situação no mundo como o “pensamento de uma humanidade livre”. Dado que o mundo petrificado torna a existência um pesar, Luiz Gama, como Italo Calvino (2016, p. 41), nos consola lembrando a literatura “como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. 1 ed., 1 reimp. São Paulo: EDUSP, 2015.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 65-91.

ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: FTD, 1999.

AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1987.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin, 2010.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *O que é negritude*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CABRIÃO. São Paulo: Typ. Imparcial, 1866-1867. 51 fasc. fac-símile. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1338>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. *A cachoeira de Paulo Affonso & Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-editor, 1909.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 31 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-57.

COLUSSI, Eliane Lucia. Espaços de secularização no século XIX: a atuação da maçonaria no Brasil e no Uruguai. *Estudos ibero-americanos*. Porto Alegre, PUCRS, vol. 29, n. 2, p. 103-116, 2003. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/24021>. Acesso em: 15 de julho de 2019.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, n. 84, p. 113-128, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 4 de fevereiro de 2020.

COSTIGAN, Lúcia Helena; MORATO, Fernando. A Doença, de Domingos Caldas Barbosa. In: BARBOSA, Domingos Caldas. *A doença*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 7-43.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAVIS, Charles T.; GATES, Henry Louis (Org.). *The slave's narrative*. New York: Oxford University Press, 1985.

DE STAËL, Anne-Louise Germaine. Da literatura. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 99-113.

ELIOT. Thomas Stearns. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FERRAZ, Sérgio Eduardo. A dinâmica política do Império: instabilidade, gabinetes e Câmara dos Deputados (1840-1889). *Revista de sociologia e política*. Curitiba, UFPR, vol. 25, n. 62, p. 63-91, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/53760>. Acesso em: 14 de setembro de 2019.

FERREIRA, Lígia F. Introdução. In: GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XIII-LXXIII.

_____. Luiz Gama: um abolicionista leitor de Renan. *Estudos avançados*. São Paulo, USP, vol. 21, n. 60, p. 271-288, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n60/a21v2160.pdf>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

_____. Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, USP, n. 8/9, p. 300-321, 2008.

_____. (Org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de males*. Campinas, IEL/UNICAMP, n. 7, p. 7-17, 1987. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636319/4028>. Acesso em: 25 de junho de 2019.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Luiz Gama*. Organizado por Antônio dos Santos Oliveira e João da Rosa e Cruz. São Paulo: Bentley Jr., 1904.

_____. *Trovas burlescas*. São Paulo: Editora Três, 1974.

_____. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Diabo coxo: São Paulo, 1864-1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, Lígia F. (Org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 199-203.

GOMES, Flávio. *Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico sul*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Escritos políticos: volume 1*. Lisboa: Seara Nova, 1976.

GUIMARÃES, Bernardo. *Elixir do pajé: poemas de humor, sátira e escatologia*. São Paulo: Hedra, 2010.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*, vol. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HAZLITT, William. Sobre a poesia em geral. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 208-214.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. *Cursos de estética: volume IV*. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

HERÓDOTO, *História*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HEYWOOD, Linda M. *Jinga de Angola: a rainha guerreira da África*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2019.

HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 24 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOFFMANN, Viktoria von. *From gluttony to Enlightenment: The world of taste in early modern Europe*. Chicago: University of Illinois Press, 2016.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HUGO, Victor. Prefácios às poesias. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 130-135.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

KAWANO, Marta. Gérard de Nerval: poesia e memória. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, USP, n. 12/13, p. 508-524, 2013.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – ECA/USP, São Paulo, 2010.

LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

MACEDO. Joaquim Manuel de. *O moço loiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

_____. *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. 4 ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006

MANN, Thomas. *A morte em Veneza; Tonio Kröger*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Eliane. Úrsula: a diferença como exclusão e como desejo de reconhecimento. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre/RS: Zouk, 2018. p. 25-88.

MARTINS, Heitor. Luiz Gama e a consciência negra na literatura. *Afro-Ásia*. Salvador, CEAO/UFBA, n. 17, p. 87-97, 1996. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20858/13458>. Acesso em: 27 de junho de 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Textos filosóficos*. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. Vol. 2. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

_____. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. Vol. 4. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

MATTOSO, Kátia M. de Q. *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

MENNUCCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil: Luiz Gama*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A literatura portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MUSSET, Alfred de. Cartas de Dupuis e Cotonet. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 150-153.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOVALIS, Georg Friedrich von Hardenberg. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OLIVEIRA, Eduardo de. *Banzo*. 2 ed. São Paulo: Obelisco, 1965.

_____. *Gestas líricas da negritude*. São Paulo: Obelisco, 1967.

OLIVEIRA, Sílvio R. S. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – IEL/Unicamp, Campinas, 2004.

PESSOA, Fernando. *Tabacaria e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PILKINGTON, Adrian. *Poetic effects*. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Co., 2000.

PROENÇA FILHO, Domício. Via Sacra. In: BERND, Zilá (Org.). *Poesia negra brasileira: antologia*. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL, 1992. p. 76-78.

_____. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: *Estudos avançados*. São Paulo, USP, vol. 18, n. 50, p. 161-193, 2004. Disponível em: <http://ref.scielo.org/qp2ftq>. Acesso em: 14 jan. 2019.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: A história do levante dos malês, 1835*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre/RS: Zouk, 2018.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. vol. IV. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 15-36.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os devaneios de um caminhante solitário. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 93-99.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, Eduardo Antonio Estevem. Luiz Gama e a sátira social como poesia da transgressão. In: *Almanack*. Guarulhos, n. 11, p. 707-748, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: Vergílio Ferreira (Org.). *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Que é a literatura?* Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SCHILLER, Friedrich. Sobre poesia ingênua e poesia sentimental. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 42-50.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenäum. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 50-73.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Autobiografia de Luiz Gama. *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 25, p. 136-41, 1989.

SHELLEY, Percy Bysshe. Defesa da poesia. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 220-245.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, Paulo César de. *A Sabinada: revolta separatista da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia literária brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e consciência infeliz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

STENDHAL, Henri-Marie Beyle. Sobre a literatura e o estilo. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 144-146.

SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WARMINGTON, B.H. O período cartaginês. In: MOKHTAR, Gamal (Org.). *História geral da África*, vol. II. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 473-501.