

A lírica agreste dos *Cromos* de B. Lopes

Julio Cesar Coppola

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018

A lírica agreste dos *Cromos* de B. Lopes

JULIO CESAR COPPOLA

Aluno do Curso de Doutorado em Literatura Brasileira
(Programa de Letras Vernáculas)

Tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Sérgio
Fuzeira Martagão Gesteira

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018

A LÍRICA AGRESTE DOS *CROMOS* DE B. LOPES

Julio Cesar Coppola

Orientador: Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira
Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas.

Examinada por:

Presidente, Prof. Dr. Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira – UFRJ

Prof. Dr. Armando Ferreira Gens Filho – UERJ

Prof.^a Dr.^a Flávia Vieira da Silva do Amparo – UFF

Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior – UFRJ

Prof.^a Dr.^a – Maria Lucia Guimarães de Faria – UFRJ

Prof.^a Dr.^a Anélia Montechiari Pietrani (Suplente) – UFRJ

Prof. Dr.^a Vera Lúcia de Oliveira Lins (Suplente) – UFRJ

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018

Coppola, Julio Cesar.

A lírica agreste dos *Cromos* de B. Lopes / Julio Cesar
Coppola. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2018.
ix, 206f., 31 cm.

Orientador: Prof. Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira
Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas (Literatura Brasileira), 2018.

Referências bibliográficas: f.200-206

1. *Cromos*. 2. B. Lopes. 3. Lirismo. 4. Realismo. I.
Gesteira, Sérgio Fuzeira Martagão. II. Faculdade de Letras,
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

COPPOLA, Julio Cesar. *A lírica agreste dos Cromos de B. Lopes*. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RESUMO

B. Lopes (Rio Bonito, RJ, 1859 – Rio de Janeiro, 1916) foi um escritor que viveu e produziu no final do século XIX e início do século XX. Sua obra poética voltou a despertar a atenção da crítica no século XXI. Seu livro de estreia, *Cromos* (1881), fez grande sucesso, lançando a carreira literária do autor. Esse livro é tido de forma consensual pela crítica literária como um dos melhores momentos da nossa lírica oitocentista. A mesma crítica costuma apontar dois aspectos principais no livro: o lirismo dos poemas e a descrição realista de cenas do interior. Além disso, para parte dos estudos críticos, essa obra é o prosseguimento de tendência agreste na literatura brasileira, que inclui ainda os poetas Bruno Seabra, Ezequiel Freire, Fagundes Varela e Gonçalves Crespo, também discutidos neste trabalho. Esta pesquisa se propõe a investigar o lirismo e o realismo das descrições dos poemas de *Cromos* e em que medida esse livro faz parte da tendência agreste.

Palavras-chave. *Cromos*, B. Lopes, lirismo, realismo.

COPPOLA, Julio Cesar. *A lírica agreste dos Cromos de B. Lopes*. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ABSTRACT

B. Lopes (Rio Bonito, RJ, 1859 – Rio de Janeiro, 1916) was a writer who lived and worked in the late nineteenth and early twentieth century. His poetry has drawn the attention of critics in the twenty-first century. *Cromos* (1881) was his poetic debut whose noteworthy success launched his literary career. This work, according to the prevailing art critics' view, marks a highpoint in our nineteenth century lyrical poetry. The art critics generally single out two important aspects of the book: the poems' lyricism and the realistic description of the countryside. Moreover, some critics point out that this book is not all that unprecedented in Brazilian literature -- B. Lopes portrays the poetry of rural life as did before him Bruno Seabra, Ezequiel Freire, Fagundes Varela and Gonçalves Crespo, whose works are also discussed in this thesis. The purpose of the present research is to discuss the lyrical features of the poems, the realism of the descriptions and the literary precedence of the work.

Key words: *Cromos*, B. Lopes, lyricism, realism.

COPPOLA, Julio Cesar. *A lírica agreste dos Cromos de B. Lopes*. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RESUMEN

B. Lopes (Rio Bonito, RJ, 1859 – Rio de Janeiro, 1916) fue un escritor que vivió y escribió en el final del siglo XIX y comienzo del XX. Su obra poética volvió a llamar la atención de la crítica en el siglo XXI. Su primer libro fue *Cromos* (1881). Para los críticos esa obra es, sin duda, uno de los mejores momentos de la lírica brasileña del siglo XIX. Los mismos críticos suelen destacar dos aspectos principales del libro: el lirismo de los poemas y las descripciones realistas del campo. Para algunos de ellos, ese libro es parte de una corriente menos común en la literatura brasileña, de la cual también hacen parte los poetas Bruno Seabra, Ezequiel Freire, Fagundes Varela y Gonçalves Crespo, igualmente discutidos en ese trabajo. La presente investigación se propone a discutir el lirismo de los poemas, el realismo de sus descripciones y las tendencias que sigue esa obra.

Palabras-llave: *Cromos*, B. Lopes, lirismo, realismo.

A Luciana,
Beatriz e
Gabriela.

Agradecimentos

Agradeço a Deus; ao apoio da minha família, em especial a meus pais e minha esposa Luciana. A todos os professores que me acompanharam durante a minha formação escolar e acadêmica, em especial, ao professor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira, por mais esta orientação nos estudos sobre B. Lopes, e aos membros da banca examinadora deste trabalho.

Sumário

1. Introdução	10
2. Dados biográficos	21
3. Posição de B. Lopes no campo literário	40
3.1. Troféus de consagração	43
3.2. O dandismo como tendência	47
3.3. Periódicos dos novos e seu ideário	54
4. Fortuna crítica sobre <i>Cromos</i>	63
5. “Antecedentes” de <i>Cromos</i>	82
5.1. Bruno Seabra	82
5.2. Ezequiel Freire	96
5.3. Fagundes Varela	110
5.4. Gonçalves Crespo	120
6. <i>Cromos</i>	134
6.1. O lirismo	136
6.2. Imagens do campo	148
6.3. Tensões	166
6.4. Festas e costumes	175
6.5. Figuras	180
6.6. Subjetividade e realismo	187
7. Considerações finais	198
Referências	200

1. Introdução

Em nossa dissertação de mestrado, *Viva la gracia: a celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes*, analisamos perfis femininos que compõem a lírica erótica do poeta. É um erotismo cujo caráter, muitas vezes festivo, encobre uma tensão entre o indivíduo e a sociedade. Ao desenvolver os temas do desejo e da culpa, da norma e da transgressão, coloca-se o indivíduo, com seus impulsos e desejos, com sua busca pela continuidade, como define Bataille (1987), frente ao sistema social de valores dominantes e discursivamente alicerçados, principalmente no século XIX, com rígidos valores capitalistas orientados para a produção e o lucro.

A história da sexualidade foi marcada por interditos desde os primeiros tempos do ser humano sobre a Terra. Um exemplo de interdito, nos primeiros agrupamentos humanos, é o tabu do incesto. Embora o conceito de incesto tenha variado ao longo do tempo, com diversos graus de parentesco ora incluídos ora excluídos como práticas incestuosas, o fundamento do interdito permanece o mesmo: garantir a perpetuação da espécie humana e preservar da autodestruição a comunidade, que, acredita-se, pode ocorrer com a prática da endogamia.

No entanto, esses interditos acentuaram-se, na visão de Michel Foucault (2017), com a passagem do mundo antigo para a civilização cristã. Comportamentos sexuais como a poligamia e relação entre pessoas do mesmo sexo não parecem ter preocupado tanto a sociedade antiga. Não que esses temas não tenham sido objeto de prescrições contrárias na Antiguidade; o estudo de Foucault revela que eles de fato o foram, porém restritos a determinadas comunidades e sistemas de pensamento.

Não se poderia delas [dessas prescrições em contrário] inferir que a moral sexual do cristianismo e a do paganismo formem continuidade. Diversos temas, princípios e noções podem perfeitamente se encontrar num e noutro; não possuem, no entanto, o mesmo lugar e o mesmo valor em ambos (FOUCAULT, 2017: 27)

É com a civilização cristã que a visão do ato sexual foi mais fortemente associada “ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antiguidade o teria dotado de significações positivas” (FOUCAULT, 2017: 19-20). É dessa

forma que a visão de sexualidade elaborada pelos pensadores cristãos e pregadores, a partir dos primeiros tempos do Cristianismo, teria gradualmente caminhado para se impor como uma moral sexual generalizada. Nesse contexto, passam a ser valorizadas a monogamia e a castidade e se multiplicam as condenações às relações entre pessoas do mesmo sexo.

No século XVI, a Reforma Protestante e a transição, que já estava em andamento, para a economia e o pensamento capitalistas, trouxeram o *ethos* do trabalho, convertido em meio de vida tanto para protestantes quanto capitalistas. Com esse consórcio, valores como a monogamia, o sexo com finalidade apenas reprodutiva e a castidade, embora já fossem defendidos antes, ganham um impulso como forma de evitar o gasto desnecessário de tempo e energia que deveriam ser direcionados ao trabalho. O sistema capitalista reforçou um sistema de valores que colocou a produtividade como modo de vida em detrimento de outros valores humanos. É oportuno, aqui, examinar o que diz Weber sobre “a ética protestante” e o “espírito do capitalismo”.

Max Weber (2007) opõe o Cristianismo católico medieval, mais místico e com apreço pelo desapego material, ao Cristianismo protestante, mais pragmático e interferindo de forma mais direta no comportamento individual. Ele afirma que a consolidação do sistema econômico capitalista só foi possível graças a mudanças que foram além da mera atividade econômica. Um novo sistema de crenças e valores, um novo *ethos*, uma nova ética teve de ganhar as mentalidades e os comportamentos para que o sistema econômico pudesse suplantar antigas formas de pensar que orientavam a produção e a satisfação das necessidades humanas.

Nesse novo *ethos*, o “espírito do capitalismo” assenta-se principalmente no trabalho e na produção como forma de vida. Weber cita também ideias de Benjamin Franklin para embasar sua tese como abaixo.

Lembra-te de que tempo é dinheiro. Para aquele que pode ganhar dez xelins por dia pelo seu trabalho e vai passear, ou fica ocioso metade do dia, apesar de não gastar mais que seis *pence* em sua vadiagem ou diversão, não deve ser computada apenas essa despesa; ele gastou, ou melhor, jogou fora, mais cinco xelins (FRANKLIN *apud* WEBER, 2007: 18)

Weber (2007: 51) define a ética ou espírito capitalista em termos como “ganhar mais e mais dinheiro, combinado com o afastamento estrito de todo prazer espontâneo de viver” ou “o homem é dominado pela aquisição como propósito final da vida” não mais como “um meio para a satisfação de suas necessidades materiais” (2007: 51). Ou “o trabalho deve ser executado como se fosse um fim absoluto em si mesmo, como uma vocação” pensamento que só pode se consolidar após “um longo e árduo processo educativo” (2007: 57).

Um dos exemplos citados por Weber (2007: 63) contempla o caso ilustrativo de uma mentalidade comum entre os homens de negócios.

Se lhes perguntarmos pelo significado de sua atividade sem descanso, já que nunca estão satisfeitos com o que têm, parecendo não fazer sentido de qualquer ponto de vista puramente mundano, talvez nos deem uma resposta, se tiverem uma: “para garantir o futuro a meus filhos e meus netos”. Com mais frequência [...] a resposta seria simplesmente que o negócio, com seu incessante trabalho, tornou-se uma parte necessária das suas vidas. Essa seria de fato a única motivação possível, mas ao mesmo tempo nos diz que, do ponto de vista da felicidade pessoal, parece por demais irracional esse tipo de vida em que o homem existe para seu negócio quando deveria ser o contrário.

Esse novo tipo de mentalidade precisou suplantar outras para que o sistema capitalista pudesse ter-se tornado dominante no mundo. Ainda segundo Weber (2007: 53)

Um estado mental como aquele expresso nas passagens de Franklin, que arrancaram aplausos de um povo inteiro, tanto no tempo antigo como na Idade Média, teria sido proscrito como o mais baixo tipo de avareza e como uma atitude completamente isenta de respeito próprio.

Ou ainda, “o conceito de ganhar dinheiro como um fim em si mesmo, ao qual as pessoas estavam presas como a uma vocação, sempre foi contrário ao sentimento ético de todas as épocas.” (2007: 64).

É dessa forma que, na sociedade capitalista, sobretudo em fins de século XIX, o “princípio da realidade” foi preponderante sobre o “princípio da vida”, como discute Marcuse (1975), fazendo uma leitura sociológica das ideias de Freud.

Castello Branco (1985: 19) defende que esse *ethos* do trabalho e suas formas de controle da sexualidade estiveram acentuadamente presentes no fim

do século XIX, época que ela chama de “Realismo burguês”, tempo em que “o pensamento burguês atinge seu ápice, em que o trabalho e a mão-de-obra são cada vez mais requisitados em vista de uma industrialização crescente”. Nesse contexto, “seria de se esperar que os mecanismos de poder tentassem sufocar o erotismo, regulamentar a sexualidade, varrer da literatura os corpos nus, vestindo-os com palavras de bom tom e figurinos de bom gosto”. (CASTELLO BRANCO, 1985: 19).

Nesse sistema rígido de valores burgueses, orientado para o lucro, a produção e o progresso material, o impulso erótico é canalizado para não desviar a força de trabalho de seu objetivo principal. Entram, por exemplo, na prosa naturalista, como *patologia social* diversos tipos de comportamentos sexuais.

É nesse cenário, diante das restrições à concretização dos desejos, que o sensorialismo, um elemento do erotismo, em sentido amplo, pode aparecer também como uma possibilidade de fruição do prazer. No poema “Amórfala”, por exemplo, o erotismo apresenta-se não somente como impulso sexual, mas como desejo mais profundo de fusão e continuidade como apontado por Bataille (1987). A internalização de certos conceitos morais, porém, atribui ao ato sexual uma conotação de pecado, de “corrupção da pureza”.

Nenúfar venenoso, ermo e visguento,
Aberto em concha ao turbilhão iriado
Dos insetos, que voam no ar parado
De um tenebroso lago pestilento;

Flor dominando um pântano folhento
De algas, musgos e lodo fermentado;
Flor, que tem na impureza escancarado
O seio branco para o firmamento;

Cheia do pólen rescendente e ativo,
Tão à falena e ao colibri nocivo,
E que é das vespas causa de outros males...

Pois que ao lótus amargo te assemelhas,
Eu terei de morrer, como as abelhas,
Intoxicado dentro de teu cálix. (LOPES, 2015: 202)

Essa postura é adotada não só por B. Lopes, mas por outros poetas que, em algum momento de suas trajetórias, assimilaram traços decadistas, como Emiliano Pernetá, no poema “Esse perfume” (1966: 51).

Esse perfume — sândalo e verbenas —
De tua pele de maçã madura,
Sorvi-o quando, ó deusa das morenas!
Por mim roçaste a cabeleira escura.

Mas ó perfídia negra das hienas!
Sabes que o teu perfume é uma loucura:
— E o concedes; que é um tóxico: e envenenas
Com uma tão rara e singular doçura!

Quando o aspirei — as minhas mãos nas tuas —
Bateu-me o coração como se fora
Fundir-se, lírio das espáduas nuas!

Foi-me um gozo cruel, áspero e curto...
Ó requintada, ó sábia pecadora,
Mestra no amor das sensações de um furto!

Através do perfume, temos a fruição das sensações eróticas, chegando mesmo ao “gozo”. À semelhança do poema “Amórfala”, o perfume da mulher, *mulher fatal*, tema comum no fim do século XIX e início do XX, é caracterizado pela metáfora ligada à toxicidade. Essa *intoxicação amorosa* tira do homem o controle e, conseqüentemente, a responsabilidade por suas ações, atribuindo à mulher a culpa pela transgressão – a mulher é “sábia pecadora”.

O resultado final, porém, é, na fruição erótica, a continuidade. Segundo Bataille (1987), somos seres descontínuos. Entre os seres humanos, há, conforme exemplo citado pelo próprio teórico, um abismo que só a experiência do erótico pode diminuir. Segundo ele, somos seres, apesar das diversas formas de agrupamento social – que são apenas superficiais – condenados a uma aventura solitária sobre a terra. O erotismo aparece, assim, como forma de se buscar a continuidade perdida. Os elementos do poema, desde a captação do perfume ao contato com as mãos da mulher apontam para a busca da continuidade, bem como o coração a bater “como se fora fundir-se” – possivelmente não apenas entrar em fusão, mas unir-se ao da mulher.

E também, devido às limitações do impulso erótico para certas formas de sexualidade socialmente aceitas, em detrimento de outras, marginalizadas, o gozar do perfume surgiria como possibilidade de fruição do erotismo numa relação, que de outra forma, poderia não se concretizar.

É assim que o erotismo em B. Lopes caminha, entre avanços e recuos, na direção de uma sexualidade que quer se expressar, mas não é capaz de vencer os interditos que cercam o ato sexual. Nesse sentido, o foco de seus

perfis femininos é na sensualidade das mulheres – que pode até ser retratada com lentes de aumento – e nas sensações provocadas por essa sensualidade. Essas sensações tornam-se uma forma, ainda que incompleta, de desfrutar o erotismo dentro dos limites impostos pelas convenções sociais.

As considerações acima não visam a discutir mais detidamente o fenômeno do erotismo com toda sua complexidade; buscam apenas apresentar, de forma bastante resumida, um aspecto da obra de B. Lopes estudado em nossa dissertação. Essa lírica erótica dos perfis femininos de B. Lopes pode ser considerada uma das principais linhas de força de sua poética. Uma vez que já nos dedicamos a estudar esse tema, nossa proposta agora é abordar outro aspecto da obra do poeta rio-bonitense: sua lírica considerada campestre.

Outra linha mestra da lírica de B. Lopes, a do livro *Cromos* e de alguns poemas dispersos por outros livros seus, é o retrato de cenas da vida no interior. Propomo-nos a analisar os poemas desse livro. Não há um estudo muito extenso exclusivo sobre ele. Dessa forma, nosso trabalho tem como proposta contribuir para preencher essa lacuna no que diz respeito aos estudos sobre o poeta.

Apesar de o livro *Cromos* ser considerado pela crítica com unanimidade como um dos melhores momentos da lírica oitocentista brasileira, não foi objeto, por razões que discutiremos adiante, de uma análise mais extensa. A lírica erótica de B. Lopes foi, no entanto, hostilizada por parte da crítica. As razões dessa hostilidade repousam em juízos de valor mais biográficos e étnicos que estéticos. A crítica, ao longo de extenso período do século XX, de um modo geral, deu um peso muito importante à biografia do poeta e analisou algumas posturas que ele adotou pelo ponto de vista unicamente pessoal. Por isso dedicamos um capítulo a discutir a adesão de B. Lopes a certas tendências comuns nas estéticas finisseculares, como o dandismo, para que algumas atitudes tidas pela crítica como pessoais possam ser lidas à luz do panorama da época.

Será abordada também a biografia do poeta e a fortuna crítica sobre sua obra, em especial sobre *Cromos*. Nesses capítulos, detalharemos passagens da vida do poeta e juízos críticos sobre sua obra, e como essas apreciações vieram a formar, durante bastante tempo, a imagem mais comum de B. Lopes.

Assim, nosso objeto de estudo é o livro *Cromos*, cuja primeira edição data de 1881. A segunda edição, de 1896, traz “pequenas correções, que não lhe tiram o primitivo sabor, e aumentados os sonetinhos do de nº. XLVI a LXVI” (LOPES, 2015: 111), além de “Figuras, 21 sonetos, pequeninos perfis de mulheres, e mais o soneto de abertura, e Festas íntimas” (LOPES, 2015: 111). A palavra cromos, que dá título ao livro, é sinônimo de estampas, instantâneos, no caso de B. Lopes, cenas, em geral, do cotidiano rural. A palavra será empregada ora com inicial maiúscula, referindo-se ao livro, ora com inicial minúscula, referindo-se aos poemas.

Como hipótese inicial, a leitura da fortuna crítica, em geral, sinalizava que esse livro desenvolvia uma dicção poética original que o colocaria entre os melhores momentos de nossa lírica oitocentista. Tal dicção, na passagem do Romantismo para o Realismo, é marcada por aspectos que, a princípio, pareciam difíceis, ou, pelo menos, improváveis, de conciliar: uma descrição ao mesmo tempo realista e objetiva, mas também sentimental e lírica, da vida no interior. Um exame mais detido, porém, de autores que antecederam a B. Lopes, mostra que a lírica de *Cromos* não é totalmente original quanto, por vezes pode-se inferir de alguns estudos, como o de Merquior (1996: 186) ao afirmar que “Os assuntos urbanos e elegantes de B. Lopes, a sua imagística insólita, o seu cromatismo requintado, não tinham paralelo entre nós”. No que se refere ao cromatismo, ao menos, este pode ser considerado, conforme apontam inclusive outros estudos, a que faremos referência mais adiante, como o prosseguimento de uma tendência.

É, porém, um dos pontos altos dessa tendência, pouco estudada entre nós, que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986: 100) chama “Realismo agreste”.

Também desejamos investigar a contribuição dos poemas do *corpus* para a composição de um quadro abrangente do interior através da descrição de brasileiros dessa região, suas formas de trabalho, seus hábitos e costumes. No caso de B. Lopes, esses brasileiros seriam os moradores, supõe-se, de Boa Esperança, em Rio Bonito, que, embora seja uma região predominantemente rural, também guarda semelhanças com a vida urbana pela proximidade com a capital (cerca de 100 quilômetros). Ainda que a biografia indique que a

experiência do autor é com essa localidade, seus poemas transcendem somente essa região e constituem um retrato da vida no interior de forma geral.

Como proposta metodológica, em primeiro lugar, e sem o objetivo de reduzir os méritos e a especificidade do texto a seu substrato biográfico, procuramos analisar alguns aspectos da vida do autor, já que parece haver muitas experiências pessoais nos poemas de *Cromos*. A análise biográfica nos leva a investigar a situação do poeta no campo literário da época para problematizar certas questões que as biografias não abordam mais detidamente. Ainda nessa primeira parte do trabalho, investigamos a fortuna crítica produzida sobre o livro *Cromos*, com as leituras que se fizeram, em geral, dessa obra. A partir dos juízos levantados, procedemos à análise dos aspectos do livro postos em relevo pelos estudiosos, com o intuito de realizar uma pesquisa mais aprofundada de tais aspectos.

Alguns textos da fortuna crítica produzida sobre o livro *Cromos* apontam essa obra como prosseguimento de uma tendência “campesina” da literatura do século XIX. Os autores mais frequentemente apontados como participantes dessa tendência, antes de B. Lopes, são Bruno Seabra, Ezequiel Freire, Fagundes Varela e Gonçalves Crespo. Por isso dedicamos um capítulo a examinar, de forma panorâmica, poemas desses autores.

Prosseguindo, o trabalho se propõe a investigar o lirismo dos poemas. Começamos essa investigação por uma pesquisa mais aprofundada sobre o lirismo. O que é e como se manifesta. A seguir, buscamos, através da análise textual, identificar os aspectos linguísticos e imagéticos que contribuem para esse lirismo. E que expressam, enfim, a própria cosmovisão do poeta. A segunda linha a ser analisada envolve o realismo, que é geralmente citado como característica do livro. Para isso analisaremos as imagens do campo e as relações sociais dos personagens dos poemas.

Os poemas de *Cromos* são, em sua quase totalidade, sonetinhos. Há poucas exceções. A maioria são sonetos escritos em redondilha maior. É uma forma breve, concisa, que unida à sonoridade tão bem explorada, resultou em poemas muito melódicos. Como exemplo, temos o “Cromo XIX”, a seguir.

A casinha – o sol dobrando
Projeta sombra na frente
Onde o casal inocente
Está sorrindo e brincando

Vai a menina cantando,
Medita o irmão... de repente
Safa-se aos pulos, contente
Como graúna de um bando

Chega ao portal pequenino
A mãe, que a olhar, quase cai,
Soltando, pálida um grito...

É que o travesso menino
Com as chinelas do pai
Tenta montar um cabrito. (Lopes, 1945, 35)

Nos *Cromos*, em geral, há muitas repetições sonoras. Nos quartetos, por exemplo, todas as rimas têm por base vogais nasais. Além disso, na primeira estrofe, há uma predominância de vogais nasais em posição tônica, como em “casinha” e “dobrando” (1º. verso); “sombra” e “frente” (2º. verso); “Onde” e “inocente” (3º. verso); “sorrindo” e “brincando” (4º. verso). Na terceira estrofe, há coincidência vocálica nas sílabas tônicas no segundo verso, com as vogais de “olhar”, “quase”, “cai”. No mesmo verso, a consoante /k/ repete-se em “que” (3ª. sílaba) e “quase” (5ª. sílaba). O último verso traz também a aliteração da dental surda nos vocábulos “tenta”, “montar” e “cabrito”. Essas repetições contribuem para uma constância que vai construindo a melodia tão agradável que emana dos versos. No capítulo referente à sonoridade dos poemas serão estudadas, de forma mais detalhada, essas sugestões.

Além disso, essa sonoridade agradável, unida à forma breve do sonetinho, gerou poesia de fácil memorização, o que pode explicar o fato de esses poemas inspirarem composições semelhantes pelo país, numa época em que o ato de declamar poemas fazia parte das atividades sociais.

Assim, poemas de fácil memorização, os cromos caíram no gosto do público e fizeram de B. Lopes um dos poetas mais lidos de nossa Belle Époque. Franchetti (2007: 193) assinala que “a forma e estilo desse livro foram imitados de Norte a Sul; de tal maneira que, nos anos 1890, vários jornais e revistas traziam uma seção de ‘Cromos’ à moda de B. Lopes”.

Exemplos do alcance nacional que obtiveram os cromos podem ser encontrados na dissertação de mestrado de Humberto Alves de Araújo (2008).

No capítulo “Os cromos no Ceará”, o autor faz um inventário desse tipo de composição entre os poetas do estado. De acordo com sua pesquisa, “não demorou muito para que, após a publicação do livro de B. Lopes, aparecessem nos periódicos cearenses os primeiros cromos” (ARAÚJO, H., 2008: 69).

Ainda conforme a dissertação, no próprio ano de 1881, começaram a aparecer os primeiros cromos em terras cearenses: “Nos dias 15 e 16 de novembro do mesmo ano da publicação do livro do poeta fluminense, a *Gazeta do Norte* publica na coluna ‘Vinhetas’ dois cromos dedicados ‘Ao poeta dos Chromos’” (ARAÚJO, H., 2008: 69). Além desses poemas, a dissertação também aponta a publicação dos cromos da primeira edição do livro de B. Lopes no jornal *Libertador* em 1884. Também nesse ano, publica-se a série de poemas intitulada “Sons de viola”, de Oliveira Paiva, segundo Humberto Alves de Araújo (2008: 69), “claramente inspirados em B. Lopes”. Prosseguindo no levantamento, a dissertação também aponta que

Outros autores, muitos dos quais anônimos, publicaram seus cromos no período. Alguns, hoje completamente desconhecidos, chegaram a ter colunas regulares dos cromos nos periódicos cearenses, como Bruno Pessoa, com sua coluna “Campestres”, em finais de 1886, no *Libertador*; Miguel Palheta com os “Mixtos”, na *Gazeta do Norte* em princípios de 1888; e Myro, com as “Americanas” n’*O Cearense* de janeiro de 1890. (ARAÚJO, H., 2008: 70).

Outros livros apontados por Humberto Alves de Araújo são *Versos diversos* (1890) e *Trovas do Norte* (1895), de Antônio Sales. Essas obras trazem também alguns cromos. O mesmo autor, sob o pseudônimo de Moacir Jurema, publicou cromos regularmente nos seis primeiros números de *O Pão da Padaria Espiritual*, em 1892, na coluna “Malacachetas”. A dissertação também aponta outros autores, e dedica-se a examinar de forma mais aprofundada o cromatismo na obra de Augusto Xavier de Castro (Fortaleza, Ceará, 1858 – 1895), ou X. de Castro – cujo nome literário se assemelha, inclusive, ao de B. Lopes.

Armando Gens (2006: 181) aponta que B. Lopes, como um dos “troféus da consagração”, “recebeu muitas homenagens que reafirmavam a sua popularidade”.

E, por último, nas duas biografias de B. Lopes, escritas por Renato de Lacerda e Mello Nóbrega, temos mais indicações do sucesso de sua obra. Lacerda (1959: 46) comenta nesses termos a influência de B. Lopes:

Houve tempo em que a influência de B. Lopes nas nossas esferas letradas foi tão acentuada, que proliferou no Rio – afirma um de seus admiradores – um verdadeiro enxame de beloceanos... E isso não foi só na Capital da República, mas de norte a sul do país se projetava o seu nome [...] No Rio Grande do Sul, saíram publicadas poesias de B. Lopes até em almanaques.

A crítica, da época e de hoje, é unânime em reconhecer o valor do livro. Uma revisão da fortuna crítica escrita sobre ele indica-nos dois aspectos reforçados pela maior parte dos breves estudos ou apreciações. Esses aspectos dizem respeito não só à beleza dos versos, mas principalmente à habilidade na combinação entre lirismo e realismo.

2. Dados biográficos

Segundo os biógrafos de B. Lopes, Renato de Lacerda e Mello Nóbrega, boa parte da obra do poeta teria sido composta com base em experiências pessoais, que chegaram, inclusive, a ser fielmente reproduzidas nos poemas. Convém, por isso, examinar a biografia do autor e em que medida essas experiências aparecem em sua obra. Para isso foram consultadas as duas biografias sobre ele: *Um poeta singular – B. Lopes* (1949), de Renato de Lacerda e *Evocação de B. Lopes* (1959), de Mello Nóbrega. Essas são obras que combinam poemas do autor a passagens de sua vida e nos fornecem importantes informações pessoais.

No prefácio de sua obra, *Um poeta singular – B. Lopes*, Lacerda (1949) informa ao leitor que seu livro é uma biografia. Às informações sobre a vida do autor, Lacerda acrescenta poemas que teriam abordado passagens da vida do próprio poeta. Essa biografia escrita por Lacerda é importante fonte de informações sobre a vida de B. Lopes, merecendo, por isso, exame mais detalhado.

O capítulo 1, “O berço natal do poeta”, apresenta uma descrição de Boa Esperança na época de B. Lopes, a mesma descrita em “Berço”, um de seus mais conhecidos sonetos.

Recordo: um largo verde e uma igreja, uma,
um sino, um rio, um pontilhão e um carro
de três juntas bovinas que ia e vinha
rinchando alegre, carregando barro.

Havia a escola que era azul e tinha
um mestre mau, de assustador pigarro...
(Meu Deus! que é isto? que emoção a minha
quando estas coisas tão singelas narro?)

Seu Alexandre, um bom velhinho rico
Que hospedara a princesa; o tico-tico
Que me acordava de manhã, e a serra

Com seu nome de amor Boa Esperança,
Eis tudo quanto guardo na lembrança
Da minha pobre e pequenina terra. (LOPES, 2015: 504)

O “largo verde” e a “igreja” do poema, que existem ainda hoje, situam-se no centro da localidade de Boa Esperança, atualmente às margens

da rodovia que liga o Rio de Janeiro à Região dos Lagos. O “largo verde”, inclusive, recebe o nome de praça B. Lopes. Além desse centro, Lacerda (1949: 23) aponta que no final do século XIX, na região, “estendiam-se léguas em fora as fazendas de moagem de cana de açúcar, com pastagens de gado bovino, ovino, caprino e suíno”.

Essas fazendas desfrutavam certa prosperidade, e eram comuns as festas em que, entre outras atividades, se dançava. Lacerda (1949: 24-25) fala sobre as “festividades íntimas que se realizavam nas fecundas fazendas de então, onde os bailes se prologavam, muitas vezes, até o sol alto do dia subsequente.” Segundo ele, havia as festas promovidas pelos fazendeiros, “frequentadas pelas pessoas mais destacadas da localidade e por convidados de distanciadas moradas” (1949: 24-25) e as festas que se passavam nos engenhos, promovidas pelas pessoas que lá trabalhavam e outras que com elas conviviam. São seis os cromos que falam sobre festas, cantos ou danças. Essa é uma das temáticas do livro.

Se as festas eram comuns, Rio Bonito, apesar de certa prosperidade agrícola, não era, conforme Lacerda, uma cidade de barões do império (não havia sequer uma família detentora de título, segundo ele), cuja vida elegante marcaria a produção de B. Lopes posterior a *Cromos*. Havia uma família de “Barões do Rio Bonito”, que o biógrafo afirma serem naturais da região de Valença, no sul fluminense, onde residiam e tinham seus negócios. O primeiro portador desse título foi, segundo a biografia, o português Joaquim José Pereira de Faro, que o transmitiu a seus descendentes.

No segundo capítulo, “Genealogia, infância e mocidade” (que conta com um aparte sobre Julia Cortines, também poeta natural de Rio Bonito), o biógrafo nos fornece informações sobre a origem e a infância do autor até sua chegada ao Rio de Janeiro e estabelecimento nessa cidade. Há também a narrativa de um conflito familiar cuja protagonista teria sido assunto de um poema.

Segundo Lacerda, a família de B. Lopes tinha uma condição social modesta. Seu pai, Antônio da Costa Lopes, exerceu a profissão de primeiro escrivão do registro civil de Boa Esperança. Já sua mãe, Marciana da Costa Lopes era costureira e, como tal, “recebida com agrado nas mais ricas casas da freguesia e seus arredores” (1949: 37). A condição modesta citada pelo

biógrafo, no entanto, foi suficiente para que B. Lopes tenha recebido aulas de um influente professor de primeiras letras da região, Gabriel Bernardes Prevost, que Lacerda aponta ter sido contratado também pela família Portela, uma das mais ricas e influentes da região, e igualmente para a educação dos irmãos de Alberto de Oliveira, em cuja casa, em Palmital de Saquarema (distante cerca de quinze quilômetros de Boa Esperança) o professor morou por um ano.

Aos quinze anos, mudou-se B. Lopes para a Vila de Sant'Ana de Macacu, hoje Japuíba, segundo distrito do município de Cachoeiras de Macacu. Foi morar na residência de seu tio, Anastácio da Costa Lopes e trabalhar como caixeiro. Um episódio particularmente importante dessa fase da vida do poeta foi o interesse (que, segundo a biografia, parecia anterior à mudança) pela prima Alexandrina Lopes (conhecida como *Xandoca*), por quem o poeta viria a viver um amor impossível, já que a família tinha outros planos para a moça. De acordo com Lacerda (1949: 44), tal atitude teria sido motivada ou por preconceito racial, ou “para evitar aborrecimentos possíveis com o farmacêutico apaixonado, candidato que interessava à família, ou por qualquer outro motivo”. Esse farmacêutico apaixonado foi Artur José Pires Maciel, visto pela família de Alexandrina como um bom candidato ao matrimônio com a moça. Lacerda reproduz ainda carta de B. Lopes, datada de primeiro de novembro de 1875, em que o poeta expressa sua infelicidade desde que saiu da Boa Esperança e foi viver em outro município.

Ter sido afastado de sua prima Alexandrina teria sido o motivo de o poeta mudar-se novamente, desta vez para o Rio de Janeiro, onde construiria sua carreira literária. Mesmo assim não abandonaria de vez a prima, tendo voltado, segundo Nóbrega (1959: 30), muitas vezes a Sant'Ana de Macacu “preso aos encantos de uma prima, Xandoca Lopes, moça branca e inteligente, embora inculta, que rimava, em segredo, poemas ingênuos e cantava lundus ao violão”.

Da paixão pela prima resultou o soneto “Xandoca”.

Corpo delgado e franzino
Como o lírio do caminho
Que vergasse, de tão fino,
Ao peso do passarinho.

Canário que solta um trino
Entre as pelúcias do ninho...
Olhar manso e cristalino,
Alvuras frescas de linho.

Rosetas vivas na face,
Lábios fechados, vermelhos
Como cravina que nasce.

Mãos finas, unhas rosadas,
Pequenos pés sem artelhos,
Tranças ao ombro atiradas! (LOPES, 2015: 84)

Esse poema é da segunda edição de *Cromos*, de 1896, portanto um ano posterior à publicação de *Brasões*. Nota-se, no entanto, que as referências campestres mantêm-se nas metáforas e comparações com que é descrita a prima: “Corpo delgado e franzino / Como o lírio do caminho”; “Canário que solta um trino”; “Rosetas vivas na face”; “Lábios fechados, vermelhos / Como cravina que nasce”.

Como é comum em *Cromos*, é uma descrição também sensorial, com sensações visuais (por exemplo, as “mãos finas” e “unhas rosadas”); sonora – o trino do canário –; tátil: as “pelúcias do ninho” e até mesmo uma sinestesia, as “alvuras frescas de linho”. Essas sensações podem ser lidas como a tradução da tensão erótica do poema. Incapaz de concretizar sua paixão pela amada – seus lábios vermelhos (expressão que simboliza o desejo) estão “fechados” – é na fruição das sensações que o eu lírico tem ao menos um vislumbre do que seria o gozo dos amores da moça.

Ainda segundo Nóbrega (1959: 30), B. Lopes chegou ao Rio de Janeiro em 1876, portanto por volta dos dezessete anos. Uma vez na capital, foi admitido nos Correios, emprego que lhe proporcionaria uma remuneração suficiente para a garantia de estabilidade financeira, ainda que modesta, não só a ele, mas também à família que viria a constituir, composta pela esposa, Clea Vitória de Macedo, e seus cinco filhos.

No Rio de Janeiro, B. Lopes encontrou uma cidade inflamada por ideais liberais e pelos discursos abolicionista e republicano. Uma atmosfera amplamente favorável à circulação de discursos de oradores de diferentes formações e à eloquência de escritores. Mais adiante examinaremos o campo literário dessa época.

As informações familiares obtidas com a leitura de Lacerda e aqui reproduzidas são importantes na medida em que o biógrafo atribui a elas a fonte de muitos poemas, não só de *Cromos* como de outros livros. Há, em *Cromos*, referências ao pai, à prima Xandoca, a outros familiares. Repete-se, com frequência, nos poemas de B. Lopes, o apelido “Nhonhô”, que Lacerda indica ter sido o próprio poeta. Assim, há, nos *Cromos*, bem como atravessando a obra de B. Lopes em geral, uma perspectiva muito pessoal, de um narrador que oscila entre a observação do cenário que descreve e a participação nele. Se essa participação se limita ao olhar descritivo ou se apresenta modulações afetivas que implicam um envolvimento emocional com a cena lírica será objeto de discussão mais adiante. De forma geral, o que se comumente aponta em B. Lopes é uma ideia de objetividade realista.

O poema LVIII, lido em perspectiva biográfica, trataria de uma visita do poeta a Boa Esperança, depois de três anos de ausência.

Cheguei ao lar, que alegria!
Que doudejante esperança!
Cá fora – a mesma bonança,
O mesmo sol de outro dia.

Mas quando entrei... que mudança!
Três anos... Quem tal diria?
Quase ninguém conhecia
A peregrina criança.

– Como estou velho! Estou morto!
Disse-me alguém, repetindo:
– Poderia eu ser seu avô...

– Ora vejam! Torna absorto.
Concluía todos, rindo:
– Como *está grande* o nhonhô! (LOPES, 2015: 69)

Ainda que não consideremos “nhonhô” como o próprio poeta, mas como a forma simplificada de “senhor”, é inegável a perspectiva pessoal e emotiva do poema. Além do emprego da primeira pessoa do singular, há a expressão das emoções, através das frases exclamativas “que alegria!”, “Que doudejante esperança!”, “que mudança”, “Quem tal diria?”, “Ora vejam”, “Como estou velho! Estou morto!” e “Como *está grande* o nhonhô!”; além do uso recorrente das reticências para expressar a fala entrecortada pela emoção. A narrativa do

retorno culmina, na última estrofe, com o clímax da afetividade no momento da explosão de todos em risadas.

Essas breves narrativas emotivas sobre momentos tão comuns do cotidiano – no caso, o retorno de um parente que por algum motivo teve de se ausentar durante um tempo –, são uma tônica de *Cromos*. A afetividade presente nesses momentos familiares pode remeter os leitores a suas próprias memórias de eventos similares, o que também explica o sucesso dos poemas.

O estudo de Nóbrega (1959: 29), ainda que ponha dúvida sobre a veracidade da informação do apelido Nhonhô, também destaca essa perspectiva pessoal.

Na coletânea de poemas publicada aos vinte e dois anos, *Cromos*, as reminiscências da infância de B. Lopes são mais abundantes e vivas: já houve quem identificasse o Nhonhô dos sonetinhos como sendo o próprio poeta. Mesmo que assim não seja, várias passagens do livro são inegavelmente pessoais.

Essa perspectiva pessoal aparece também no capítulo “Os amores do poeta”. Nessa seção, Lacerda (1949: 120) aponta que as primas de B. Lopes “e as meninas da vizinhança” já são assunto de *Cromos* (e de poemas posteriores). A representação de diversos perfis femininos é uma das tônicas da obra do poeta. Presente, inclusive, na seção “Figuras”, acrescentada à segunda edição de *Cromos*, publicada em 1896. Nem todos esses perfis, no entanto, são obra de ficção. Uma mulher em especial foi fonte de inspiração para vários poemas e até mesmo todo um livro, *Sinhá-Flor*, de 1899.

Trata-se de Adelaide Uchôa Cavalcante, a Sinhá-Flor. Lacerda reproduz diversos sonetos escritos para a musa dos amores do poeta, apesar de ele ser casado com Cleto de Macedo Lopes. Dos poemas de *Sinhá-Flor*, entre outros, Lacerda reproduz alguns sonetos de “Turrís Davidica”, poema dividido em vários sonetos. Abaixo o de número III.

É um gosto vê-la atravessar a rua!
Colunas firmes, empinando o busto,
Todo o traje do estilo ao corpo justo,
Dando a ideia feliz de que está nua.

De um golpe régio. Que elegância a sua;
Sem atavios e ouropéis de custo!
O fino vulto ereto em ar augusto
De estátua grega e olímpica tressua.

A rara prata que há no seu cabelo
Foi a queda outonal do Setestrelô,
E não do Inverno as gélidas pepitas;

Tudo nela seduz, prende e realça,
Mesmo por desfastio a pompa falsa:
Folhos, flocos, filós, fofos e fitas. (LOPES, 2015: 338)

Também Nóbrega (1959) reproduz alguns poemas dedicados à Sinhá-Flor, dentre eles “Mameluca” (de *Brasões*).

A que aí anda, esguia mameluca,
De olhos de amêndoa e tranças azeviche,
Tem uns ares fidalgos da Tijuca
E petulantes trajos a Niniche.

É justo é natural que ela capriche
Em mostrar o cabelo, a espádua, a nuca
E essas pálpebras roxas de dervixe,
Como um goivo aromal que se machuca.

Abre as soalheiras, em sanguíneo estofo,
A escandalosa e original papoula
De para-sol clownesco, álaçre e fofo;

E o lírio do alto, quando espia o glabro
Rosto oval da cabocla, abre a caçoula,
E a via-láçtea acende em candelabro! (LOPES, B. 2015, 181)

Uma musa assim não passaria despercebida no final do século XIX.

Renato de Lacerda alterna os poemas dedicados à Sinhá-Flor com passagens da vida de B. Lopes envolvendo Adelaide. Entre outras informações sobre ela, Lacerda (1949: 122) escreve:

Essa mulher, que se tornou senhora absoluta da vontade e dos mais fagueiros sonhos do poeta, era uma arisca mameluca, separada do marido – um magistrado, segundo soubemos – que residia no bairro de Catumbi.

Chamava-se Adelaide Uchôa Cavalcanti, conhecida popularmente pela antonomásia de Sinhá-Flor – a mais bonita flor de Pernambuco – como a denominava o poeta (...).

No capítulo “A obra literária”, Lacerda, associando seus próprios juízos de valor a apreciações da crítica literária, percorre, em ordem cronológica, os livros do poeta. Dentre os críticos citados nesse capítulo estão José Veríssimo, Silvio Romero, Ronald de Carvalho, Araripe Junior e Andrade Muricy. As apreciações de alguns desses críticos serão abordadas com mais riqueza de detalhes no capítulo sobre a fortuna crítica do poeta.

Lacerda fornece também importantes indicações sobre os veículos de imprensa para os quais B. Lopes colaborou (embora deixe de mencionar alguns): *Folha Popular*, *Novidades*; *O Cruzeiro*; *Gazeta da Tarde*; *O País* e *Gazeta de Notícias*.

Há também a indicação das editoras que publicaram as primeiras edições de suas obras: pela *Papelaria do Cruzeiro* saiu a primeira edição de *Cromos*, em 1881. A Fauchon & Companhia editou *Pizzicatos* em 1886, *Dona Carmen*, em 1890 e *Brasões*, em 1895. Também publicou, em 1896, a segunda edição de *Cromos*, aumentada da seção *Figuras*, com 21 perfis femininos ao estilo dos cromos, e o poema “Festas íntimas”. *Sinhá-Flor*, de 1899, foi de responsabilidade da Tipografia Luiz Majaia & Companhia. Já *Val de Lírios* (1900) foi publicado pela Laemmert & Companhia. *Helenos*, em 1901, pela Tipografia Altina. *Patrício* e *Lírio Consolador*, de 1904, mais *Plumário*, sua última publicação, de 1905, tiveram a chancela da Tipografia Leuzinger.

Algumas, conforme será discutido adiante, são importantes livrarias, que mostravam que o poeta desfrutava certo prestígio no meio literário.

Os últimos anos de vida de B. Lopes foram marcados por uma saúde frágil. Seu último livro, *Plumário*, data de 1905. Depois dessa obra não voltou a publicar outros livros. Em 1906, já se encontrava, conforme Lacerda (1949: 141), “bastante doente, tanto que precisou pedir licença para se tratar por um tempo mais ou menos longo”. Entre as causas dessa saúde abalada encontram-se, também segundo o biógrafo, “lamentável queda na repartição que lhe feriu gravemente a cabeça, deixando-o enfermo de uma epilepsia (crises epiletiformes devido ao traumatismo craniano)” e o “uso imoderado de bebidas alcoólicas”. Para Nóbrega (1959), essa queda teria ocorrido em casa, pouco tempo após o poeta ter retornado do Hospital Nacional de Alienados, onde fora internado em razão do abuso do álcool. Não fica preciso, pelo desencontro das informações, onde teria sido de fato essa queda, mas o certo é que ela causou a B. Lopes crises convulsivas que duravam dias e que por fim o levaram a aposentar-se por invalidez.

Ao uso imoderado do álcool, Lacerda (1949) atribui não só a fragilidade física, mas mental do autor de *Cromos*. Nóbrega (1959) reproduz o soneto “Artista ébrio” (de *Helenos*) testemunho dessa infeliz fase do poeta.

Se hoje o tragasse em convulsões o Vício,
– Monstro infernal, magnético, profundo –
Que do império à humildade, a todo mundo
Abre a fauce voraz de um precipício;

Se hoje, imolado ao torpe sacrifício
De Baco, o deus protervo e o deus imundo,
Ele caísse, triste e moribundo,
Na sarjeta, por último suplício;

Esses que o seu bambeante desalinho
Grotesco tornam pelo borborinho
Da assuada vil e do remoque acerbo,

Com que dor não veriam o ébrio artista!
– Nos olhos baços expirante a vista,
– Na boca, em ânsias, expirante o verbo! (LOPES, 2015: 465)

Não só os efeitos da doença do alcoolismo (se for esse o caso) são descritos no poema. Há, também, uma preocupação com a “assuada vil” e o “remoque acerbo”, ou seja, a zombaria de sua condição. Pelo menos ao satírico Emílio de Menezes, que também se notabilizou por “querelas com B. Lopes e Bastos Tigre” (PRADO, 1980: XVIII), não escapou a condição do poeta. Ressalve-se, entretanto, que Emílio de Menezes dirigiu sua pena ferina não apenas a B. Lopes, mas a várias figuras públicas da época, chegando esse a ser um dos traços mais marcantes de sua poética.

Nenhum soneto de B. Lopes, porém, despertaria tanta “assuada vil” e tanto “remoque acerbo” quanto o em louvor ao Marechal Hermes da Fonseca, que os biógrafos atribuem, em outros termos, ao “expirante verbo” do “artista ébrio”.

A saúde frágil é a explicação apontada para o infeliz caso do soneto em louvor do Marechal Hermes da Fonseca, cuja autoria foi atribuída a B. Lopes. Explica-se: em 15 de novembro de 1911, houve uma festividade em celebração ao primeiro ano de governo do Marechal Hermes da Fonseca, que havia derrotado Rui Barbosa no pleito anterior para a Presidência da República. Nessa festividade circulou uma publicação (uma polianteia) com textos em louvor ao marechal, entre eles um poema, que teria sido escrito por B. Lopes e que se referia ao militar como “bonito herói” e “cheirosa criatura”, termos comuns na dicção de B. Lopes, que nenhum escândalo causariam – especialmente o segundo – se não estivessem totalmente fora de contexto.

Esse soneto ganhou maior publicidade através do jornal *Correio da Manhã*, que publicou, em 17 de novembro de 1911, na primeira página, a seguinte nota:

Os leitores não podem ficar na ignorância dos dois sonetos publicados numa polianteia dedicada ao presidente da República no dia 15.

Damo-los, pois, na íntegra: definem bem o que foram as festas do primeiro aniversário do governo Marechal Hermes. (*Correio da manhã*, 1911: 1)

E seguiam-se dois sonetos, dentre os quais o que maior bulha causaria: “Marechal Hermes”.

Lembra-me, ao vê-lo, a flor extraordinária,
Sob um céu limpo, azul e iluminado...
– Não há, como ele, outro imortal soldado,
De mais bela feição humanitária!

Puxa do raio – a lança ebúrnea e vária –
Em defesa da Pátria, lado a lado;
– Faz-se de tudo um santo bem-amado...
Só busca a força, quando é necessária!

O vinho d’Ele é saboroso e quente,
De encher a taça e embriagar a gente,
Entre os festins gloriosos da bravura!...

Não há por este mundo – agora o digo –
Quem mais piedade tenha do inimigo...
– Bonito herói! Cheirosa criatura! (*Correio da manhã*, 1911: 1)

Na mesma página, há uma crítica ao evento comemorativo em favor do Marechal e também, como exemplo da recepção desse soneto, o seguinte texto, do qual é reproduzido o início:

A polianteia distribuída em homenagem ao Marechal Hermes trouxe um primoroso soneto do poeta B. Lopes, que termina com um verso lapidar: “Bonito herói! Cheirosa criatura!”

O poeta dirigia-se ao presidente da República. Ninguém disse até agora qual é o cheiro do Marechal. O próprio B. Lopes não o declara.

Por esse motivo, e no intuito de esclarecer o importante problema, resolvemos abrir um concurso a respeito. (*Correio da manhã*, 1911: 1)

O concurso pedia que os leitores respondessem “qual o cheiro do Marechal”.

Como essa pilhéria, houve outras. A dissertação de mestrado de Isabela Melim Borges, *Desvelando B. Lopes* (2016), traz mais exemplos que ilustram a recepção desse poema.

Não só a queda e o álcool, mas também o ciúme de Sinhá-Flor teria contribuído para trazer mais preocupações e agravar a saúde do poeta. Esse ciúme estaria documentado, segundo Lacerda, no poema “Paraíso perdido”.

Outro, não eu, que desespero, ao cabo
De, em pedrarias de arte em verso de ouro,
Ter dissipado todo o meu tesouro,
Como os florins e as joias de um nababo;

Outro, não eu, que para o chão desabo,
Esquecendo-te as culpas e o desdouro,
E a teus pés de marfim, como rei mouro
Em torrentes de lágrimas acabo;

Outro conspurca-te a beleza augusta,
Cujo anseio de posse ainda me custa
Como um verme faminto andar de rastros.

E mais deploro este meu sonho falso
Ao recordar que andei no teu encaço
Pelo caminho rútilo dos astros. (LOPES, 2015: 456)

Finalmente, aposentado dos Correios e sofrendo de tuberculose (que viria ser a causa da sua morte), B. Lopes tornou-se recluso em sua própria residência, onde viria a falecer em 18 de setembro de 1916, na rua Dona Cesária 12, bairro do Engenho de Dentro. Foi sepultado no cemitério de Inhaúma.

No dia seguinte à morte de B. Lopes, o jornal *O País* publicou a seguinte nota de falecimento.

O Brasil, país imenso e novo, precisa produzir e progredir. Cada cidadão, pois, deve organizar a sua vida em normas utilitárias e práticas.

O poeta boêmio é assim um tipo que aqui não pode mais existir. O último deles foi decerto esse pobre B. Lopes, ontem colhido pela morte. [...]

E é de notar que o próprio B. Lopes, além de poeta integralmente boêmio, era Bernardino da Costa Lopes, funcionário aposentado dos Correios.

B. Lopes teve uma larga época brilhantíssima de intenso sucesso.

Com uma bela resistência conseguiu viver longos anos depois que se deixou empolgar por intenso desregramento. Boêmio por temperamento, como pelas influências da época em que ascendeu e fulgiu, desapareceu com 57 anos feitos, pois o seu nascimento

ocorreu na cidade de Rio Bonito em 19 de janeiro de 1859. (*O País*, apud LACERDA, 1949: 149-150)

A nota de falecimento marcada por termos como “produzir e progredir”; “normas utilitárias e práticas”, mostra a visão positivista-utilitarista se não do periódico, ao menos do redator da nota – visão que marcou o pensamento brasileiro na virada do século XIX para o XX.

Na contramão desse utilitarismo, a boêmia de B. Lopes, sua participação em periódicos, sua indumentária, sua volta a um passado heráldico e monárquico, seu estetismo, seu Decadentismo, todos esses fatores marcam uma posição romântica perante a vida. Afinal, o Decadentismo pode ser considerado uma retomada dos valores românticos. Sobre essa retomada, Lowi (1995: 43), que analisa a persistência dos valores românticos após o ápice do movimento, afirma que, estando entre os traços que definem o romântico a nostalgia de um “paraíso perdido”, um tempo anterior à sociedade capitalista, entre várias tendências de natureza romântica, há uma segunda que

visa a reencontrar o paraíso no presente, mas desta vez a partir da realidade. Uma tentativa que consiste em transformar seu meio ambiente imediato e sua própria vida, embora permanecendo no interior da sociedade burguesa. Tal atitude pode tomar a forma do dandysmo ou estetismo – o modelo literário é o des Esseintes de Huysmans.

Em permanente confronto com uma sociedade que, ao mesmo tempo, o valorizava e o criticava; aceitava-o e negava-o; ou antes, aceitava-o até certo ponto, B. Lopes ora encontra refúgio em sua terra natal, ora cada vez mais se enclausura em sua própria torre de marfim. E de esmeraldas, rubis, opalas...

Um ponto importante da biografia são as atitudes exóticas do poeta. Chamam a atenção, nas duas biografias, várias passagens “folclóricas” da vida do autor de *Cromos*. Como exemplo a reproduzida a seguir.

Estava a desprevenida Sinhá-Flor bebericando, em companhia de amigas, quando entra B. Lopes, ruidosamente, como era de seu costume, na confeitaria, àquela hora regurgitante de frequentadores, vestido com espalhafatosa indumentária: camisa azul, ampla gravata de seda creme que quase encobria a frente do colarinho branco pela grandeza de seu laço; calças de xadrez; guarda-sol amarelo; chapéu de palha claro...

Aproximando-se da mesa onde se encontrava a sua musa, arranca da botoeira do seu jaquetão as flores que trazia e, tempestuosamente, sem aquilatar os resultados que poderiam advir desse seu irrefletido gesto, derrama-as sobre a cabeça da atônita mulher, que fica, pelo imprevisto do ato, de reflexos cômicos, sem saber que atitude tomar.

Em seguida ao escândalo que provocara, pois as senhoras se retiraram justamente revoltadas, dirige-se ao balcão e com o maior indiferentismo possível ao acontecido, como se tivesse praticado a coisa mais natural do mundo, pede um copo de vinho, que bebe num desafio aos assistentes, exclamando, vitoriosamente: “Viva la gracia!” (DUQUE, *apud* MURICY, 1973: 259)

Esse episódio foi narrado originalmente sob o título de “Instantâneo de B. Lopes” por Gonzaga Duque, amigo muito próximo do poeta, tendo sido, inclusive, o ilustrador de *Dona Carmem*.

Essas passagens revelam atitudes extravagantes, que atraíam a atenção e causavam escândalo à sociedade. Não são, aliás, poucas, conforme se pode ver nos estudos de Lacerda e Nóbrega.

Sobre os trajes de B. Lopes, reforçando a imagem de excentricidade, diz Lacerda (1949: 101-102) que o poeta

Usava chapéu de abas largas e tombado ao lado. Seu paletó, curto e bastante surrado, tinha, impreterivelmente, à lapela, um verdadeiro apanhado de policrômicas flores. As calças, abombachadas, caíam-lhe sobre as polainas de umas botinas quase sempre empoeiradas. Caminhava vagorosamente, tateando o chão com inseparável, curva e flexível bengala. A gravata, dessas que o vulgo dá o nome de “borboleta”, se orgulhava do seu grosso e mal dado laço.

Nóbrega (1949: 14) também reproduz essa passagem de Gonzaga Duque sobre a indumentária de B. Lopes, mas acrescenta que tal atitude escandalizava até mesmo os próprios frequentadores dos cafés, também afeitos à boêmia: “Os conhecidos evitam o sujeito. Apesar de não respeitar as convenções sociais, boêmios que são, prezam a elegância das atitudes pessoais, a finura dos *bons mots* e dos amores discretos.”

Aliadas ao vocabulário, sobressaíam atitudes extravagantes. Além do episódio da “Viva la gracia!” referido acima, Lacerda (1949: 104) também aponta que B. Lopes

quando organizava festividades íntimas em sua casa, querendo demonstrar requintes de bom tom social, mandava imprimir sonetos alusivos ao fato em guardanapos de papel, que os convidados deveriam guardar como uma das amabilidades do anfitrião.

Às atitudes e à indumentária exóticas somava-se a fama de boêmio, propícia a quem desejava marcar posição à margem da cultura sóbria, metódica e utilitarista de certas correntes de pensamento em voga na nossa Belle Époque.

Deixou fama de boêmio, o que é, aliás, justificável, não só devido ao seu temperamento propenso às manifestações da fantasia, como também às influências jornalísticas e literárias da época transbordante de romantismo em que viveu; época abençoada em que não se conhecia o materialismo violento e avassalador, [...] nem a vida tinha esse complexidade do atual modernismo mecânico e veloz. (LACERDA, 1949: 103)

Pode haver, no entanto, nessa boêmia, certo exagero. Os poetas conhecidos por esse desregramento parecem ter cultivado a fama muito por conveniência, pelo desejo de transmitir uma imagem libertária, associada ao excesso e à transgressão.

Outra passagem da vida de B. Lopes tida como curiosa – desta vez narrada por Nóbrega (1959: 25), mostra, na verdade, não a extravagância, mas o tom desafiador de certas atitudes do poeta. Conta o biógrafo que Cruz e Sousa, quando em certos ambientes, evitava envolver-se em polêmicas para não ser desnecessariamente hostilizado.

Vai daí, certa tarde, B. Lopes, encontrando-o, abraçou-o com espalhafato e convidou-o a caminhar, rua abaixo. O poeta de *Broquéis* escusou-se: estava com pressa, tinha seus quefazer e, além disso, à porta de tal livraria, àquela hora, paravam os “rapazes”, sempre prontos a humilhá-lo. B. Lopes não se conteve: travou do braço do amigo, arrastou-o através da multidão gritando para todos ouvirem a tirada: “Vamos negro! Vamos iluminar esta rua!”

A passagem, no entanto, é interpretada pelo crítico como parte de “arroubos de bravata, muitas vezes extemporâneos e ridículos” (1959: 25).

Essa excentricidade, também corrente nos poemas “aristocráticos” de B. Lopes é analisada, nas biografias, sob o ponto de vista de um determinismo social e racial.

No capítulo “retrato físico e psicológico” da biografia de Lacerda, é traçado o retrato por que ficou conhecido, em geral, B. Lopes. Esse retrato, nas leituras mais atuais, revela que o poeta adotou uma postura marginal perante o campo literário, com vestimentas e atitudes extravagantes.

Lacerda não deixa de mencionar o preconceito racial que havia na época, dedicando, no entanto, poucos parágrafos ao assunto. Seu estudo aproxima-se mais da imagem difundida de que B. Lopes buscava com a literatura uma forma de ascensão social quando aborda, por exemplo, as motivações socioeconômicas por trás da “fidalguia” do autor.

Morando em casas modestas de subúrbio, recebendo escassos vencimentos e tendo para satisfação dos seus desejos epicuristas apenas a condescendência da sua Sinhá-Flor, não blasonava, no entanto, em seus versos recamados de ouro, conquistas de damas de alta linhagem, que conseguia entre os vapores das champanhas servidas em taças de cristal por criados de custosas librés, em nobres salões de palácios imaginários? (LACERDA, 1949: 104)

Ou então quando encontra motivações étnicas para o estilo de B. Lopes como a que explica a adesão do poeta ao Simbolismo:

O movimento em prol da implantação do Simbolismo estava empolgando os poetas e escritores da época [...] através de artigos inflamados escritos nas páginas do jornais [...] influenciou, também, no ânimo vibrátil de B. Lopes, que a ele se associou com o entusiasmo viril de seu sangue mestiço de ardente tropicalismo. (LACERDA, 1949: 75)

Ou ainda neste outro juízo que justifica as tintas coloridas e sensuais que emprega B. Lopes na construção de seus perfis femininos: “B. Lopes, devido ao seu fogoso temperamento de étnicas amálgamas tropicais, era reconhecidamente sensual”. (LACERDA, 1949: 83)

Durante o início do século XX, difundiu-se então a imagem mais conhecida de B. Lopes: a do mulato pobre, que, dotado de talento para as letras, buscava na literatura uma forma de aproximação com as classes sociais que o rejeitavam. Conforme se pode ver em Nóbrega (1959: 14):

O homem, modesto empregado público, vive quase na penúria; encharca-se de bebida barata; come nos frege-moscas; manda pôr meias-solas nas botinas; tem o paletó no fio e a camisa cerzida; mal pode esconder as nódoas suspeitas da gravata... Julga-se, entretanto, ora autêntico senhor feudal, a cavalgar murzelos; ora marquês setecentista, de peruca e véstia bordada a matiz; ora janota adamado, a beijar rostos de duquesas e embaixatrizes, louras, alvas, perfumadas...

O estudo de Nóbrega é um exemplo de como a análise baseada nesses condicionamentos contribuiu para a formação do retrato de B. Lopes que iria

perdurar durante boa parte do século XX. Embora de 1959, sua análise reproduz tendência determinista de buscar na origem a motivação do comportamento: “o mulato palrador e jactancioso põe deliberado prazer em escandalizar o próximo: força a atenção alheia e empenha-se em fazer-se alvo de curiosidade, não lhe importando em que sentido.” (NÓBREGA, 1959: 14).

Essa caracterização também pode ser vista no trecho a seguir.

B. Lopes, por condições especiais, pôde, com o auxílio de sua arte, mascarar a vergonha e sufocar a rebelião. Foi um tráfugo da linha da cor. Não podendo vencê-la, procurou esquecer-se dela, refugiando-se na poesia, na poesia branca, entenda-se (NÓBREGA, 1959: 62).

Essa visão não é exclusiva do biógrafo. Ele a busca também no estudo de Roger Bastide (1943: 131) que coloca B. Lopes como poeta de uma situação sociológica específica: a do mulato que vivia numa sociedade preconceituosa, mas que, graças ao domínio do verso, tão importante em tempos parnasianos, aspira à ascensão social através da arte. Conforme diz: “a literatura é um desses meios de ascensão, sobretudo numa sociedade mista, cosmopolita como é a criada pela imigração europeia, sobretudo nas grandes cidades, nas capitais onde todas as raças se acotovelam [...]”.

Nóbrega (1959: 66) acrescenta que: “essa igualdade é todavia, apenas convencional e não vai além das palavras e gestos que não comprometam a finura, as regras da polidez e da caridade”.

Por fim, Bastide (1943: 132) conclui que

o que o mulato procura nesta vida de festa aristocrática não é a fixação, a conquista definitiva, a estabilização. Ele se contenta de respirar-lhe o perfume perturbador, de gozar no momento presente, de vingar sua origem humilde.

Decerto não se pode ignorar a situação de B. Lopes como escritor mulato no momento em que o Brasil viveu justamente a Lei Áurea, com todos os seus debates, consequências e recusas. Tal momento histórico, ainda que de forma inconsciente, não deixaria de exercer influência na composição da obra do poeta. Há uma grande contribuição do estudo de Bastide no sentido de situar o poeta em seu momento histórico. Seu texto aborda pouco, porém, as questões estéticas dos poemas, reduzindo a presença de alguns personagens e temas à explicação com base na origem.

Nóbrega (1959: 69) aponta certo exagero no tipo de análise empreendida por Bastide: “Roger Bastide foi longe demais em sua interpretação psicológica” ao dizer, em outras palavras, que, na cisão entre o homem e o poeta, prevaleceu o segundo, um eu ilusório, cuja presença nos salões aristocráticos era permitida pela via da imaginação.

A obra poética de B. Lopes, bem como suas atitudes desafiadoras ensejam também outras leituras. Como a de José Guilherme Merquior (1996: 186), para quem:

Num desafio esteticista bem decadente – análogo, por certo lado, ao evasãoismo do pequeno-burguês Huysmans – o boêmio do Catumbi dava o troco ao nosso establishment finissecular; é então que, marginalizado pela entronização entusiástica da tríade parnasiana (Alberto, Raimundo, Bilac) se junta ao cenáculo simbolista de Cruz e Sousa, propugnador de uma estética sofisticada e elitista.

Nóbrega (1959: 69) também menciona, embora brevemente, essa que seria, anos mais tarde, a leitura de Merquior.

No fundo, bem no fundo, entretanto, B. Lopes talvez se divertisse com a facilidade e mestria com que manipulava o tesouro verbal parnasiano. Sua obra está cheia de notas irônicas; e muitos dos excessos que a enfeiam, em desacordo com a simplicidade dos versos da juventude, estão a indicar, possivelmente, uma simples atitude, deliberada e quixotesca. Esse aspecto, profundamente revelador, da poesia de B. Lopes, ainda não foi estudado.

No artigo “Etnia e julgamento literário: o caso B. Lopes”, Franchetti (2007: 194) examina a fortuna crítica produzida sobre o poeta e sublinha esses juízos de valor deterministas. O estudo aponta que a leitura da fortuna crítica sobre B. Lopes “tem grande interesse, por conta da sobreposição de juízos literários e étnicos que tiveram, em algum momento da cultura brasileira, um grande poder de persuasão”.

E prossegue afirmando que essa síntese crítica, produzida ao longo do século XX (até cerca da década de 1960; pois o estudo de Merquior é dos anos 1970), “foi tão convincente, que inviabilizou uma apreciação rigorosa da qualidade propriamente literária da sua obra, bem como do lugar que ela ocupou na história da poesia brasileira” (FRANCHETTI, 2007: 194).

Tais juízos são, por exemplo, os de Bastide, Lacerda ou Nóbrega, já discutidos. O artigo, inclusive, defende que o estudo de Nóbrega é mesmo

problemático e foi um dos principais consolidadores de certa imagem do poeta, já que seu resultado concreto “é um rebaixamento das questões estéticas, pois sempre termina por chamar à cena, à guisa da explicação da vida e da obra, o descompasso entre o que era a obra e o que era a condição social do poeta” (FRANCHETTI, 2007: 194).

Curioso é que, nos últimos parágrafos do estudo, Franchetti projetou que talvez toda a obra de B. Lopes poderia ser em breve republicada, o que, efetivamente, viria a acontecer cerca de dez anos depois com o relançamento de sua obra completa.

A explicação baseada na origem defendia, como vimos, que B. Lopes buscava, com seus assuntos aristocráticos, a ascensão social. Fazer parte da classe que retratava. Uma leitura mais atual, no entanto, atribuiu as excentricidades de B. Lopes não à sua origem, mas a um meio de marcar presença no campo literário da época. É o caso da análise de Armando Gens, por exemplo.

Sobre o modo extravagante de vestir de B. Lopes, Armando Gens (2006: 173) discute que: “É bem provável que B. Lopes usasse trajes chamativos não só para criar embaraços, mas também para sinalizar uma forte cisão entre o lugar de poeta e a localização que lhe era reservada no campo social”. Com sua indumentária e suas atitudes marcava posição contrária à sobriedade e à propalada impassibilidade parnasiana, “um grupo de homens letras que se regulava pela discrição, pelo decoro, pelo bom senso, pelo requinte e pela moderação” (2006: 173). Num cenário literário marcado por essa moderação, não faltavam a B. Lopes “a insolência, a rejeição ao mundo que o desprezava, a repugnância ao convencional e a necessidade de se distinguir através da diferença e do isolamento” (GENS, 2006: 173).

Franchetti (2007: 199), utiliza o episódio da exclamação *Viva la gracia!* como exemplo de atitude que visava a marcar posição no campo literário.

O episódio, sem deixar de ser divertido, evidencia (...) uma intenção significativa e uma filiação literária que não poderia ser desconhecida dos contemporâneos. Estamos aqui nos anos 90 do século XIX, e, no ambiente em que já tinham feito estreia nossos baudelairianos, não era novidade para ninguém a indumentária de Baudelaire e as histórias que corriam sobre as suas aparições públicas igualmente bizarras.

Se hoje se interpreta essa atitude desse modo, não foi o mesmo na época. Prosseguindo com sua argumentação, Franchetti defende que essa atitude poderia ter sido facilmente atribuída ao estereótipo em que caiu a figura de B. Lopes: o do mulato que concebia a classe “elegante” como forma de ascensão social.

Franchetti (2007: 199) também cita em seu artigo que os próprios biógrafos Renato de Lacerda e Mello Nóbrega, “justamente quem menos se esperava”, ajudaram a consolidar a imagem que, por um longo tempo, tornou-se canônica sobre B. Lopes.

A poesia de B. Lopes, com suas cenas da nobreza, era uma poesia diferente, que causava estranhamento mesmo em sua época. Lidos hoje, os temas aristocráticos de *Brasões* podem parecer um imenso anacronismo. Na mudança de regime de 1889, contudo, não deverão ter sido poucos os que permaneceram a favor da monarquia e seus valores, seja por motivações econômicas e sociais; seja por uma tendência pessoal ao conservadorismo; seja, enfim, por entender a República como ameaça enquanto parte do quadro geral de modernização burguesa que se esboçava no final do século XIX. Neste último sentido, a reação passadista, defendendo valores monárquicos, expressava também um sentimento antiburguês.

O Decadentismo, a que B. Lopes costuma ser associado, é um exemplo da reação antiburguesa baseada no passadismo. O estetismo, o culto do artifício de Huysmans, que também reverbera no Brasil, representa uma radical solução contra a mediania da vida burguesa e a “perda da aura” da arte na então incipiente indústria cultural.

Como se vê, se durante um bom tempo a crítica sobre B. Lopes orientou-se por explicações baseadas no condicionamento da origem; a crítica de hoje permite explicar esse comportamento por motivações diferentes. No capítulo seguinte será discutida uma análise mais atual, que atribui a obra e as atitudes do poeta não a sua origem, mas à configuração do campo literário da época em que o poeta viveu e deu à luz sua obra.

3. Posição de B. Lopes no campo literário

O ano é 1901. “De ruas estreitas, de vielas imundas, quase sem árvores para fazer a sombra das calçadas”, a cidade do Rio de Janeiro lembra cidades do norte africano com “suas toscas lojas de comércio, de toldozinho esgarçado à frente e o homem de feição árabe [...] ao fundo, vendendo a mercadoria; com seus burricos pejados de hortaliça ou fruta, cruzando o logradouro público” (EDMUNDO, 2009: 26).

Vinte anos antes, um jovem recém-chegado à capital, vindo da cidade interiorana de Rio Bonito, havia publicado um livro que intitulou *Cromos*. Esse livro o projetou para o cenário literário nacional, tornando-o um dos mais lidos e famosos poetas de seu tempo. Neste capítulo apresentamos uma síntese do panorama literário dessa época e buscamos situar com mais clareza a posição que B. Lopes ocupou no campo literário de seu tempo.

Segundo Bourdieu (1996), o campo literário, que mantém relações diretas com o campo do poder, tem como ponto central de sua correlação de forças a questão da autonomia da obra de arte, ou suas relações com o mercado. Quanto mais uma obra for “autônoma”, ou seja, produzida não em função das determinações do mercado ou de demandas específicas de leitores, mas sim em função de uma maior elaboração estética, maior valor simbólico tem.

Essa relação explica muitas atitudes dos autores, inclusive uma ambivalência, na medida em que o escritor situa-se entre as necessidades do mercado, orientado para a produção e o lucro, e essa busca de autonomia estética. O campo literário, assim, apresenta-se como espaço de lutas entre poderes econômicos, políticos e culturais. De um lado, escritores bem-sucedidos no mercado, do ponto de vista financeiro, mas simbolicamente menos valorizados; de outro, os que tentam não se sujeitar às imposições mercadológicas e que reivindicam para si produzir de forma desinteressada, levando em consideração apenas a autonomia da obra.

Essa correlação de forças entre os produtores implica também uma divisão do campo no que diz respeito aos consumidores. O *subcampo de produção restrita* engloba os próprios produtores que se leem mutuamente e são, em tese, concorrentes. A obra apreciada nesse subcampo é aquela que

detêm maior valor simbólico. No outro extremo, está o *subcampo de grande produção*. Os escritores de sucesso para esse último público são aqueles simbolicamente mais desacreditados.

Assim, o poder dentro do campo literário é espaço de disputa entre duas forças: aquelas que dominam o campo de produção cultural e aquelas que, por não dominá-lo, acenam com o desinteresse: os primeiros seriam, segundo o sociólogo, aqueles que detêm o sucesso no que diz respeito ao lucro.

Na segunda metade do século XIX, ainda segundo Bourdieu, o campo literário teria atingido seu momento máximo de autonomia (tendo se tornado, no século XX, mais sujeito à indústria cultural), o que ocasionou uma cisão mesmo dentro do próprio subcampo de produção restrita. Havia escritores cuja produção recebia, ao mesmo tempo, reconhecimento do grande público e de seus pares. Em um nível imediatamente seguinte na hierarquia desse mesmo subcampo, estariam aqueles escritores que, embora já fossem apreciados pelo público, ainda não haviam conquistado o reconhecimento de seus pares segundo os critérios estéticos específicos pelos quais se legitimava a obra de arte. A estes últimos, cabia, conforme o sociólogo, a luta pelo estabelecimento de novos critérios de legitimação. E, enquanto esses critérios não fossem legitimados, ocupar uma posição à margem dos hierarquicamente superiores.

Podemos tomar como exemplo da teoria de Bourdieu o grupo que se formou em torno do Simbolismo no Brasil. Os parnasianos obtiveram, a partir das últimas duas décadas do século XIX, o reconhecimento do público leitor da época, ainda que este fosse, segundo Luís Edmundo (2009), um público reduzido. Além desse reconhecimento externo, contavam também com mecanismos de legitimação interna (como a crítica literária e as condecorações de “Príncipe dos poetas”). O ativismo de Bilac, e a criação da Academia Brasileira de Letras, em 1896, podem ser apontados também como exemplos desses mecanismos de legitimação de um estilo tido como mais sóbrio, que se tornou dominante na nossa Belle Époque. E tal foi a força desse estilo, que somente a reação radical do primeiro Modernismo foi capaz de legitimar novos critérios.

Antes, porém, da geração de Mário de Andrade, um grupo formou-se em torno do combate às ideias parnasianas. O grupo dos simbolistas, hierarquicamente inferior no campo literário, mas próximo o bastante do

primeiro para disputar-lhe o lugar, utilizou-se de estratégias similares às dos primeiros modernistas: criação de periódicos próprios, no caso, antiparnasianos (como *Pierrot*), e divulgação de um manifesto – o Manifesto simbolista de 1893. Compartilhando, contudo, a mesma dicção poética, e desfavorecido por menor prestígio, inclusive junto à crítica literária, como foi o caso da hostilidade de José Veríssimo aos simbolistas, não conseguiu suplantar os representantes do parnaso, e seus autores permaneceram em uma condição à margem do primeiro plano das letras nacionais.

Vejamos o caso de Cruz e Sousa, por exemplo, quando começa ascender no campo literário nestas palavras de Leminski (2013: 37):

Como poeta, tem curso fácil em jornais locais e recitais públicos. Seu futuro imediato afigura-se um triunfo. A seguir, as reações do meio àquele negro que começava num passo tão bom. Seus poemas começam a ser objeto de críticas de aberto racismo: em algumas, Cruz chega a ser chamado de “negrinho mau rimador”.

Como se vê, na disputa de forças dentro do campo literário, as formas de desprestigiar alguém nem sempre se limitam a argumentos estéticos. O talento de Cruz e Sousa, no entanto, o coloca em posição, senão de líder, ao menos de referência para uma oposição. Seguindo com Leminski (2013: 37),

Paralelamente à hostilidade que seu talento levanta, em volta de Cruz, começa a crescer algo que acompanhará o poeta, toda a vida: o círculo de amizades e admirações que, no final, chega até à idolatria (Nestor Vítor acendia velas, diante do retrato de Cruz, depois da morte deste).

Caso análogo de posição periférica que se acentua devido a questões raciais está B. Lopes. O sucesso de *Cromos* proporcionou ao poeta prestígio suficiente para ocupar uma posição de liderança no campo literário; essa liderança, entretanto, não foi, como a de Bilac, nas posições de mais destaque, mas no grupo que fazia oposição aos autores que ocupavam o primeiro plano das letras nacionais.

3.1. Troféus de consagração

Pode-se dizer que B. Lopes ocupou posição privilegiada no campo literário de sua época, como confirmam os vários troféus de consagração que recebeu.

Um deles foi ter permanecido no cânone – apesar das críticas negativas e de certa visão estereotipada de suas motivações poéticas. Por *permanecer no cânone*, entenda-se a atenção que continua a receber nas principais obras de história da literatura no Brasil (essa atenção será discutida com mais detalhes, ao menos no que se refere especificamente a *Cromos*, no capítulo referente à fortuna crítica).

O Simbolismo e seus estilos correlatos (aqueles que reivindicam Baudelaire como seu fundador, como o Decadentismo) contaram com um número considerável de adeptos. Andrade Muricy (1973), em seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, lista 88 autores como simbolistas e mais 43 como pós-simbolistas. A obra inclui os que, além de simbolistas, também transitaram por outras estéticas. Ainda que possa haver alguma controvérsia na inclusão de alguns dos autores citados (são incluídos como simbolistas, por exemplo, Augusto dos Anjos e Raul de Leoni), não há como negar que se trata de uma quantidade expressiva de escritores. Desse total apenas cerca de duas dezenas continuam a ser hoje estudados. Esses dados confirmam a importância de B. Lopes que, se após sua morte, acabou pouco conhecido do público em geral, nunca deixou de ser continuamente abordado pelos estudos literários brasileiros.

Outro desses troféus de consagração foi estar entre “os mais lidos e festejados de seu tempo” ao lado de “Olavo Bilac, Luís Murat, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia” (EDMUNDO, 2003: 432).

Referência em sua época, a ele recorreram poetas em busca de afirmação no campo. Segundo Miceli (1977: 69), uma das formas de se posicionar no campo literário dependia “não dos títulos e diplomas” que os autores tivessem, “mas muito mais do capital de relações sociais que conseguiram mobilizar”. Ter feito parte, por exemplo, do grupo que já no início da década de 1890 posicionou-se em defesa do Simbolismo no Brasil, com Cruz e Sousa, ao lado de quem esteve na redação da *Folha Popular*, junto

também com Emiliano Pernetá, demonstra o capital de relações sociais de que B. Lopes dispunha.

O número de seguidores e ter sido publicado pelas livrarias Fauchon e Laemmert são dois outros troféus, segundo Armando Gens (1996: 181), que também indica terem prestado homenagens a B. Lopes os seguintes autores: “Jonas da Silva (1880-1947), Galdino de Castro (1882-1939), Artur Lobo (1869-1901), Armando Lopes (1881-1933), Luís Nóbrega (1863-1904), Alfredo Pimentel (1884-1963) e Cruz e Sousa em suas *Campesinas*”.

Inaugurada em 1883, a Livraria Laemmert, de propriedade dos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, foi das mais antigas da cidade e, conforme Luís Edmundo (2009), recebia o mesmo público da também importante Livraria Garnier. Entre os frequentadores habituais de ambos os estabelecimentos, estavam nomes de vulto como Machado de Assis, José Veríssimo, Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Araripe Júnior, João Ribeiro, Nestor Vitor, Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Lima Campos, entre outros autores. Como se vê, escritores de diferentes tendências costumavam circular pelos estabelecimentos de Baptiste Garnier e dos irmãos Laemmert.

Brito Broca (1956: 51) registra que

À porta da Laemmert, também na rua do Ouvidor, se agrupavam Figueiredo Pimentel, Jarbas Loretti, Inglês de Souza, Elísio de Carvalho e, depois de 1903, um dos mais notáveis editados da casa: Euclides da Cunha.

Figueiredo Pimentel, que havia começado sua carreira editado pela Livraria do Povo, passa também, como resultado de sua ascensão no meio literário, a ser publicado pela Laemmert. Além dos autores acima, Luís Edmundo (2009), em consonância com Brito Broca, também aponta como frequentadores da livraria de propriedade dos irmãos Eduardo e Henrique mais alguns nomes de destaque, entre eles Euclides da Cunha e Inglês de Sousa. Em 1901, ainda segundo o historiador, vamos encontrar a “antiga livraria sob a gerência de Gustavo Masow, especializando-se na edição de obras científicas e sérias. Mostra uma instalação luxuosa” (EDMUNDO, 2009: 460).

O contraponto da Fauchon e da Laemmert era a Livraria do Povo, adquirida em 1879 por Pedro da Silva Quaresma (1863-1921). Depois dessa

aquisição passou a chamar-se Livraria Quaresma. Essa casa tornou-se conhecida por seus livros populares e suas publicações do tipo *faça você mesmo*, que apresentavam modelos de textos para serem utilizados em diferentes ocasiões. Entre esses livros estavam, por exemplo, publicações como os “*Manuais do Namorado* (para ensinar declarações de amor) e o *Orador do Povo* (uma coletânea de discursos prontos para serem proferidos em determinados acontecimentos: como casamentos, aniversários e enterros)¹” (Mendes *et al*, 2016: 5175). Também publicava romances, porém com apelo mais popular, como *O aborto* (primeira edição de 1893) de Figueiredo Pimentel e outros com títulos igualmente impactantes, como “*Maria a desgraçada!* de Eugênio Elisiário, *Elzira a Morta Virgem!...*” (EDMUNDO, 2009: 455). Essas publicações demonstram que, mesmo em fins do Oitocentos, já era possível se defrontar com uma ativa literatura com fins comerciais, com obras elaboradas sob encomenda (como o caso de Figueiredo Pimentel e sua literatura para crianças).

Apesar de suas publicações muitas vezes descartáveis ou de pouco valor estético, a livraria de Quaresma não deixou, porém, de acordo com Luís Edmundo (2009), de ter seus bons momentos. Teve papel fundamental, por exemplo, no início da literatura para crianças no Brasil, ao convidar Figueiredo Pimentel para produzir livros infantis mais adequados às crianças brasileiras, já que os exemplares desse gênero vindos de Portugal apresentavam, por conta das variações do idioma, uma linguagem muitas vezes inacessível para nossas crianças.

Além disso, outra linha editorial da livraria de Quaresma compreendeu uma série de publicações com canções populares que recebeu o nome de *Biblioteca dos Trovadores*. Essa linha, além de valorizar nossa cultura popular, trouxe, pela primeira vez impresso, *Catulo da Paixão Cearense*.

E também Brito Broca (1956: 50) aponta que entre os frequentadores da Quaresma, estava Machado de Assis, que para lá fugia da agitação da Garnier.

¹ Dentre esses livros de caráter utilitário, Luís Edmundo (2009: 455) afirma ser comum clientes irem à Livraria de Quaresma à procura de livros curiosíssimos como a *Arte de fazer sinais com o leque e com a bengala*.

Embora Machado de Assis se colocasse acima das intrigas e dos mexericos peculiares aos círculos de escritores, no fundo não devia apreciar muito aquele recinto [a Garnier], onde os intelectuais se cruzavam e tropeçavam uns nos outros. Daí uma secreta preferência pela Livraria Quaresma, à rua São José, só frequentada com mais assiduidade por Alberto de Oliveira, Catulo Cearense e João Ribeiro. Todos os dias, a caminho do Ministério da Agricultura, o mestre não deixava de fazer ali uma pequena parada, tendo confidenciado, certa vez, ao gerente José de Matos: “– Sabe? Gosto mais de sua casa porque é silenciosa, não há aquele zunzum da Garnier...”

Retomando Bourdieu (1996), o campo literário é especialmente dividido em dois grupos, de acordo com o público a que se destinam as obras. O primeiro grupo inclui o círculo, restrito, dos que são, ao mesmo tempo, produtores e consumidores. Esse círculo, mais prestigiado, se caracteriza por certa indiferença aos resultados do mercado editorial. São as que se pretendem “grandes obras” e buscam o reconhecimento da crítica (formada por esse mesmo círculo de produtores e consumidores). Esse grupo reivindica também uma autonomia com relação ao mercado.

O outro grupo é o dos escritores cujas obras obtêm grande êxito de mercado (o melhor exemplo são os *best-sellers*). Essas obras dirigidas ao público em geral são, frequentemente, apontadas como sublitteratura. De forma geral, são poucas as obras que conseguem agradar os dois tipos de público.

Uma estratégia das editoras, porém, para se afirmar no mercado é justamente publicar, ao lado dos livros para o grande público, autores do círculo mais restrito. Ainda que muitas vezes deficitários do ponto de vista meramente financeiro, esses autores agregam capital cultural à editora, ajudando-a a promover-se no mercado.

Assim, enquanto Laemmert e Fauchon são frequentadas não só pelo público em geral, mas também pelo círculo dos mais prestigiados – os que são ao mesmo tempo produtores e consumidores, a Livraria do Povo ficava restrita ao público em geral, o grupo menos prestigiado. Por isso, ter sido publicado por essas que foram duas das mais importantes livrarias da época, numa afirmação que ressalta o contraste com a literatura da Livraria Quaresma, por exemplo, é outra demonstração da importância cultural de B. Lopes.

3.2. O dandismo como tendência

O vestuário tem sido, através dos tempos, forma de demarcação dos lugares sociais. Segundo Lipovetsky (1989: 40), durante séculos a roupa “respeitou globalmente a hierarquia das condições: cada estado usava os trajes que lhe eram próprios; a força das tradições impedia a confusão das qualidades e a usurpação dos privilégios de vestuário”. Também segundo o filósofo, o uso dos trajes era regulado através de éditos que impediam uma classe de vestir-se como outra; especialmente os mais pobres, de vestirem-se como nobres.

A partir do século XVI e estendendo-se até o século XVIII, houve, no entanto, um processo de “democratização” da moda. Especialmente com a ascensão social da burguesia comercial na Renascença, camadas urbanas antes excluídas da ostentação do vestuário passaram a ter acesso a tecidos e acessórios que antes eram privilégio dos mais nobres. “Veremos, então, os artesãos e os comerciantes empoar-se e usar peruca à maneira dos aristocratas” (1989: 41). O traje burguês, no entanto, segundo Lipovetsky, nunca teria igualado “o brilho, a audácia, a ostentação aristocrática” dos trajes da nobreza. Além disso, com a burguesia industrial, o traje burguês, além de ser uma forma de marcar uma diferença, precisou simplificar-se para se adaptar à própria natureza utilitária da atividade industrial e da vida moderna.

Historicamente também o vestuário desempenhava o papel de diferenciar o aristocrata e sua cultura do “inculto” burguês e da população em geral. “De um lado, com efeito, a moda ilustra o *ethos* de fausto e de dispêndio aristocrático, nos antípodas do espírito moderno burguês consagrado à previsão, ao cálculo” (LIPOVETSKY, 1989: 34).

A origem do dandismo está ligada a essa luta de classes com sua simbologia do traje.

Embora as condições que proporcionaram a diferenciação do traje sejam antigas, foi somente no século XIX, com a Revolução Industrial, que surgiu o fenômeno do dandismo.

De acordo com Lipovetsky (1989: 71) “Desde os anos de 1820 instalase, na França, à imitação da Inglaterra, uma produção de roupas novas, em grande série e baratas, que conhece um verdadeiro impulso depois de 1840”.

Com efeito, foi justamente pela produção de tecidos que começou a Revolução Industrial. Esse cenário permitiu certa banalização do vestuário que deixou seu caráter artesanal, “sob medida”, para entrar numa era de massificação e padronização.

Assim, com essa origem inicialmente inglesa e, pouco em seguida, francesa, a produção industrial do vestuário consolidou-se. A massificação daí decorrente acentuou ainda mais a necessidade de escapar ao gosto prevalente na mediania burguesa.

Dandismo e estetismo, que andaram de mãos dadas, foram respostas aristocráticas ao domínio da burguesia, marcada, cada vez mais, pela massificação geral da cultura. O estetismo pode ser entendido como uma reação à nascente indústria cultural e à reprodução em massa das obras de arte. Foi o ocaso da civilização aristocrática que fez surgir o fenômeno do dandismo.

O estudo de Garcia F. Catharina (2006), *As muitas faces do dândi*, traça um perfil do que foi esse personagem, ressaltando as mudanças por que passou o sentido do termo e as obras que contribuíram para consolidar a imagem do dândi que temos ainda hoje.

Nas definições dos dicionários consultados pelo pesquisador a palavra aparece, na maioria das vezes, relacionada ao vestuário. São as seguintes as acepções citadas no estudo:

No *Tesouro da Língua Francesa* a palavra designaria “os jovens que frequentavam a igreja ou a feira anual portando roupas excêntricas” (CATHARINA, 2006: 63), na região de fronteira da Inglaterra e Escócia, segundo o estudo. Já no dicionário francês *Littré* do século XIX, a palavra aparece como “homem refinado na toailete e exagerado nas maneiras até o ridículo” (CATHARINA, 2006: 63). O estudo compara o significado do século XIX com o dicionário atual *Robert*, no qual dândi significa “um homem que se vangloria de uma suprema elegância no vestir e nas maneiras” (CATHARINA, 2006: 63).

Entre a acepção mais antiga e a atual, a conotação do termo dândi transitou do sentido pejorativo à imagem que temos hoje. A visão atual não se destituiu de todo de um ponto de vista negativo, é ainda comum a associação do dandismo à atitude esnobe de quem julga pertencer a uma classe superior.

Porém, entende-se hoje que na origem dessa atitude estava a mesma contrariedade com os rumos da sociedade moderna que continua a mover muitos autores.

Através do estudo de três textos fundadores do dandismo, o autor chega à concepção que se cristalizou sobre a figura do dândi. Esse personagem é, segundo Garcia F. Catharina (2006: 68) “esse ser emblemático do fim de uma época e de um mundo”, um ser que “não deixou de ressuscitar renovada e originalmente”, seja através da figura do escritor, seja através do personagem de ficção “para contrapor-se à mediocridade do mundo burguês e seus valores” (2006: 68).

Surgidos na Inglaterra e na França, dandismo e estetismo se espalharam pelo mundo, incluindo a América Latina, tendo por maior expressão, neste último caso, o nicaraguense Rubén Darío. No dizer de Bella Jozef (1971: 135), “a figura culminante do modernismo foi, sem dúvida alguma, Rubén Darío (1876-1916) [...] poeta de significação não só continental como universal”.

Baudelaire foi, ele mesmo, um dândi. Pertence a ele, inclusive, um dos textos fundadores do dandismo citado no estudo “As muitas faces do dândi”: *O pintor da vida moderna*, de 1863. Importado da França, sob a influência de Baudelaire e também de Huysmans, o dandismo se espalhou no Brasil e moldou, pela via da cópia, o vestuário e as atitudes de muitos de nossos escritores entre os quais os que estavam longe de serem aristocratas, como o próprio B. Lopes.

As biografias do escritor fluminense, inclusive, com a ênfase que dão a seu vestuário extravagante e a suas atitudes escandalosas podem levar à falsa impressão de que se trata de uma característica individual do autor dos *Cromos* – conforme, por exemplo, indica o próprio título da biografia escrita por Lacerda (1949), *Um poeta singular – B. Lopes*, com a ressalva de que o “singular” do título, pode referir-se não só a uma posição pessoal diferenciada, mas também à originalidade da obra.

Mas não é por resultado, como poderiam dizer as biografias do autor, *do sangue quente de mestiço queimado pelo inclemente sol dos trópicos*, que se deve explicar B. Lopes. Tampouco essa foi uma postura individual, mas uma tendência.

Sua postura exótica pode ser lida não só como a já natural propensão dos poetas de expressar sua inadequação perante o mundo, mas também, entre nós, como uma tendência. Essa tendência, da qual fez parte um grupo, caracterizou-se pela postura de marcar presença pelo questionamento, pela transgressão e pela diferença. A postura típica do dândi.

Veja-se, por exemplo, alguns autores contemporâneos de B. Lopes, entre eles Figueiredo Pimentel.

Alberto Figueiredo Pimentel nasceu em Macaé, Rio de Janeiro, em 1869 e faleceu em 5 de fevereiro de 1914 no Rio de Janeiro. Embora tenha sido autor de extensa obra, é hoje menos conhecido que B. Lopes e não costuma ser citado nos principais livros de história da literatura brasileira. A exemplo, porém, do poeta de Rio Bonito, voltou, neste século, a ser republicado e a despertar interesse da crítica.

Luís Edmundo (2009: 421) assim descreve o escritor em início de carreira:

Figueiredo ainda não é o *smart* do movimento das elegâncias do Binóculo², na *Gazeta de Notícias*, mas, já usa umas escandalosíssimas polainas, uma gravata de seda, de *plastron*, enorme, tufada em peito de pomba gorda e um monóculo quadrado, sem aro e de onde pende uma fita de chamalote, longa, larga e preta. Mora em Niterói e escreve no Fluminense, com o pseudônimo de *Chico Botija*.

Além de tentar marcar posição no campo com uma produção abrangente, que transitou do Naturalismo para o Simbolismo, passando pela literatura infantil, serviu-se de estratégias curiosas para divulgar sua obra. Uma delas foi simular o próprio suicídio.

Narrado por Luís Edmundo (2009: 421), esse episódio, engraçado e curioso, vai além de divertir o leitor de *O Rio de Janeiro do meu tempo*; ele revela uma estratégia de posicionamento do autor em sua época.

Certa vez os jornais anunciam o suicídio do escritor. Atira-se da barca, em meio à Guanabara, deixando sobre um banco da embarcação a capa, o chapéu e uma carta dirigida ao chefe de polícia...

Alberto de Oliveira, que vai dar os pêsames à viúva, saber se o corpo apareceu, encontra-a de olhos secos. E está comovido a fazer o elogio do morto, a conter lágrimas e a distribuir consolos quando [o

² Coluna jornalística por que o autor se tornou muito conhecido.

filho], fedelho, então, de poucos anos, de cara suja, e dedinho na boca, surge, vindo dos fundos da casa, para dizer:

– É mentira, papai não morreu, não; está na sala de jantar, comendo doce de jaca.

Figueiredo, depois da indiscrição do filho, vê-se obrigado a explicar as razões da misteriosa tragédia: tinha impresso para ser atirado ao público um romance, *O suicida*, e ia lançá-lo (como o lançou, depois), estando para isso, a preparar uma grande, uma sensacional reclame...

A inusitada forma de *marketing* literário não foi somente uma ação isolada. A obra de Pimentel pautou-se pela estética do escândalo. Seus romances naturalistas têm títulos chamativos como *O aborto* (1893), *O suicida* (1895) e *Um canalha* (1895). Favorecido pela abertura dada ao Naturalismo a temas considerados “escabrosos”, o autor parece ter ultrapassado certo limite de “bom gosto” que o público podia suportar. Foi, por isso, considerado imoral e tachado de sublitteratura.

Em 2015, porém, *O aborto* ganhou uma reedição, sob a organização de Leonardo Mendes e Garcia F. Catharina e a chancela da editora 7 Letras. Como Pimentel, há muitos autores, nas estéticas finisseculares, que, se lidos à luz das ideias de hoje, revelariam boas surpresas.

Se, na categoria vestuário, Pimentel trajava-se como um dândi, a simulação do próprio suicídio e o forçar os extremos da escola naturalista não parecem, a princípio atitudes de dândi, mas revelam as estratégias pouco convencionais que o autor teve de adotar para se firmar no campo literário.

Outro escritor que ilustra como o perfil de B. Lopes fazia parte de uma tendência é Gustavo Santiago.

Nasceu no Rio de Janeiro em 1872. Publicou quatro livros de poesia: *Saudades* (1892); *O cavaleiro do luar* (1901); *Pássaros brancos* (1903); *Pelo Norte* (1906). Andrade Muricy (1973), que não especifica a data do óbito, relata que não aderiu de imediato à estética simbolista, mas uma vez tendo assumido o movimento, tornou-se não só um de seus críticos, mas também portou-se como “o homem simbolista típico, o dândi do Simbolismo, e companheiro de Freitas Vale na adequação dos seus gestos e até do seu ambiente íntimo, do seu interior, à feição simbolista” (MURICY, 1973: 536).

Sob a vestimenta de Santiago, Muricy (1973: 537) reproduz trecho de Elísio de Carvalho.

Santiago é uma figura interessante, sugestiva, provocante aos olhos do *profanum vulgus*, uma figura de *boulevardier*, trajando sempre de luto, jaqueta à Barrés, cabeloira de azeviche, sempre e ternamente revolta, à cabeça um largo chapéu de lebre, um *sombrero* de grandes abas para *épater*, não mais os burgueses, mas os pássaros agoureiros da mediocridade, lunetas atadas a uma larga fita preta e atrás das quais se encontram dois olhos negros e belos [...] Não há quem não o conheça, ou, pelo menos, quem, ao vê-lo, com seu escandaloso chapéu, sua cabeloira bem cuidada, suas lunetas e seus dois olhos tentadores e assassinos do desejo, não exclame: *este sujeito é um poeta*.

Presentes, em sua obra, em menor proporção que a de B. Lopes, também estão nobres e castelos:

Eu sou como o formoso Cavaleiro,
Que à branda luz adormeceu do luar,
E nunca mais, formoso Cavaleiro,
E nunca mais tornou a despertar!

Sonhos que a mente lhe afagaram,
Risos, quimeras, lúcidas visões...
Tudo se foi e todas se apagaram
À dor de não sentidos corações.

Ele tinha o cabelo louro
E era um príncipe encantado,
Veio a Vida, roubou-lhe o ouro,
O cabelo fez-se prateado.

Com suas honras, glórias e riquezas,
O Mundo um dia o deslumbrou;
Logo o encanto se lhe quebrou:
Honras e glórias... lamas acesas!

Fechado então no seu castelo,
Pôs-se a cismar, pôs-se a sonhar...
Cismas de amor... que sonho belo!
Um anjo a acenar-lhe lá do luar!
[...] (SANTIAGO, *apud* MURICY, 1973: 537-538)

Esse poema narra a trajetória de um cavaleiro que já não encontra seu lugar no mundo, por isso se encerra em seu castelo vivendo uma existência de sonho, até que a morte o encontra.

Luís Edmundo (2009: 416), em comentário sobre o autor, reproduz algumas falas, que, em tom de galhofa, Santiago costumava dirigir a autores consagrados. Menciona ainda episódio pelo qual o poeta de *O cavaleiro do luar* ficou conhecido, a excentricidade de servir, numa passagem folclórica, a iguaria de salada de violetas: “o simpaticíssimo Santiago que ainda compra [...] pencas e pencas de violetas para transformá-las em salada, que come em casa, diante da família escandalizadíssima”.

Nem mesmo Cruz e Sousa, referido em algumas passagens de sua biografia como de comportamento, em geral, discreto, escapou, como afirma Leminski (2013: 37), ao traje diferenciado: “sempre notado como dândi, fantasista e caprichoso em suas roupas, africanamente escandalosas” que incluíam “terno justo, cor clara, salpicos azuis e amarelos, tudo corado por berrante rosa na lapela, a bengala de junco dependurada no braço esquerdo” (2013: 37).

O desejo de se diferenciar pela vestimenta, embora não fosse restrito aos simbolistas, era comportamento comum entre eles. Entre outros exemplos de escritores que buscavam se diferenciar pela indumentária, Brito Broca (1956: 131) cita mais dois dos principais expoentes do movimento.

Emiliano Pernetá também se vestira na mocidade com “a rebusca e a afetação de um Théophile Gautier”. O próprio Alphonsus de Guimaraens foi na juventude um verdadeiro dândi, “figura de alto requinte à Brummell, à Morny, à Maciel Monteiro, na *toilette* e no trato à Murger, no faquirismo espiritual e boêmio contemplativo, a olhar a vida com olhos de bondade e sonhos sublinhados sempre pelo seu sorriso triste”.

Se, por um lado, escritores de menos prestígio precisavam recorrer a estratégias de autopromoção, tal não era o caso dos mais aclamados como a “tríade parnasiana”, por exemplo, que logrou obter mais aceitação, principalmente da crítica, que os poemas ditos parnasianos de B. Lopes. Estes últimos estavam, segundo Bosi (1994: 269), mais “integrados” aos valores da sociedade brasileira finissecular.

Os escritores que chegaram à vida adulta no período agudo das campanhas abolicionista e republicana, Aluísio Azevedo, Raul Pompeia, Adolfo Caminha, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho e outros naturalistas e parnasianos, entendem-se bem como expressão, mais ou menos radical, da sociedade tal como se apresentava nos fins do II Império; e até a impassibilidade pregada por alguns (ou o tom pessimista de quase todos) poderá explicar-se como reação programática às ingenuidades românticas.

Brito Broca (1956: 17) explica a mudança de postura do poeta boêmio para uma atitude mais contida com base em dois fatores, como se lê na passagem a seguir.

Por volta de 1900, as principais figuras da chamada geração boêmia de 89 já se haviam aburguesado. Aluísio Azevedo, desde 96 que conseguira entrar para a carreira consular, abandonando praticamente a literatura; Coelho Neto, casado, com filhos, entregue a uma produção metódica e regular, tornara-se o antípoda do boêmio. E é Olavo Bilac, num “Curso de Poesia”, em 1904 (ver a revista “Kosmos”) o eloquente protesto contra o costume de considerar-se o poeta um ser estranho na criação, um homem à parte na sociedade. [...]

Dois fatores, porém, concorreram sensivelmente para a decadência da boêmia: o desenvolvimento e a remodelação da cidade e a fundação da Academia Brasileira, em 1896.

Além desse quadro, há que se considerar uma característica da poesia: ela é, naturalmente, transgressora, perturbadora da ordem estabelecida. Por esse motivo o poeta não é, em geral, alguém que viva da rigorosa observação das convenções sociais.

3.3. Periódicos dos novos e seu ideário

Uma forma de investigar a posição de B. Lopes no campo literário é fazer um levantamento das ideias de periódicos para os quais colaborou, nitidamente veículos de combate ao estilo parnasiano.

Conforme Miceli (1977: 72), no início do século XX, o poder e a atividade jornalística estavam intimamente ligados: “o controle dos jornais constituía um dos principais móveis de luta em que estavam envolvidas as diversas facções oligárquicas”. As inovações técnicas iam proporcionando aumento nas tiragens, maior qualidade de impressão, mais rapidez na distribuição. Escritores passam a ter, no jornalismo, formas de complementar sua renda.

O Jornal do Comércio pagava trinta, cinquenta e até sessenta mil-réis pela colaboração literária, o mesmo fazia o Correio da Manhã; em 1907, Bilac e Medeiros e Albuquerque recebiam salários mensais “decentes” pelas crônicas que publicavam, respectivamente, na *Gazeta de Notícias* e em *O País* (MICELI, 1977: 72).

Com essa expansão dos jornais e sua ligação íntima com o poder, a atividade jornalística do escritor torna-se uma importante forma de ocupação do campo e ascensão literária. Jornais e revistas proporcionavam maior visibilidade aos escritores. Surgem diversos periódicos, muitos cuja vida efêmera não ultrapassou poucas edições, como forma de defender certas ideias e combater outras.

A análise de periódicos, com seus textos críticos, constitui uma fonte de pesquisa bastante útil para se verificar a que tendências o grupo colaborador esteve ligado porque nos textos publicados nesses veículos, a ideologia defendida está exposta de forma explícita, através de crônicas, do humor ou de crítica literária.

Foram selecionados alguns periódicos para os quais B. Lopes colaborou até o ano do lançamento de *Brasões* a fim de investigar as tendências a que esteve ligado. Nesses veículos, B. Lopes foi um dos principais colaboradores, inclusive, exercendo, como em *Pierrot* (1890), um papel de liderança. Os textos veiculados pelas revistas abordadas revelam um embate no campo literário. Eles confirmam o ideário antiburguês e antiparnasiano do grupo e a eleição de Baudelaire como modelo a ser seguido.

A fonte de referência inicial para a consulta aos periódicos foi *Decadismo e Simbolismo no Brasil*, de Cassiana Lacerda Carollo, que apresenta as revistas mais importantes ligadas a esses estilos. Assim a autora (1980: 212) define a importância desses veículos:

No caso da literatura brasileira o número de revistas e jornais ligados à manifestação simbolista é por si só um dado demonstrativo do papel por eles representado para o conhecimento dos grupos, definição de princípios e estabelecimento de textos.

O material esparso em periódicos permite ainda ampliar os limites da penetração e permanência dos movimentos, bem como avaliar seu desenvolvimento através de uma perspectiva de conjunto, onde se definem grupos e propósitos comuns.

Nesta seção analisaremos as ideias veiculadas pelas revistas *Pierrot* (1890), *Rio-Revista* (1895) e *Tebaida* (1895) e a contribuição de B. Lopes para esses periódicos como forma de investigar as ideias do grupo a que o poeta aderiu e as tendências defendidas por esse grupo. Embora B. Lopes tenha colaborado em mais veículos, esses foram periódicos específicos de “combate” do grupo a que pertenceu. Além disso, circularam no momento em que o autor teria, provavelmente, desfrutado maior prestígio, entre a publicação de *Cromos*, cujo sucesso colocou seu autor em destaque no meio literário, e *Brasões*, livro por que passou a ser questionado.

Pierrot circulou, semanalmente, entre 6 de setembro de 1890 e primeiro de novembro do mesmo ano. Teve nove edições. Foi um dos primeiros

periódicos em que “os novos” começaram a esboçar suas ideias. B. Lopes foi um ativo colaborador dessa publicação.

Tratava-se de uma revista de variedades, em que predominava, no entanto, a literatura. Apresentava algumas colunas fixas: “Crônica”; “Au Léver du Rideau”, sobre teatro; “Sport”, com notícias principalmente sobre turfe. Quinzenalmente, “Vie Mondaine”, coluna de moda. A primeira página trazia um retrato de alguma personalidade, como a famosa atriz francesa Anna Judic (1849-1911). A última página apresentava outro retrato ou uma charge. As páginas centrais também eram preenchidas com charges ou, mais raramente, um poema.

O editor foi Gonzaga Duque e, além de B. Lopes, também foram colaboradores, entre outros: Emiliano Pernetá, Lima Campos, Oscar Rosas, Virgílio Várzea, Mário Pederneiras. Este mesmo grupo, com algumas alterações, manteve-se depois em outras publicações.

A revista não tinha um programa estético definido, como ela mesma afirma em seu primeiro número: “*Pierrot* não tem programa. Nasceu para rir e fazer rir, para amar e ser amado... Há de chorar de quando em quando... mas isto só para não desviar-se do ditado: quem não chora não mama.” (*Pierrot*, 1890, n.º.1: 5)

Apesar de não ter outro direcionamento que não o humorístico, é possível identificar nas páginas da revista ideias antiburguesas, como na crônica do número quatro, da qual transcrevemos este trecho: “O burguesismo invadiu a nossa sociedade. Foi-se a arte, foi-se a graça. Só há política e praça” (*Pierrot*, 1890, n.º.1: 2).

Ainda no número um, o texto “Um colecionador”, descreve a coleção de arte do francês Luciano Doile a qual chama a atenção pelo refinamento e exotismo das peças.

Na coluna “Vie Mondaine” do segundo volume, de 13 de setembro, assinada por *La Femme Masquée*, a tendência aristocrática aparece no comentário: “É por este cuidado nos menores detalhes que se diferenciam a burguesa da mulher de gosto” (*Pierrot*, 1890, n.º.2: 7).

Na mesma edição, a crônica “Elétricas” apresenta perfis femininos ao gosto decadentista, como neste trecho:

Electrica é possuir chiste, o fino espírito faiscante que estreleja em cada sílaba, o aljôfar iriado da *gracia* espanhola e da malícia parisiense;
é ter a elegância bizarra e nova desta arte refinada do exotismo;
é saber conduzir magníficos cavalos de um *phaeton* inglês e fazer duas horas de galope largo sobre um puro-sangue castanho;
é, enfim, ter graça, ter espírito, ter *toilette* e possuir a nota.
(*Pierrot*, 1890, n.º.2: 2)

Esta crônica, que não vem com assinatura, traz o estilo de B. Lopes. Ainda neste mesmo número, ele contribuiu com o poema “Tiro às pombas”, em que apresenta o mesmo refinamento nobiliárquico por que ficaria conhecido em *Brasões*:

Vamos! Põe o sombreiro na cabeça:
Vão comigo os caniços e a tarrafa,
Duas claras fatias de anho frio
E vinho, um vinho de âmbar, na garrafa
Para iniciar a nossa gulodice.

Ao rio, pois ao rio,
Minha bela condessa,
Para uma alegre e divertida pesca.
[...] (LOPES, 2015: 266)

No terceiro, participa com um texto explicativo sobre o retrato da primeira página, a baronesa de Mamanguape, cujo salão era importante ponto de encontro para os escritores. Desse texto, transcrevem-se dois trechos:

Cortesão e chique - *Pierrot* afasta a cortina imaculada branca da nossa primeira página, num refrangimento alto e claro e tem a honra de anunciar - Sua Exa., a Baronesa de Mamanguape!
(...)

Cerca-lhe um esplendor que deslumbra. Segue-lhe um coro febril e doce, uma psalmodia mansa de quimeras. Um tinir de cordas pulsadas de lira que canta. Um estrelejar de lágrimas consoladoras, um reflexo do sol no rubi do seu sorriso. (*Pierrot*, 1890, n.º.3: 2)

É também *Pierrot* que noticia, em sua quinta edição, de quatro de outubro, o surgimento da *Folha Popular*, veículo que traria, em 1891, o manifesto inaugural do Simbolismo, assinado por Cruz e Sousa, B. Lopes e Emiliano Pernetá. *Pierrot*, embora não tivesse um programa definido, foi importante para a formação do grupo que Cassiana Lacerda Carollo (1980) chama “dos novos” e para a divulgação, ainda que incipiente, de suas ideias. Nas revistas posteriores, esse grupo apresentaria uma proposta estética mais consistente.

Rio-Revista, esta já nitidamente literária, circulou em 1895 e apresenta com relação à *Pierrot* um maior senso de direcionamento estético, como confirma a coluna chamada “Declaração de princípios”:

A *Rio-Revista* tem suas páginas francas para todos os trabalhos que sejam o atestado de uma legítima organização artística e de uma percepção segura, minuciosa e nítida de arte (*Rio-Revista*, 1895, n.º.1: 1).

A declaração em si, aberta, pouco informa sobre qual seria tal percepção de arte, mas ela se traduz pelos autores selecionados e pelos textos publicados. São seus colaboradores, B. Lopes, Emilio de Menezes, Cruz e Sousa, Gonzaga Duque, Mario Pederneiras, Lima Campos, Alphonsus de Guimaraens (que contribuiu com o poema “Os três reis magos”), o desenhista Isaltino Barbosa (o mesmo de *Pierrot*), e mais alguns nomes.

No primeiro número há um texto assinado pelos “Romeiros na estrada de Santiago”. Cassiana Lacerda Carollo (1980: 216) diz saber-se que se trata de um grupo liderado por Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras, que frequentavam o Cabaret Pelotense, “já citado por Gonzaga Duque como favorito dos membros do grupo de pintores conhecidos como os ‘Insubmissos’, personagem do romance-depoimento da geração *Mocidade morta*”.

Nesse texto, temos uma declaração que permite entrever tanto uma recusa ao modelo estético dominante como uma concepção mística da arte:

Queremos a ARTE no absolutismo da ARTE – sem adaptações dogmáticas de *escola*, sem ortodoxismos risíveis de facções. Ela nos é uma religião e nós somos os seus sacerdotes. (*Rio-Revista*, 1895, n.º.1: 6)

A declaração é curiosa por, ao mesmo tempo, defender um “ortodoxismo” que textualmente condena.

Na página 4, o desenho “Nefelibata”, ilustra umas das autodenominações do grupo.

A caricatura “Sua Excelência, a crítica”, de Arthur Lucas, revela a posição do grupo perante a postura hostil da crítica. Ela vem acrescida de explicação na página seguinte:

S. Exa. a Crítica é uma finíssima ironia aos preocupados arcaicos da análise, espécie de velhas traças de arquivo que nada absolutamente produzindo vivem, no entanto, sempre de boca às escancaras para as produções alheias. (*Rio-Revista*, 1895, n.º.1: 7)

B. Lopes contribuiu nesse primeiro número com um dos poemas de *Brasões*, “Sua Alteza”, reproduzido abaixo.

Essa, de luto e pálpebra magoada,
Branca, franzina e lirial condessa,
Vai viver sob o império da abadessa,
Num convento de Espanha enclausurada.

Ela, faustosa dama cortejada,
Tão às divinas práticas avessa,
Despe os diademas e os sonhos da cabeça
No pavor de uma cela amargurada!

Indiferente e rústica tesoura
Corta-lhe hoje a famosa trança loura,
Que era o encanto do rei. Sóror humilde,

Vai se engolfar em místicas tristezas
A mais galante e bela das princesas,
A minha amada e pálida Matilde. (LOPES, 2015: 171)

Neste soneto, assinalamos o gosto pelos ambientes requintados (europeus ou exóticos) e a presença de personagem de título nobiliárquico. Há também a simbologia dos cabelos: cortá-los e despir os adornos da cabeça simbolizam a repressão ao erotismo, já que os cabelos soltos e adornados sugerem sensualidade, enquanto os presos, uma postura mais contida, e os cobertos por véus, a negação de uma das expressões da sexualidade. Essa repressão tem seu extremo com a clausura no convento.

No segundo número, de abril de 1895, é direta a referência a Baudelaire, que aparece na crônica, não assinada, “No inferno”. Neste texto, é narrado um encontro com o autor de *As Flores do Mal*, “mergulhando a imaginação nos vermelhos feéricos e cabalísticos de Satã.” A descrição do poeta é feita sob uma atmosfera envolta em misticismo: “a cabeça triunfante, majestosa, vertiginada por caprichos d’onipotência, circulada de uma auréola de espiritualização e erguida numa atitude de voo para as incoercíveis regiões do Desconhecido” (*Rio-Revista*, 1895, n.º.2: 2).

No conto “Velho Testamento”, de Cruz e Sousa, novamente aparece, num tom laudatório, a figura de Baudelaire.

Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Augusto e tenebroso Vencido! Inolvidável Fidalgo de sonhos de imperecíveis elixires! Soberano Exilado do Oriente e do Lethes! Três vezes com dolência clamado pelas fanfarras plangentes e saudosas da minha Evocação! Agora que estás livre, purificado, pela Morte, das argilas pecadoras, eu vejo sempre o teu espírito errar, como veemente sensação luminosa, na Aleluia fúlgida dos astros, nas pompas e chamas do Setentrião, talvez ainda sonhando, nos êxtases apaixonados do sonho...” (*Rio-Revista*, 1895, n.º.2: 5)

Este número promove também a estreia de Luís Jordão, que seria depois diretor de outra revista, a *Galáxia* (1896).

Tebaida circulou também em 1895. Nela vemos claramente expostos os ideais estéticos dos “novos”, explicitados na coluna “Profissão de fé”. Está transcrita, abaixo, essa profissão de fé da primeira edição, referente aos meses de maio e junho.

Entre montanhas... Na *Tebaida*... O estridor de um eco tantalou no silêncio profundo; geraram arcarias pesadas, abóbadas soturnas...

Por um rasgão de pedra, o sol entrou vitoriosamente, clangorosamente, batendo a treva.

Por essa janela aberta para o espaço, vimo-lo, o céu era como a placa de bronze de um broquel, a panóplia onde refulgissem lágrimas cantantes de aço.

Tomamos da couraça rútila do sol e a combater saímos.

.....

Visão de nevrotados!

.....

Chegamos com as rosas de maio.

... Almas em flor, aromas como o incenso ascendendo, entre asas para o Azul sereno da Serena Forma, na liturgia dos cânticos, entre pompas catedralescas e rituais da arte.

Somos oficiantes da Missa Nova.

A soledade de ontem emprestou-nos esse vigor de aço cantante de uma lâmina de sol, tornou-nos fortes: porém a hóstia que comungamos tem a brancura de uma Paz, a imaculabilidade de uma alma virgem.

Lá... entre montanhas... ouvíamos a voz de ferro dos leões urrando, víboras assanhavam-se, mordidas do pó do deserto, do sol da África.

Aqui, onde viemos ter, não de faltar leões e não de sobrar as víboras. (*Tebaida*, 1895, n.º.1: 2)

Nesta metafórica exposição programática, pode-se ver a influência da *nevrose*, sintoma do desajustamento dos autores à vida moderna; o esteticismo; o caráter místico da arte; a referência, no final, aos “adversários”.

Ainda neste primeiro volume há, na primeira página, o poema de abertura “Passeio à Tijuca”, de Alves de Faria, em que se nota o estilo de B.

Lopes e, na página seis, o conto “Extrema União”, de Fernando Costa, dedicado ao poeta.

Destaca-se a atuação do secretário, o poeta e romancista alagoano Alves de Faria (1871-1899)³, que faz referências diretas a autores decadentistas e não hesita em expressar suas ideias em diversos artigos.

É o caso, na segunda edição, do artigo intitulado “A queda do metro”, em que o autor prevê para breve a queda da métrica regular, como exigência dos novos tempos: “Como um corolário, a poesia estreita no metro, aprisionada no número de sílabas, incompatível com a psicose do século, terá de desaparecer” (*Tebaida*, 1895, n.º.2: 13).

Novamente nota-se a nítida influência de Huysmans, além da referência direta a esse autor, e também a Verlaine, Rimbaud e Oscar Wilde:

A grande Nevrose, apoderando-se pouco a pouco dos espíritos e erguendo-os para a alta Espiritualidade, apurou já os sentidos da humanidade artística, a visão, o tato, o cheiro, a audição e o gosto de modo tal que em breve só agradará aos nervos o que acordar uma sensação nova na visão feérica, no arrepio dos órgãos auditivos, no vagabundear cego do tato, na alma vibrátil do aroma, no finíssimo gozo do paladar escolhido. (*Tebaida*, 1895, n.º.2: 13-14)

No terceiro número, de agosto, a “Profissão de fé”, assinada por Alves de Faria, é uma resposta aos críticos do – já hostilizado – Decadentismo, que aqui recebe os foros de escola literária. Não deixa também de fazer uma pequena provocação aos parnasianos.

E se o Parnasianismo, por exemplo, é uma escola, ocupando-se apenas da forma laborada que assim sai das mãos dos poetas filiados a esse gênero, se o lirismo, a alma humana posta no verso, emparedada nessa prisão, obteve francamente esses foros de princípios e de regras girando eternamente em torno das mesmas sensações, dos mesmos sentimentos, por que razão negar ao Decadismo, teoria que escolhe a palavra, que lhe combina o fenômeno de se fazer ouvir, a tal modo que faz dessa mesma junção de frases e de palavras uma verdadeira música na combinação de sons sugestivos, esse título de escola, isto é, agremiação de princípios e de normas numa determinada orientação do espírito? (*Tebaida*, 1895, n.º.3: 4)

Nota-se também, nesse texto, a indefinição entre Decadentismo e Simbolismo, que acompanhou, durante certo período, as duas escolas.

³ Sobre Alves de Faria, consultar: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol.1. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 505-508

O grupo, defensor da estética decadentista e, posteriormente, simbolista, de que B. Lopes fazia parte sofreu influência de autores franceses; sobretudo Baudelaire e Huysmans, que se converteram em modelos da oposição ao grupo parnasiano, mais prestigiado no campo literário da época. A análise dos periódicos para os quais o poeta colaborou e do grupo com que esteve envolvido permite não só levantar as influências do grupo, bem como constitui uma importante referência para o estudo da forma com que, num momento inicial, as ideias decadentistas e simbolistas foram recebidas, interpretadas e adaptadas na literatura brasileira.

4. Fortuna crítica sobre *Cromos*

Um exame da fortuna crítica sobre B. Lopes, conforme discutido anteriormente, levará, de modo inevitável, ao problema da questão étnica e como ela foi central durante certo período na formulação da imagem “canônica” de B. Lopes.

O objeto deste estudo, porém, é principalmente o livro *Cromos*, de modo que no presente capítulo não faremos, portanto, um exame extenso de toda a fortuna crítica, inclusive daquela escrita sobre os livros posteriores a *Cromos*. Serão abordadas principalmente as linhas dedicadas pela crítica ao livro de 1881, contemplando também, quando necessário, apreciações sobre outros livros.

B. Lopes iniciou sua carreira como um dos poetas mais lidos, festejados e até mesmo imitados de sua época. E terminou hostilizado por parte da crítica e com um triste soneto atribuído à sua autoria.

Sua poesia apresenta duas linhas de força principais. A primeira, de seu livro de estreia, *Cromos* (1881) e que continuou repercutindo em alguns livros posteriores é a que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986: 100) chama de “realismo agreste”. Essa linha é o objeto de nossa pesquisa e será discutida mais adiante. A segunda, presente principalmente em *Brasões* (1895) e *Helénos* (1901) costuma ser associada ora ao Parnasianismo ora ao Decadentismo. São, em geral, poemas que retratam uma nobreza nobiliárquica e sua vida elegante, como o poema abaixo, “Na Escócia”.

O espiralado mármore transposto,
Perscruto, à entrada: singular tristeza
Vara o palácio heráldico da inglesa,
O requinte do luxo e do bom gosto.

Da cadeira de Córdoba no encosto
Fulge a cabeça de oiro da duquesa,
Ao fosco luar da serpentina acesa...
– Como, senhora, lágrimas no rosto?

E alçando, e abrindo a esguia mão de opala,
Para saudar-me, um suave cheiro voa,
Como se um lírio abrisse em plena sala!

Morrera à neve (ela o episódio traça
Com um *tremolo* de voz que me magoa)
O doirado faisão de Sua Graça! (Lopes, B. 2015: 176)

A dicção é comum aos poemas da época. A sintaxe, com exceção do primeiro terceto, pauta-se pelas inversões frasais. Como exemplos, temos os termos “singular tristeza” ou períodos como “Da cadeira de Córdoba no encosto / Fulge a cabeça de oiro da princesa”, com a anástrofe no adjunto adverbial. Na última estrofe, o hipérbato com a inversão do termo entre parênteses (“ela o episódio traça”) intercalado em um período já invertido – “Morrera à neve” (...) O doirado faisão de Sua Graça. O vocabulário também demonstra essa dicção alta: apresenta palavras como “perscruto” e “fulge”. Mas há, aqui, um traço bem peculiar da poesia de B. Lopes. Termos que lhe são recorrentes e constroem imagens de grandeza ou nobreza, como “mármore”, “heráldico”, “opala”, “lírio”.

O desfecho, no entanto, é um anticlímax, na contramão da comum chave de ouro da época. Ele contrasta com os versos anteriores ao revelar o porquê do abatimento extremo da duquesa: a morte do faisão. A desproporção entre o acontecimento e a intensidade da tristeza leva à pergunta: estaria B. Lopes fazendo uma crítica a certa futilidade da classe social retratada?

Não foi assim que a crítica de seu tempo interpretou.

B. Lopes, conforme já exposto, também colaborou em periódicos da época. Sua colaboração mais citada, mais comum quando se fala nele, é o *Manifesto Simbolista*, assinado por ele, Cruz e Sousa e Emiliano Pernetá, publicado na *Folha Popular*, jornal do Rio de Janeiro, em 1891. Esse manifesto, porém, parece não ter mais importância que a histórica já que não costuma ser reproduzido, nem ao menos em fragmentos, nos estudos sobre o Simbolismo brasileiro.

Já análise dos textos publicados nos periódicos *Pierrot*, *Rio-Revista* e *Tebaida*, revela uma atitude bastante crítica, ou até mesmo hostil, do grupo de que B. Lopes fez parte ao Parnasianismo, como discutido no capítulo referente aos periódicos.

Ocorre que, se de um lado o Parnasianismo, e de outro, o Decadentismo e o Simbolismo defendem valores diferentes; esses estilos compartilharam, no entanto, uma dicção muito próxima, o que pode tornar difícil, por vezes, estabelecer um limite preciso entre tais escolas, sobretudo no caso de um poeta “menos ortodoxo” como B. Lopes. Outro ponto a salientar é que tais aproximações e afastamentos faziam parte também do próprio campo literário da época.

Há, ainda, em *Val de Lírios* (1900) alguns poemas que costumam ser associados ao Simbolismo, pela musicalidade e por abordar temas religiosos. Esses, no entanto, são poucos. Um exemplo é o poema abaixo “Angelus”, dedicado a Figueiredo Pimentel. A dedicatória a Pimentel, outro autor pouco ortodoxo, confirma que B. Lopes se relacionava com o círculo de escritores menos valorizados que buscavam afirmação.

*Ave Maria! cheia de graça; Deus é convosco.
Sede bendita entre as mulheres; bendito
o fruto do vosso ventre. Amém, Jesus.*

Profunda e sacra melancolia
Rola na face do céu fechado,
Em lírios roxos amortalhado;
Ais! de saudade, voz de agonia
Vêm de um longínquo sino dobrado
Ave, Maria!

A asa da Sombra por mim passa...
Hora de sonhos, onipotente,
Que faz, em prantos, cismar a gente.
Em vaporosa nuvem de cassa
Desponta Vésper tremulamente,
Cheia de graça.

De rosas murchas e de oiro fosco
É todo o poente, por trás da ermida
De agulha branca para o ar erguida,
De um primitivo feitio tosco:
– Ovelha branca no ermo perdida,
Deus é convosco!

Que solitário seio palpita
Num frio nimbo de angústia e mágoa,
Chorando o lírio morto na frágua?
– Visão piedosa que a Dor agita,
De olhos erguidos e cheios d’água,
Sede bendita!

Na tarde há salmos e misereres
De estradivário e violoncelo...
Sois a mais santa, de rosto belo,
– Val de açucenas e bem-me-queres –
Com o diadema do Setestrelô,
Entre as mulheres.

Nunca vos vejo de rosto enxuto,
Vaso de goivos, mística rosa.
Vindes na tarde, branca e chorosa,
Soltando a queixa que eu, curvo, escuto.
Ah! dessa esbelta palma cheirosa
Bendito o fruto!

Pela janela dos sonhos entre
N'alma dos justos o vosso raio,
Estrela régia sempre em desmaio.
As pombas brancas da Paz concentre
O exuberante jardim de Maio
Do vosso ventre.

A que lugares que me conduz
Esse crepúsculo! Horas tristonhas!
Passa uma fita de ermas cegonhas
Sobre um outeiro tendo uma cruz...
– Voltem-me aquelas horas risonhas!
Amém Jesus. (LOPES, 2015: 366-368)

O poema, que toma por base a oração da “Ave-Maria”, tem na exploração da sonoridade dos vocábulos e no ritmo bem marcado os recursos que mais chamam a atenção numa primeira leitura. Há também imagens de tristeza e angústia, com a melancolia do céu fechado, “amortalhado” de “lírios roxos”, numa possível menção ao cair da tarde. É comum que o crepúsculo com seu cair da luz, prenunciando a noite, seja visto como momento de introspecção e melancolia.

A melancolia da hora do ângelus traduz-se em um ritmo constante, com cada estrofe encerrada por um verso que corresponde a uma parte da oração, lembrando uma triste ladainha. Foi, porém, a religiosidade que pode ter motivado o crítico Silvio Romero a ligar essa tendência ao Simbolismo – com a ressalva de apontar não ser essa a melhor parte da obra poética do rio-bonitense.

[B Lopes] Tem atravessado duas fases e possui duas maneiras de poetar.

A primeira, mais espontânea e brilhante, pode-se filiar no parnasianismo e acha-se em *Cromos*, *Pizzicatos*, grande parte dos *Brasões*, e também em parte em *Dona Carmen* e *Sinhá Flor*. A segunda, que se distingue por certa feição de afetada religiosidade e pretendido misticismo, é que se costuma prender ao chamado simbolismo. Achamos preferível a primeira: porque nela melhor se apreciam as boas qualidades do poeta, que consistem no brilho da frase, na riqueza das imagens, na facilidade do verso e da rima. (ROMERO, 1949: 306-307)

Se evoca a tristeza, não há, por outro lado, nesse poema, uma angústia existencial mais profunda como a dos simbolistas. Quando essa angústia aparece em *Val de lírios*, obra apontada como simbolista, é ligada ao erotismo, um dos temas principais do poeta. Nesse livro, o poema “*Haec mulier*” é um exemplo.

De olhos de mel – olhar piedoso,
Hóstia de amor que se levanta
Do nicho arqueado de uma santa...
– Por que me sois, olhar piedoso,
Tão amargoso?

Boca de flor, boca de cravo,
Ave-rubim, ave de arminho
Que anda a cantar dentro do ninho
– Por que me sois boca de cravo,
Um cardo bravo?

Mão de cetim, mão delicada,
Misto sutil de rosa e neve,
Tendo esse talho de asa leve...
– Por que me sois, mão delicada,
Dura e pesada?

Oh! coração, coração quente,
De virgem trêmula e amorosa
Com o seio em fogo e a face em rosa...
– Por que me sois, coração quente,
Frio e dormente?

Meigo perfil, linda cabeça,
Como a de angélicas imagens
Com os pés cobertos de homenagens...
– Por que me sois, linda cabeça,
Soberba e avessa? (LOPES, 2015: 388-389)

Há, nesse poema, algumas tensões no que fiz respeito à mulher e ao sujeito que se coloca perante ela. As antíteses que opõem as características físicas ou a aparência exterior da mulher à sua personalidade (*olhar piedoso e amargoso; boca de cravo e cardo bravo; mão delicada, dura e pesada; coração quente, frio e dormente; linda, soberba e avessa*) revelam uma contradição entre o papel social atribuído à mulher (e que a literatura da época, muitas vezes contribuiu para reforçar, inclusive com B. Lopes) e a natureza da personagem descrita no poema. Ela possui todos os atributos físicos (*olhos de mel; boca de flor e de cravo; mão delicada; coração quente; virgem trêmula e amorosa; seio em fogo e face em rosa; meigo perfil; linda cabeça*) que poderiam fazer dela uma mulher descrita com as qualidades de beleza e pureza comuns em muitos perfis femininos traçados pelos poetas românticos. Mas se recusa a corresponder ao desejo do eu lírico e – pode-se inclusive especular – a assumir o papel social vigente à época.

Note-se também a preocupação de conferir uma feição mais “simbolista” ao poema: em vez do soneto, tão comum em B. Lopes, a forma regular das

estrofes finalizando com os versos menores; o paralelismo dos versos; o verso de oito sílabas.

Com relação a essas duas linhas temáticas (que nos referimos como a erótica e a simbolista) não há consenso sobre a obra de B. Lopes. O juízo de valor mais severo dessa parte da obra do autor de *Cromos* foi o formulado por José Veríssimo.

O crítico, cuja apreciação influenciou outras posteriores, inclusive as próprias biografias estudadas, se teceu elogios a *Cromos*, rejeitou os livros posteriores. Veríssimo (1976) afirma que o B. Lopes de *Cromos* é um dos principais líricos de nossa literatura, herdeiro de uma tradição na qual inclui Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo. Quando, porém, aborda a produção poética posterior a *Cromos*, o discurso muda de tom:

A sua língua é incorreta, a sintaxe confusa e imprecisa, o vocabulário pobre, há palavras e frases como jalde, lirial e lírio, ruflo d'asas, flavo, papoula, opala e sobre todas oiro e seus derivados, que se repetem enfadonhamente, às vezes empregadas sem cabimento. [...] As liberdades que toma o poeta com a língua são fora de toda a regra. [...] Os verbos que lhe faltam fabrica-os desembaraçadamente. (VERÍSSIMO, 1976: 170-171)

Veríssimo, na verdade, condena os traços em desacordo com os ditames do parnaso; e, mais ainda, aspectos que podem ser considerados “modernos” na dicção de B. Lopes: as liberdades lexicais e sintáticas, o vocabulário dito “pobre”, os neologismos...

No que se refere especificamente ao livro *Cromos*, a leitura da fortuna crítica sobre ele produzida aponta convergências e divergências entre os estudos. Uma das convergências é a de que os sonetinhos bucólicos são uma forma incomum de poesia na literatura brasileira. Quando não sublinham esse caráter pouco comum, os estudos vão além e apontam até mesmo para uma originalidade. Essa originalidade viria, de acordo com algumas apreciações, de retratar o cotidiano de forma ao mesmo tempo realista e sentimental, objetiva e lírica.

Se alguns estudos explicam os sonetinhos de *Cromos* como desenvolvimento de uma tradição da poesia campestre pouco conhecida entre nós; em outros a combinação supostamente incomum de realismo e lirismo não fica, no entanto, bem explicada: seria uma continuação da tradição romântica,

uma antecipação de uma estética que ainda viria a se desenvolver, uma forma heterodoxa de Realismo? Ainda, seria mesmo uma forma realmente original de lirismo ou a continuação de certas tendências da poesia lírica?

A própria falta de uma investigação mais profunda sobre essas questões é dada pela natureza da fortuna crítica sobre B. Lopes. São estudos concentrados em abordagens panorâmicas ou biográficas, livros de historiografia literária ou, mais recentemente, artigos acadêmicos. Falta um estudo mais extenso que se dedique a analisar em profundidade as estratégias textuais que constituem, nos caminhos de leitura apontados pela crítica, em que elementos repousaria a originalidade – e beleza – dos versos. Devido à investigação dessa originalidade, a discussão de B. Lopes passa pela comparação com outros autores da lírica oitocentista.

Depois de certo tempo sem ser publicada ou estudada, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, a poesia de B. Lopes voltou a despertar o interesse dos estudos literários no século XXI. A universidade continua a estudá-lo. Ensaios e estudos acadêmicos publicados nas duas últimas décadas demonstram o interesse que sua obra voltou a despertar. Serão citados como exemplos os artigos a seguir, inclusive retomando alguns a que já foi feita referência.

Ricieri (2008) analisa a representação do feminino na lírica decadista brasileira e inclui em sua análise um poema de B. Lopes, “Amórfala”. Danglei de Castro Pereira (2011) problematiza a questão do Realismo e outras tendências entre as quais a obra de B. Lopes costuma ser situada no artigo *A poesia realista de Bernardino Lopes*. Segundo o autor, “Bernardino Lopes é, pelas considerações aqui [no artigo] apresentadas, um exemplo de traços realistas dentro da tradição poética brasileira” (PEREIRA, 2011: 73). Ainda segundo esse artigo, B. Lopes “é um poeta que merece um olhar detido da crítica”. (2011: 73).

Franchetti (2007) nos apresenta B. Lopes em dois ensaios. Um deles, “Etnia e julgamento literário: o caso B. Lopes”, como visto, dedica-se exclusivamente ao poeta, fazendo uma releitura de sua fortuna crítica. O exame cuidadoso desses textos revela que essa fortuna crítica, escrita ao longo do século XX, foi mais pautada em juízos étnicos e biográficos, de tal forma persuasivos, que viriam a se sobrepôr a análise estética. Por isso, além

de sublinhar a qualidade da obra de B. Lopes, o ensaio prevê que em breve sua obra completa seria republicada.

A previsão de Franchetti foi-se concretizando aos poucos. Primeiro com a republicação de B. Lopes em algumas antologias. Em 2007, a *Antologia da poesia parnasiana brasileira*, da Companhia Editora Nacional (com organização de Pedro Marques) traz poemas de B. Lopes. A Universidade Federal de Santa Catarina disponibiliza, em seu portal eletrônico de textos literários, a edição completa de *Cromos*. Em 2010, houve a publicação de mais uma antologia: *B. Lopes, o poeta fidalgo*, de Liane Arêas, na cidade de Niterói, Rio de Janeiro. E até uma edição eletrônica de *Cromos* pode ser encontrada como parte de uma coleção intitulada “Série digital de clássicos da literatura brasileira”, em um conhecido portal de compras pela internet.

A dissertação de mestrado de Isabela Melim Borges (2016: 82), *Desvelando B. Lopes*, tem como proposta “traçar a recepção da obra de B. Lopes através das críticas nos periódicos da época e posteriores publicações”. Para isso, além de discutir a fortuna crítica sobre o poeta publicada em livros, investiga também textos críticos sobre B. Lopes publicados em periódicos, não só enquanto o poeta esteve vivo, mas também nas décadas posteriores.

Mas o ponto alto dessa redescoberta de B. Lopes pode ser considerado a republicação de sua obra completa em 2015, com organização e estudo introdutório de Gilberto Araújo, pela Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano houve ainda outra republicação da poesia completa de B. Lopes, pela Editora Anticítera (que teve uma segunda edição em 2017), com estudo introdutório de Claudécir de Oliveira Rocha. Nessa edição, baseada na de 1945, manteve-se o estudo de Andrade Muricy.

Mesmo no período do século XX em que sua obra teve menos atenção, grandes poetas não deixaram de fazer menção a ela. Manuel Bandeira incluiu em sua *Antologia de poetas brasileiros da fase parnasiana*, 16 poemas de B. Lopes. E escreveu:

A grande maioria dos seus poemas revelam indisfarçavelmente o gosto da perfeição formal parnasiana. Mas ele sabia fazer cantar os belos vocábulos num lirismo alumbrado de que só foi capaz, entre os parnasianos, Raimundo Correia, e isso mesmo uma vez apenas, no *Plenilúnio*. (BANDEIRA, 1996: 16).

Em 1959, por ocasião do centenário de nascimento do poeta, Carlos Drummond de Andrade sublinhou a necessidade de se manter viva a obra de B. Lopes. Em crônica publicada no *Correio da Manhã*, em 20 de outubro de 1959, escreve que “A melhor comemoração que se poderia fazer do centenário de B. Lopes seria a edição correta de suas poesias, sob a responsabilidade do Instituto Nacional do Livro ou do serviço de documentação do MEC”. (ANDRADE, 1959: 6)

Drummond busca, no fim da crônica, indicar certa chave de leitura que fuja da imagem mais comum que se tinha sobre B. Lopes.

Desencavem por aí um exemplar das “Poesias Completas” e experimentem ler B. Lopes como cronista social involuntário e fixar cacoetes e requiifes da burguesia carioca do passado, na suposição de que pintava cenas da alta burguesia europeia. É divertido e não impede que amemos o poeta [...].(ANDRADE, 1959: 6)

No entanto, antes dessa conclusão, precisou ainda dialogar com a imagem que se tornou comum sobre o poeta de Rio Bonito, como se pode ver em: “B. Lopes, mestiço sensual, às vezes se comprazia no louvor a prendas físicas que, em tempos de praia aberta e piscina, passam despercebidas, mas que no rio vitoriano de D. Pedro II conturbavam a imaginação.” (ANDRADE, 1959: 6).

Mário de Andrade (2003: 75) empregou em um texto a expressão a “praga dos cromos”, que, apesar do tom pejorativo, atesta a enorme circulação que teve *Cromos*, primeiro livro de B. Lopes.

A análise da fortuna crítica sobre *Cromos* aponta-nos caminhos de leitura, além de nos mostrar que há um consenso da crítica com relação ao valor estético dos versos. A crítica produzida enquanto o poeta era vivo, sublinha, em geral, a qualidade dos versos desse livro.

Silvio Romero (1949: 306), conforme citado anteriormente, divide a obra de B. Lopes em duas vertentes: uma parnasiana, na qual inclui *Cromos* e outra simbolista.

João Ribeiro, falando sobre um B. Lopes já hostilizado, publica, no ano do lançamento de *Sinhá Flor*, 1899:

Não sei que valor tenham as minhas palavras, no ponto de vista da crítica. Mas presumo entender alguma coisa de versos e se é verdade que compreendo poesia no sentido em que a entendo, o sr. B. Lopes é um dos maiores poetas da nossa geração. Não compreendo como um artista do poder deste, por vezes, não seja compreendido na plenitude do seu valor. (RIBEIRO, *apud* FRANCHETTI, 2007: 194)

Mello Nóbrega (1959) e Renato de Lacerda (1949) também incluem em suas biografias trechos sobre *Cromos*.

Quando aborda esse livro, Lacerda começa por descrever seu sucesso de público, cujos poemas eram rotineiramente publicados em jornais e revistas do tempo. Em seguida reproduz o cromo abaixo, de número XXV.

Na alcova sombria e quente,
Pobre demais, se não erro,
Repousa um moço doente
Sobre uma cama de ferro.

Pede-lhe baixo, inclinada,
Sua mulher – que adormeça,
Em cuja perna curvada
Ele reclina a cabeça.

Vem uma loira figura
Com a colher de tintura
Que ele recusa, num ai!

Mas o solícito anjinho
Diz-lhe com riso e carinho
– Bebe que é doce, papai! (Lopes, 1945, 48-49)

Nesse poema, Lacerda (1949: 57-58) destaca a simplicidade e o sentimentalismo dos versos, “de cunho tão acentuadamente humano”. Sobre o livro em geral, destaca a “toada simplista e harmoniosa” em que “vibra sonora” a lira do poeta. Destaca ainda as “realidades bem brasileiras”, “transbordantes de recordações regionalistas”. O livro de Lacerda, como visto, é principalmente uma biografia, embora apresente juízos de valor de caráter geral, sem se preocupar com uma análise mais minuciosa dos poemas.

Fazemos aqui um aparte no levantamento da fortuna crítica para tecer algumas considerações sobre esse poema. Chama a atenção como um tema tenso como a doença parece ser tratado de forma tão singela. A primeira estrofe traz vocábulos que traduzem a tensão da situação: a “alcova” é

“sombria e quente”, além de “pobre demais”. Este quadro demonstra um ambiente inadequado e com poucos recursos para o tratamento do doente.

Na segunda estrofe, porém, o foco desloca-se do enfermo para as cenas de solidariedade familiar, principalmente o reclinar da cabeça na perna da mulher numa situação plena de afeto. Na terceira estrofe o termo utilizado para se referir ao remédio, que se liga diretamente à doença, é “tintura”. O clima de afeto familiar tem seu ponto alto na quarta estrofe, textualmente reforçado com o uso afetivo do diminutivo “anjinho” e da reprodução da fala da criança, “papai”, que remete à imagem de inocência da infância.

Nesse poema, o ritmo agradável começa por “embalar” o leitor e a fluidez da leitura faz com que ele percorra todos os versos sem se dar conta da tensão do momento, do drama familiar, principalmente porque o texto suavemente desliza do tema da doença para a solidária relação familiar.

Mas essa também é uma tônica de *Cromos*, que será discutida mais adiante. Muitas vezes o livro apresenta situações de tensão que são resolvidas no limite do próprio poema, mas que podem passar despercebidas em uma primeira leitura.

A outra biografia sobre o poeta, de Mello Nóbrega (1959: 34), quando aborda *Cromos*, além de reproduzir o poema “Xandoca”, afirma que:

Cromos conquistou de assalto o gosto do público. Não havia sarau familiar ou festa colegial em que, ao som do piano, deixasse o programa de incluir alguns sonetinhos famosos, à luz do gás ou dos lampiões de querosene, que, ainda então, os fios elétricos não haviam chegado às zonas menos centrais da cidade.

Ainda no século XX, temos a apreciação de Merquior (1996: 186). O crítico define os cromos como “quadrinhos rústicos, a um só tempo realistas e sentimentais”. De um “realismo agreste e idílico”, que “tomou conta do país, sendo imitado de norte a sul”. O crítico mais uma vez destaca dois dos aspectos principais, o lirismo da linguagem e o realismo da descrição das cenas, ainda que qualifique esse realismo de “idílico”. Postura diferente tem Massaud Moisés, para quem há uma nota social nos cromos de B. Lopes.

Massaud Moisés (2001: 197), referindo-se à obra de B. Lopes como um todo, afirma que sua “dicção poética se distingue nitidamente no concerto de

vozes parnasianas pelo timbre original, decorrente antes de uma sensibilidade invulgar que de impregnação cultural”.

Referindo-se especificamente a *Cromos*, o autor destaca que B. Lopes comporta-se como um “lusófilo, não no sentido de apologista da cultura portuguesa, mas de praticar uma poesia de estilo e temática luzitanizantes (sic)” (2001: 197). Os sonetos de *Cromos* sucedem-se “numa atmosfera campesina”, “como que a retratar a vida numa aldeia da província em Portugal” (2001: 197). Prosseguindo nessa direção, Massaud Moisés compara B. Lopes ao poeta português Macedo Papança. Em comum o fato de ambos retratarem cenas bucólicas, mas B. Lopes “teria sido *superior ao de além-mar*, tanto mais que lhe é anterior” (2001: 198).

O estudo de Moisés faz uma comparação entre o realismo dos poemas e o realismo português. Trata-se de um realismo até certo ponto social, “destaca-se a presença dum cotidiano à Cesário Verde, a que nem falta a referência a fábricas e proletários” (2001: 198). Como exemplo, Moisés reproduz o poema LI, de *Cromos*.

Abre-se ao romper do dia
A porta de um novo templo,
E, um belíssimo exemplo,
A trabalhar principia

A classe bendita e honesta
Dos queimados proletários;
Às vezes, dos operários
Corre o suor pela testa...

Há, pela fábrica o ar morno,
O tom violento, amarelo,
Da incandescência do forno...

Quem quiser entre e perlustre-a:
Parece a voz do martelo
Elevar hinos à Indústria. (LOPES, 2015: 62)

A apreciação é encerrada sublinhando mais uma vez esse caráter pouco comum de poesia do cotidiano. Refere-se à poética de *Cromos* como “um cotidianismo urbano, reverso do bucolismo anterior” que “abriga um sopro novo, heterodoxo, a denunciar o afastamento dos esquemas românticos e a repulsa à impassibilidade parnasiana ou ao realismo científico em moda no tempo”. É uma poesia do cotidiano, “incomum em nosso meio” (MOISÉS, 2001:

199). Mais uma vez, a crítica indica uma leitura que aproxima o livro, de 1881, de nossos modernistas.

É essa questão do dia a dia que Bosi (1996: 229) retoma ao se referir ao livro, utilizando um termo, “os ritmos do cotidiano”, que abarca ao mesmo tempo o lirismo e o realismo. Bosi, apesar de não ver com bons olhos a lírica dita “elegante” e decadista de B. Lopes (os livros posteriores a *Cromos*), vê méritos suficientes para incluir o autor entre os parnasianos que “merecem leitura, pois nem sempre se limitaram a seguir os modelos da escola. Assim, há muito de pessoal nos cromos de B. Lopes”, que desenvolveram “uma linha rara entre nós: a poesia das coisas domésticas, os ritmos do cotidiano” (1996: 229).

Franchetti (2007: 36) sublinha que B. Lopes foi um dos poetas mais lidos do país. O formato dos cromos “passou a designar um tipo de composição que rapidamente se tornou mania nacional e, de norte a sul do país, jornais e revistas publicaram centenas de cromos à maneira de B. Lopes”.

Os poemas de *Cromos*, ainda segundo o estudo de Franchetti (2007: 36) “surpreendem por se manterem nos limites descritivos de cenas muito prosaicas”. Além disso, chamam atenção também nesse livro, “o manejo muito hábil do verso breve, cantante, mas disposto em estrofes e rimas nos moldes do soneto e a linguagem muito coloquial” (2007: 37).

É assinalado também o caráter típico das situações retratadas. “Em *Cromos*, a ênfase recai não sobre a singularidade do que é retratado, mas sobre outro ponto”. Esse ponto é “o caráter ‘típico’ das situações, dos cenários e dos personagens” (FRANCHETTI, 2007: 37). Nesse aspecto, B. Lopes integraria uma corrente maior, a da construção do brasileiro típico. Esse brasileiro, segundo o estudo “que já não estava na selva, nem no sertão distante, nem na Corte, mas nos sítios, nas colônias de fazendas e também naquela parte da zona rural que a expansão das cidades ia aos poucos convertendo em arrabalde” (2007: 37).

Por fim, o estudo de Franchetti (2007: 37) não deixa de assinalar, que a dicção de *Cromos*, “não era um tipo de poesia muito comum na época”. Mesmo sendo, “o prosseguimento de uma tendência romântica que se encontra, por exemplo, em Fagundes Varela, trazia uma nota muito nova, que era o limite do poema ao registro descritivo, sem ostentação sentimental” (2007: 37).

Gens (2006: 179), analisa o percurso de B. Lopes desde seu início, com *Cromos*, e percorre sua trajetória, indicando alguns troféus de consagração como o fato de seus livros passarem a constar do catálogo de importantes editoras como a Fauchon e Laemmert. Sobre isso, discute:

Antes de tudo é preciso frisar que B. Lopes estreou no campo literário brasileiro como o livro *Cromos*, cuja primeira edição vem a lume em 1881. Tal foi o sucesso que aparece uma segunda edição corrigida em 1896 sob a chancela da Fauchon e impressa na tipografia Leuzinger. Já o livro *Brasões*, publicado em 1895, teve uma edição de 2000 exemplares que se esgotou em 15 dias.

O sucesso editorial de *Brasões* deve-se, em grande parte, à popularidade que B. Lopes obteve com *Cromos*.

Liane Arêas (2010: 18), que organizou a antologia *B. Lopes: o poeta fidalgo*, publicada em 2010, afirma que o livro *Cromos*, obra inaugural do poeta, é composto por “idílicos sonetos de sete sílabas, os revolucionários *sonetinhos* em redondilha maior”, que são “poesia de profunda grandeza, refletora da vida do povoado da pequena aldeia situada na Região das Baixadas Litorâneas” (2010: 19).

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986: 100), de forma diferente dos críticos que apontam a originalidade do livro *Cromos*, prefere-se situá-lo em uma linha que chamou de “realismo agreste”. Esta linha teria surgido entre nós por influência de Gonçalves Crespo. Antes do autor de *Miniaturas*, a temática agreste teria passado por outros poetas, como Bruno Seabra e Ezequiel Freire, até chegar a B. Lopes, que seria, de acordo com o crítico, o ponto alto dessa tradição.

A influência de Gonçalves Crespo, conjugada a certa linha ingenuamente campesina de alguns dos nossos românticos, como Bruno Seabra (1837-1876) (*Flores e frutos*, 1862), Ezequiel Freire (*Flores do campo*, 1874) e alguns outros poetas, alguns dos quais como Souza Pinto, já da corrente da observação, é que viria a explicar a aparição de *Cromos* (1881) de Bernardino da Costa Lopes (1859-1916), livro em que o Realismo agreste, no Brasil, atingiu o ponto mais alto (excluído, como é óbvio, Fagundes Varela, poeta de envergadura superior). (RAMOS, 1986: 100)

A análise de Andrade Muricy é análoga a de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Para Muricy (2017: 29), “Havia naquela poesia certa influência de outro poeta fluminense, hoje esquecido, delicado ruralista, de Resende, Ezequiel

Freire”. Ainda de acordo com Muricy (2017: 29), “B. Lopes lia também outro brasileiro, Teófilo Dias, e ainda outro, que se transportara a Portugal, Gonçalves Crespo”. Muricy (2017: 30) ainda escreve sobre os cromos que sua fórmula era arriscada, “Beirava o prosaísmo, e só um íntimo sentimento da terra e do lar, só a cordialidade transbordante do poeta, de que são testemunho seus contemporâneos, deram visibilidade àquele gênero poético”.

Tendo em vista as leituras desses últimos dois críticos, será feita uma abordagem panorâmica da obra dos poetas acima citados, para se investigar o curso dessa tendência e de que forma *Cromos* dá prosseguimento a ela.

O estudo mais extenso sobre *Cromos* (que aborda também toda a obra poética de B. Lopes) é a introdução de Gilberto Araújo à poesia completa do autor publicada em 2015. Edição de que nos valem ao reproduzir os poemas de B. Lopes.

O estudo de Gilberto Araújo (2015: XXII) também aponta o livro *Cromos* como parte de uma tradição, sublinhando, nela, contudo, um diferencial.

Do ponto de vista temático, sobressaem-se lances interioranos, pintados com bucolismo e placidez, o que avizinha B. Lopes da esquecida tradição campesina de românticos como Bruno Seabra, Ezequiel Freire e mesmo Fagundes Varela, responsáveis por certa “privatização” da natureza árcade, reduzindo as figuras mitológicas em favor dos inocentes casais do meio rural. Apesar disso, a poesia lopesiana abre-se a perspectivas que desestabilizam o foro de exclusividade dessas constantes.

Prosseguindo em seu estudo, Gilberto Araújo (2015: XXIII) indica o despojamento dos *Cromos*, demonstrado pelo sonetinho XLIII, reproduzido no estudo.

É uma branca saleta
De tinhorões nas janelas;
Com o luar entram por elas
Auras de sonho e violeta;

Alta, pequena; repleta
De riso e sol, bagatelas!
Uma porção de aquarelas
Esse El-Dorado completa.

Em meio da cantarola
Dos canários na gaiola,
Poeta sem saber como,

Metido em *chambre* de chita
Um moço à mesa de escrita
Rabisca, a lápis, um cromo. (LOPES, 2015: 54)

Esse poema, esboço de reflexão metalinguística, aponta o ato da escrita envolvido numa atmosfera, segundo o estudo de Gilberto Araújo (2015: XXIV) de “simplicidade e despretensão: vestido de chita, ‘poeta sem saber como’, o rapaz entrega-se ao mundo externo (luar, canários)”. E assim, renega a solenidade da escrita e a “importância que, de românticos a parnasianos e simbolistas, foi imputada aos homens de letras” (2015: XXIV).

O estudo sublinha também o contraste entre o primeiro e o segundo poemas (que não são numerados). O primeiro poema exalta

A minha musa, a minha pobre musa,
De riso à boca e flores na cabeça,
Morena virgem, rústica e travessa
Que um vestidinho dos mais simples usa; (LOPES, 2015: 6)

Poema cujo último terceto conclui, retomando a principal característica da moça.

Filha do campo, distinções recusa
A minha musa, a minha pobre musa
De riso à boca e flores na cabeça! (LOPES, 2015: 6)

Já no segundo poema, segundo Gilberto Araújo (2015: XXIV), termos comuns na dicção de *Cromos*, como o sol, revestem-se de eloquência. Assim,

o sol fulgura em termos altissonantes: “príncipe aéreo”, “ensanguentado mouro”, “lençol de nuvens de ouro”, “leito sidéreo”. Sobrevêm vocábulos raros, inversões sintáticas (“virentes cafés”, “alguma encantadora e mansa plaga”) e decassílabos, com as rigorosas cesuras. Cotejando os dois primeiros poemas, *Cromos* nasce ambíguo, concomitantemente elevado, embora, a partir do soneto I, privilegie o tom menor.

O segundo poema, que teria facilmente lugar em outras obras do poeta aparece como nota dissonante em *Cromos*, que privilegiará o sonetinho e a linguagem simples.

Especial atenção é dada por Gilberto Araújo (2015: XXIV) ao uso do itálico em B. Lopes, maneira de grafar utilizada com frequência e que marca o contraste entre “local e estrangeiro, rural e urbano, simples e precioso, popular

e letrado”. Assim, ao grafar em itálico muitos termos oriundos da cultura popular como “cana” ou “tempo-será” ou “mate o bicho!”, B. Lopes estaria marcando uma posição intermediária entre si e a cultura popular que retratava, colocando-se na posição de observador.

No que diz respeito à propalada originalidade do livro, além de situar B. Lopes na tendência campesina, o estudo de Gilberto Araújo (2015: XXV) também coloca o escritor no mesmo patamar de outras produções contemporâneas ao poeta: “A gratuidade descritiva da forma breve comunica-se com os poemas em prosa contemporâneos a B. Lopes” e cita *Croquis parisiens*, de 1880, de Joris-Karl Huysmans, além de Raul Pompeia que também em 1881, inicia a “publicação em jornais dos curtíssimos ‘Contos Domingueiros’, depois ‘Microscópicas’ que comporiam seu livro póstumo *Canções sem metro* (1900)” (2015: XXV). Essa parte do estudo é concluída com a constatação de que “Em certa medida, aí está a matriz para os flagrantes modernistas do cotidiano e ainda para o prosaísmo iconoclasta da poesia marginal dos anos 1970” (2015: XXV).

O estudo prossegue com a apreciação de dois temas caros a *Cromos*. O núcleo familiar e o mundo do trabalho. Segundo o estudo, os poemas de *Cromos* não ultrapassam o código descritivo, mesmo quando são breves narrativas. Vistos de fora essas narrativas passam a sensação de totalidade ao concentrarem-se numa mesma cena. “Quando muito”, afirma o estudo, “são esquetes. Comumente não ultrapassam as paredes domésticas, sedimentadas sobre o código agrário do trabalho e sub-repticiamente, do machismo” (ARAÚJO, G., 2015: XXV-XXVI).

Com relação ao núcleo familiar não faltam, ainda segundo o estudo de Gilberto Araújo (2015: XXVI), exemplos do patriarcalismo, que o ensaísta denomina “hierarquização dos papéis no seio familiar”, hierarquização para a qual são elencados no estudo vários exemplos, em relação aos quais reproduzimos o seguinte: no poema XIII, “a mãe debulha, o bebê chora, e o pai, deitado na rede, manda a filha mais velha ninar o irmão” (2015: XXV-XXVI). Tais exemplos, no entanto, são reflexos da sociedade que B. Lopes descrevia. Conforme o estudo, afinal, levando em conta a terra em que nasceu, o poeta “vivenciou e absorveu várias idiossincrasias da terra natal; no entanto,

sob a aparente harmonia familiar desenhada, pululam vários preconceitos sociais” (2015: XXVI).

Como exemplo desses preconceitos, Gilberto Araújo (2015: XXVI) cita as figuras femininas: “preguiça e volúpia são traços recorrentes nas figuras femininas, quando ainda não consagradas à família ou ao trabalho”. Já aquelas que fogem a esse modelo familiar, são, de acordo com o estudo, culpabilizadas. Entre os exemplos dessa situação está “a parturiente de XIII” que “sofre intensamente, como para expurgar o envolvimento com um ‘maltrapilho’” (2015: XXVI). Sobre as mulheres casadas, o estudo afirma que “com a valorização ostensiva do núcleo familiar, acentuam-se os aspectos negativos na vida das senhoras fadadas ao casamento e à maternidade” (2015: XXVI). Assim, as crianças, por exemplo, aparecem brincando, fazendo travessuras, acariciando o pai, “mas quando carentes (XII) ou mortas (III) estão acompanhadas só pela mãe. Raridade, o soneto LIII é dos poucos a mostrar a matriarca exausta” (2015: XXVI).

O estudo prossegue discutindo os ambientes em que o núcleo familiar vive, geralmente habitações pobres. Com destaque para a casa do poema XXXVIII, que mostra um casal de pretos, supostamente alforriados. Nesse poema, de acordo com Gilberto Araújo (2015: XXVII), o autor de *Cromos* “rastrea permanências da escravidão: o ‘casebre esburacado’ é ‘pobre como senzala’; o marido proletário porta ‘ferramenta nas costas’, utensílio perpetuador da corrente e da chibata.” Se comparado com outros poucos poemas, que apresentam casas bonitas e muita luminosidade, esses contratos representam, segundo o estudo “a nota de protesto social de *Cromos*, que canta também o operário, talvez de modo pioneiro em nossa poesia” (2015: XXVIII). Continuando esse trecho o estudo afirma que “B. Lopes denuncia a exploração proletária, prevendo que a alforria poderia mascarar futuras reconfigurações de servidão” (2015: XXVIII).

O estudo finaliza abordando a combinação entre realismo e sentimentalismo, traço que a crítica comumente exalta em B. Lopes. Esses dois aspectos acabam por se alternar (quando não, de certa forma, se harmonizar, no livro). Se por um lado temos, segundo Gilberto Araújo (2015: XXIX), em alguns cromos, “em vez da efusão exclamativa”, “o comedimento e certa gratuidade na seleção e disposição das esquetes”; isso não implica na

ausência da subjetividade já que “a aparente despreensão dos cromos não prescinde de esforço interpretativo, cabendo ao leitor pinçar as pistas subjetivas lançadas no cenário em tese impessoal” (2015: XXXI). E por outro lado, há os poemas francamente subjetivos em que, segundo o estudo (2015: XXXI), “destoando da tendência objetiva, *Cromos* é invadido por um eu lírico galanteador, presente em quase todo o B. Lopes”.

Ao abordar esse aspecto da subjetividade, o estudo traz à luz uma questão muito levantada, mas pouco explicada em B. Lopes, que é a questão do enfoque realista e da subjetividade na obra. A partir das ideias evidenciadas por este último ensaio e também pelas dos ensaios discutidos anteriormente, não seria inadequado situar os *Cromos* de B. Lopes, de 1881, como uma espécie de transição entre o Romantismo e o Realismo.

Como vimos, a leitura mais detida da fortuna crítica ultrapassa a visão, bastante difundida entre parte dessa mesma crítica, de que *Cromos* seria uma obra totalmente original, sem paralelo na literatura brasileira. A comparação com outros autores, a começar pelo luso-brasileiro Gonçalves Crespo (que publicou seus versos em Portugal) e suas ressonâncias em terras brasileiras, revela que B. Lopes pode ser localizado no prosseguimento de uma tendência pouco conhecida entre nós. O poeta de *Cromos*, porém, vai além de somente repetir essa tendência; ele acrescenta-lhe feição própria. Essa feição própria faria de *Cromos* um dos pontos altos dessa tradição. É também nessa perspectiva diacrônica que pretendemos ler os sonetinhos agrestes de B. Lopes, por isso, no próximo capítulo discutiremos alguns autores que são apontados, por alguns dos estudos críticos consultados, como predecessores de B. Lopes na lírica agreste brasileira e portuguesa.

5. “Antecedentes” de *Cromos*

Neste capítulo são feitas considerações a respeito da obra de poetas que a fortuna crítica apontou como antecessores de B. Lopes na lírica campesina brasileira e portuguesa. Priorizou-se, na abordagem das obras desses poetas, a visão do campo nelas apresentada. Visto que se trata de autores cuja obra pode ser de difícil acesso (sobretudo Bruno Seabra), optou-se por reproduzir os poemas na íntegra, exceto quando são discutidos longos poemas narrativos. Nesses casos, foram selecionados alguns trechos que representam momentos-chave dessas narrativas. O primeiro dos autores a ser abordado neste capítulo é Bruno Seabra. Depois se seguirão Ezequiel Freire, Fagundes Varela e Gonçalves Crespo. Exceto por Gonçalves Crespo, de cuja dicção B. Lopes mais se aproxima, para a divisão dos autores no capítulo, optou-se por organizá-los em ordem alfabética.

5.1. Bruno Seabra

Flores e frutos é o livro do paraense Bruno Seabra (Belém, Pará, 1837 – Salvador, Bahia, 1876). A edição desse livro utilizada neste capítulo é a primeira, de 1862, publicada pela Casa Garnier e disponível para consulta na Biblioteca Nacional. A ortografia foi atualizada segundo as normas correntes.

De acordo com Massaud Moisés (1984: 270), o livro de Seabra divide-se em duas partes, sendo que o poeta “enveredou pelo sertanejismo ou poesia da natureza, na primeira parte da obra, e pela jocosidade galante, na segunda, afinal de contas faces da mesma moeda”. Ainda conforme Moisés, identificam-se em Seabra influxos de Casimiro de Abreu (sobretudo no poema “Valsando”) e de Álvares de Azevedo. “O poeta parece avançado para o tempo, sem ultrapassar a condição de poeta menor que, decerto consciente de suas limitações, metrificava como quem brincasse de fazer Literatura” (MOISÉS, 1984: 270-271).

Os dois primeiros poemas do livro, “A elas” e “A eles”, vêm em seção separada, numerados em romanos. Esses poemas, além de dar conselhos ao leitor, são uma espécie de dedicatória, ou aviso prévio, do que as leitoras e os leitores devem esperar do livro.

O poema “A elas” abre o livro indicando a conotação sentimental dos textos.

No bolso do avental dareis ao livro estante,
Com esta condição – ofereço-o às mais gentis;
Que vele junto a vós – em falta de um amante,
(Oh! livro não ser eu!) no leito em que dormis!

Conselheiro leal, amigo sempre alerta,
Em negócios de amor tereis um bacharel:
E se devo contar co’o prêmio d’esta oferta
Prefiro um beijo a furto – à glória de um laurel! (SEABRA, 1862: V)

O poema é curto, com duas quadras de alexandrinos. O verso de doze sílabas é a única marca do poema contrária à simplicidade que é reiterada ao longo do texto. Nos demais poemas do livro, predomina a redondilha maior.

A simplicidade do livro e seu uso prático indicam a simplicidade dos poemas que virão: longe da solenidade das estantes, seu lugar deve ser “no bolso do avental”, como companheiro dos afazeres cotidianos, de casa ou do trabalho, para os quais se veste essa peça. É uma companhia sempre presente, a quem se pode recorrer em caso de necessidade – “conselheiro leal, amigo sempre alerta”. Ele é companheiro também à noite, na quietude do quarto solitário, “em falta de um amante”. O livro faz o papel não só de companheiro do dia a dia, mas também nos assuntos sentimentais: ele substitui, quando necessário, o amante e é “bacharel em assuntos de amor”.

A simplicidade que o poema evoca é reiterada nos dois últimos versos, em que, em vez de um laurel de consagração, o eu poético prefere somente um beijo “a furto”. Beijos furtados que aparecem de forma recorrente nos poemas de Bruno Seabra.

Já o segundo poema “A eles”, é bem mais extenso. Evoca um tempo passado agradável.

Belos tempos, segadores,
Os belos tempos da messe
Da amena sazão de amores!
Mágoas – ninguém as conhece! (SEABRA, 1862: VII)

Nesse tempo ideal, mesmo os dissabores do amor acontecem num idílico cenário natural, e os contratempos são nomeados de “venturas”:

Ai, tempos das mil loucuras,
Em que são nossas venturas
Passar noites ao relento,
No ponto das entrevistas! –
Em que são nossos pesares
Curtir ciúmes daninhos,
Amor, ressentimento,
Nos profundos escaninhos
Do coração – por uns olhos
Travessos, endiabradinhos,
E que já tem por costume
Onde estão nossos antolhos
Fazer ferver o ciúme – (SEABRA, 1862: VIII)

Se, no entanto, o homem despende tanta energia na conquista amorosa, a moça não parece dar o mesmo valor ao amor. Ela se encontra adormecendo, negligente, à sombra dos cajueiros enquanto o rapaz a procura.

[Tempos] Em que são doces cansaços
Subir, descer os outeiros
A cata da namorada,
E, ao cabo de inúteis passos,
Ir encontrá-la na estrada
À sombra dos cajueiros,
Negligente adormecendo...
Ou, mais além junto às fontes,
Carregada de boninas,
Os seus requebros revendo
Sobre as águas cristalinas,
Quando o sol vai derradeiros
Adeuses dizendo aos montes! – (SEABRA, 1862: VIII).

Essa musa despreocupada que aparece desfrutando as delícias da natureza é semelhante a algumas das musas dos cromos de B. Lopes. Como a do poema que abre o livro, “A minha musa, a minha pobre musa”.

Ou a “rapariga” do cromo I.

Enquanto a de Seabra aparece carregada de boninas, a “rapariga” usa cruz e verônica ao seio; a pouca importância dada à relação amorosa pela musa “negligente” de Seabra, aparece no versos em que a rapariga de B. Lopes afirma que o namorado “anda na rua” e “é feio”.

Em outro trecho do poema “A eles”, também a esperança – malograda, no final – de conseguir o amor é vista como “fortuna”:

Em que é fortuna sem nome
Correr atrás de esperanças
Dias e dias inteiros
Para alcançar os matreiros

Caprichos – das esquivanças...
Ou receber, muitas vezes,
Quando muito algumas tranças,
Por galardão dos revezes! –
Em que é um tesouro
Conseguir um beijo a furto
Depois de cem negativas; (SEABRA, 1862: IX)

Esse tempo ideal passado nessa idílica busca do amor junto à natureza é revelado no final do poema como a mocidade, época das flores e frutos que dão título ao livro, e culmina com a advertência do *carpe diem*.

Belos tempos! mas passados
Uma vez – não voltam mais!
Sus! à vida mocidade!
Colhei frutos, colhei flores...
Amanhã!... flores e frutos
Vereis murchos, e mirrados
Nos parâmos da saudade! (SEABRA, 1862: V)

Assim, os dois poemas introdutórios do livro apresentam dois conselhos ao leitor. Ao público feminino sugere-se que o traga sempre consigo e que o use como uma espécie de conselheiro sentimental. Aos homens, que colham as flores e frutos, metáforas da mocidade, e aproveitem sua juventude.

A forma de aproveitá-la é que pode parecer chocante ao leitor de hoje: num poema, após beijar – não na boca, mas com desejo – uma menina de doze anos, o eu se toma de pavor e remorso por sua atitude. Em outro, aproveita-se de que a moça está dormindo para beijá-la. Tomem-se essas passagens como registro de costumes do século XIX.

E se no poema “A eles”, a natureza aparece como *locus amoenus* e o poema se encaminha para o fechamento com o *carpe diem*, outro traço de permanência árcade nos poemas de Seabra é a oposição campo e cidade.

Depois dos dois poemas introdutórios, segue-se a primeira parte do livro, intitulada “Anninhas”. O primeiro poema dessa parte, “Na aldeia”, opõe campo, como lugar de simplicidade e felicidade, à cidade. A primeira estrofe convida o leitor a olhar a “casinha de palha” e o “pomar” que compõem o cenário da aldeia.

Olha! – que paz se agasalha
Nesta casinha de palha
À sombra deste pomar!
Olha! vê...! que amenidade!
Abre a flor da mocidade
Na soleira deste lar! (SEABRA, 1862: 2)

Nesse cenário até mesmo os insetos copulando são belos.

Olha! – os dourados insetos
Nos seus enleios de afetos
Dourando a ervagem do chão! (SEABRA, 1862: 6)

Já a cidade é oposta à simplicidade do campo, mas lugar de “mentira” e “corações gastos”.

Não cuides ser a ventura
Esse ouropel que fulgura
Sob os tetos dos salões,
Onde a mentira prospera,
E o perfume degenera
Das flores nas afeições!

Que valem ruidosos fastos,
Quando os corações vão gastos
De afetos, de amor, de fé?
A ventura verdadeira
Vive à sombra hospitaleira
Da casinha de sapê. (SEABRA, 1862: V)

Já no poema “O vestido carmesim”, a dualidade campo e cidade, ou simplicidade e ostentação toma a forma da naturalidade contraposta ao artificialismo do vestido carmesim, cuja cor viva embotaria a beleza da moça, aconselhada a ir vestida de forma a não ofuscar sua aparência natural. É o campo visto como lugar da beleza natural em oposição ao artificialismo da cidade.

Anda a mudar o vestido,
Dá me gosto
De morderem-se as rivais
Quando virem que em teu rosto
Brilham cores naturais. (SEABRA, 1862: 18)

Já no poema “Rosa branca”, o eu poético tem como interlocutora Rosa, a quem aconselha manter distância dos salões, vistos como lugar de perdição. Nesse poema, como em outros, a virgindade aparece metaforicamente como flores.

Que vai tu fazer aos bailes,
Que tantas vezes vai lá?
Olha, Rosa, muita sina,
Muita sina venturosa,
As salas dos bailes, Rosa,
Têm mudado em sina má!
[...]

Também eu já fui às salas;
Meu Deus, o que foi que vi?
Aqui – um jasmim pisado,
Desfolhado um lírio ali...
Quantas rosas desprezadas
Porque tinham emurhecido!
Quantas flores ressequidas
E por isso abandonadas?!
Ai tantas flores perdidas!
Ai, tantas flores pisadas,
Foi só, foi só o que vi!
[...] (SEABRA, 1862:57-60)

Noutro poema, “Convite”, o eu convida sua amada a fugir da cidade – espaço de poder e opressão – e rumar para o interior – espaço de liberdade –, onde o amor poderá ser vivido longe dos males urbanos.

Fujamos!... no sol da corte
Há sempre raios de morte,
Há sempre luz de traição!
Lá dos sertões na floresta
O sol das flores não cresta,
Nunca mente ao coração!

Ali não reina a mentira,
Não tem vassalo o Timbira
Que todo Timbira é rei;
Nos reinos dos sertanejos
As leis se escrevem com beijos,
Liberdade – é nossa lei.
[...] (SEABRA, 1862: 68-69)

A simplicidade do interior torna-se cenário adequado para abrigar os ingênuos amores adolescentes do livro, que se aproximam de concepção amorosa comum no Romantismo, embora em alguns poemas se distanciem. Não falta, por exemplo, a virgem lânguida, no poema “Valsando” (1862: 45-49) ou a pálida em “Dormindo” (1862: 25-26). Neste mesmo segundo poema, porém, o desfecho contrasta com o desenvolvimento do texto, buscando, pela via do humor, fazer um contraponto à estética romântica. A natureza aparece em muitos desses poemas reverberando os estados de espírito de um eu marcado pelas venturas e desventuras do amor.

Em “Dormindo” é descrita uma mulher no momento do sono. A figura feminina é caracterizada, em geral, em consonância com um perfil feminino comum no Romantismo.

Dormia! que sono! que doce dormir!
Palpita-lhe o seio, pausado de leve!
A boca entreaberta... que dentes de neve
Dos lábios, a furto, lhe deixa surgir!

Envolta, sem arte, na branca roupagem
As formas realça do corpo gentil!
Em sonhos descora... que pálida imagem!
Depois estremece... que sono febril!

Suspira... boceja... murmura... sorriu!
Exalam seus lábios o aroma do nardo!
– Sim, amo-te, disse, eu amo-te, ó bardo,
Amemos! – e o peito co'as mãos comprimiu!

Arqueja... soluça... e um novo bocejo
Espalha o aroma do nardo em redor!
Desperta... em meus braços... furtava-lhe um beijo!
Ninguém m'ó condene, que o réu foi amor. (SEABRA, 1862: 25-26)

Neste poema, as duas primeiras estrofes apresentam trechos descritivos sobre a mulher recorrendo a imagens comuns no Romantismo. A começar pela observação da mulher no momento do sono, modo comum de ver a mulher entre os românticos, que cultivam muitas vezes um amor à distância e não desejam ser descobertos. Em seguida, algumas palavras que são lugares-comuns entre as mulheres românticas como a cor branca dos “dentes de neve” e o seio palpitando de leve.

Essas imagens ligadas ao branco são retomadas na segunda estrofe, na “branca roupagem” e na “pálida imagem”, cor normalmente utilizada pelos românticos para assinalar a pureza da mulher. Pureza que, no entanto, começa a ser desconstruída ainda na segunda estrofe quando o sono se torna “febril”. Neste ponto há uma ruptura com o padrão romântico. O sono antes um leve palpitar se torna um sonho erótico ao ponto de a mulher exclamar, ainda dormindo, “eu amo-te ó bardo!”, oportunidade de que o eu poético se aproveita para furtar um beijo à moça.

Ao falar de amor, no entanto, o tom que predomina nas “Anninhas” é aquele comum entre os românticos da pureza que não pode ser conspurcada pelos desejos impuros do eu lírico, como no poema “Credo”, em que ao ser dado um voto de confiança à mulher, essa confiança é também em sua pureza imaculada.

Creio em ti, no teu semblante,
Na pureza de teu seio;
Junto a ti, de ti distante
Creio em ti – n'outra não creio. (SEABRA, 1862: 16)

Ou no poema “Anninha”, uma criança de doze anos, mas que já dançava nos bailes. Repete-se aqui a cena comum, no livro, do beijo furtado, desta vez durante uma dança.

Todo em ti meu ser desperto
Nos vaivéns das contradanças,
Eu vi aninhar-se um beijo
Nas flores das tuas tranças. (SEABRA, 1862: 9)

Após esse beijo, vem o sentimento de culpa.

Oh! – disse comigo – infame!
Traidora foi a vitória!
Hei de contar à criança,
Negro beijo a tua história! (SEABRA, 1862: 10)

Há nesse poema também uma referência à oposição entre simplicidade e sofisticação. A condição social superior da moça, aliada à perda da inocência, faz com que os rapazes dela se afastem.

Pobres flores, bem nascidas!
Pobres rosas – malfadadas!
Envoltas co’o pó das salas,
Ninguém as quis desfolhadas! (SEABRA, 1862: 10)

A mesma ideia da pureza que não pode ser maculada se repete no poema “Caprichos”, em que o eu lírico não pode escrever o nome no “jasmim” – mais um símbolo de pureza – para a moça.

Tu queres ler o meu nome
Nas folhas deste jasmim!
O teu capricho é tirano!
Um nome tão feio assim
Como este nome, profano
Vai nodoar o candor
Da tua mimosa flor! (SEABRA, 1862: 22)

O poema “Graziella”, de modo distinto, apresenta uma caracterização feminina muito próxima das mulheres de *Brasões*. A mulher, neste caso, é estrangeira e a atmosfera do encontro amoroso é envolta em várias sensações.

Vem, morena andaluza, linda e bela,
Sentar-te junto a mim!
Trina endechas de amores, Graziella,
Eu toco o bandolim.

Nós faremos aqui papéis mais belos
No teatro de amor...
É tão bom respirar nos teus cabelos
Suave e doce olor...

Teu seio, travesseiro de brocado
De egípcio himeneu
Tem mais perfume que na terra o nardo
Que os jacintos no céu.
[...] (SEABRA, 1862: 32-33)

Ao gosto pelo exotismo, com a “morena andaluza”, e o “egípcio himeneu”, que conferem ar de sofisticação ao poema (destoando do geral), vem somar-se a caracterização por meio de elementos da natureza, no caso, o jacinto e o nardo.

Embora predomine a redondilha, Seabra utiliza metros distintos e, retira melodia desses metros, como no poema “Valsando”.

Que linda na valsa! nos leves rodeios!
Ai quantos anseios! ai quantos suspiros
Perdidos nos giros,
Dispersos no ar!
Que sonhos ardentes,
Que ardentes anelos,
Se prendem nos elos
Daquele valsar!
Que febres de anelos, que sonhos ardentes,
Não sonhas, não sentes, madona de amores,
Sonhando e acordada, com vida e morrendo,
Tão forte e tremendo, sorrindo – com dores!
[...] (SEABRA, 1862: 45)

Em outros poemas, a natureza vai além de pano de fundo e aparece como reverberação do estado de espírito do eu lírico. É o caso de “Flor de cardo”.

Vicejam todas as flores
Na prazenteira estação;
Eu definho flor de cardo,
Na várzea da solidão!

Passam por mim as abelhas,
As borboletas também;
Não me veem as borboletas,
As abelhas não me veem!

É que eu não tenho perfume
Que lhes desperte ambição;
Porque eu sou a flor do cardo
Na várzea da solidão!

Órfão de amor e de afetos,
Eu vivo à míngua de amor!
Flor sem nome, flor de espinhos,
Desditosa, infeliz flor!...

Vem tirar-me do abandono,
Eu terei outro condão!
A teu seio transplantada
Serei flor ditosa então...

O doce mel de teus lábios
Como orvalho beberei;
No perfume do teu seio
De perfumes me encherei.
[...]

Dá-me teus carinhos, Rosa,
Por amor destes martírios!
A teu seio transplantada
Serei a inveja dos lírios. (SEABRA, 1862: 53-54)

A segunda parte do livro é intitulada “Lucrécias”. Aqui predomina o tema da conquista amorosa sob a perspectiva adolescente, em que não faltam, como em “Aninhas”, pedidos de beijos. No poema “Moreninha”, são oferecidas vantagens, inclusive materiais, à moça em troca do beijo.

– Moreninha, dá-me um beijo
– E o que me dá, meu senhor?
– Este cravo...

– Ora, esse cravo!
De que me serve uma flor?
Há umas tantas flores nos campos!
Hei de agora, meu senhor,
Dar-lhe um beijo por um cravo?
É barato, guarde a flor.

– Dá-me o beijo, moreninha,
Dou-te um corte de cambraia. –
– Por um beijo tanto pano!
Compro de graça uma saia!
Olhe que perde na troca,
Como eu perdera co’a flor;
Tanto pano por um beijo...
Sai-lhe caro, meu senhor.

– Anda cá... ouve um segredo...
– Ai, pois quer fiar-se em mim?
Deus o livre; eu falo muito,
Toda mulher é assim...
E um segredo... ora um segredo...
Pelos modos que lhe vejo
Quer o meu beijo de graça,
Um segredo por um beijo!?

- Quero dizer-te aos ouvidos
Que tu és uma rainha...
– Acha, pois? e o que tem isso?
Quer ser rei, por vida minha?
- Quem dera que tu quisesses...
– Não duvide, que o farei;
Meu senhor, case com ela,
A rainha o fará rei...
- Casar-me?... inda sou tão moço...
– Como é criança esta ovelha!
Pois eu p'ra beijar crianças,
Adeusinho, já sou velha. (SEABRA, 1862: 99-101)

O final humorístico é tom comum nos poemas dessa parte, e alterna-se com breves narrativas populares como no poema “A filha do mestre Anselmo”.

Mestre Anselmo – sapateiro,
No seu ofício o primeiro,
(O primeiro remendão),
Tinha uma filha formosa,
Chamava-se a filha Rosa,
E era rosa em botão.

Como num trono assentado,
Mestre Anselmo repimpado
Na tripeça era um sultão;
Mas, à míngua de fregueses,
Passava meses e meses
Sem remontar um tacão.

Um dia o rei da craveira
Nomeia a filha caixeira,
E põe a filha ao balcão:
Acabaram-se os revezes,
Mestre Anselmo tem fregueses,
Já não pode medir mão.

De tão grande freguesia
O mundo todo dizia
Ter ganho o mestre um milhão;
Não que lho desse a craveira,
Mas os olhos da caixeira
Que tinha posto ao balcão...

Certo ou não o comento,
Por minha vez acrescento,
E tenho *certa razão*...
Mestre Anselmo enriqueceu,
Mas a filha... empobreceu
No *melhor* do seu *quinhão*!... (SEABRA, 1862: 108-110)

Na narrativa de Mestre Anselmo, no entanto, o tom humorístico cede lugar a uma visão amargurada da mulher no mundo do trabalho, já que o

emprego da filha, que dá o mote da história, é visto, no final, como uma forma de perda da beleza e da juventude.

Os poemas de *Flores e frutos* são, com frequência, intitulados com nomes femininos. Essas musas adolescentes que passeiam pelas páginas de Seabra parecem ter seu maior valor enquanto imaculadas e fontes de inspiração para a conquista amorosa. Se no poema anterior, a mulher perde sua beleza pelo trabalho, no poema “Délia” (da seção “Dispersos”), por exemplo, recomenda-se à moça que não se case.

Toma, Délia, um discreto conselho,
Não te queiras casar, Délia, não;
A prudência te sirva de espelho,
Deixa o mundo ralhar sem razão. (SEABRA, 1862: 189)

Mesmo em franco desacordo com a norma social – o mundo irá “ralhar” com a moça – é preferível sofrer com as críticas a ter de lidar com a insatisfação de prender-se a um compromisso com um homem por toda a vida.

Esse *noivo* tão guapo, tão nédio
Que *hoje* vês junto a *noiva anelar*,
Amanhã, com *fastio*, com tédio
Há de ao lado da esposa voltar...

– Que juízo este meu!... bocejando
Lá consigo dirá: – ai, de mim!
Quem mandou me casar? até quando
Tragarei este fruto ruim? –

Do seu lado a mulher *meia-sono*,
– Que marido! aborrida, dirá;
Quem mandou me casar co’este mono?
Que desgraça! Que sina tão má! – (SEABRA, 1862: 190)

Uma vez casada, a mulher é retratada também com a mesma soberba que em “Aninhas” e é motivo de condenação para a vida urbana, como mostra o poema “Thereza”.

[...]
Casou-se aquela trigueira,
Que para nós tão fagueira
Se mostrava; já casou!
Aquela mesma Thereza,
Que a correr pela devesa,
Tantas vezes nos cansou!

Olhem como vem pimpona!
É uma senhora dona,
Reparem como ela vem...
Seu marido com ela vem...
Seu marido vem com ela
Todo cheio de cautela,
Que muitos ciúmes tem!

Olhai-a, como nos foge!
Como mais esquivos hoje
Seus olhos fogem de nós!
Agora que está casada...
Não irá mais à latada
Colher as uvas a sós...

Já não veste saias curtas,
Como outr'ora a colher murtas,
Jambos ou maracujá,
Pelos declives dos montes
la, e depois vinha às fontes,
E nós estávamos lá...

Vem? É outra! é outra... olhai-a!
É vestido, não é saia,
Thereza a mesma não é!
E que vestido comprido!
Não deixa ver o vestido,
Nem a pontinha do pé!...

Adeus, senhora Thereza!
Salve o pobre na pobreza,
Que isso não lhe fica bem!
Soberba co' o seu marido,
Soberba co' o seu vestido,
Já não conhece ninguém!

Deixe-se de soberbias,
Lembre-se daqueles dias,
À sombra dos cafezais...
Descora... não tenha medo!
Vá tranquila que o segredo
Da minha boca... jamais...

Jamais... e jamais suponha
Seu marido que a vergonha
À casa lhe hei de eu levar...
Jamais, senhora Thereza,
Que eu também tenho a certeza
De algum dia me casar. (SEABRA, 1862: 90-92)

Neste poema temos uma suposta conquista amorosa por trás de segredo que envolve Thereza e o final de humor. Note-se também que, como sinal de decaimento, ao casar-se Thereza despediu-se da natureza idílica que a acompanhava enquanto solteira.

No poema “Mal de um beijo”, a relação amorosa perde o sentido uma vez consumada a conquista.

Dá-me o beijo! pode um beijo
Deixar-te acaso senão?
Eu sei beijar tão de leve...
Dá-me o beijo, Lídia?
– Não.

[...]
– Que me pedes para prova
De minha extrema paixão?
Vai dizendo, verás, Lídia,
Que não sei dizer-te – Não.

– Há de compor um romance,
Que fale somente em mim,
Que acima das moças todas
Me punha em beleza?
– Sim.

– Não há de deixar que eu viva
Por muitas vezes assim?
Aborreço o meu estado...
Sim, Lídia, três vezes sim.

É toda minha ventura
Casar-me, meu serafim;
Assim, queiras... queres?
– Quero!
– Está dito... beijo?
– Sim!

E beijei-a... Mas o beijo
Arrefeceu a paixão...
Hei de compor-lhe o romance;
Mas casar com Lídia? – Não. (SEABRA, 1962: 119-120)

A negativa da última estrofe não aparece destacada do verso a que se prende como as demais; neste caso esta última negativa, parece querer-se “esconder” no verso, e não receber a ênfase que é dada às outras.

Às “Lucrécias”, segue-se uma terceira parte reunida sob a denominação de “Dispersos”. Nesta seção, retomam-se temas desenvolvidos nas duas primeiras partes, com destaque para “Com febre”, poema que traz alguns dados biográficos do autor, que ressalta sua origem interiorana.

[...]
– Eu nasci nos sertões brasileiros;
Tive amores com todas as timbiras,
E fiz gaitas dos bicos de tucanos.

Vivi, como os pagões daquelas terras,
Cantando o fumo, as moças e a cachaça;
Andei três dias a roer as unhas,
E mais note que a fome não é graça!
[...] (SEABRA, 1862: 178-179)

A identificação da origem coaduna-se com a cor local com que Seabra pinta muitas das suas cenas. Nesse mesmo poema, nas notas explicativas após o livro, o autor justifica-se por ter usado o termo cachaça, sabendo que é popular. Em outra nota, ele esclarece o emprego do termo “junquilha” como “uma planta, conhecida nos prados do Pará, pelo nome de junquilha dos campos” (SEABRA, 1862: 231). Em outras indica certas referências locais como as florestas e “o rio gigante”, que ele indica, em tom de ironia com o leitor, ser o Amazonas.

O livro termina com um poema narrativo mais longo, “Cinzas de um livro” que se encerra, ironicamente, com os versos “*Que este mundo de condes e marqueses / Não se pode levar d’outra maneira*” (SEABRA, 1862: 219) mais uma vez criticando o modo de vida aristocrático.

A cor local; as histórias populares, contadas em um metro popular; o domínio da métrica de modo a proporcionar uma leitura fluida; a linguagem coloquial (assinalada pelos itálicos em alguns casos); a forma de diálogo de muitos poemas; o tom humorístico são fatores que podem ter feito com que Seabra seja considerado, em nossa historiografia literária como um cantor de costumes populares brasileiros em linguagem igualmente popular. Cassiano Ricardo (1997: 129) referiu-se a Seabra como “cantor de cenas e costumes do povo, em estilo agradavelmente brasileiro”.

A poesia de Bruno Seabra, restrita a poucos exemplares dispersos em bibliotecas, merece uma reedição para que não se perca a memória de um tipo de poesia popular do Oitocentos. E também porque o autor utiliza a narrativa de cenas cotidianas e o humor como estratégia de mostrar a dualidade entre a moralidade oficial e o comportamento real dos personagens, de modo a embutir aí uma crítica social.

5.2. Ezequiel Freire

Flores do campo, do poeta fluminense Ezequiel Freire (Resende, Rio de Janeiro, 1850 – Caçapava, São Paulo, 1891), foi publicado pela primeira vez no ano de 1874. O livro é dividido em “Primeira parte”, “Segunda parte” e “Terceira parte”. A primeira seção traz 15 poemas e se inicia com aquele que dá título ao livro, “Flores do campo”.

Com relação a Bruno Seabra, a dicção muda. O verso de Ezequiel Freire não tem a mesma fluidez dos de Seabra, embora no primeiro poema, a seguir, também seja empregada a redondilha maior. Os poemas são, em geral, mais longos. Transcrevemos, abaixo, o primeiro poema na íntegra, pois nele já encontramos muitas das marcas que caracterizam a poética de Ezequiel Freire. Ressaltamos que, assim como nos textos de Bruno Seabra, também empregamos as normas ortográficas correntes.

São filhas das alvoradas,
– flores do meu coração;
umas – quase des'brochadas,
outras – ainda em botão.

As brisas voam ligeiras.
brincando rente às taperas;
– aves, cantai nas capoeiras,
– brilhai no céu primaveras.

Águas, correi cristalinas,
– benditos prantos de Deus –
quero regar as boninas,
– água da chuva dos céus:

Não têm perfume as coitadas,
vede que murchas estão...
– pobres boninas fanadas,
– flores do meu coração!

O sol projeta mil raios
nas derrubadas extensas;
– nos seios treme desmaios,
– dos corações brotam crenças.

As ondas avermelhadas
do Paraíba – ligeiras
misturam-se às enxurradas,
que rolam das cabeceiras.

Perpassa tênue barulho
nas canas secas da margem;
– Será da linfa o marulho?
– Será do vento a bafagem?

É a lontra a beber água
nos tanques que abriu a chuva.
Arde o calor pela frágua
e há sombras na capitiva.

Nuvens, correi no horizonte
que o sol requeima este prado.
– As aves languem nos montes
e as flores – no descampado:

Outras... são tantas! – *lírio*,
a *violeta* e a *saudade*
são as vestais do martírio
no altar da primeira idade...

A *sensitiva* chorosa,
que entre mistérios se vela,
não é, meu Deus, mais mimosa,
nem mais bonita que ela.

– Clícias abertas a medo
sob a folhagem da palma,
– crenças mirradas tão cedo
nos areais de minh'alma.

Não tem jardins engradados,
mais livres são do que os ventos;
vivem de seiva – uns cuidados
no chão – dos meus sofrimentos...

Nasceram n'esta indigência,
todas são tuas querida,
– migalhas da inteligência
– frases primeiras da vida;

flores do campo – nascidas
nos carrascais do sertão,
– rosas dest'alma pendidas,
flores do meu coração...

II

Flores, aceita-as; porventura dizem-te
do livro d'alma a tradução completa;
vão borrifadas d'um orvalho – as lágrimas;
– são as primícias do jardim do poeta.

Do broto débil na gentil vergôntea
seiva de crenças fecundava as rosas,
fria garoa lhes levou o eflúvio
das invernadas nas manhãs brumosas.

As violetas vegetavam lânguidas
à sombra amiga da folhagem densa,
guardei bem longe dos mundanos pântanos
seu doce aroma que dest'alma é crença.

E o roxo lírio? bafejou-o trêmula
no afã do estudo a inspiração diletta;
– é o desenlace de um romance íntimo,
– o drama inteiro de um amor de poeta...

Não são teus louros que eu invejo e a c'roa
que a fronte altiva e soberana enflora;
– não quero o hosana que empós ti revoa:
– conserva os louros que te dão, Senhora.

Não baixo d'alma as afeições mais santas,
não levo as crenças ao balcão venal;
– bastante humilde p'ra beijar-te as plantas,
sou muito altivo – por te ser igual.

Se crês sincero o bem-querer do poeta,
Se o crês tão nobre, t'ó darei então;
– rejeito o óbulo que o pudor afeta,
– não quero a esmola que rojou no chão.

Dou-te estas *Flores*: des'brocharam tantas
nas alvoradas de uns sorrisos teus!...
– Pobre, eu curvara por beijar-te as plantas,
– rica eu não te peço compaixão... Adeus! (FREIRE, 1950: 17-19)

Com relação à poesia de Bruno Seabra, notam-se semelhanças e diferenças. As diferenças repousam basicamente na dicção. Enquanto a linguagem de Seabra é simples e o verso melódico e de fácil leitura, em Ezequiel Freire já se nota a proximidade com um tom grandiloquente mais característico da geração de Castro Alves.

Na primeira parte do poema, quando utiliza a redondilha, percebe-se também a melodia e a leitura também é corrente como em Seabra. Alguns versos, no entanto, apresentam obstáculos à leitura como a recorrência da ectilipse em “umas – quase des'brochadas”; “pet'las fanadas – no chão”.

Mas o que marca mesmo a ruptura mais radical com a poética anterior é o tom grandioso da linguagem, a começar pela extensão do poema o qual se derrama em metáforas para caracterizar as *Flores* – que são os poemas – de Ezequiel Freire.

Ao lado de vocábulos típicos do sertão e da natureza como “taperas”, “canas”, “lontra”, “capituva”, “carrascais”, convivem imagens como o sol projetando mil raios “nas derrubadas extensas”; as “enxurradas / que rolam das cabeceiras”; a exortação em “Nuvens, correi no horizonte / que o sol requeima este prado” (destaque também para a palavra “requeima”), o vocativo em tom de exclamação em “não é, meu Deus, mais mimosa”.

Essas mesmas características vão aparecer na segunda parte do poema, agora escrita em decassílabos. Aqui há expressões ainda mais eloquentes como “livro d'alma”; “seiva de crenças”; “eflúvio das invernadas”; “As violetas vegetam lânguidas”; “mundanos pântanos”; “que a fronte altiva e soberana enflora”, “a esmola que rojou no chão”, entre outras. Há também as anástrofes como “roxo lírio”; “Não baixo d'alma as afeições mais santas”; “Flores... aceita-as; por ventura dizem-te / do livro d'alma a tradução completa”.

Ressalte-se também a correspondência entre elementos da natureza e conceitos de feição abstrata, como a “seiva de crenças”; “os mundanos pântanos”; toda a primeira parte em que as metáforas empregadas relacionam, em sua maioria, qualidades da natureza aos poemas do livro, a começar pela metáfora principal que é associar os poemas a flores. Esta é uma marca que irá se repetir constantemente em Ezequiel Freire.

Em Bruno Seabra, a subjetividade, se aparece fortemente nos poemas em que se canta o amor não correspondido, se esbate nos poemas mais narrativos, em que o eu aparece como personagem dessas narrativas. Assim, a ênfase parece recair não sobre a expressão da interioridade, mas sobre as ações dos personagens e o teor dos diálogos. Já a poesia de Ezequiel Freire é de um subjetivismo exacerbado, que traduz um sentimento de profunda solidão existencial. A busca da mulher amada, nesse contexto, adquire um sentido mais profundo, o de busca pelo preenchimento do vazio de uma existência marcada pela solidão.

A natureza nos poemas de Ezequiel Freire aparece como expressão dessa subjetividade, na medida em que metáforas, comparações e imagens ligadas à natureza constituem expressão textual desse sentimento de solidão. É o caso, por exemplo, do poema “Cismando”, do qual são transcritas as partes I e II.

I

Vem, querida, a lua é pálida,
o éter silencioso,
as estrelinhas são vívidas;
vagueia – perdido – um gozo
na imensidade do páramo:
minh'alma é triste, querida,
a hora e o luar são cúmplices...
– E tu não corres à vida!...

Nosso tugúrio é recôndito;
perfuma a brisa a fragrância
que das roseiras exala-se.
– Não tem saudades da infância?
Em tuas cismas esplêndidas
Não estremece um anelo?
Não vês que os céus são propícios,
que este remanso é tão belo?...

Os eflúvios do gerânio
acendem langues desejos;
nas matas virgens às dríades,
os silfos roubam mil beijos;
o sangue – corre precipite,

a alma – em sonhos se abisma,
e a mente – embala-se lânguida
na rede frouxa da cisma...

Os jasmims atiram pétalas
ao chão relvoso e macio;
triste rumoreja o córrego,
e a brisa morna do estio
traz o perfume dos álamos
onde se enrosca a liana;
mas tu vagueias, Narcília,
longe de erma cabana.

Os pirilampos notívagos
brincam nas sombras da veiga,
são as mimosas alâmpadas
que a noite acende – tão meiga!
para aclarar nosso tálamo...
O leito é alvo e macio
– como do arminho a pelúcia... –
O ar da noite é tão frio!...

II

Vem, aqui não chega o múrmur
dos rumorejos festivos,
a canção alegre, estólida,
dos prazeres fugitivos.
Vens? Quero ouvir em silêncio
as tuas falas sonoras;
consolar tua dor íntima:
saber, talvez, porque choras...

.....
A vida corre frutívaga
para o mar da eternidade
e os gelos d'alma vêm rápidos
surpreender a mocidade.
– A velhice é feio túmulo
e o sol da infância é de fogo;
a noite acende a volúpia;
somos tão moços!... – Vem logo...

Teus olhares são tão fúlgidos!
Meu coração tão algente
Há tanta sombra em teus cílios
e o sol do exílio é tão quente
Tuas falas são idílios
de um tão estranho murmúrio!
Mas tu não voltas, Narcília,
ao nosso humilde tugúrio. (FREIRE, 1950: 26-28)

Nesse poema, há uma tristeza ('minh'alma é triste, querida") que resulta da solidão de reconhecer-se pequeno diante do universo. Essa dimensão reduzida é expressa em imagens de um eu que se coloca diante da amplitude do mundo – "na imensidade do páramo". Esse mesmo universo não pode fornecer-lhe as respostas para sua angústia, "o éter é silencioso".

Essa tristeza e solidão são reforçadas por imagens ligadas à natureza: “a lua é pálida”; “a hora e o luar são cúmplices” da tristeza; o “tugúrio é recôndito”; “triste rumoreja o córrego”; “o ar da noite é tão frio”.

O modo de superar essa melancólica solidão é unicamente a presença da mulher amada. Os “rumorejos festivos” e a “canção alegre, estólida” são “prazeres fugitivos”. Quando solicita a presença dessa mulher amada, as imagens ligadas à natureza ganham novos contornos, que expressam, dessa vez, sensações agradáveis e de felicidade: o céu se torna “propício” ao encontro amoroso no “remanso” que é “tão belo”; os pirilampos trazem luz para o enlace; “o leito é alvo e macio”; “o sol da infância é de fogo / e a noite acende a volúpia”. A solidão, desfrutada ao lado da mulher amada, ganha outra conotação: “o sol do exílio é tão quente” e as falas da amada são, para ele, “idílios”. E tal idílio é atingido na simplicidade do lugar, junto à natureza. A casa do encontro é identificada como um “humilde tugúrio”.

Outro exemplo dessa condição solitária expressa em imagens da natureza pode ser encontrado no poema “Página íntima”.

Se porventura em horas de tristeza
no coração do infeliz fulgia
o rútilo sutil de uma esperança
– era a grata lembrança
de tua imagem linda.

Se inspiração, entusiasmo e crenças
n’alma do triste perpassavam rápidas,
se do pesar brotavam alegrias;
– é que às vezes sorrias;
e teu sorriso mágico
minora a dor das minhas agonias.

Se ante o poeta erguia-se o desânimo
e a luz minguava, que acendera trêmulo
na estância do trabalho –, a tênue chama,
que seu olhar derrama
nas trevas irrompia
como o sant’elmo salvador do náufrago
.....

Do jardim de minh’alma
dou-te as *flores* primeiras.
Sangram-me em meu peito os ásperos espinhos

d’estas pobres roseiras...
– falta-lhes rócio, prantos que são bálsamos
e valem de carinhos,
se vêm do coração aos olhos – lágrimas...

Vicejam um dia
no canteiro das puras amizades,
depois a ventania
do desamor, e a ingratidão mataram
aquelas pobres *flores*;
– de tantas e tão lindas! só ficaram
as pálidas *saudades*...

Era um árido solo,
que se tornava estéril dia a dia,
o asilo derradeiro,
onde a esperança reflorir queria.
Sabes? – Era o canteiro
meu pobre coração; –
se flor vingava ali, era a *saudade*!

Ninguém doeu-se dela.
A última onda de perfume exale
também lhe foi o alento derradeiro;
enquanto ela vivera
ninguém amou aquela flor singela:
um dia ela fanou-se
e ninguém teve dó do jardineiro...

Eu não sei mais chorar, não sei; nem posso:
e sou inda criança
Mas meu pranto perdera-se infecundo
na indiferença glacial do mundo,
nos plainos do viver,
nas solidões ermadas do trabalho,
– como perde-se o orvalho,
às vezes derramado,
do compassivo seio das auroras
no chão estéril do areal queimado.

Por isso em meus cantares
troia a risada que punge;
ora semelha a nota de um anelito
e é triste como os uivos
sinistros, agourentos,
que ouve-se à noite no gemer dos ventos.
Sabes o triste agouro
d'aquela estranho riso?
É o desabar das ilusões mais doces
“o íntimo ulular, o extremo grito”
de um coração infeliz! (FREIRE, 1950: 38-40)

Repete-se, aqui, a solidão do indivíduo diante do mundo. Além das imagens da solidão em si, retiradas da natureza como em “era um árido solo / que se tornava estéril dia a dia / o asilo derradeiro”; temos também a falta de resposta do mundo aos anseios individuais. “Meu pranto perdera-se infecundo / na indiferença glacial do mundo”. Ninguém se condeou da flor da saudade, “ninguém amou aquela flor singela” e “ninguém teve dó do jardineiro”. A infância aparece em Ezequiel Freire como um tempo de ingenuidade em que ainda não se sente essa solidão.

Novamente, o único alívio para essa condição de estar só no mundo é o amor. O “coração do infeliz” só “fulgia” diante da “grata lembrança” da imagem da amada.

Na segunda parte de *Flores do campo*, os temas mudam. Temos alguns poemas sobre a mulher e seus hábitos: “O livro de Nenê” (1950: 45-46), que discorre em algumas impressões sobre a fase da vida em que se dá a transição da infância para a adolescência e “Zelos” (1950: 48), que fala sobre as unhas femininas. “O camarim de Lúcia”, poema descritivo, traz como tema um quarto de mulher. “Hetaira” (1950: 59-61) traz louvores à mulher com imagens da cultura grega.

Alguns são poemas galanteadores: “Nenê” (1950: 47) e “Inocência” (1950: 47) que termina de forma humorística. Mesmo nos poemas dedicados à poeta Narcisa Amalia, “Gênio e beleza” (1950: 56-57) em meio ao louvor sobre os versos da autora não faltam também elogios à beleza de sua pessoa. Há ainda a poesia abolicionista de “Os escravos no eito” em tom grandioso e com exclamações à maneira dos condoreiros.

Dois poemas abordam temas também amorosos. “Na roça” (1950: 54-56) e “Lucia” (1950: 62-67). Este último é um longo poema narrativo, que retoma *Lucíola* de José de Alencar.

Em suas primeiras estrofes, a ambientação da narrativa também dá ensejo à descrição interiorana.

No fundo verde-negro da colina
um vulto esguio alveja:
é a terra de uma Igreja
e esvoaça a andorinha em derredor.

No telhado vetusto se espreguiça
a linda trepadeira
e a torre sobranceira
doira-se aos tíbios raios do crepúsculo;
– é o último adeus, a derradeira
luz amiga do dia;
desperta o cerro e o vale silencioso
o longínquo expirar de uma harmonia,
a prece Ave-Maria
geme nos lábios tristes do campônio:
– é hora de repouso.

Descamba o sol, a névoa se debruça
na crista dos outeiros,
do pastorejo descem pelas trilhas
as tardias manadas, e a voz dolente dos tropeiros
entoa a cantilena das estradas.

Os últimos murmúrios
do canto d'aves que nos ares passa
mistura-se às cantigas
das ledas raparigas;
sobre o sapé do teto dos tugúrios
ondulam tênues flocos de fumaça. (FREIRE, 1950: 62-63)

Neste ambiente pacato, a vida corre tranquila. Apenas destoam da imagem geral do lugar alguns rapazes de origem nobre.

(Exceção: – Uns pimpolhos fidalgotes,
– extirpe de um finado fazendeiro, –
ricos de sangue azul e de dinheiro;
mas entre os habitantes
faziam grupo, – como fazem *liga*
as cruces e os demônios.) (FREIRE, 1950: 63)

A trajetória da transformação de Lúcia em Lucíola dá oportunidade de se abordarem alguns costumes do interior, como na estrofe abaixo.

Diziam as más línguas
que andava um tanto apaixonada a moça,
que a tentação *varrera-lhe o juízo*,
só porque Lúcia suspirava às vezes
e amava a solidão, o espelho, as flores
e... cousas da roça! (FREIRE, 1950: 65)

Colhida por inverno rigoroso, que mais parece europeu que brasileiro, a moça Lúcia se vê totalmente sem recursos e entregue à fome, ao frio e à doença. As estrofes seguintes são trechos de uma fala da menina.

“Ó Deus, o Inverno que desnuda as árvores,
resfria a choça onde a pobreza mora;
findou a safra no paiol vazio;
não há gravetos no fogão do lar!

O dever manda que eu lute;
como poderei lutar?
Mingua-me o esforço e a miséria,
não há mais pão no meu lar!

A virtude me soergue,
o vício quer me levar;
a fome e frio me chamam:
como poderei lutar?

Pedi amparo ao trabalho,
rojei nos degraus do altar,
estavam frias as lájeas
voltei doente ao meu lar...
A febre cria um fantasma
de fascinador olhar,
– o pudor – resiste ainda,
mas eu – cansei de lutar. (FREIRE, 1950: 66)

Diante dessas severas contrariedades e levada pelas mãos dos “fidalgotes”, Lucia encontra seu epílogo.

Epílogo:
Foi nestas circunstâncias
que o Inverno um belo dia enverga as roupas
de um pálido mancebo...
(Se vos lembrais dos versos que vão lidos,
haveis de recordar a “estirpe ilustre
do moço fazendeiro.”)
Trazia a bolsa farta, o peito um ermo
de piedade e amor...

– Lúcia agora é *Lucíola*... (FREIRE, 1950: 67)

Ainda assim predomina no poema a imagem de um campo agradável. Para que Lucia se prostituísse foi necessária a intervenção de um elemento alheio ao lugar, como se nenhum elemento do cenário natural ou algum morador da vila interiorana pudessem ser capazes de tal atitude. Há, porém, já a presença do inverno causando dificuldades aos moradores rompendo com a imagem de um campo como jardim de delícias. Imagem, que, no entanto é a retratada no poema “Na roça”, cujo mote – a sedução da amada – é meio de se cantar o campo.

Eu vivo aqui sozinho, aborrecido,
qual nas escuras tocas um lagarto;
não chamo *boudoir* ao meu cubículo,
e digo mais popularmente – quarto.

Moro rentinho à beira do terreiro
entre moitas de pita e bananeiras,
ao lado dos portais ensombra o pátio
o leque de bambus e as goiabeiras.

O teto é de sapê; pela janela
O cafeeiro em flor me vê na cama;
remexe o tico-tico no farelo
e salta o gurundi na grumixama.

O gado muge no curral extenso;
um grupo de moleques d'outra banda
brinca o *tempo-será* – vêm vindo as aves
do parapeito rente da varanda.

No carreador de além que atalha a mata
ouvem-se notas de canção magoada:
ai! sorrisos do céu – das roceirinhas!
ai! cantigas de amor – do camarada!

Ora se eleva a nota como um grito
na voz canora do cantor caipira;
ora descai a voz como um lamento
e um nome de mulher no eco expira.

Os sonhos fogem-me um a um – quais flores
abertas de manhã, murchas num dia,
e cada sonho é – uma ilusão que foge,
e cada flor – outra ilusão que esfria.

.....

Há tamanho doer no tom dos ventos,
tão esplêndida luz nestas clareiras!
que minhas cismas vão voando à toa
– como um bando de pombas forasteiras.

Voai: o céu é calmo, ó pombas bravas,
nesse horizonte que desmaia além;
o vento brando vos arrufa as plumas;
pássaros, meu coração voa também.

Trazei no bico o arminho delicado,
a penugem macia das paineiras,
quero forrar um ninho de pelúcia,
onde *ela* durma, ó pombas forasteiras.

Lá bem ao longe fronteando os mares,
das serras no sopé a choça alveja;
foi lá que *ela* morou; – pássaro errante –
seu pensamento por ali voeja.

Ela brincou feliz nas alvas praias,
seu pé descalço resvalou na areia;
– foi o sonho d'amor dessa criança
e aquele sonho não lhe sai da ideia.

Um dia abandonou seus pátrios lares,
os vales, o sertão e os arvoredos,
tudo quanto ela amou, – e moça agora
tem saudades, talvez desses brinquedos.

Ó brisas, que brincais nas capoeiras,
aves de amor que voejais nos ares,
enchei de aromas a casinha *dela*.
de harmonias do céu seus tristes lares.

Contai-lhe as dores que meu peito sofre
e as trovas simples do cantor da roça;
– auroras, que nasceis nas serras altas,

dourai a vida dessa pobre moça!

Os lábios dela – têm cantigas tristes,
seus beijos – o sabor da gabirola,
e *ela* é bonita – como pingo d'água
na folha verde-negra da taioba.

Seu canto ao longe vai seguindo as notas,
que o melro geme nos suinãs d'além
e *ela* é triste, meu Deus, porque su'alma
sofre – coitada! – sem amar ninguém!...

Ó gentes que morais aí na corte,
sabei que vivo aqui como um lagarto.
Ó ventos que passais, – contai à moça
que há duas camas no meu pobre quarto. (FREIRE, 1950: 54-56)

A “Terceira parte” do livro compõe-se de quatorze poemas. O tom crítico se destaca com, por exemplo, “O parnaso” (FREIRE, 1950: 77-80) que faz uma crítica ao movimento. Outros poemas críticos são “Amor de violão”: “paródia à poesia AMOR DE VIOLETA, da distinta poetisa D. Narcisa Amalia” (1950: 90); “Pandemonium” (1950: 91-92), uma crítica política; “Cousas”, poema que condena vários aspectos do tempo para terminar com mais uma crítica ao movimento parnasiano.

“O beijo da visão”, também da terceira parte, narra uma história humorística de um sonho produzido pela embriaguez de cachaça que se passa em meio a um ambiente rural agradável (como se dá em geral no livro).

O crepúsculo da tarde, – isto era em Maio –
avermelhava as nuvens no horizonte
e debuxava os morros lá defronte.
Cantava o melro adeus saudoso à tarde;
na gaiola gritava um papagaio
– de seu dom de falar fazendo alarde:
vinham chegando os patos lá do brejo
e o gado multicolor do pastorejo.

No tanque, ali embaixo, infernal grita
de grilos, sapos, rãs e pererecas
fazia coro aos gansos e marrecas
a saracura abandonava o banho,
o canário amarelo – além – na pita
trinava as notas de um prelúdio estranho
e ao longe respondia a voz da moça.
Era um concerto original da roça. (FREIRE, 1950: 80-81)

No campo das nossas tradições populares, destaca-se o poema “O saci” (com subtítulo “Lenda”) que descreve esse personagem mitológico.

Conta a lenda que o saci nascera
dos amores de um sapo e de uma freira,
teve um irmão mais velho – o lobisomem –
e casou ao depois co'a pisadeira.

Híbrido ser, biparte-se em dous entes
de humanas formas e feição estranha;
tostou-se outrora no brasido (sabem?)
dos olhos lindos de uma linda entanha.

Foi desgraçado, muito; a mão furada
e a dolorosa amputação de um pé,
deram-lhe jus às lágrimas do próximo
como alcunha lhe dão de *Saterê*

Unípede e zarolho, o vagabundo
mofa das Leis e da Moral;
ruim esposo, ruim filho, ruim católico,
mau cidadão, mau guarda-nacional.

Ei-lo o assunto dos serões roceiros,
o misterioso hóspede do lar;
na pitoresca lenda das senzalas
– o gênio mau da crença popular.

Das noites sem luar nas horas mortas,
quando a lareira não tem mais gravetos
e é tudo escuridão pelas senzalas,
e só se ouve o rressonar dos pretos;

surge d'além das bandas da tapera,
cavalgando um corcel de taquari,
o pavoroso espectro das madornas,
o herói das sextas-feiras – o saci.

Traja quimão de baetilha escura,
carapuça em funil – hirta e vermelha;
guarda na destra as redes de tabua.
e a ponta do cigarro – atrás da orelha.

Entra de manso pelo vão das portas
e se aninha no bojo dum pilão;
espia o rosto dos cansados negros;
se ninguém vela, salta logo ao chão,

vai ao cinzeiro do borralho extinto;
soa um leve rumor daí a pouco:
– é a cinza a cair como garoa
nos olhos do *moleque* dorminhoco...

No outro dia, bem cedo, o toque d'alva
chama a *gente* do *eito* pro terreiro;
mas ninguém surge dos quietos *fechos*
nenhum *moleque* quer sair primeiro,

e do feitor ao retumbante berro
faz coroa exclamação de medo: Ih! Ih!
Opina um grupo: foi zumbi que veio;
responde um outro grupo: – foi saci!

Leitor, se eu prego petas,
se mentiroso sou, se verdadeiro;
se é falsa a minha história,
di-lo-á a memória
dos belos tempos do viver roceiro. (FREIRE, 1950: 85-86)

Encerra o livro *Flores do campo* o poema “Reverso”, dedicado a Resende, cidade natal do poeta, que é cantada no poema, do qual se reproduz a estrofe abaixo, que traz uma nota pessoal.

[...]
Do Itatiaia no arrojado cimo
tremi com frio por te ver a gosto;
das Agulhas no píncaro sentado
senti teu bafo flagelar-me o rosto;
do sino da matriz as doces notas
– como um gemer de ignotas melodias –
vinham d’envolta ao mercantil sussurro
de tuas praças; acres monodias,
cantos de bronze em peitos mercenários.
[...] (FREIRE, 1950: 100)

Bruno Seabra é um cantor popular e de alegres namoros adolescentes; já a poesia de Ezequiel Freire expressa o drama da condição solitária da vida humana. A semelhança entre eles e B. Lopes, além da temática campestre, reside também na dicção: no uso da redondilha maior e na exploração da sonoridade dos poemas. É essa dicção herdada à tradição lírica brasileira não só dos românticos, mas também de Gonzaga, por exemplo, aliada ao tom mais descritivo e menos sentimental dos cromos que gera o contraste posto em relevo pela crítica.

5.3. Fagundes Varela

Fagundes Varela (Rio Claro, RJ, 1841 – Niterói, RJ, 1875) é, dentre os autores estudados neste capítulo, o de mais extensa obra. A edição das poesias completas utilizada nesse trabalho, de 1962, contempla os seguintes livros: *Noturnas*, publicado em 1861; *O Estandarte Auriverde* (1863); *Vozes da América* (1864); *Cantos e fantasias* (1865); *Cantos meridionais* (1869); *Cantos do ermo e da cidade* (1869); *Anchieta ou o Evangelho nas selvas* (1875); *Cantos religiosos* (1978); *Diário de Lázaro* (1880) e mais alguns poemas avulsos.

Transitou, segundo Bosi (1994: 118), entre vários temas:

Seria fácil rastrear em sua produção descurada e prolixa sugestões e mesmo decalques de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. Explorou todos os temas românticos, não excetuando o índio que, na altura do *Evangelho nas Selvas*, redigido entre 1870 e 1875, já não figurava como fonte de inspiração em nossas letras.

Além de contemplar temas comuns ao primeiro e segundo romantismos, aproximou-se também da geração de Castro Alves: “Por outro lado, Varela foi, mais que os seus modelos, sensível à lira patriótica de filiação liberal [...]”, afirma Bosi (1994: 118) e prossegue destacando que “O poeta de *O Estandarte Auriverde* acompanha nesse ponto uma viragem na vida política do II Império, quando entrava a formar-se uma oposição mais consequente.” (BOSI, 1994: 119).

Dentre as várias temáticas que abordou, não faltou a campesina. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986: 94) afirma que o poeta “tornou-se mestre do Realismo campesino em ‘Mimosa’”. Para investigar, neste capítulo, a poesia campestre de Varela, foi feito um recorte com o livro *Cantos meridionais*. Embora essa obra também trate de vários temas, apresenta alguns poemas sobre a vida no campo e na cidade, além de “Mimosa”, tido como um dos melhores poemas do autor.

Em “A cidade” temos visão comum sobre a dicotomia campo e cidade.

A cidade

A meu predileto amigo o Sr. Dr. Betoldi

A cidade ali está com seus enganos,
Seu cortejo de vícios e traições,
Seus vastos templos, seus bazares amplos,
Seus ricos paços, seus bordéis – salões.

A cidade ali está – sobre seus tetos
Paira dos arsenais o fumo espesso,
Rolam nas ruas da vaidade os coches
E ri-se o crime à sombra do progresso.

A cidade ali está, sob os alpendres
Dorme o mendigo ao sol do meio-dia,
Chora a viúva em úmido tугúrio,
Canta na catedral a hipocrisia.

A cidade ali está, – com ela o erro,
A perfídia, a mentira, a desventura...
Como é suave o aroma das florestas!
Como é doce das serras a frescura!

A cidade ali está, – cada passante
Que se envolve das turbas no bulício
Tem a maldade sobre a fronte escrita,
Tem na língua o veneno e n'alma o vício.

Não, não é na cidade que se formam
Os fortes corações, as crenças grandes,
Como também nos charcos das planícies
Não é que gera-se o condor dos Andes!

Não, não é na cidade que as virtudes,
As vocações eleitas resplandecem,
Flores de ar livre, à sombra das muralhas
Pendem cedo a cabeça e amarelecem.

Quanta cena infernal sob essas telhas!
Quanto infantil vagido de agonia!
Quanto adultério! Quanto escuro incesto!
Quanta infâmia escondida à luz do dia!

Quanta atroz injustiça e quantos prantos!
Quanto drama fatal! Quantos pesares!
Quanta frente celeste profanada!
Quanta virgem vendida aos lupanares!

Quanto talento desbotado e morto!
Quanto gênio atirado a quem mais der!
Quanta afeição cortada! Quanta dúvida
Num carinho de mãe ou de mulher!

Eis a cidade! Ali a guerra, as trevas,
A lama, a podridão, a iniquidade;
Aqui o céu azul, as selvas virgens,
O ar, a luz, a vida, a liberdade!

Ali, medonhos, sórdidos alcouces,
Antros de perdição, covis escuros
Onde ao clarão de braços candeieiros
Passam da noite os lêmures impuros;

E abalroam-se as múmias coroadas,
Corpos de lepra e de infecção cobertos;
Em cujos membros mordem-se, raivosos
Os vermes pelas sedas encobertos!

Aqui verdes campinas, altos montes,
Regatos de cristal, matas viçosas,
Borboletas azuis, loiras abelhas,
Hinos de amor, canções melodiosas.

Ali a honra e o mérito esquecidos,
Mortas as crenças, mortos os afetos;
Os lares sem legenda, a musa exposta
Aos dentes vis de perros abjetos!

Preso a virtude ao cofre dos banqueiros,
A lei de Deus entregue aos histriões!
Em cada rosto o selo do egoísmo!
Em cada peito um mundo de traições!

Depois o jogo, – a embriaguez, o roubo –
A febre nos ladrilhos do prostíbulo,
O hospital, a prisão... por desenredo
A imagem pavorosa do patíbulo!

Eis a cidade!... – Aqui a paz constante,
Serena a consciência, alegre a vida,
Formoso o dia, a noite sem remorsos,
Pródiga a terra, nossa mãe querida!

Salve, florestas virgens! Rudes serras!
Templos da imorredoura liberdade!
Salve! Três vezes salve! Em teus asilos
Sinto-me grande, vejo a divindade! (VARELA, 1962: 371-374)

O poema parte de uma visão frequente sobre a cidade como espaço de males e, por oposição, o campo como espaço de virtudes. A linguagem grandiloquente, em que não falta a referência ao condor, conduz, por vezes a exageros, como no verso: “Corpos de lepra e de infecção cobertos”, como se esses males fossem exclusivos do meio urbano. Apesar disso, em certos momentos a descrição acerta o tom e revela uma crítica social, como na visão negativa do progresso, na imagem do mendigo. É importante salientar, no entanto, que nem sempre essa visão da cidade, nos poemas de Varela, é negativa, como se pode ver no poema “Ao Rio de Janeiro”, do qual reproduzimos, como exemplo, a primeira estrofe.

Adeus! Adeus! Nas cerrações perdidas
Vejo-te apenas, Guanabara altiva,
Mole, indolente, à beira-mar sentada
Sorrindo às ondas em nudez lasciva. (VARELA, 1962: 379)

Já o poema “A roça” descreve o espaço rural.

O balanço da rede, o bom fogo
Sob um teto de humilde sapé;
A palestra, os lundus, a viola,
O cigarro, a modinha, o café;

Um robusto alazão, mais ligeiro
Do que o vento que vem do sertão,
Negras crinas, olhar de tormenta,
Pés que apenas rastejam no chão;

E depois um sorrir de roceira,
Meigos gestos, requebros de amor;
Seios nus, braços nus, tranças soltas,
Moles falas, idade de flor;

Beijos dados sem medo ao ar livre,
Risos francos, alegres serões,
Mil brinquedos no campo ao sol posto,
Ao surgir de manhã mil canções.

Eis a vida nas vastas planícies
Ou nos montes da terra da Cruz,
Sobre um solo só flores e glórias,
Sob um céu só magia e só luz.

Belos ermos, risonhos desertos,
Livres serras, extensos marnéis,
Onde muge o novilho anafado,
Onde nitrem fogosos corcéis;

Onde a infância passei descuidoso,
Onde tantos idílios sonhei,
Onde ao som dos pandeiros ruidosos
Tantas danças da roça dancei!

Onde a viva e gentil mocidade
Num contínuo folgar consumi,
Como longe avultais no passado!
Como longe vos vejo daqui!

Se eu tivesse por livro as florestas,
Se eu tivesse por mestre a amplidão,
Por amigos as plantas e as aves,
Uma flecha e um cocar por brasão;

Não manchara minh'alma inspirada,
Não gastara meu próprio vigor,
Não cobrira de lama e de escárnios
Meus lauréis de poeta e cantor!

Voto horror às grandezas do mundo,
Mar coberto de horríveis parcéis,
Vejo as pompas e galas da vida
De um cendal de poeira através.

Ah! nem creio na humana ciência,
Triste acervo de enganos fatais,
O clarão do saber verdadeiro
Não fulgura aos olhares mortais!

Mas um gênio impiedoso me arrasta,
Me arremessa do vulgo ao vaivém,
E eu soluço nas sombras olhando
Minhas serras queridas de além! (VARELA, 1962: 406-408)

Repete-se, nesse poema, a visão do campo como espaço de simplicidade, mais valiosa que as “grandezas do mundo” e “as pompas e galas da vida”. Na primeira parte do poema compreendida pelas primeiras seis estrofes, nota-se o tom descritivo, expresso pela justaposição de elementos que caracterizam o meio rural. Ainda assim, há certa visão idealizada nessas

descrições. É somente em “Mimosa – poema da roça”, que a visão de um campo ideal cede lugar a uma descrição mais realista desse espaço.

“Mimosa” é um longo poema narrativo dividido em três cantos e o epílogo. Não será reproduzido na íntegra, dada a sua extensão. Serão utilizados alguns exemplos do texto para ilustrar a análise.

O poema trata da história de amor entre um narrador em primeira pessoa, Marcos Marques, estudante de Direito em São Paulo e Francisca, conhecida como Mimosa. A narrativa propriamente dita começa somente após um prólogo em que o narrador pede à crítica para que não julgue com extremo rigor o poema. Esse início da narrativa é marcado pela descrição do ambiente. Aí se elencam elementos do cenário rural, como nas estrofes abaixo.

Era no mês de Agosto, o mês dos risos,
Das doces queixas, das canções sentidas,
Quando no céu azul, ermo de nuvens,
Passam as andorinhas foragidas.

Quando voltam do exílio as garças brancas,
Quando as manhãs são ledas e sem brumas,
Quando sobre a corrente dos ribeiros
Pende o canavial as alvas plumas.

Quando pairam no mato os periquitos,
Quando corre o tatu pelas roçadas,
Quando chilra a cigarra nos fraguados
E geme a juriti nas assomadas.

Quando os lagartos dormem no caminho,
Quando os macacos pulam nas palmeiras,
Quando se casa o grito da araponga
À triste e surda voz das cachoeiras.

Então que de poemas nas florestas!
Que de sonhos de amor pelas choupanas!
Que de selvagens, místicos rumores
Dos lagos pelas verdes espadanas!

Um brando véu de languidez divina
Paira sobre a cabeça dos viventes,
Vergam-se as maravilhas sobre as hásteas,
Refrescam-se os cipós sobre as torrentes,

Quedam-se borboletas nos pomares,
Gemem os sabiás pelos outeiros,
Chamam-se enamorados os canários,
E os fulvos bem-te-vis nos ingazeiros.

O lavrador recolhe-se à palhoça,
Reclina-se na esteira e se espreguiça,
E entre os folguedos da bendita prole
Se entrega ao doce vício da preguiça.

O viandante para nas estradas,
Abre os alforjes, e do mato à sombra
Depois de cheio e farto fuma e sonha
Da mole grama na macia alfombra.

A natureza inteira ama e soluça,
Ébria de afrodisíacos perfumes,
E a mente solitária do poeta
Se abrasa em chamas de insensatos lumes. (VARELA, 1962: 452-454)

Nessa primeira parte, o tom é descritivo, centrado nos elementos que compõem o cenário natural, e também na presença do ser humano nesse cenário. Embora o sujeito que enuncia esteja sempre presente naquilo que enuncia, ocorre uma mudança de foco, do sujeito que narra para os elementos descritos. Há a presença de personagens locais de origem humilde, como o “lavrador”. O cromo XIII apresenta um personagem semelhante ao lavrador descrito no poema de Varela. No texto de B. Lopes, o “camponês rude”, aparece “deitado na rede”. Assim como o lavrador de Varela “se entrega ao doce vício da preguiça”, o “pensamento” do camponês do cromo “vagueia”. O personagem de Varela descansa em meio “aos folguedos da bendita prole”, filhos que estão também presentes no cromo XIII, quando o pai pede que a filha ande a ninar o irmão. Os cromos citados serão reproduzidos mais adiante, no capítulo relativo ao estudo desses poemas.

As estrofes descritivas pontuam a narrativa, como nas referentes à casa de Mimosa.

A casa era pequena mas bem feita,
Coberta de sapé, de paus cercada,
Aos lados gravatás, – flores na frente,
Uma cruz no terreiro levantada.
[...]

Grosseiros quadros de disformes santos,
Duas mesas, – três bancos, – um pilão,
Caixas de pinho, cestos de taquara,
Esteiras de taboa sobre o chão. (VARELA, 1862: 458-459)

A descrição da casa é minuciosa. Trata-se de uma habitação simples do campo, “coberta de sapé, de paus cercada”, com “grosseiros quadros de disformes santos”. Alguns cromos de B. Lopes aproximam-se muito dessa descrição. As moradias dos cromos são, em geral, igualmente simples – no cromo IV, por exemplo, a residência é descrita como “choupana”, e no cromo IX, “casebre”. E outro aspecto em que os cromos se aproximam da descrição

da casa de Mimosa, elaborada por Varela, é a presença das imagens de santos, também comuns nos sonetinhos de B. Lopes, em que se pode encontrar “um crucifixo velho” (cromo XXIII) ou “um oratório encardido” (cromo XXXVIII). Levando-se em conta a convergência de elementos entre o poema de Varela e alguns cromos, percebe-se que ambos os autores ocupam-se de uma descrição de corte realista desses ambientes e personagens.

A personagem Mimosa recebe um tratamento que será comum também nos cromos de B. Lopes. A associação entre a beleza da moça e elementos da natureza. Como exemplo, temos a estrofe abaixo.

Eis Mimosa! Seu corpo trescalava
O quente e vivo aroma da alfazema
Perfume de cabocla e de roceira,
Porém que para mim vale um poema. (VARELA, 1962: 457)

Observe-se, porém, que a moça é descrita como “cabocla” e “roceira”, negando-se traços de sofisticação e pondo-se em relevo a cor local e a origem da personagem. Em estrofe anterior, já havia sido empregado o termo “altiva perfeição campestre” (VARELA, 1962: 456) para se referir a Francisca. Em outra estrofe ela é caracterizada como “a flor do mato airosa e bela / Aberta à noite, a medo bafejada / Por ventos do sertão” (VARELA, 1962: 465).

Em certo momento da narrativa, ocorre uma digressão para justificar os trechos que contêm as falas de Mimosa, por julgar que o registro empregado pela moça pode parecer inadequado a sua origem campestre ou a sua condição social.

(Já sei, compadre, que acharás imprópria
Nos lábios de Mimosa tanta pompa,
Tão alta elocução;
Não importa, atavio-lhe a linguagem
Sem lhe afogar a ideia – se discute,
Mando-te à Introdução⁴.

Voto horror aos retóricos e mestres
Que exigem copiada à natureza
Tal e qual ela está:
Sem meias-tintas e artifícios finos
Pinta-me um quadro, tu verás se minto,
Que monstro sairá). (VARELA, 1962: 463-464)

⁴ A introdução do poema, quando o narrador pede a indulgência da crítica.

Apesar de declarar “horror aos retóricos e mestres” que exigem a cópia fiel da realidade, ao fazer a digressão para justificar justamente a falta de realismo na composição desse aspecto de Mimosa, o eu lírico afirma princípio da descrição realista.

Francisca, ou Mimosa, também parece estar à frente de seu tempo. Em vez de se submeter a valores exigidos da mulher no século XIX, como a castidade, ela exerce livremente sua sexualidade. Das estrofes em que ela se dá a conhecer ao narrador, destacamos uma que contém a fala da própria mulher.

Eu não tenho ambições, amo e me entrego.
Nenhuma lei me prende a quem odeio!...
És belo e moço, dizem que sou linda,
Queres tu repousar sobre meu seio? (VARELA, 1962: 460)

A partir desse momento os protagonistas iniciam um relacionamento que será feliz por três meses, até que os homens da região, preteridos por Mimosa, resolvem se unir contra o “estrangeiro”. Essa é mais uma oportunidade para a narrativa pôr em cena personagens da região.

Mimosa tinha um círculo de ousados,
Cegos adoradores, broncos vates,
Valentões comensais,
Paladinos de esperas e emboscadas
Cujas noites contavam-se por brigas
E surdas bacanais. (VARELA, 1962: 470)

Imbuídos do propósito da vingança esse “círculo de ousados” passa a perseguir Marcos Marques, que escapa várias vezes à violência. A perseguição, no fim, culmina com um incêndio à casa da moça.

Por duas vezes escapei, Deus sabe
Como, de horrenda surra de cacete
Dada por destra mão!
Muitas outras de laços e armadilhas
Erguidas no caminho que eu trilhava
Com toda a precaução!
[...]

Mimosa era um prodígio de bravura,
De finura e de tática! Uma noite,
Já bem tarde era então,
Ela me despertou: – Ergue-te, disse,
Incendeiam a casa, não percamos
Nem um minuto, não! (VARELA, 1962: 472)

Ambos fogem e, cansados, adormecem. Quando o narrador acorda, Mimosa não está mais junto dele. Percebendo que o abandonou, o rapaz decide retomar o curso de Direito. Passam-se então três anos até que ele decide deixar os estudos e partir à procura de Mimosa. Retorna à localidade onde ambos moravam, porém nem mesmo os habitantes de lá sabem informar o paradeiro da moça. Determinado, continua a percorrer o interior à procura da moça, até que, numa dessas viagens, um raio cai próximo a ele e o deixa desacordado. É socorrido por um homem rico que se diz “da roça”, em cuja casa acorda. A estrofe abaixo faz parte do epílogo da narrativa.

Mas quando senti de novo
No seio a vida... Portento!
Num esplêndido aposento
Me achei! Que móveis pomposos!
Quantos painéis preciosos!
Que perfumes deleitosos!
Que prodígios me cercavam!
– Onde estou? – gritei erguendo
A fronte dos travesseiros.
Então um homem, contando
Talvez sessenta Janeiros,
Aproximou-se dizendo:
– Amigo, esta casa é vossa;
Eu sou homem da roça;
Dizem-me rico, importante,
Et coetera. Um viajante,
Meu compadre e meu vizinho,
Esta noite no caminho
Vos encontrou desmaiado.
Supomos ter sido o raio
Que a poucos passos caíra
A causa desse desmaio.
Não ‘stais ferido, louvado
Seja Deus. Agora, amigo,
Já disse, esta casa é vossa,
E eu sou um homem da roça,
Não vos zangueis pois comigo
Se vos deixo. Minha esposa,
Desvelada e cuidadosa,
Junto de vós ficará. –
Assim dizendo, – Sinhá!
Gritou. Oh! cousa assombrosa!
Uma porta abriu-se e airoosa,
Mais bela do que uma fada,
Mais bela que a madrugada,
No meu quarto entrou Mimosa! (VARELA, 1962: 482-483)

Mimosa contava nessa época, por volta de 19 anos. Da forma como é contada, a narrativa parece um desses “causos” que fazem parte do folclore do interior, o que faz de Varela também um cantor de costumes

populares da zona rural. Além da descrição de cunho realista do campo e da personagem principal, também o interesse financeiro prevalecendo sobre o amor, e o casamento como forma de ascensão social foram temas que tiveram enorme circulação durante o Realismo.

Varela percorreu várias tendências em voga no Romantismo. Não é objetivo deste capítulo discorrer sobre cada uma delas, mas sim especificamente sobre a vertente campestre. Nessa linha, o poeta herda certas visões negativas sobre a cidade e outras, ideais, originárias, na literatura brasileira, de nossa tradição neoclássica (conforme discutiremos mais adiante). Porém em “Mimosa”, por exemplo, há uma mudança de tom no que diz respeito à abordagem do campo, que é mostrado de forma menos ideal e com mais preocupação de feitiço realista.

Esse mesmo tom, que terá continuidade em B. Lopes, é muito comum em outro autor nascido no Brasil, mas que viveu e publicou seus livros em Portugal e, por isso, costuma ser estudado na literatura portuguesa: Gonçalves Crespo.

5.4. Gonçalves Crespo

Segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986: 112), a obra de Gonçalves Crespo contribuiu para “iluminar os rumos dos que tateavam nas encruzilhadas”. Essas encruzilhadas são os encontros entre o Romantismo e as estéticas finisseculares. O autor de *Miniaturas* foi, segundo o crítico, uma das grandes influências recebidas por aqui na passagem do Romantismo para o Realismo e o Parnasianismo.

Gonçalves Crespo (Rio de Janeiro, 1846 – Lisboa, 1883) era filho de pai português e mãe brasileira. Aos quatorze anos de idade fixou-se definitivamente em Portugal. Segundo Afrânio Peixoto (1942: 7) entre os oito e quatorze anos retornou ao Brasil para estudar, mas a saúde frágil fez com que tivesse de voltar a Portugal. Em 1877, formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Exerceu vários cargos na administração portuguesa entre eles o de deputado por Goa, na Índia, cargo para o qual foi eleito em 1879 (PEIXOTO, 1942: 13).

Com a publicação de seu primeiro livro, *Miniaturas* (1870), encetou troca de correspondência com a escritora Maria Amália Vaz de Carvalho. Posteriormente ambos acabaram por se casar. Segundo Antônio José Saraiva (1975: 1019-1020), Maria Amália “o pôs em contato, no seu salão, com a roda dos consagrados e lhe possibilitou uma carreira de deputado”. Além de *Miniaturas*, publicou também *Noturnos* em 1882. Escreveu também, segundo Afrânio Peixoto (1942: 7), para a *Folha* de João Penha, “revista de estudantes” na qual conviveu com “os nomes de Guerra Junqueiro, João Penha, Antero de Quental, Cândido de Figueiredo”.

Tanto a crítica brasileira, durante certo período, quanto a portuguesa reivindicaram para si o nome do poeta. Seu nome pode ser encontrado tanto em livros sobre a história da literatura portuguesa quanto sobre a história da literatura no Brasil, embora seja mais usual nos compêndios portugueses. Atualmente sua posição parece ter-se fixado na literatura portuguesa. É tido, em ambos os casos, como um dos primeiros parnasianos da língua portuguesa, embora possam ser vistos, em seus poemas, além da estética parnasiana, traços românticos e realistas. Em muitos de seus poemas, ainda se nota a subjetividade exacerbada dos românticos, em outros a linguagem simples, aliada ao registro cotidiano, o aproximam mais dos realistas que dos parnasianos. O tom parnasiano, ensaiado em *Miniaturas*, é mais evidente em seu segundo livro, *Noturnos*.

Em *Cromos* há muitos aspectos semelhantes às *Miniaturas* de Crespo. A começar pelo tom descritivo e pelo lirismo associado a esse tom. Ainda segundo Antônio José Saraiva (1975: 1020),

O que o poeta traz de novo é [...] a eliminação das banalidades pretensamente íntimas do lirismo romântico: o registro mais delicado das reações íntimas pela sóbria notação dos ambientes – ou antes, pela notação daquilo que em dado ambiente desperta as reações mais significativas.

Assim, a mudança para o tom descritivo não elimina o lirismo, mas, ainda segundo Saraiva (1975: 1020), “o objetivo de Crespo consiste em rejuvenescer o lirismo pela dialética entre a intimidade e o mundo exterior, registrada com realismo sensorial e escrupulo da forma”.

Tome-se, por exemplo, o poema “A noiva”.

A noiva passa rindo
De rosas coroadas,
Como um botão surgindo,
À luz da madrugada.

Na frente imaculada
O véu lhe desce lindo,
E a brisa enamorada
Lhe furta um beijo infindo...

Ante o altar se inclina
A noiva, e purpurina,
Murmura a medo: "Sim".

Agora é noite; a lua
No céu azul flutua,
E o noivo diz: "Enfim!" (CRESPO, 1942: 75)

Agora compare-se esse poema com o cromo X, de B. Lopes e serão encontradas as seguintes convergências: a forma do sonetinho; a sintaxe simples, o tom descritivo, o ponto de vista externo do narrador da cena; o tema do noivado com o recorte humorístico no último quarteto; as reações encabuladas das noivas em ambos os poemas.

Em B. Lopes, porém, a exploração da sonoridade dos vocábulos vai além. No poema de Gonçalves Crespo temos a aliteração em "Murmura a medo", sugerindo o som do murmúrio. No poema de B. Lopes há duas dessas sugestões sonoras. No capítulo referente ao lirismo, serão explorados com mais riqueza de detalhes aspectos fono-estilísticos do cromo X.

O primeiro poema de *Miniaturas*, "A bordo", de Gonçalves Crespo, já traz esse tom descritivo.

I
É funda a calma.
O mar dorme tranquilo e sossegado
E o céu daquele dia
É como ífimo páramo azulado.

II
O sol dardeja a prumo
No convés da galera Diamante;
Toma as alturas e combina o rumo
O piloto, marcando-o no sextante.

III
Recostados em rolos de cordame,
Escutam galhofeiros
Um velho que lhes conta seus amores.
O narrador dizia:
"Foi isto em Buenos Aires; só queria
Que a vissem como eu vi, dançar boleros,

O corpo requebrando;
A saia curta; as mãos postas nas ancas;
Os olhos atijando...
Que valente fragata!
Valia mais, de certo, que dez brancas,
Mariquita a mulata!"

IV
Da escotilha à entrada,
No corrimão lustroso
Na vacilante escada,
Um verde papagaio cobiçoso
Namora com olhares sem ventura
Um cacho de bananas,
Que do cesto da gávea se pendura.

V
É variado o aspecto
Da envernizada câmara. A um lado
De uma comprida mesa
Um *king's-charles* inquieto
Ladra brincando e atira-se ao regaço
De uma seca, espigada e velha inglesa.

VI
Uma adorável *miss*
De tranças aneladas
E d'olhos de um azul casto e sereno,
Afaga com meiguice,
Dando infantis risadas,
Da *lady* sensabor o cão pequeno.

VII
De chapéu desabado,
Chapéu do Chile, que uma tenda iguala,
De charuto na boca, um *fazendeiro*
Passeia pela sala,
Olhando namorado
O rosto feiticeiro
De uma gentil Baiana enlanguescida,
Que num doce pensar cisma embebida.

VIII
Alguns loiros meninos,
Em cadeiras de vime empoleirados,
Apontam com seus dedos pequeninos,
Comentam enlevados,
As páginas ornadas de gravuras
De um livro de sutis caricaturas.

IX
Envolta na fumaça
De uma leve e cheirosa cigarrilha,
O pé deixando ver de sob a cassa
De seus brancos vestidos,
Uma linda morena de Sevilha
Se deixa amar por um francês poeta,
Almiscarado, loiro e de luneta.

X
Jogam o voltarete
Três portugueses velhos,
Faladores, teimosos e vermelhos:
Da mesa no tapete,
De cerveja entre as taças facetadas,
Cintilam como espelhos
As caixas de rapé aurilavradas.

XI
Debruçado no encosto
De uma fofa cadeira,
O velho capitão de brônzeo rosto
A uns colonos alemães reconta
De que modo e maneira
Nas margens do Amazonas apanhara,
Andando em caça na deserta areia,
A variada e refulgente arara,
Que as atenções prendera da assembleia.

XII
Assim passava; e enquanto
Prossegue o capitão, a velha inglesa
Dormita reclinada sobre a mesa;
O cão não ladra; e a *miss* escuta o canto
Arrestado, monótono e choroso
De uma robusta negra, que balança
Na rede flutuante uma criança.

XIII
O vento refrescara,
E move-se a galera. A comitiva
Para a coberta ascende alegre e viva.
Range no entanto o leme.
Na câmara só fica a triste arara
E o francês, que murmura em voz, que treme,
À bela *señorita*: “Je vous aime!” (CRESPO, 1942: 71-74)

Neste poema, o enunciador, embora presuma-se que também esteja a bordo, assume um ponto de vista externo, de natureza ficcional, registrando as cenas que se passam na embarcação. O tom descritivo das cenas também dá margem para a fixação dos variados personagens que podiam ser encontrados a bordo da nau, e que juntos, compõem um quadro de vários tipos da sociedade do século XIX.

Além disso, a travessia marítima, tema caro aos portugueses, aparece aqui retratada de forma muito mais realista que heroica. Tomem-se, como exemplo, as figuras dos portugueses “velhos”, “faladores, teimosos e vermelhos”.

Os poemas descritivos são uma tônica tanto em *Miniaturas* quanto em *Noturnos* e abordam diferentes cenários. Em *Miniaturas*, há, por exemplo, “O camarim” (1942: 79), que descreve um quarto de mulher; “À beira do Mondego”

(1942: 120), que traz uma cena Coimbrã. Em *Noturnos*, “O velhinho” (1942: 166), que descreve o personagem do título em comparação com sua mocidade.

Porém nem só de poemas descritivos se compõe a obra de Gonçalves Crespo. Há muitos poemas amorosos marcados, como é de praxe, por ostensiva subjetividade e por uma concepção de amor que aborda o tema na perspectiva do prazer e pecado, como o sonetinho IV, da série “Modesta”, sonetos em redondilhas que o autor dedica à sua irmã.

És bela, és casta, és pura;
O teu olhar consola,
Se o lanças, doce esmola,
À sombra, à desventura...

Vieste-me da altura,
Imaculada rola;
Abriste alva corola,
Em minha noite escura.

Na escavada rocha
A flor não desabrocha
O mádido botão;

Mas tu sorris ao ver-me
A mim, obscuro verme.
Não te mereço, não! (CRESPO, 1942: 87)

Neste poema percebe-se a recorrência do tema do prazer e do pecado. A mulher que começa com “bela”, “casta” e “pura”, e é “imaculada rola” que veio da altura, ao insinuar o ato sexual, na segunda estrofe, pode perder a sua condição de pureza, tornando-se “flor” que “não desabrocha”, por conta da “escavada rocha”. Um sentimento de culpa pela transgressão toma o eu lírico que ao final do poema se declara um “obscuro verme” que não merece a moça.

Ainda nesses sonetinhos vemos outros em que o tema do amor, como é da tradição do lirismo, se passa junto à natureza.

VII

Que doce é ver agora
A natureza, quando
O plúmeo e alegre bando
Saúda a luz da aurora!

No prado o orvalho chora
Aljofres derramando:
Já se ouve ao longe a nora
E o lavrador cantando.

As auras amorosas
Passam beijando as rosas,
E tu dormindo, flor!

Ergue-te lírio santo,
Acorda, meu encanto,
Modesta, meu amor. (CRESPO, 1942: 90)

Também neste poema o tema amoroso recebe um tratamento usual entre os românticos, o da mulher associada à pureza, com a metáfora do “lírio santo”. O enlace amoroso acontece em meio à natureza. A paisagem do campo dá um tom idílico ao relacionamento amoroso, com a imagem luminosa da aurora sendo saudada pelo “plúmeo e alegre” bando, que, supõe-se, emite um som agradável. Essa sinfonia do crepúsculo é reiterada pela imagem do lavrador cantando. O uso da palavra “beijando” no primeiro quarteto também contribui para essa atmosfera de idílio.

No poema “Arrependida”, porém, o tema amoroso recebe um tratamento mais comum entre os realistas.

Nesse quarto pequeno, úmido e estreito,
A miséria assentou a mão sombria:
A esteira do luar, que o alumia,
Mais lhe engrandece o lutuoso efeito.

A um lado da vetusta gelosia
Vela triste mulher; no imundo leito
Alguém ressoa lúgubre, e desfeito
Pelos excessos da noturna orgia.

Ela cisma ao luar; todo o passado
A seus olhos avulta, iluminado
Pelos dúbios reflexos da tristeza...

Por uma noite assim, límpida e clara,
Sua modesta alcova ela deixara
Por esse que ali dorme e que a despreza! (CRESPO, 1942: 110)

A caracterização do quarto, na primeira estrofe, antecipa a conotação da relação amorosa: ele é “pequeno, úmido e estreito” e sobre ele “a miséria assentou a mão sombria”. A abordagem das agruras dos relacionamentos amorosos é comum entre os realistas. E o arrependimento da mulher surge como punição por ela ter-se relacionado sexualmente, supõe-se, antes do casamento.

Na série de poemas “Números do *intermezzo*”, de *Noturnos*, retoma-se o tema amoroso, predominantemente através de amores malogrados. Dentre os vários temas abordados por Gonçalves Crespo, até mesmo “a mulher fatal”, tema comum nas diferentes estéticas finisseculares aparece em “Odor di femina”.

Era austero e sisudo; não havia
Frade mais exemplar nesse convento:
No seu cavado rosto macilento
Um poema de lágrimas se lia.

Uma vez que na extensa livraria
Folheava o triste um livro pardacento,
Viram-no desmaiar, cair do assento,
Convulso e torvo sobre a lájea fria.

De que morrerá o venerando frade?
Em vão busco as origens da verdade,
Ninguém ma disse, explique-a quem puder.

Consta que um bibliófilo comprara
O livro estranho e que, ao abri-lo, achara
Uns dourados cabelos de mulher... (CRESPO, 1942: 223)

A descrição de cenas do interior brasileiro é outro tema constante em Gonçalves Crespo. No poema “Na roça”, por exemplo, ensaia-se uma dicção próxima dos parnasianos.

Cercada de mestiças, no terreiro,
Cisma a Senhora moça; vem descendo
A noite, e pouco e pouco escurecendo
O vale umbroso e o monte sobranceiro.

Brilham insetos no capim rasteiro,
Vêm das matas os negros recolhendo;
Na longa estrada ecoa esmorecendo
O monótono canto de um tropeiro.

Atrás das grades, pardas borboletas,
Crianças nuas lá se vão inquietas
Na varanda correndo ladrilhada.

Desponta a lua; o sabiá gorjeia;
Enquanto as portas do curral ondeia
A mugidora fila da boiada. (CRESPO, 1942: 114)

Este poema é uma descrição do interior brasileiro que se constrói a partir da justaposição de imagens. Porém algumas imagens e construções sintáticas um pouco mais complexas aproximam o texto da dicção do parnaso. Na primeira estrofe são atribuídos à natureza alguns adjetivos solenes: “umbroso e

sobranceiro”. Há inversões sintáticas como em “Vêm das matas os negros recolhendo”; “Na varanda correndo ladrilhada” e “Brilham insetos no capim rasteiro”. Se nos dois primeiros exemplos essas inversões podem ser atribuídas às exigências das rimas, o mesmo não acontece com o último deles, em que a ordem dos termos parece resultar de uma escolha que ponha em realce a palavra “Brilham”.

O cenário e os costumes brasileiros também chamam a atenção. Temos a “Senhora moça”, “cercada de mestiças, no terreiro”; os negros que retornam das matas; o sabiá que gorjeia. A mesma descrição do interior brasileiro pode ser encontrada também no poema “A sesta”.

Na rede, que um negro moroso balança,
Qual berço de espumas,
Formosa crioula repousa e dormita,
Enquanto a mucamba nos ares agita
Um leque de plumas.

Na rede perpassam as trêmulas sombras
Dos altos bambus;
E dorme a crioula de manso embalada,
Pendidos os braços da rede nevada
Mimosos e nus.

A rede, que os ares em torno perfuma
De vivos aromas,
De súbito para, que o negro indolente
Espreita lascivo da bela dormente
As túmidas pomas.

Na rede suspensa dos ramos erguidos
Suspira e sorri
A lânguida moça cercada de flores;
Aos guinchos dá saltos na esteira de cores
Felpudo sagui.

Na rede, por vezes, agita-se a bela,
Talvez murmurando
Em sonhos as trovas cadentes, saudosas,
Que triste colono por noites formosas
Descanta chorando.

A rede nos ares de novo flutua,
E a bela a sonhar!
Ao longe, nos bosques escuros, cerrados,
De negros cativos os cantos magoados
Soluçam no ar.

Na rede olorosa, silêncio! deixai-a
Dormir em descanso!...
Escravo, balança a rede serena;
Mestiça, teu leque de plumas acena
De manso, de manso...

O vento que passe tranquilo, de leve,
Nas folhas do ingá;
As aves que abafem seu canto sentido;
As rodas do engenho não façam ruído,
Que dorme a Sinhá! (CRESPO, 1942: 76-77)

Novamente temos a descrição de uma cena do interior brasileiro. A cena se passa no engenho; o sono numa rede, por cima da qual salta um sagui. Embora o negro seja caracterizado como “moroso”, “indolente” e “lascivo”, e o canto dos escravos na senzala se perca em meio da melodia do poema, ressalta-se a caracterização de uma personagem negra como Sinhá, mostrando que ela ocupa uma posição social mais privilegiada com relação aos outros moradores do engenho.

Em “A sesta”, apresenta-se uma imagem comum sobre o campo brasileiro, a do ritmo devagar da vida que pode ser encontrada, por exemplo, também no poema “Cidadezinha qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade.

Outro desses poemas que trazem cenas de nossas fazendas é “Canção”.

I

Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado,
Co'um lenço de cores nos seios cruzado,
Nos lobos de orelha pingentes de prata.
Que viva mulata!
Por ela o feitor
Diziam que andava perdido de amor.

II

De entorno dez léguas da vasta fazenda
A vê-la corriam gentis amadores,
E aos ditos galantes de finos amores,
Abrindo seus lábios de viva escarlata,
Sorria a mulata,
Por quem o feitor
Nutria quimeras e sonhos de amor.

III

Um pobre mascate, que em noites de lua
Cantava modinhas, lundus magoados,
Amando a faceira dos olhos rasgados,
Ousou confessar-lho com voz timorata...
Amaste-o, mulata!
E o triste feitor
Chorava na sombra perdido de amor.

IV

Um dia encontram na escura senzala
O catre da bela mucamba vazio:
Embalde recortam pirogas o rio,

Embalde a procuram nas sombras da mata.
Fugira a mulata,
Por quem o feitor
Se foi definhando, perdido de amor. (CRESPO, 142: 127-128)

O protagonismo da mulata, fato ousado para o ano em que foi publicado o livro, e o drama do feitor revelam relações sociais do século XIX. Escravizada, a mulata termina por fugir. Separado pela posição na sociedade o feitor não pode concretizar seu amor. Isso tudo é narrado com um vocabulário brasileiro, em que não faltam palavras de origem africana (“mucamba”) e indígena (“piroga”), e com a melodia proporcionada por metros variados.

Outro poema que traz a realidade brasileira é “Ao meio dia”. Este é uma narrativa mais longa. Optamos por reproduzi-lo na íntegra para não excluir nenhum elemento da paisagem retratada por Gonçalves Crespo.

I
No cafezal cerrado
O silêncio é completo: o Engenho dorme.
Do mato denso e enorme
Sai o vago sussurro dos cortiços;
Não se ouve de aves o cantar magoado,
Nem coaxa a rã nos úmidos caniços.

II
O fumo das cozinhas da Fazenda,
Penacho vacilante,
Recorta em flocos de ligeira renda
O ar sereno em seu azul distante.

III
Na torre avermelhada
Chama a sineta ao sórdido repasto.
Dos escravos a turba afatigada,
Repleta de alegria,
Sob um toldo no pátio imenso e vasto
Descansa do labor do extenso dia.

IV
Entre dois ramos na suspensa rede
Dorme entanto o feitor;
E sua alma inquieta em sonhos vaga
Pelos países de um ditoso amor.

V
Sonha embebido em louca fantasia
Que à sombra do ingazeiro
De vasta ramaria
O velho fazendeiro,
Com voz grave, destarte lhe dizia:
“Sinto-me velho e enfermo,
Da vida já no termo:
Se morro, aí me fica ao desamparo,

Sem irmãos, sem ninguém, sem um parente,
A minha pobre filha,
O tesouro do avaro.
És honrado e valente,
E pobre como eu fui... Ela consente
Podes chamar-lhe esposa..."

VI

E o feitor via, doce e carinhosa,
A pálida Sinhá,
No lábio um riso honesto,
A desfolhar com peregrino gesto
Um roxo manacá.

VII

Ora os míseros negros, insensíveis
A tanto amor e a tanta poesia,
Formam-se em vários grupos: este solta
De um instrumento ríspida harmonia
Ao som dos pés, que batem compassados;
Outro segue o voar dos maribondos,
Abrindo os grandes olhos esmaltados.

VIII

Este apresta a armadilha caviloso
Para caçar as vivas capivaras;
Outro, mais diligente e industrioso,
Vai consertando um cesto de taquaras.

IX

Num grupo separado
Os crias da Fazenda
Em doce enlevo escutam
Um franzino mestiço afortunado,
Que relata baixinho o caso estranho
De ter visto a Sinhá tomando banho.

X

Da sala de costura na janela,
Que a verde trepadeira
De cachos mil estrela,
Passa às vezes o rosto cobreado
Uma lasciva – parda – feiticeira.

XI

Um rancho de negritos
Luzidios e nus,
Enchendo o ar de estrépitos gritos,
O pátio cruzam rápidos, montados
Em varas de bambus
Alevantando nuvens de poeira
Na vertigem da célere carreira.

XII

Folgam ao vê-los os saguis ligeiros;
E as araras formosas,
Os rubros olhos com temor piscando
E as cintilantes penas encrespando,
Já gritam buliçosas
No ébano lustroso dos poleiros.

XIII

De velhos negros numa vasta roda
Um cabinda gracioso,
A quem a turba toda
Com aplausos incita,
Vai meneando o corpo firme e airoso,
E a voz minhota do feitor imita.

XIV

Este sonha, no entanto;
Mas o seu sonho é mais triste, pois agora
Ante seus olhos, úmidos de pranto,
Merencória visão se patenteia:
Vê da pátria a campina verdejante
Onde brincara infante
E a torre velha e esguia,
E a larga escadaria
Da velha igreja da saudosa aldeia.
Não longe do caminho
Nas sombras do arvoredado meio oculta,
Como alvacentos ninhos,
A casa onde nascera alegre avulta.
Falam com ele cheias de alegria
As moças do lugar;
“Oh Margarida! oh Rosa! e tu Maria!...”
E o triste soluçar...
“Onde está minha mãe?” ei-la que passa!
Tão mudada e abatida!...
“Não vês teu filho, minha mãe querida?
Para abraçar-te de bem longe venho...”

XV

Nisto um grito solene e imperioso
Veio quebrar o sonho venturoso:
Era o senhor do Engenho. (CRESPO, 1942: 135-138)

Este poema traz, novamente, um observador atento a registrar os costumes da fazenda, mais evidente nas estrofes III, VII, VIII, IX, X, XI e XIII. Registra também o ambiente da propriedade, que inclui a casa e a natureza – estrofes I, II e XII. O olhar do observador não exclui, na estrofe III a crítica, já que o alimento servido aos escravos é descrito como “sórdido repasto”.

Chama a atenção, porém, o peso dado no poema à figura do feitor. Seu sonho é descrito nas estrofes IV, V, VI e XIV. Nas primeiras estrofes, ele sonha que lhe é dada em casamento a sinhá, dessa forma ascendendo socialmente. Na última estrofe, o sonho se volta para a terra natal, até que vem trazê-lo de volta à realidade o grito do senhor do engenho.

Pode-se especular. Esse feitor, dividido entre a autoridade (primeiro sonho) e a origem (segundo sonho), demonstra uma condição paratópica. Nesse poema, mostra-se o drama de um exilado de sua pátria, que, dividido entre dois mundos, não pertence efetivamente a nenhum. Não é essa também

a condição de Gonçalves Crespo, dividido não só entre duas origens, mas também entre duas pátrias?

Gonçalves Crespo é um poeta de um momento de transição. Principalmente em *Miniaturas*, notam-se muitos traços de permanência do Romantismo, como no tratamento do tema amoroso. Por outro lado, a presença dos poemas descritivos demonstra a mudança da acentuada subjetividade romântica para o ponto de vista mais objetivo que irá marcar os estilos que se seguirão.

Quanto à possível influência da poesia de Gonçalves Crespo sobre a de B. Lopes, não há referências explícitas por parte do escritor de Rio Bonito. Ele não deixou muitas páginas de crítica literária. É conhecido apenas o prefácio que escreveu para o livro de Jonas da Silva, em que não faz nenhuma alusão a Crespo. Da mesma forma, a análise dos periódicos para o qual colaborou aponta como principais influências, não apenas suas, mas do grupo brasileiro a que pertenceu, Baudelaire e Huysmans. Assim, não é possível localizar nenhuma influência direta de Gonçalves Crespo sobre B. Lopes. A semelhança entre as poéticas dos dois autores, entretanto, faz supor que, de alguma forma, a nova dicção poética trazida à literatura de língua portuguesa pelo poeta de *Miniaturas* tenha reverberado no poeta de *Cromos*.

O mesmo pode-se dizer a respeito também de Bruno Seabra e Ezequiel Freire. Não são encontradas, na obra de B. Lopes, referências diretas a ambos os poetas, porém é inegável que eles exploraram um nicho de poesia – a lírica campestre, ou campesina – que irá depois encontrar em B. Lopes um de seus melhores realizadores.

6. Cromos

Até então teceram-se considerações, em primeiro lugar, acerca da biografia de B. Lopes; dos estudos críticos sobre sua poesia; de outros poetas com quem ele se assemelha. As considerações de natureza pessoal contribuem para a análise dos aspectos da vida do poeta que encontram ressonância nos poemas de *Cromos*, obra tida pela crítica também como permeada de impregnação pessoal.

Em seguida, procedeu-se à investigação da posição de B. Lopes no campo literário e das estratégias de promoção de sua obra. A adoção dessas estratégias, conforme apontou a comparação com outros escritores, demonstrou que o dandismo de B. Lopes, traduzido pelo vestuário e pela extravagância de algumas atitudes, não compunha, por si só, um perfil original de escritor.

A análise da fortuna crítica apontou caminhos de leitura da obra do poeta rio-bonitense. Os estudos biográficos, especialmente o de Lacerda, apontam para uma suposta originalidade da lírica de *Cromos*. Outros, como o de Franchetti e Muricy não seguem o caminho da originalidade e preferem apontar o livro como um tipo de poesia pouco comum entre nós, e que se apresenta como o prolongamento de uma tendência. Essa tendência é nomeada por Péricles Eugênio da Silva Ramos como *realismo agreste*. Nela, este último crítico reconhece a influência de Gonçalves Crespo e inclui como antecessores poetas brasileiros menos conhecidos como Bruno Seabra e Ezequiel Freire.

Essas considerações preliminares permitiram encontrar convergências e divergências entre os poemas agrestes de B. Lopes e os de seus predecessores. Em comum com Bruno Seabra, o domínio da redondilha e do metro popular, que, ao lado da descrição de costumes e casos do povo, fazem de ambos cantores populares – e aqui o termo popular pode ser entendido em duplo sentido, tanto como cantores do cotidiano do povo, como desfrutando a popularidade desses cantos.

Ezequiel Freire também apresenta esse domínio do metro popular. Porém sua poesia, de forte subjetividade, concentra-se mais, na primeira parte de seu livro ao menos, no drama pessoal do poeta que nas cenas populares,

embora estas não estejam ausentes de alguns poemas. Esses autores, além de se aproximarem pela temática campestre, são, no tocante à dicção poética, também herdeiros de uma tradição lírica que vem desde Tomás Antônio Gonzaga e passa por nossos primeiros românticos.

É na obra de Gonçalves Crespo, no entanto, que podem ser encontradas mais convergências com a poética de B. Lopes. Há, inclusive, em Crespo, verdadeiros cromos. O uso do sonetinho; o tom descritivo; os poemas “brasileiros” de Gonçalves Crespo com cenas de fazendas – todas essas características estão presentes em *Cromos*.

Os aspectos discutidos até aqui constituem uma primeira abordagem que visa a contribuir para situar não só o poeta B. Lopes no campo literário brasileiro, como o livro *Cromos* no panorama mais geral da época. Nos capítulos seguintes, serão abordados diretamente os poemas de *Cromos*. O estudo do livro será dividido nos seguintes itens: o lirismo, subjetividade e realismo, imagens do campo, tensões, festas e costumes e a seção do livro intitulada “Figuras”.

Cabe, no entanto, antes de passar ao próximo capítulo, mais uma consideração a respeito do panorama da época em que *Cromos* foi publicado. Essa reflexão demonstra que o livro encontra-se num período em que as tendências literárias nem sempre foram estanques; elas ora se aproximaram ora se afastaram, e não era incomum que um mesmo poeta transitasse entre várias delas. Assim, podem-se ver em *Cromos* aspectos às vezes mais identificados com o Romantismo, outras vezes com o Realismo.

Sobre essa época, aponta Nóbrega (1959: 5), que o Rio de Janeiro das duas últimas décadas do século XIX, poucos anos antes da modernizadora reforma Pereira Passos vivia uma fase de transição. De um lado a velha cidade colonial, com suas “ruas estreitas e sujas, pavimentadas de lajes: casarões de taipa de pilão [...] janelas baixas, com rótulas; quintais úmidos, sombreados por mangueiras e jamelões”.

A cidade vivia num ritmo modorrento, na velocidade dos tálburis e dos bondes puxados a burro. Por outro lado, o fermento cultural das novas ideias vindas da Europa contrastava com a permanência de antigos costumes: “Continuava-se a viver como no tempo de Pedro II, sem o enfeite dos tedeuns,

do beija-mão, das carruagens brasonadas, dos bailes da corte.” (NÓBREGA, 1959: 6)

Ideias vindas da Europa, porém, agitavam a juventude mais lida. Os ideais abolicionista e republicano forneciam material para a imprensa. Os livreiros estabeleciam-se e com eles os estilos vindos da Europa.

Nesse contexto, segundo Nóbrega (1959: 8-9), “a literatura oscilava, avançando, recuando, confundindo as tendências recebidas, ainda em fase de assimilação. Realismo e Simbolismo altercavam em polêmicas e sátiras de baixo padrão.” E, prosseguindo na composição do quadro que possibilitou o surgimento da figura marcante de B. Lopes, Nóbrega afirma (1959: 9): “Inquietação artística, desajustamento cultural, desequilíbrio econômico, ambiente de transição favorável a todas as extravagâncias e irreverências”, formaram a base sobre a qual surgiu uma nova boêmia, no julgamento do crítico, “anacrônica”, que rompia em “desabrimientos de mau gosto, em cujos excessos os jovens encontravam compensação à inquietude sofreada por preconceitos e recalques” (1959: 9).

Descontando-se o juízo de valor, vê-se que a época em que B. Lopes floresceu e teve seu auge foi marcada pela presença de várias tendências literárias.

Foi nesse contexto, em 1881, ano considerado como do marco inicial do Realismo e do Naturalismo no Brasil, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, que foi publicada a primeira edição de *Cromos*. Assim como seus contemporâneos na narrativa, o livro também representa uma mudança no que diz respeito ao estilo literário. A temática campestre já era explorada por nossos românticos antes de B. Lopes. *Cromos*, no entanto, embora tenha uma dicção mais próxima dos românticos (e neoclássicos) dá feição realista a essa tendência. Neste capítulo será feita uma análise geral dos poemas desse livro.

6.1. O lirismo

Como o lirismo – acentuado – é um traço característico dos *Cromos*, apontado, em uníssono, pela crítica literária, passamos a pesquisar o que se entende por poesia lírica, gênero lírico, lirismo. Que formas assume o lirismo

de B. Lopes? Trata-se de um lirismo realmente original? Para isso recorreremos a alguns estudos, de caráter geral, sobre a chamada poesia lírica.

Duas considerações são, no entanto, necessárias antes de prosseguirmos. A primeira é que, dentre as várias teorias que se propõem a analisar a poesia lírica, optamos principalmente por duas: a de Staiger, que põe em relevo a questão da sonoridade, ponto central do estilo dos cromos; e recorreremos também a conceitos de Hegel, que aprofunda a questão da subjetividade da poesia lírica, outro ponto, conforme a crítica, central em B. Lopes.

A segunda consideração refere-se à multiplicidade do literário. Levando-se em consideração que cada obra literária é única, é preciso antes observar que nem sempre um poema estará compreendido dentro dos limites das generalizações, por mais completas que estas sejam, ou se proponham a ser. Nesse sentido, os conceitos teóricos podem ser pertinentes a cada texto analisado em maior ou menor proporção.

Além disso, outro fator que acrescenta grande diversidade à poesia lírica em geral é a sua própria natureza. Devido à subjetividade inerente à natureza da poesia lírica, esta se apresenta sob uma multiplicidade de formas e motivos; de modo que as considerações teóricas, embora procurem apreender um conjunto de características comuns à poesia lírica, estarão sempre sujeitas a não contemplar algum aspecto em particular de um poema. Conforme Hegel (2004: 176)

No que diz respeito, em segundo lugar, ao poema lírico como obra de arte poética, pouco pode ser dito em geral sobre isso por causa da riqueza contingente dos modos de apreensão e das Formas as mais diversas do conteúdo igualmente imprevisível e múltiplo. Pois o caráter subjetivo desse âmbito inteiro, embora o mesmo não possa também aqui se eximir das leis universais da beleza e da arte, implica, segundo a natureza da coisa, que o âmbito das inclinações e tons da exposição deve permanecer inteiramente ilimitado.

Em perspectiva histórica, a denominação *lirico* teria surgido e se consolidado no século XVI, para caracterizar um tipo de poesia não abordado detalhadamente na *Poética* de Aristóteles, que se dedicou a estudar mais a épica e o drama. Segundo SILVA (1976: 209),

A bipartição aristotélica de poesia dramática e poesia narrativa foi substituída por uma tripartição da poesia em dramática, épica e lírica, esquema este destinado a vasta e duradoura fortuna. Com efeito, Aristóteles não estuda a poesia lírica na sua *Poética*, supondo-se que o fizesse em partes perdidas desta obra, mas os críticos de Quinhentos viam-se na necessidade de classificar obras como as *Odes* de Horácio ou o *Cancioneiro* de Petrarca, por exemplo, que não podiam ser englobadas nem na poesia dramática nem na épica e por isso, seguindo aliás a lição da *Epistula ad Pisones*, defenderam a existência de um terceiro gênero – a poesia lírica.

A poesia lírica se diferencia da narrativa e da dramática, segundo o crítico, pois nessas duas últimas, a preocupação seria a descrição da realidade que se descortina perante o sujeito, ou o desejo de criar sujeitos (personagens) independentes do eu poético, ou contar uma ação em que homem e mundo, ou homens e homens se oponham entre si. A lírica, para ele “enraíza-se na revelação e no aprofundamento do próprio eu, na imposição do ritmo, da tonalidade, das dimensões, enfim, desse mesmo eu, a toda a realidade” (SILVA, 1976: 230).

A realidade exterior não está excluída do poema lírico; ela pode ser ponto de partida para a criação poética. Pode atuar como um elemento impulsionador, mas “a essência do poema reside na emoção, nos sentimentos, na meditação, nas vozes íntimas, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjetividade do poeta” (SILVA, 1976: 230).

As descrições, no entanto, também podem fazer parte do poema lírico na medida em que refletem estados interiores do eu poético, como melancolia, abandono, solidão, cansaço. “A poesia descritiva só é liricamente válida”, no dizer do crítico (1976: 231), “quando transcende um puro inventário de seres e coisas, quando utiliza a descrição como um suporte do universo simbólico do poema”. Quando um poema lírico apresenta elementos descritivos, estes lá estariam mais em função de um reflexo do estado interior do poeta. Os objetos descritos têm um caráter simbólico. Não passam pelo crivo do desejo de objetividade. Eles são selecionados e modificados conforme o estado de alma do eu poético.

A lírica teria também, ainda segundo Silva (1976), embora não seja regra geral, um caráter mais propenso ao não narrativo. O Simbolismo, ele cita como exemplo, com sua estética da sugestão, da tendência para a música caracterizaria, de modo enfático, um momento em que se acentua o caráter

subjativante da poesia lírica. Os cromos são, em geral, breves narrativas, porém não ultrapassam o limite de uma cena, sugerindo mais a cristalização de um momento que uma sucessão de ações no tempo.

Já conforme o ensaio de Massaud Moisés (2012: 190), a palavra *lírico* tem sua origem em “lira” (do gr. *lyra*, pelo lat. *lira*), estabelecendo-se o nexos da lírica com a música. “Os poetas e coros gregos recitavam e cantavam ao som desse instrumento, que servia para criar uma atmosfera apropriada à transmissão da poesia”. Entre os gregos, por exemplo, cita Moisés (2012: 190), a “poesia lírica era entendida como um esquema estrófico [...] dependente do compasso e do ritmo imposto pela música e pela dança”.

Em seu nascimento, na Idade Média, a poesia de língua portuguesa também aparece associada à música, com as cantigas dos trovadores. E mesmo depois, ao longo do tempo, quando a poesia deixou de ter acompanhamento musical, e passou a ser lida, “o consórcio com a música manteve-se latente ou atenuado”. (MOISÉS, 2012: 191).

Para o estudo dos aspectos sonoros de *Cromos*, foi tomado como base, para considerações de caráter teórico, o estudo de Emil Staiger (1979). Sua teoria do lírico é centrada na origem do gênero ligada à sonoridade, e por isso aplica-se com facilidade à poética de *Cromos*, que tem justamente na exploração do som um de seus pontos altos.

O primeiro aspecto que Staiger (1979) destaca no que chama de *estilo lírico* é a sonoridade. “Os meios sonoros da língua são aplicados a um acontecimento” (1979: 21), afirma. Ele explica que no lírico, a sonoridade dos vocábulos é de tal forma explorada que não pode ser dissociada do conteúdo que se quer expressar. A sonoridade faz parte desse próprio conteúdo. “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música” (1979: 22). Não se trata somente de manipular os vocábulos para produzir onomatopeias ou sugestões sonoras, mas a própria sonoridade aparece como elemento do conjunto daquilo que se expressa no poema. Nesse sentido, os cromos de B. Lopes são pródigos. Ressalta-se, porém, que essas repetições sonoras, ainda segundo Staiger (1979: 21) embora, com frequência, resultem em verdadeiras onomatopeias, imagens acústicas do objeto representado, não devem ser lidas sempre nessa maneira. Pois, segundo o teórico, “a interpretação separa em partes distintas o que em sua origem é

enigmaticamente uma só coisa. Além disso, ela não pode nunca desvendar todo mistério da obra lírica”.

Essa correspondência entre o ritmo e o que é dito no poema também é apontada por Octavio Paz (2012: 66): “a frase ou ‘ideia poética’ não precede o ritmo, nem este antecede aquela. Ambos são a mesma coisa. Já pulsam no verso a frase e sua possível significação”.

O cromo X, conforme apontado anteriormente, é uma amostra de como os meios sonoros da língua aparecem como mais uma expressão do acontecimento descrito.

Conversam ambos na sala
Juntos, sentados, em paz;
A moça, a rir quando fala,
Diz querer bem ao rapaz.

Replica o noivo a mirá-la:
Dê-me um beijo, se és capaz...
Grave, de luto e sem gala

Olha-os a mãe por detrás.
E treme a luz, que não presta!
A sala, pobre e modesta,
Quase que lóbrega está...

Boca aberta, mão no queixo,
Em caprichoso desleixo
Dorme Nhonhô no sofá. (LOPES, 2015: 21)

Além do ritmo da redondilha maior, com uma das sílabas tônicas caindo, em geral, na quarta sílaba, a escolha dos vocábulos e sua combinação de acordo com aspectos sonoros, morfológicos e semânticos constrói a significação do poema. Não é algo que o leitor a princípio vá perceber racionalmente, mas ele pode se sentir envolvido na atmosfera criada no poema por essas associações.

Na primeira estrofe a repetição das nasais em “conversam”, “ambos”, “juntos”, “sentados”, “em” reforça a cadência de leitura criada pela posição das sílabas tônicas na quarta e na sétima sílaba, ritmo que orienta a leitura.

Já na descrição da sala na terceira estrofe, a repetição de vibrantes, mais especificamente do tepe, associadas a mais uma consoante (“treme”, “presta”, “pobre”, “lóbrega”) sugere o próprio tremeluzir da luz do lampião que (mal) iluminava a cena do namoro (como eram iluminados os romances na

época). A combinação sonora contribui para criar a atmosfera de penumbra na sala.

E o mesmo podemos afirmar sobre a última estrofe. A aliteração das fricativas (“queixo”, “caprichoso”, “desleixo”) contribui para a sensação sonora que envolve o sono do personagem, como um doce ressonar. Também temos o aproveitamento poético da palavra “Nhonhô”, de origem coloquial. Há um corte que se opera nessa narrativa. Essa última cena dá um tom de humor ao enredo até então encarado com seriedade pela atitude da mãe e pelo lado sombrio da sala pouco iluminada.

Assim, os cromos são cenas não apenas visualizadas, mas também ouvidas. Pelos traços coloquiais que estampam e pelos elementos eufônicos propiciados pelo verso em redondilhas habilmente elaborado, os cromos parecem solicitar sua conversão àquela quarta dimensão do poema, de que fala Abrams (2012: 3), referindo-se à leitura em voz alta dos poemas, a qual concede maior densidade material e, por assim dizer, maior corporalidade à sua presença dos versos: *“an important advantage of reading a poem aloud is that to do so helps to reembody it, by emphasizing the palpability of its material médium”*⁵. O que nos leva a retomar Staiger (1979: 26), quando afirma que no gênero lírico, “metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali”.

Podemos expandir a afirmação que fizemos no parágrafo anterior. Os cromos não apenas mexem com a visão e audição, mas também com o olfato, o paladar... são cheios de sensações. O Cromo IX é um exemplo.

Amanhecera. O tropeiro
Passa, cantando, na estrada;
No seu casebre o roceiro
Prepara as foices e a enxada.

Ao rumor a luz casada
Enche de vida o terreiro;
Parecem bruma cerrada
As flores, lá! do espinheiro...

Aspira-se o olor suave
Do bom café... Alto e grave
Bate o pilão nas cozinhas.

⁵ Uma importante vantagem de se ler um poema em voz alta é que fazer isso ajuda-o a “ganhar corpo”, enfatizando a palpabilidade de seu meio material (tradução nossa).

Há junto à horta uns barrancos,
Onde a mulher, de tamancos,
Distribui milho às galinhas. (LOPES, 1945: 39-40)

O poema evoca vários sentidos. O cantar do tropeiro e o bater do pilão; a luz da manhã entrando no terreiro; o odor agradável do café (e, por extensão, o sabor). O amanhecer é retratado através das sensações que suscita. Essas mesmas sensações exteriorizadas pelo sujeito que as experimenta são produzidas no leitor (improvável ler esse poema e não pensar no cheiro gostoso do café passado na hora nas casas do interior, ou até mesmo quase senti-lo).

Embora o lírico seja, também na visão de Staiger (1979: 51), expressão da subjetividade, da disposição de ânimo do poeta e não se dirija a um leitor específico, sempre há alguma forma de comunicação. Essa memória sensorial pode ser um dos fatores que pode proporcionar a comunicação com o leitor: o lírico “nos comove ou nos deixa indiferentes. Emocionamo-nos com ele, quando estamos em idêntica disposição interior. Em seguida, os versos ecoam em nós como vindos de nosso próprio íntimo”. O sensorialismo dos cromos proporciona essa comunicação com o leitor que, em contato com as sensações evocadas pelos poemas, pode também buscar suas próprias experiências análogas. Por isso também Hegel se refere a um caráter universal da poesia lírica.

Um poema cujas aliterações e assonâncias vão conduzindo o leitor no ritmo da leitura é o abaixo.

Põe-se a merenda na mesa:
Um tosco móvel de pinho
Quer esconder a pobreza
Num guardanapo de linho.

Pouco pão, muita limpeza,
Um só talher, não há vinho!
Há de achar, porém, franqueza
Quem tiver fome em caminho.

“Sem cerimônia, patrício;
Não repare na choupana,
Disse-me o tio Simplício.

E a boa dona da casa
Trouxe um gole de *cana*
Em canequinha sem asa! (LOPES, 2015: 15)

Este poema é repleto de aliterações e assonâncias. A consoante /m/ no primeiro verso (em “merenda” e “mesa”) prolongando-se pelo segundo verso (“móvel”); ou a aliteração, desta vez da consoante /p/ que se repete no primeiro verso da segunda estrofe – “pouco”, “pão”, “limpeza” – sugerindo ritmo de leitura análogo à abertura da primeira estrofe, formando um padrão rítmico ao iniciar-se a leitura de cada estrofe. Assim como nos dois quartetos, a aliteração é retomada no primeiro verso da terceira estrofe, cujas três palavras apresentam o fonema /s/. No final do poema, coincidindo com a mudança da breve narrativa encaminhando-se para o desfecho, às aliterações se somam assonâncias, no verso “Disse-me o tio Simplício” e nas vogais arredondadas que percorrem os dois primeiros versos do último terceto em “boa”, “dona”, “Trouxe-me”, “gole”, sempre na sílaba tônica, com um som bem marcado.

São frequentes os exemplos de aliterações que atravessam os poemas contribuindo para avivar, através das sugestões sonoras, as cenas descritas. Como no cromo VII,

Quando o pai transpõe a entrada,
De guarda-sol e embrulho,
Vem recebê-lo a criançada
Com grande festa e barulho.

E nas bocas impolutas
Daqueles sonhos corpóreos
O malandrim dos cartórios
Coloca beijos e frutas.

E à mesa, em nuvens de fumo,
Enquanto faz-se o resumo
Das novidades, assombros!

Aquelas boas crianças
– Bando gazil de aves mansas –
Trepam-lhe em cima dos ombros! (Lopes, B. 1945: 38-39)

As bilabiais atravessam o poema nos vocábulos “pai”, “transpõe”, “embrulho”, “barulho”, “bocas”, “impolutas”, “corpóreos”, “beijos”, “assombros”, “boas”, “bando”, “trepam”, “ombros”. Essas consoantes plosivas não só reforçam a chegada do pai (seu “aparecimento” súbito) como a felicidade das crianças, que explodem em alegria com a chegada do personagem. Também contribui para o clima, agora não o da chegada, mas o do ato de fumar, a assonância em “nuvens de fumo” e “resumo”.

Abrem-se aqui parênteses para explorar outros aspectos do poema. A referência pessoal é evidente, já que o pai de B. Lopes era funcionário do cartório. Assim, embora o poema esteja escrito em terceira pessoa, a informação extratextual permite uma leitura pela perspectiva pessoal, como o reviver de uma experiência prazerosa da infância – oposta ao mundo adulto, pode-se especular – dando ensejo para a efusão lírica.

Porém, trate-se ou não de uma experiência pessoal, não há como negar o caráter típico da situação, pois é comum em muitos lares, mesmo nos dias de hoje, a manifestação de alegria das crianças, ao ver os pais que chegam depois de um dia de trabalho, seja quando eles “transpõem a entrada” de casa, seja quando vão buscá-las na escola. Muitos trabalhadores, mulheres ou homens, de todas as classes sociais, que tenham filhos, poderão perceber nessa cena, descontando os dados de proveniência biográfica (“malandrim dos cartórios”, que, como dito, seria possível alusão ao próprio pai do poeta) e os costumes antigos (“guarda-sol e embrulho”, “em nuvens de fumo”), um comportamento universal, que se refere ao retorno a casa, após um dia de trabalho e a reação alegre e festiva dos filhos.

É oportuno enfatizar o pensamento de Franchetti (2007: 37), segundo o qual é também na fixação de tipos e comportamentos universais que reside o valor dos poemas de *Cromos*. Segundo ele, a ênfase, nos cromos, recai não “sobre a singularidade do que é retratado, mas sobre outro ponto, que permite entender a enorme receptividade desses poemas no seu tempo: o caráter ‘típico’ das situações, cenários e das personagens”.

Se considerarmos, inclusive, uma característica do conto, o recorte e cristalização de um momento singular da vida humana, conforme, por exemplo, afirma Bosi: “o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (1978: 8), vemos que essa breve narrativa familiar em versos pode inclusive se aproximar desse gênero.

Mas para além dessa cristalização da experiência universal, a comunicação com o leitor parece se efetuar muito mais no plano dos sentimentos. A situação descrita seria apenas pretexto para a demonstração da alegria das crianças (e do pai, após terminar um dia de trabalho). Seria esse o

sentimento do eu lírico ao deparar-se com a cena, ou mesmo vivenciá-la. Esse mesmo sentimento de alegria, é de se crer, seria suscitado no leitor.

No cromo VIII, as vibrantes são mais um elemento a construir a cena.

São três gárrulas meninas,
Aves do ninho saltando
Para soltarem num bando
Doces canções peregrinas...

Alam-se às plantas divinas
Risadas, de quando em quando,
Daquelas bocas, lembrando,
Três breves, rubras boninas.

Eu, que matando esperanças,
Da mocidade nos trilhos
Perdi os risos joviais,

Sigo invejoso as crianças!
Que as alegrias dos filhos
São o tesouro dos pais! (LOPES, 2105: 19)

A tensão do poema centra-se – como também tematizado no cromo VII – na oposição entre a idade adulta e a infância. Nesse poema, porém, a tensão não se esconde na observação da cena que leva às memórias da infância, mas na constatação direta dos efeitos da idade adulta em comparação com a juventude. A subjetividade é, aqui, explícita, no lamento do eu lírico que não tem mais a vibração da juventude.

Há vibrantes que percorrem o poema nos vocábulos “três”, “gárrulas”, “para”, “soltarem”, “peregrinas”, “risadas”, “lembrando”, “breves”, “rubras”, “esperanças”, “trilhos”, “perdi”, “risos”, “crianças”, “alegrias” e “tesouro”. A seleção vocabular, consciente ou inconsciente, pode reforçar a ideia de alegria da infância.

Além dos poemas reproduzidos acima, as sugestões sonoras são facilmente encontradas nos cromos. Como exemplos, as vibrantes nos versos “Amanhecera. O tropeiro / Passa cantando na estrada” (LOPES, 2015: 20), podem agregar-se à expressão do passar do tropeiro com sua canção. Em outra situação, a imagem do sol é reforçada pela repetição das vogais arredondadas em “O sol raios de oiro espalha / Como um fidalgo vadio!” (LOPES, 2015: 22).

Em outro exemplo, a sensação de inflamar-se a madeira no fogo é corroborada pelas nasais no primeiro verso do poema abaixo.

No rancho a lenha se inflama;
Ao lado – posta uma esteira,
Onde crianças sem cama
Atiçam fogo à chaleira.

A rubra luz se derrama
Como um fuzil de maneira
A deixar ver desse drama
A cena íntima inteira!

Chega-se a mãe aos pequenos
Com certo dó:
“... quando menos
Temos a graça de Deus...”

la o fogo amortecendo...
Deu-lhes a benção, dizendo:
– Vamos dormir, filhos meus! (LOPES, 2015: 23)

Além da sensação sonora do primeiro verso, note-se a cadência que a sequência de nasais imprime à leitura (em itálico as sílabas tônicas):

No *rancho* a *lenha* se *inflama*;
Onde *crianças* sem *cama*;
“*Deu-lhes* a *benção* *dizendo*”.

Retomando Staiger, uma das marcas mais fortes do lírico é a sonoridade como um dos meios da língua que se apresenta num todo de sentido em conjunto com o conteúdo dos versos. Nesse particular, o lirismo de *Cromos* deriva substancialmente da maneira muito expressiva com que a sonoridade da língua é empregada na descrição das cenas.

Tal sonoridade, muito melódica, caracterizada pela forma breve do soneto; pela redondilha; pelas repetições sonoras; pela cadência dos versos, pode, numa primeira leitura, “embalar” o leitor, que, seduzido pela música, pode não visualizar, à primeira vista, as tensões que escondem por detrás da música.

No que se refere à sintaxe, Staiger (1979) ressalta ainda outros aspectos formais do lírico: a composição de breve tamanho; a predominância da parataxe da coordenação sobre a subordinação. Sublinha, também, como traço do lirismo, o predomínio do tempo verbal presente. E a unidade, no que concorda com Hegel. Sendo manifestação do interior, a poesia lírica nem sempre é realizada de forma racional – a coesão da obra repousa no eu poético que a produz. Nesse sentido, a repetição não é somente um efeito sonoro, mas também uma estratégia de coesão:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotática, de advérbios e conjunções temporais e causais. (STAIGER, 1979: 39)

Com relação à sintaxe, tome-se como exemplo o cromo LXVI, onde podem ser vistos aspectos comuns aos outros poemas.

Na cadeira de balanço
Da sala morna e sombria,
Em posição de descanso
Senhora a ler passa o dia.

Tudo ali dentro é tão manso,
Tão tranquilo! que dir-se-ia
Pairar em torno o remanso
De uma choupana vazia...

Frisam-lhe a paz preguiçosa
Um tênue rumor infindo,
Como o de asas de um besouro,

E essa figura arminosa
Do Angorá branco, dormindo
Sobre a poltrona de couro. (LOPES, 2015: 75)

Nota-se, nesse poema, a justaposição de termos como forma de pontuar cada elemento da cena, a qual adquire, com isso, caráter mais estático que dinâmico.

Diferentemente, porém, do que afirma Staiger sobre os nexos temporais e causais, uma vez que os cromos são, com frequência, pequenas narrativas, é comum começarem com uma referência espacial ou temporal⁶, como nesse poema em que os dois primeiros versos localizam a narrativa, ou ao menos a cena, no espaço. É comum a exemplo desse cromo, que a extensão da frase coincida com uma estrofe, embora nem sempre esse padrão se repita. As frases, porém, em virtude do vocabulário simples que apresentam (em que “dir-se-ia”, na segunda estrofe, é exceção) não apresentam maior dificuldade de leitura nem mesmo quando há termos invertidos, situação muito comum nos

⁶ Iniciam-se com a referência temporal 23 poemas: II, III, IV, V, VI, VII, IX, XV, XXII, XXIX, XXX, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLVIII, LI, LIV, LIX, LX. E com referência espacial 28 poemas: X, XII, XIV, XVIII, XIX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXV, XXXVIII, XLIII, XLIV, XLVI, XLIX, L, LV, LVI, LVII, LVIII, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV

poemas. As inversões, porém, são breves e estão longe de constituírem sínquises, que depois viriam a se tornar mais frequentes. É o caso, por exemplo, do verso “*Senhora a ler passa o dia*”.

Com relação às orações, prevalecem, nos poemas de *Cromos*, as justaposições. Há também subordinação, com destaque para orações iniciadas pela conjunção “quando”, que localizam a narrativa no tempo como em “Quando o pai transpõe a entrada” (VII) ou “Quando o pálido amante, sonolento” (VI). Em razão do caráter descritivo dos poemas, há também muitas comparações, em geral introduzidas pelo conectivo “como” – de que é exemplo a terceira estrofe do poema LXVI, acima; ou em “Anda o casal romancesco / Como senhor de cabanas” (LVI); “Macios como um arminho / Fragrantes qual uma flor” (LIII); “Ergue-se a lua do nevoeiro escuro / Como noiva infeliz”, entre outras ocorrências.

A sonoridade melódica, o vocabulário e a sintaxe, em geral, simples, proporcionam uma leitura fluida, sem maiores obstáculos. Esses aspectos, aliados à abundância de cores e de sugestões de vários sentidos, proporcionam à primeira leitura dos poemas uma experiência sensorial agradável. Essa própria “forma agradável” unida a estereótipos e formas comuns de representação do campo como lugar prazeroso, não negados por muitas descrições presentes nos cromos, podem conduzir a uma leitura despreocupada que não contemple certas tensões no que diz respeito à vida campestre tal como é estampada nos poemas.

6.2. Imagens do campo

Segundo Pinsky (2006: 45) “pelos conhecimentos atuais, supõe-se que a primeira atividade agrícola tenha ocorrido na região de Jericó, num grande oásis junto ao Mor Morto, há cerca de dez mil anos”⁷. A agricultura, entretanto, não determinou uma passagem automática para o surgimento das cidades, o que só se daria milênios depois. Como teria ocorrido, então, a passagem da atividade agrícola, que contribuiu para sedentarizar o homem, para a criação das primeiras cidades?

⁷ Alguns estudos consideram Jericó como a primeira cidade. Para Pinsky (2006) tratou-se, no entanto, de uma aldeia agrícola.

De acordo com Pinsky (2006) foi a necessidade de dominar a natureza, nas regiões dos vales do Tigre e Eufrates, na Mesopotâmia, e do Nilo, no Egito, que exigiu um avanço tecnológico e uma divisão das tarefas a qual proporcionou o surgimento uma classe de trabalhadores “técnicos” urbanos. As cheias desses rios, por exemplo, constituíam um obstáculo à agricultura, o que só foi superado com uma especialização do trabalho.

No Egito e na Mesopotâmia havia, portanto, condições potenciais altamente favoráveis à agricultura, condições essas, entretanto, que precisavam ser aproveitadas com um trabalho sistemático, organizado e de grande envergadura. Talvez por isso a urbanização tenha-se desenvolvido antes aí e não em outras regiões do Oriente Próximo. (PINSKY, 2006: 60)

Foi nessa região da Mesopotâmia, há cerca de 3500 anos a. C., que as primeiras cidades se estabeleceram. Posteriormente, por volta de 3100 a. C. surgiram as cidades do vale do Nilo, não se sabe se por influência dos núcleos urbanos mesopotâmicos ou por reunirem as mesmas condições que possibilitaram o surgimento das cidades anteriores.

De acordo com Sjolberg (1972) foram três as condições que possibilitaram o surgimento dos primeiros agrupamentos urbanos nessas regiões. Um desses fatores foi a disponibilidade de terras férteis e água para a agricultura e o consumo humano (o que havia na região compreendida no vale entre os rios Tigre e Eufrates, mas também no vale do Nilo, onde as cidades teriam surgido por volta de 3100 a. C).

Outro fator foi o surgimento de sistemas de escrita e contagem que permitiram ao homem transmitir o saber entre as gerações. E o terceiro elemento foi “o tipo organização social com o auxílio do qual o excedente agrícola, decorrência do avanço tecnológico, pode ser colhido, armazenado e distribuído.” (SJOLBERG, 1972: 37).

Além disso, ainda de acordo com Sjolberg (1972: 37), “Essa mesma estrutura pode também organizar a mão-de-obra necessária à construção em larga escala, como, por exemplo, edifícios públicos, muralhas da cidade e sistema de irrigação”. Para a organização dessa produção, no entanto, foi necessária a formação de uma elite dominante capaz de conduzir o processo produtivo. Segundo Sjolberg (1972: 38),

essa elite, embora numericamente pequena, deve possuir poder político necessário – reforçado por uma ideologia, geralmente de caráter religioso – para assegurar o fornecimento periódico por parte da população agrícola, de parte substancial de sua produção para a manutenção das cidades.

O surgimento das cidades também está ligado ao surgimento de estradas e rotas de comércio que se tornaram, além de centros de troca de mercadorias, centros de troca do saber, contribuindo para o desenvolvimento tecnológico que foi proporcionando ao homem dominar as forças da natureza.

Desde seu surgimento, então, as cidades exercem uma relação de poder sobre o meio rural. Embora seja o campo o responsável por fornecer os alimentos que garantem a sobrevivência humana, a cidade concentra o poder político, administrativo e militar necessário para tomar as decisões que organizam a produção e a protegem dos ataques de outros povos. Além disso, com o crescimento dos povos e sua transformação em impérios, subjuguando outras civilizações, a cidade torna-se também o centro do poder militar. De acordo com Sjolberg (1972: 45),

os impérios são naturais disseminadores de cidades, uma vez que elas servem para manter a supremacia militar nas regiões conquistadas. As cidades, por sua vez, requerem um aparato administrativo capaz de explorar as riquezas das regiões conquistadas e encorajar o comércio necessário, tanto para o suporte da guarnição militar como para fazer prosperar o próprio império.

Da cidade como lugar do poder e da luta que conseqüentemente se trava para o exercício desse poder – político ou econômico – com suas implicações como ambição, deslealdade e crime emanariam alguns estereótipos negativos comuns sobre a cidade. O campo, ao contrário, apresenta-se com frequência como espaço de virtudes: de paz, simplicidade, de fertilidade e de harmonia entre o homem e a natureza, com as dádivas oferecidas por essa mesma natureza a seus habitantes.

As cidades modernas e industriais pouco têm em comum com as cidades antigas. A questão do poder político e econômico, contudo, continua a ser central nas relações entre cidade e campo. Escritores das mais diferentes épocas têm retornado à natureza como forma de rejeição à cidade moderna e às novas formas de exploração econômica da sociedade industrial e capitalista. De acordo com Hamburguer (2007: 373) Baudelaire (que o teórico toma como

paradigma do princípio da poesia moderna e diz ser comumente apontado como o iniciador da poesia da cidade moderna e da respectiva reação crítica a essa cidade), e seus sucessores “podiam aprovar a engenhosidade das invenções científicas e suas potencialidades utópicas, o que não podiam aceitar eram as funções e os fins utilitários da tecnologia moderna”.

Assim é, segundo Hamburger (2007: 375) que Baudelaire, pois, tendeu a “lançar mão da natureza em busca de símbolos do ‘ideal’, e dos fenômenos da civilização moderna em busca de símbolos da condição da decadência, depravação e neurose que ele chamou de ‘spleen’”. Uma atitude, que, segundo Hamburger (2007: 375), é generalizada na poesia moderna.

Uma vez que poucas cidades modernas, ou nenhuma delas, foram consideradas boas o bastante por seus poetas, a natureza é a norma a que a poesia voltou repetidas vezes, com uma persistência não diminuída, e sim intensificada pela invasão urbana e industrial no campo.

De modo que a oposição milenar entre campo e cidade, e as relações de poder entre esses espaços têm-se constituído em alguns dos temas mais comuns na literatura de todas as épocas, e geram visões recorrentes sobre esses espaços. A ambos os lugares, desde a Antiguidade, vêm sendo associadas ideias e sentimentos diferentes. Conforme Williams (2011: 11)

Em torno das comunidades existentes, historicamente variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, de inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica.

Essa formulação de Williams não abarca, decerto, todas as imagens que têm sido produzidas sobre esses dois lugares através dos séculos. Uma das acepções citadas, no entanto, a do campo como “forma natural de vida”, com sua “paz”, “inocência” e “virtudes simples” cristalizou-se no imaginário cultural do ocidente desde tempos remotos e vem ocupando com frequência as páginas da literatura ocidental. Nos poetas estudados anteriormente, Bruno

Seabra e Ezequiel Freire, por exemplo, pode-se constatar esse modo de representar o campo, com virtudes associadas ao espaço rural.

Não serão elencadas, neste capítulo, todas as formas de representação do campo anteriores a B. Lopes, tarefa ambiciosa que, por si só, poderia constituir um estudo à parte. O objetivo deste capítulo é investigar a representação campestre nos *Cromos* e cotejá-la com a do campo como “forma natural de vida”, partindo do pressuposto de que esse é um dos modelos mais comuns de representação desse espaço, além de ser responsável pela evocação de sentimentos positivos advindos da visão de vida simples associada ao meio rural.

De forma geral, costuma-se situar a origem do gênero pastoril ou bucólico na Antiga Grécia, conforme também o aponta Williams (2011: 31): “É no mundo helenístico do século III a.C. que o ‘bucólico’, no sentido mais estreito, se configura como forma literária”. Nesse contexto, os *Idílios* de Teócrito se constituiriam em uma das primeiras manifestações do gênero.

Há, no entanto, nesses primeiros textos, como veremos depois em Virgílio, tensões que contrastam com certa forma idealizada de representar o campo. Conforme Williams (2011: 32-33),

Dentro do belo desenvolvimento das canções pastorais essa atmosfera de comunidade simples, convivendo sempre com a possibilidade da miséria, desfrutando as delícias do verão e da fertilidade com um prazer acentuado pela consciência do que ocasionam o inverno, a esterilidade e os imprevistos, é uma presença muito intensa.

Nos poemas que constituíram um modelo do gênero pastoril, as *Bucólicas*, de Virgílio, já se notam tensões e relações de poder entre a cidade e o campo no mundo antigo. A primeira bucólica é exemplo desse poder exercido pela cidade com relação ao campo.

I

Melibeu:

Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia,
tocas na tênue flauta uma canção silvestre;
nós deixamos a pátria e estas doces pastagens;
nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro,
levas selva a ecoar Amarílis formosa.

Títiro:

Ó Melibeu, um deus, a nós, este ócio fez:
Ele sempre será meu deus; que o altar dele,
tenra ovelha de nosso aprisco sempre embeba.
Bem vês, ele deixou meu rebanho pastar
e eu tocar o que bem quiser em flauta agreste.

Melibeu:

Não te invejo, porém, me espanto: em toda a parte,
o campo é perturbado! Eu mesmo as minhas cabras
triste tango; esta, a custo, ó Títiro, conduzo:
ainda agora, sob a densa aveleira, gêmeos,
esperança da grei, pariu na pedra nua.
Há muito, um infortúnio assim, se bem me lembro,
carvalhos, pelo céu fulminados, previram.
Mas seja tal deus quem for, dize-me, então, Títiro.

Títiro:

A cidade de Roma, ó Melibeu, julguei,
estulto, igual a esta, onde nós costumávamos,
pastores, apartar de ovelhas os filhotes.
Tal o cão o cãozinho e qual cabra o cabrito
achava; ao grande opor o menor, costumava.
Esta cidade ergueu a cabeça entre as outras
como os ciprestes entre os viburnos flexíveis.

Melibeu:

E qual foi a razão que te levou a Roma?

Títiro:

Liberdade que tarde, então, me viu inerte,
quando, cortando, branca a barba me caía;
viu-me, então, e depois de um longo tempo, veio,
desde que Amarílis amo e se foi Galateia.
Enquanto Galateia era minha, confesso,
nada de liberdade e nada de pecúlio.
Embora em meus currais criasse muitas vítimas,
grassos queijos levasse à ingrata cidade,
nunca voltava a casa a mão cheia de cobre.

Melibeu:

Amarílis, te vi, triste, a chamar os deuses,
deixando-lhes alguns pomos em cada planta:
Títiro estava longe. Até pinheiros, Títiro,
até fontes, até arbustos te chamavam.

Títiro:

Que fazer? Nem fugir da servidão podia,
Nem conhecer lá longe os deuses tão propícios.
Lá vi o jovem para o qual todos os anos
nosso altar, Melibeu, fumega doze dias.
Lá ele respondeu-me o pedido, primeiro:
“Como antes, tangei bois, touros jungi, rapazes”.

Melibeu:

Velho de sorte, pois manterás os teus campos!
E são de bom tamanho, embora sobre o pântano
de junco e limo toda a paisagem obstruam;

as fêmeas prenhes não provarão pasto alheio,
e jamais sofrerão contágio de outro gado.
Velho de sorte, aqui, entre rios famosos,
fontes sacras, terás o frescor de uma sombra.
De um lado, dos confins vizinhos, sempre a sebe,
ao sugarem salgueiro as abelhas do Hibla,
saiba ao sono levar-te em um leve sussurro;
de outro, em penedo cante o vento ao podador;
jamais hão de calar o gemido no olmeiro
as roucas pombas, teus amores, nem a rola.

Títiro:

Antes, cervos no céu céleres pastarão,
e vagas deixarão peixe à vista na praia;
antes, distantes, cada um banido da pátria,
beberá no Árar parta ou germano no Tigre,
até que em nosso peito aquele deus se apague.

Melibeu:

Mas partiremos, uns para a árida África
ou a Cítia, através das torrentes do Oaxe,
outros até os bretões isolados do mundo.
Algum dia, depois de longo tempo, a pátria
e meu pobre casebre entre a relva revendo,
com espanto verei no meu reino uma espiga?
Um ímpio militar possuirá estas glebas?
Um bárbaro a seara? Onde a guerra lançou
miseros cidadãos! Para outros semeamos!
Enxerta, Melibeu, a pera, apara as vides!
Ide, gado feliz outrora, ide cabritas:
depois não vos verei, deitado em verde gruta,
longe, pendidas sobre um rochedo entre sarças;
eu não cantarei mais, nem guiando-vos cabritas,
comereis o codesso e os salgueiros amargos.

Títiro:

Podes ficar, contudo, esta noite comigo
sobre o verde capim. Teremos frutos macios,
castanha bem madura e queijo em abundância;
já fumegam ao longe as chaminés das casas,
e tombam da montanha umas tantas sombras. (VÍRGILIO, 2005: 12-19)

Nesse poema aparece não só uma tensão entre campo e cidade bem como é apresentada a visão de um campo agradável que viria a se consolidar no imaginário da cultura ocidental e influenciar gerações de artistas futuras, de estilos diversos.

A tensão é entre um camponês, Melibeu, expulso de suas terras, devido a uma guerra (como é evidenciado na décima primeira estrofe), e outro camponês, Títiro. O segundo, ao contrário de Melibeu, manteve a posse de suas terras, devido, supõe-se, a favores que recebeu do poder de Roma (através do deus sobre quem fala, que pode ser interpretado como o

imperador), como resultado das relações que travou quando viveu nessa cidade. Roma é mostrada como espaço de poder capaz de influir na vida das pessoas do campo (que se torna o espaço mais fraco, do ponto de vista do poder).

Já a imagem que se consolidaria como uma das mais comuns sobre o campo, a ponto de ser confundida com marca da própria poesia bucólica, é a do ambiente rural como *locus amoenus* presente na última estrofe, lugar de fartura, bem-estar e sensações agradáveis: o “fruto” é “macio”; tem-se “castanha bem madura” e “queijo em abundância”. As chaminés das casas fumegando evocam a sensação de calor e o aroma, em geral agradável, de comida sendo preparada, caracterizando um ambiente acolhedor.

Williams (2011: 35) afirma que nas *Bucólicas* de Virgílio, o contraste se dá “entre os prazeres da vida rural e a ameaça da perda e da evicção.” Esse contraste se desenvolverá, ainda segundo Williams (2011: 35) em outras épocas, “em tempo de guerra ou convulsão cívica em que a paz da vida campestre se contrapõe às perturbações ocasionadas pela guerra, a guerra civil e o caos político da cidade”.

Para que se possa visualizar com mais clareza a influência das *Bucólicas* de Virgílio e suas imagens sobre a poesia campestre ocidental, temos o trecho da segunda bucólica abaixo, em que o rico homem do campo usa como artifício para a conquista amorosa a exposição das vantagens de sua propriedade rural, como se vê também na Lira I de Gonzaga, como apontaremos adiante.

Na segunda Bucólica, em que Córídon, “um pastor”, canta seu amor pelo jovem Aléxis, por quem “em desespero ardia-se” temos o seguinte trecho:

[...]
Vem formoso rapaz: para ti Ninfas trazem
muito lírio em buquês, para ti, branca Náíade,
pálida violeta e alta papoula alçando,
junta o narciso e a flor do aneto bem olente:
e trançando o alecrim e outras ervas suaves,
orna de cravo flavo o macio jacinto.
Frutos alvos terás, de lanugem bem tenra,
castanha e noz, que a minha Amarílis amava.
Ameixas juntarei, das pretas, em destaque,
mas também a vós, mirto e louro, colherei,
pois, dispostos assim, tereis odor suave.
[...] (VIRGÍLIO, 2005: 23)

Compare-se esse poema com os célebres versos da Lira I de Gonzaga.

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado;
De tosco trato, d'expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal, e nele assisto;
Dá-me vinho legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais finas lãs, de que me visto.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado:
Os pastores, que habitam este monte,
Respeitam o poder do meu cajado:
Com tal destreza toco a sanfoninha,
que inveja até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste;
Nem canto letra que não seja minha.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora
Depois que o teu afeto me segura,
Que queres do que tenho ser senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte e prado;
Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!
[...] (GONZAGA, 1985: 13)

Em ambos os poemas, o apelo à pessoa amada se faz por meio da apresentação de uma vida de fartura proporcionada pelo campo. Apesar da promessa de idílio à amada, não estão ausentes, contudo, em Gonzaga, as tensões da vida campestre, em especial o árduo trabalho nos campos, que o eu lírico revela não fazer nos quatro primeiros versos. Neles, os pastores têm o “tosco trato” e as expressões grosseiras; além disso, subentende-se que precisam submeter-se, em seu labor, aos rigores da natureza (“dos frios gelos e dos sóis queimado”).

A poesia de Virgílio, apesar dessas tensões, contribuiu para influenciar a imagem muitas vezes idealizada que se tem do campo. Conforme Williams (2011: 37),

assim mesmo nesse desenvolvimento do bucolismo clássico outras formas de literatura rural, que introduzem tons e imagens de um tipo ideal, há quase invariavelmente uma tensão entre outros tipos de experiência: entre verão e inverno; entre deleite e perda; entre colheita e trabalho; entre cantar e viajar; entre passado ou futuro e presente. A realização – se cabe o termo – da adaptação renascentista dessas modalidades clássicas consiste em eliminar, passo a passo, essas tensões vitais, até nada restar de adversidade, e as imagens escolhidas aparecem por si sós: não se trata de um mundo vivo, e sim de um mundo edulcorado.

O primeiro poema de *Cromos* apresenta essa imagem de simplicidade ligada ao campo.

A minha musa, a minha pobre musa,
De riso à boca e flores na cabeça,
Morena virgem, rústica e travessa,
Que um vestidinho dos mais simples usa;

A noiva alegre de um rapaz de blusa,
Que talvez muita gente não conheça,
De riso à boca e flores na cabeça
Vem visitar-nos, tímida e confusa.

Não lhe aumentei o rúbido embaraço,
Levando-a ao vosso lado e pelo braço
Com requintes fidalgos de condessa;

Filha do campo, distinções recusa
A minha musa, a minha pobre musa
De riso à boca e flores na cabeça. (LOPES, 2015: 6)

Este é um dos dois poemas de abertura do livro, e não está numerado como os outros cromos. Já aqui temos a repetição de alguns valores muito correntes sobre o campo.

Através da felicidade da moça, de “riso à boca” e “noiva alegre”, infere-se que campo é um espaço de felicidade desfrutada na simplicidade, tanto mais que a exposição da moça a requintes de fidalguia urbana causam-lhe embaraço e ela “distinções recusa”. Além disso, a reforçar o caráter de simplicidade da situação, estão outros caracteres da moça: “rústica” e “travessa”, além do vestido simples e do noivo que “talvez muita gente não conheça”. Essa felicidade é vivida em harmonia com a natureza, já que a flor à cabeça forma com a moça um conjunto harmônico. Pode-se constatar, então, nesse poema, a imagem de uma vida simples e feliz junto ao campo oposta ao artificialismo da vida urbana.

Tal poema, encontrado no início do livro, e apesar do segundo poema, em tom oposto, pode antecipar o conteúdo de toda a publicação e orientar a leitura dos textos que virão a seguir, de modo a induzir a uma leitura do campo como esse lugar de simplicidade.

Representação análoga é retomada no Cromo I.

Sou rapariga da aldeia;
Cercam-me os moços da moda,
– Zangões que giram à roda
De impenetrável colmeia.

Sou loira, simplória e – creia!
Luva ou chapéu me incomoda:
Corro nos campos, a toda,
De chinelinhos sem meia.

Ando de flor ao cabelo,
Cruz e verônica ao seio,
E de vestido singelo;

Sou namorada de um moço,
Que anda na rua – ele é feio!
De *cache-nez* no pescoço. (LOPES, 2015: 12)

Repetem-se, nesse poema, algumas imagens que já estavam presentes no poema de abertura. A simplicidade dos trajes que representa, metonimicamente, a simplicidade da vida campestre; no primeiro poema, o vestido era simples, nesse é “singelo”. Repete-se o adorno de flores na cabeça, que empresta a beleza da natureza à beleza da moça, complementada ainda pela “verônica” ao seio. Os “chinelinhos sem meia” completam a simplicidade do traje. À vestimenta simples, opõe-se o artificialismo do traje citadino, uma vez que “luva ou chapéu” a incomoda. Há também uma sugestão de liberdade que só os espaços amplos do campo podem proporcionar, no verso “Corro nos campos a toda”.

Simplicidade, beleza, liberdade eis as virtudes já associadas ao campo nesse poema. Quando, no entanto, são abordadas as relações amorosas, notam-se algumas tensões no poema. A primeira seria com relação à castidade da moça – a “impenetrável colmeia” – mantida com esforço para evitar as investidas dos rapazes, comparados a zangões. Supõe-se também que o namoro da moça provém mais de convenções e interesses sociais que de um interesse legítimo de ambas as partes, já que ela julga o rapaz “feio” e, como ele anda “de *cache-nez* no pescoço” parece ser um elemento estranho ao

ambiente de simplicidade do poema. A relação amorosa, submetida às convenções sociais, atua como um limitador, e a liberdade, vivenciada somente em parte no poema, não é irrestrita.

Há assim um contraste entre uma representação ideal do ambiente e os costumes do campo. Uma vez que as referências às virtudes do campo são representadas de forma direta, elas são, como consequência, mais facilmente apreendidas numa primeira leitura. Já as tensões, embora não sejam menos importantes, mas por necessitarem de maior esforço interpretativo, correm o risco de passarem despercebidas numa leitura mais desatenta. Dessa forma, embora haja a representação realista de costumes da época, a imagem do campo ideal, numa leitura menos minuciosa, parece sobrepor-se às tensões do poema.

No Cromo II, a descrição do campo é efetuada por meio de sensações.

Caíra o sol no horizonte!
A rapariga travessa
Vai, de cântaro à cabeça,
Pelo caminho da fonte.

Fumega o rancho. Defronte
Azula-se a mata espessa...
Antes, pois, que a noite desça,
Voam as aves ao monte.

Aponta Vésper, brilhante.
E o largo silêncio corta
Uma toada distante...

Irado enxotando o galo,
Está um homem na porta
Dando ração ao cavalo. (LOPES, 2015: 13)

Aqui a vida campestre é descrita de forma agradável através das sensações prazerosas proporcionadas pelo ambiente rural e o cotidiano de seus habitantes. São evocados vários sentidos. A visão do crepúsculo, com o sol caindo no horizonte e o surgimento de Vésper, num momento do dia em que as luzes naturais revestem-se de singular beleza. O silêncio, cortado pela toada distante de personagem não identificado, contribui para a sensação tranquila e melancólica do fim do dia. O rancho fumegando, como na primeira bucólica de Virgílio, que evoca agradáveis sensações olfativas e gustativas.

Acredita-se que o ser humano possua uma “memória sensorial”, por isso determinadas sensações evocam momentos da vida. Essa agradável comunicação dos sentidos, no caso desse poema, pode fazer com que o leitor recorde de passagens agradáveis de sua própria vida, principalmente a pessoa que, morando na cidade, já esteve alguma vez no interior e pôde ali afastar-se por um momento das atribuições de seu cotidiano. Dessa forma, os cromos podem proporcionar uma empatia, que favorece uma leitura do campo como lugar de sensações e prazeres simples.

A última estrofe, contudo, apresenta uma ruptura no que diz respeito à representação dessas sensações mediante o uso de uma imagem ligada ao trabalho. À percepção de vida que corre prazenteira, opõe-se a postura do homem no tocante a sua tarefa, que não é realizada com prazer. Empregam-se vocábulos negativos na descrição dela: “irado” e “enxotando”. O terceto final se não chega, contudo, a desconstruir as imagens amenas das estrofes precedentes; quebra, no entanto, a idealização do campo e traz a cena mais à realidade.

O cromo IX desenvolve-se de forma análoga ao II.

Amanhecera. O tropeiro
Passa, cantando, na estrada;
No seu casebre o roceiro
Prepara as foices e a enxada.

Ao rumor a luz casada
Enche de vida o terreiro;
Parecem bruma cerrada
As flores, lá! do espinheiro...

Aspira-se o olor suave
Dom bom café... Alto e grave
Bate o pilão nas cozinhas.

Há junto à horta uns barrancos,
Onde a mulher, de tamancos,
Distribui milho às galinhas. (LOPES, 2015: 20)

Há aqui, novamente, como tende a ocorrer em B. Lopes, uma poesia muito sensorial. São evocados vários sentidos: a visão da “bruma cerrada” do espinheiro; o “olor suave do bom café”; o som “alto e grave” do “pilão nas cozinhas” e o canto do tropeiro na estrada. Todos esses sentidos remetem para sensações agradáveis que constituiriam mais uma visão ideal do campo.

Essas imagens, porém, são repetidamente confrontadas quando se fala no mundo do trabalho. O roceiro que, “prepara as foices e a enxada”, seus instrumentos de trabalho, o faz em seu “casebre”. A visão da pobre habitação contrasta com as sensações agradáveis do ambiente. Também na última estrofe, o ambiente é descrito com um vocábulo, “barrancos”, que não costuma associar-se a uma sensação de beleza. O ambiente de trabalho, ou preparação para ele, seja o casebre ou o barranco, faz o contraponto ao ambiente natural.

No soneto IX, a tensão do poema se traduz pelas cores.

O sol raios de oiro espalha
Como um fidalgo vadio!
Perto do rancho de palha
Fechado, há pouco, e vazio,

Uma mulher com a toalha
De linho branco, alvadio,
Sobre a cabeça grisalha,
Lava na beira do rio.

Fareja o cão; e ali perto,
Livre do sol, nos verdores,
Por umas frondes coberto,

Gordo, risonho e despido,
Com borboletas e flores
Anda o filhinho entretido. (LOPES, 2015: 22)

A imagem de um campo agradável se apresenta, nesse poema, no cenário colorido, a lembrar alegria. O poema é iniciado com uma dessas imagens luminosas – “O sol raios de oiro espalha”. Há outras: o cão fareja “nos verdores”; o filhinho está entretido com “borboletas” e “flores”, seres cujas cores contribuem para criar a atmosfera alegre e multicolor do poema.

Mais uma vez, no entanto, essa visão feliz do campo é “temperada” pela ausência de cor no segundo quarteto, em que os elementos giram em torno do branco: a toalha de “linho branco, alvadio”, a cabeça “grisalha” da mulher. Essa estrofe descolorida é justamente a que aborda a realização do trabalho, contrabalançando o clima de alegria das demais estrofes.

Também no poema XXXIII, a alegria proporcionada pela natureza é quebrada pelo chamado ao trabalho.

Loiro galã – pelo lar
Entra o sol, sem dizer nada,
Alegre como a toada
De uma canção popular.

À janela brinca um par
Sob o dossel da latada;
Preso, de um prego na entrada,
Pôs-se o coleiro a cantar...

Pombos, pombas batem asa
Sobre o telhado da casa;
Chamam de dentro – laiá...

Puxando-a pelas mãozinhas,
Diz-lhe o moço: Mariquinhas,
Vem temperar-nos o chá... (LOPES, 2015: 43)

Antes do recorte para a última estrofe, o poema apresenta situações agradáveis do contato com a natureza e da vida no campo. O sol, mais uma vez aparece numa imagem luminosa do “loiro galã”, entrando pela casa. A luz do sol traz uma alegria como a de uma “toada popular”. Os pássaros – o coleiro e as pombas – completam o cenário de encanto que é rompido pela chamada à responsabilidade.

Há, assim, em *Cromos*, um contraste entre o mundo natural e o trabalho humano, que é executado, em geral, de forma penosa ou árdua. Essa discrepância, que opõe a beleza do cenário natural, como um campo ideal, ao trabalho na terra, captado de forma mais realista, é um dos elementos que pode ter feito com que um crítico como Merquior (1996: 186) identificasse os poemas como “a um só tempo realistas e sentimentais”.

A tensão referente ao trabalho, porém, não aparece de imediato. Pode-se explicar tal fato através de alguns elementos dos poemas que contribuem para que essas tensões fiquem, de certa forma, ofuscadas pelas imagens da vida campestre. O primeiro é o ritmo mesmo dos poemas. O fruir da melodia que emana dos versos atua como um elemento de distração, o qual como que desvia o foco do conteúdo dos versos para sua música. Além disso, certas visões pré-concebidas sobre uma vida campestre simples e feliz, confirmadas por imagens presentes nos próprios poemas, também podem saltar aos olhos mais que o drama dos personagens que precisam tirar seu sustento da terra.

A exceção, entre os poemas que retratam o trabalho, aparece no cromo LVII.

Entremos nas oficinas,
O alegre lar do trabalho,
Onde até frágeis meninas
Encontram doce agasalho.

Esta, de um simples retalho,
Faz cousas lindas e finas;
Outra ao papel, talho a talho,
Tira um pendão de boninas.

À mesa trabalham umas
Em palha, cabelo e plumas,
Com invejável afã;

Invade todo o recinto,
Que a largos traços eu pinto,
A grande luz da manhã. (LOPES, 2015: 68)

O trabalho, ao contrário de outros poemas, desenvolve-se, nesse soneto, em um clima de alegria, conforme o pinta o segundo verso. O poema não esconde, porém, que são mulheres as trabalhadoras. Se no cromo LI, temos a presença do “proletário”, aqui também temos a presença da mulher trabalhadora, supõe-se, inclusive, que de pouca idade, a julgar pelo “frágeis meninas”.

O contraste entre o mundo natural e o mundo do trabalho é, com efeito, frequente e aparece mais uma vez no poema XVII.

A criação satisfeita
Vai-se chegando ao poleiro;
Volta, suado e trigueiro,
O lavrador da colheita.

De cesto e traço roceiro,
Aquela mulher mal feita
Que o xale aos ombros ajeita,
Junta o café no terreiro;

E uma menina rosada
Recolhe a roupa lavada
Da beira d'água... Entra o sol!

Pelo rafeiro seguido,
O campônio aborrecido
Desce ao riacho de anzol. (LOPES, 2015: 28)

A imagem que abre o poema, da criação, satisfeita, voltando ao poleiro, faz supor que mais uma vez serão cantadas as virtudes simples do campo. Este, no entanto, é o único elemento do cenário “natural”. Mesmo assim é fruto da ação do homem sobre a natureza e não uma dádiva da terra. Já na mesma

primeira estrofe há o recorte para o mundo do trabalho. Infere-se que todos os figurantes sejam pessoas da mesma família, que precisam exercer alguma tarefa para garantir sua própria subsistência. Tarefas estas que, a julgar pelos efeitos que produzem sobre os trabalhadores, são pesadas: o lavrador volta “suado e trigueiro”; a mulher é “mal feita”, sugerindo que a execução das tarefas cotidianas lhe consome as energias. O campônio que precisa pescar, segue “aborrecido” e nem mesmo à criança da suposta família são poupados os trabalhos, pois ela precisa recolher a roupa lavada. Se nos poemas anteriores as tensões provenientes da execução das tarefas agrárias e domésticas disfarçavam-se por entre imagens de um campo agradável, nesse cromo elas ficam mais explícitas.

Já o soneto VI também apresenta com clareza o contraste entre a natureza e o elemento humano, embora dessa vez não seja referente à execução do trabalho.

Foi à hora solene da alvorada
Quando o pálido amante, sonolento,
Resistindo às cadeias de um lamento,
Deixou a alcova da mulher amada.

Insinua-se, vago, pela estrada,
Pensativo, calado e a passo lento...
Leva etérea visão no pensamento,
Nem ele sente o frio da orvalhada!

E cantam, cantam lindos passarinhos
À débil sombra, em selva buliçosa,
Sobre a beirada rústica dos ninhos!

Ergue-se tudo... E a dama voluptuosa
Estende-se outra vez nos alvos linhos,
E dorme, dorme, dorme, a preguiçosa! (LOPES, 2015: 17)

Esse é um dos poucos sonetos do livro escrito em decassílabos. E à solenidade dos versos corresponde a solenidade do vocabulário: são empregados termos como “hora solene da alvorada”, “etérea”, “débil”, pouco comuns na dicção dos cromos, mais afeita a vocábulos mais simples.

A natureza aparece ruidosa e exuberante no primeiro terceto. Essa “selva buliçosa”, no entanto, contrasta com o tom silencioso e soturno do homem na segunda estrofe, “pensativo”, “calado” e “a passo lento”, tão absorto em seus pensamentos que sequer sente “o frio da orvalhada”. Não fica

explícito o motivo do abatimento do personagem, mas, considerando sua postura e os vocábulos empregados na primeira estrofe para caracterizar a relação amorosa – “pálido amante”, “cadeias de um lamento” e “alcova” – pode-se especular que haja algum motivo de arrependimento, ou pelo menos que o homem tem dificuldades em lidar com essa relação.

Numa atitude surpreendente, no entanto, a mulher parece não carregar o mesmo peso da consciência, e dorme – de forma muito profunda, como indica a repetição do verbo – com a consciência tranquila. Associe-se essa atitude à languidez com que é descrita a mulher, que é “voluptuosa” e “estende-se nos alvos linhos” e essa representação da figura feminina aproxima-se da mulher fatal, tema que será desenvolvido em vários poemas posteriores aos de *Cromos*, mas também no próprio livro, como o de número XLIV.

Vermelha, a alcova em que eu entro,
Com cortinados de cassa,
Cheia de prismas por dentro
Quando o sol bate à vidraça.

Tem murcho o buquê num vaso
Do par que adorna o *toilette*;
E o espelho, nesse caso,
Cena mais linda reflete:

Dorme na cama francesa
Com natural singeleza
Loira mulher da Suíça;

Abre um rapaz, estouvado
As franjas de um cortinado...
Ela, a acordar, se espreguiça! (LOPES, 2015: 55)

A associação entre a pureza e a flor, no caso, a flor murcha, indicando uma pureza maculada é frequente em Bruno Seabra. E há algumas imagens no poema acima que são recorrentes na obra de B. Lopes. A mulher de origem estrangeira e langue, que se espreguiça no final, ou o ambiente, caracterizado, por exemplo, com uma “cama francesa” também não sendo o mesmo da simplicidade que, em geral, se encontra na maioria dos cromos. E a alcova é vermelha, cor comumente associada à proibição.

Contrastando com a atitude estouvada do rapaz, mais uma vez a mulher parece não carregar nenhuma culpa pelo enlace amoroso (a admitir que tenha ocorrido). Se por um lado esta pode ser uma representação da mulher fatal,

comum nas estéticas finisseculares, não deixa, entretanto, de apresentar uma figura feminina à frente de seu tempo.

Assim como nos poemas anteriores (em que não há a referência direta à prostituição, ficando a cargo do leitor fazer suas próprias inferências a respeito), o soneto LIV mais uma vez traz a descrição de um perfil feminino.

Quando amanhece, a mucama
Traz-lhe o café na bandeja;
Ela inda rola e boceja
Sobre as alvuras da cama.

A lamparina derrama
Lácteo clarão, que branqueja
(Seja indireta ou não seja)
As formas nuas da dama.

O cachorrinho felpudo
Dorme-lhe aos pés, encolhido
Sobre um basquim de veludo;

Senta-se a loira Frineia...
E arqueja o dorso despido,
Pedido um beijo à *Teteia*. (LOPES, 2015: 65)

Diferentemente das casas rústicas da maioria dos outros cromos, o ambiente é, nesse poema, sofisticado, pois são encontrados elementos estranhos à vida simples da maioria dos demais personagens: o basquine, o cachorro felpudo. É um dos poucos poemas em que a personagem é servida por uma “mucama” e desfruta uma condição material superior à da maioria dos seus pares personagens de *Cromos*.

Supondo-se, pela referência a Frineia, que se trate de uma prostituta, seria essa a solução encontrada pela personagem para escapar a uma vida de miséria e privações? Pois, ao contrário das imagens de fartura comuns na literatura sobre o campo, os tipos humanos de *Cromos* não desfrutam uma vida de abundância, mesmo que trabalhem pesado. A pobreza e a miséria caracterizam a situação social de vários personagens do livro, com referências diretas em vários poemas, como será discutido no capítulo a seguir.

6.3. Tensões

Se na primeira bucólica de Virgílio ou na “Lira I” de Tomás Antônio Gonzaga podem ser encontradas imagens de fartura, o mesmo não se repete

em *Cromos*, cujos personagens, com raras exceções, são de condição modesta. Repetem-se nos poemas do livro referências diretas à pobreza do meio em que vivem os personagens.

Casebres e habitações similares, como casas e ranchos de palha, multiplicam-se em *Cromos*. No poema III, os personagens vivem “no tugúrio”.

Em IV, a dona da casa “quer esconder a pobreza / num guardanapo de linho”.

No soneto V, a cama é “um catre”.

Em IX, o “roceiro prepara as foices e a enxada” em seu “casebre”.

Em X, a sala é “pobre e modesta”.

“Perto do rancho de palha”, passa-se a cena do cromo XI.

Em XXV, a cena tem lugar numa “alcova sombria e quente / Pobre demais”.

No poema LI, temos a presença de proletários.

Há algumas exceções. O poema LVI, por exemplo.

Neste chalé principesco
Velado de persianas,
Moram, há duas semanas,
Dois casadinhos de fresco. (LOPES, 2015: 67)

Ou no cromo LII.

Curiosa, toda gente
Mira um par nestas alturas.
Que fazem pelo sol quente
Tão fidalgas criaturas?

Esbeltos, pela cintura
Enlaçados docemente,
Vão eles, de galgo à frente,
Entre o verdor das culturas;

O senhor, de traje leve,
A dona, toda de neve,
Incertos ante o riacho...

Viver assim, como é belo!
Cabeças juntas, debaixo
De um para-sol amarelo! (LOPES, 2015: 63)

Percebe-se aqui o contraste entre a condição social do casal do poema, “fidalgas criaturas” e a das demais figuras dos cromos. Os sinais de “fidalguia” são dados também pelas referências, ao galgo, ao traje do senhor e ao para-

sol amarelo, que protege os personagens do mesmo sol a que os demais trabalhadores estão expostos. A exposição dos trabalhadores ao calor infere-se em oposição ao casal, que, neste poema, aparece abrigado do “sol quente”, pois este, nos demais poemas em geral, não está associado à dureza do trabalho, mas a um elemento que dá luz e alegria ao ambiente campestre.

Como o casal descrito é de fora, atrai logo a atenção de “toda gente” que fica “curiosa”. O poema encerra-se com a afirmação “Viver assim, como é belo!”. Esta pode ser lida como um elogio a esse modo aristocrático de vida, já que esse tipo de abordagem não será, depois, incomum em B. Lopes. Lido em conjunto com os demais cromos, porém, assume o tom de crítica social. A “beleza” de vida que desfrutam os fidalgos, em seu idílico passeio, não é a mesma dos moradores da localidade.

A vida campesina nesses sonetos de B. Lopes, longe de ser pacata, abundante e bucólica apresenta tensões que têm variadas causas. A tensão social aparece com mais frequência, nos poemas retratando muitas situações de pobreza, mas também nos quadros que abordam doença, morte e dificuldades em relações amorosas.

O olhar descritivo coloca não só o problema em si, mas a forma como os personagens o vivenciam e as soluções que buscam. Como se, abandonados pelos poderes públicos, como os personagens de Lima Barreto e de Monteiro Lobato, entre outros escritores, as pessoas retratadas nos cromos precisassem desenvolver suas próprias estratégias de sobrevivência. Esse tipo de problematização da vida no interior, ou mesmo das classes urbanas menos favorecidas, somente se tornou mais frequente, na literatura brasileira, a partir dos naturalistas (entre os quais *O cortiço* e *Luzia-homem* são bons exemplos), não sendo, portanto, comum em 1881 quando veio a público o livro de B. Lopes. Esse não era um aspecto muito incidente no regionalismo romântico, apesar de já aparecer, de forma pontual, em alguns escritores como Taunay e Bernardo Guimarães. Nesse sentido, o regionalismo de B. Lopes apresenta um ponto de ruptura com a tradição anterior.

Como parte das soluções encontradas pelos personagens de *Cromos* para enfrentar as privações, no poema IV, por exemplo, a escassez de recursos é compensada com uma generosa hospitalidade e com o compartilhamento ainda que do pouco.

No cromo XIV, a cena se passa, novamente, em um casebre.

Eis o casebre antigo dos dois velhos
Esposos camponeses, onde a filha
De noite sobre a mesa abre a cartilha,
Ouvindo ao ancião veros conselhos.

Lança os olhos à mãe – castos espelhos,
Morno raio do amor que em su'alma brilha;
Envolvendo-lhe o busto na mantilha,
Adormecia a moça em seus joelhos.

Que de vezes, oh! filha destes lares!
Eu consolei-te os frívolos pesares,
Na ternura múltipla de irmão!...

Eras cercada, enfim, de um zelo terno,
Quando estávamos todos, pelo inverno,
Ao brasido cordial do teu fogão. (LOPES, 2015: 25)

Apesar de esse poema reproduzir certa rigidez dos papéis sociais destinados a homens e mulheres, que se perpetuam em razão da cultura patriarcal aqui instalada desde a colonização, percebe-se um maior cuidado em preservar a filha da situação de pobreza e um esforço familiar para que ela possa superar, algum dia, essa condição. A falta de recursos é compensada pela união familiar e pelo cuidado que a família dispensa à moça, pode-se depreender, com vistas a garantir-lhe uma educação mínima que lhe permita alguma ascensão social. A filha, nesse poema, em vez de trabalhar a fim de contribuir com para a subsistência da família, como outras jovens de cromos (à exceção da tarefa doméstica sugerida pelo “teu fogão”) estuda a “cartilha” (Martinho Pereira, de *Inocência*, a título de comparação, não permitia sequer que sua filha aprendesse a ler). Ao mesmo tempo a filha retratada no cromo XIV recebe do pai “veros conselhos”; da mãe afeto e do irmão, consolo para os seus pesares.

Em outros cromos a cena se passa em uma “casinha de palha”, como o de número XXXIII:

Sobre a casinha de palha,
Que honrada gente agasalha,
Manda-me um sol um “bom dia” (LOPES, 2105: 44)

Entra a mulher... mas da porta
Fala, meiga, para a horta:
– Vamos à missa, Luiz? (LOPES, 2015: 47)

O trabalho na terra, bem como as tarefas domésticas não têm, nesse poema, domingo nem feriado. Desde cedo, o senhor trabalha na horta, enquanto a mulher cuida das roupas. O movimento do trabalho é interrompido pelo sino da matriz. A mulher, então, pede que o homem pare o trabalho para ir à missa. Este poema é um dos que demonstram a importância da religião na vida do interior. São muitos os cromos que, ao descrever os costumes do campo, incluem as práticas religiosas.

Além dos poemas XII e XXXVI, discutidos acima, temos também a presença da religião nos cromos a seguir: no I, depreende-se que a moça precisa defender sua pureza contra as investidas dos rapazes, “zangões que giram à roda / De impenetrável colmeia”, numa influência de valores religiosos. Os mesmos que orientam a vigilância cerrada da mãe aos namorados no cromo X.

Já no cromo XV, a leitura da Bíblia parece ser parte do cotidiano da família.

Caiu a noite, erma e fria.
E aquela saleta, agora,
Caiada por dentro e fora,
A vela acesa alumia:

No antigo móvel de braços
Acha-se o pai recostado,
Para o filhinho pasmado
Lendo da Bíblia pedaços;

Na mesa, logo à direita,
Onde uma rosa desfeita,
Perde o vigor na caneca,

De joelhos na cadeira,
Loira, branca, feiticeira
Brinca Nenê com a boneca. (LOPES, 2015: 26)

Da mesma forma que no poema XII, porém em menor intensidade, a cena também se passa numa residência pobre, condição revelada pelas paredes caiadas e reforçada a imagem de decadência pela “rosa desfeita” que “perde o vigor na caneca”. Novamente aqui a situação de privação é compensada pelo apelo à religião, a leitura da Bíblia, não só como rotina, tradição, mas também como forma de amenizar a dureza do cotidiano. O filho,

porém, “pasmado”, ou está espantado com as narrativas bíblicas, ou não está entendendo muito bem a leitura. Já Nenê, que parece mais interessada na boneca que na sacra leitura, recebe a sugestiva qualificação de “feiticeira”.

O cromo XXIII é outro bem representativo não só da vida de privações a que são submetidos os personagens, mas da influência da religião em suas vidas.

Crepita a vela no quarto
Sobre uma cômoda antiga;
No leito – uma rapariga
Geme com as dores do parto.

Aos pés inclina-se o espelho,
Pende do teto uma rede,
E, no frontal da parede,
Há um crucifixo velho.

Assiste-lhe outra pessoa,
A avó, de cabelos brancos,
Que a infeliz neta perdoa.

Mãe de Deus! E um maltrapilho
(Cedia a porta aos arrancos)
Toma nos braços o filho! (LOPES, 2015: 34)

A cena se passa num ambiente marcado ao mesmo tempo pela carência de recursos e pela religião, como demonstra o “crucifixo velho” na parede. A gravidez da moça tem a conotação de pecado, pois a avó “perdoa” a “infeliz neta”. A estrofe final, no entanto, acrescenta à leitura religiosa um dado social. O “pecado” da infeliz neta deu-se com “um maltrapilho”, outro elemento a reforçar a condição social. Dessa forma, além da transgressão à norma religiosa, também é frustrada a possibilidade de casamento como forma de ascensão social.

A religião reveste-se de nostalgia em XXXVII.

Ave, Maria!... Alma, escuta
Os ecos dos campanários
Como gênios solitários
Alevantados da gruta.

Da laranjeira impoluta
Nos florescentes cenários,
O dueto dos canários
As horas tardas enluta;

Horas de paz e fragrância,
Em que releio a cartilha
Dos hinos sacros da infância!

Diz minha mãe, que a partilha
De benção faz, à distância:
– Deus te abençoe, minha filha! (LOPES, 2015: 48)

O poema inicia-se com os signos religiosos da “Ave Maria”, os “ecos dos campanários”. Esses símbolos vão migrar, no primeiro terceto, para “os hinos sacros da infância”. Há, assim, uma associação de ideias entre religião e infância. Como a infância é lembrada com nostalgia, a religião também assume essa conotação de prazer que a lembrança dos primeiros anos proporciona. Observe-se que o clima religioso percorre o poema de forma que até mesmo a natureza é associada a valores religiosos, como a “laranjeira impoluta”. Há também, no texto, uma convergência de sensações. As sonoras predominam com o eco dos sinos, mas também com o “dueto dos canários”, e os “hinos sacros”. Mas há também os cenários que são “florescentes”, e a fragrância que aparece no mesmo verso em que se nomeia a paz. Todas essas sensações em conjunto proporcionam a percepção de pluralidade de nexos da realidade, como nas correspondências baudelairianas, e geram a sensação de enlevo.

Retomando as tensões sociais, a referência à morada pobre pode aparecer também em relação a um dos cômodos, como no cromo XXV, que trata da doença, e ao qual já fizemos referência no capítulo 4.

Na alcova sombria e quente,
Pobre demais, se não erro,
Repousa um moço doente
Sobre uma cama de ferro. (LOPES, 2015: 36)

No caso dos cromos, a miséria não é, como vimos, apenas uma possibilidade, mas uma realidade que se impõe aos personagens. A essa realidade se somam a doença e a morte. Observa-se nesse poema, outra tensão, que se repete nos cromos III, XXX e L, a doença.

A primeira estrofe do cromo XXV (ver página 72), retomando brevemente a análise já empreendida, apresenta uma seleção vocabular que contribui para criar uma atmosfera triste, pesada em torno da doença: o moço está numa “alcova”, palavra que carrega uma significação mais pejorativa. Essa alcova é “sombria e quente”. A “cama de ferro”, incomum nas casas,

lembra um leito de hospital. A representação da doença, no entanto, é contrabalanceada pela presença das imagens positivas da infância. O clima pesado da enfermidade quebra-se na estrofe final, mediante o uso do diminutivo afetivo “anjinho” e das palavras “carinho” e “riso”, além da reprodução da fala infantil em “papai”. Mais uma vez, no espaço do próprio texto, não só o problema, mas a forma como os personagens buscam sua solução é apresentada.

O cromo III trata da morte.

Ontem, à porta sombria,
De uma casinha fechada,
Bateu ligeira pancada
Mão que tremer parecia...

Ouvi... Dentro alguém gemia:
Era uma mulher desgraçada,
Uma visão desbotada
Que no tugúrio vivia.

Transpus a porta, assustado...
Virgem Maria! De um lado
Onde essa mãe tresloucava,

Plácida, magra, amarela
Pelo reflexo da vela,
Uma criança expirava. (LOPES, 2015: 14)

Se no cromo XXV, do verso “Bebe que é doce, papai!” a realidade da doença é atenuada por estratégias linguísticas, neste, a morte é tratada em termos graves: a porta da casinha, que está “fechada” é “sombria”; a mãe que vela sozinha a criança em seus últimos momentos de vida, “tresloucava”. Os termos só se tornam mais amenos na última estrofe em que a criança está “plácida” e se usa, como se fosse um eufemismo, o termo “expirava” em vez de “morria”.

Para fechar este capítulo, vejamos um poema que resume bem os temas discutidos até aqui: o trabalho, as privações, as práticas religiosas. Trata-se do cromo XXXVIII.

O casebre esburacado
É pobre feito senzala;
Tem o mesmo fogo na sala
E a picumã no telhado.

Habita-o o casal de pretos...
Vê-se no canto metido
Um oratório encardido
E atrás da porta uns gravetos.

Reina o silêncio. Anoitece.
Reza a mulher, de mãos postas
O dia a um santo oferece...

Entre as ingás bem dispostas
O proletário aparece
Com a ferramenta nas costas. (LOPES, 2015: 49)

O poema se inicia com a descrição da situação social dos personagens, revelada pelo “casebre esburacado” que é “pobre feito senzala”. Nesse casebre habita um casal de pretos, supostamente livres. A liberdade, entretanto, não significou mudança profunda para uma vida mais digna, como mostra a comparação da casa a uma senzala.

Para compensar as privações, surge, novamente, a religião, através do oratório e da mulher que reza e “de mãos postas / O dia a um santo oferece...”. Para fechar o poema surge o proletário com “a ferramenta na costas”. Incluída nesse cenário, a situação social do proletário evidencia a do casal: a mesma vida de privações. Ou seja, nem a liberdade nem o trabalho significam formas de fugir à exploração da mão-de-obra.

Os cromos, ao recusarem-se, em parte, à visão idílica do campo e ao mostrarem como seus habitantes precisam lidar com várias dificuldades em seu dia a dia – o trabalho pesado, a miséria, a fome ou a doença – se lidos de forma mais atenta, assumem o valor de denúncia social. Tal denúncia inclui-se, no entanto, num quadro mais abrangente da vida campestre e dessa forma, o livro, como um todo, compõe um grande painel da vida no interior. A próxima seção trata de poemas que abordam costumes outros que não os discutidos até aqui.

6.4. Festas e costumes

As práticas religiosas de seus personagens, como vimos, são alguns dos costumes tratados pelos poemas de *Cromos*. Mas há outros. Em alguns poemas, por exemplo, são abordadas as festas e formas de diversão. É o caso do poema XX.

As alegrias, desertas
Daquele lar desde quando!
Hoje voltam entrando
Pelas janelas abertas.

E, como pombas em bando,
Rasteiras, brancas, espertas
As raparigas vão certas
Àquele sítio chegando.

Palmas lá dentro! E faz frio!
Tiranas de desafio...
Cá fora a lua descamba.

Aos rasgados da viola
Quebra-se o corpo pachola
Nos bamboleios do *samba*. (LOPES, 2015: 31)

A cena descrita nesse cromo é simples: uma festa. Chama a atenção, no entanto, o uso de dois itálicos, nas palavras “tiranias” e “samba”, demonstrando que essas palavras eram coloquiais. O que seria somente um aparente quadro de uma diversão corriqueira acaba por colocar em relevo, na verdade, nossa cultura popular.

Assim também é o cromo seguinte, de número XXI.

Homens e moças, crianças,
Todos vêm fora ao terreiro.
Um deles, chamando às danças,
Põe-se a rufar no pandeiro...

Principia a cantarola...
Um camponês de unha adunca
Ponteia alegre a viola.
Faz um luar como nunca!

Salta um rapaz no fadinho;
Uma mulher, de corpinho,
Vem requebrando de lá;

E a meninada bizarra
Faz uma grande algazarra
Brincando o *tempo-será*. (LOPES, 2015: 32)

Novamente dá-se, nesse poema, tratamento poético a costumes populares. A “viola”, o tempo-será (que aparece também em itálico). Essa descrição dos costumes populares não constitui em si novidade em nossa literatura, podendo ser encontrada antes, por exemplo, em *Memórias de um sargento de milícias*, ou, como vimos, no próprio Bruno Seabra. Não era, entretanto, no ano em que *Cromos* foi publicado, outra prática muito comum.

Além das festas, há também poemas que tratam de outros costumes, que são, em geral, forma de passar o tempo fora do trabalho. Por isso esses cromos se ambientam à noite, iluminados pela lua, se ao ar livre (como nos dois cromos sobre festas discutidos acima), ou com velas e lamparinas quando em ambiente interno. É o caso também do cromo XXIX.

Depois do jantar, pequena
Volve a família ao terraço;
Brinca um pimpolho no braço
De uma criada morena.

Ali, de verdura amena
Descortina-se um pedaço;
Sente-se o débil mormaço
Da tarde clara e serena.

Lê um rapaz, distraído;
Sentam-se esposa e marido
Saboreando o café...

A moça, a andar sem destino,
Faz para o irmão pequenino
Um babador de *crochet*. (LOPES, 2015: 40)

Esse poema é uma exceção entre a maioria dos poemas de costumes do livro por mostrar uma família de condição social superior, como exemplifica a presença da criada que cuida do bebê, papel em geral reservado, nos demais poemas, às mulheres da família, mãe, avó ou irmã. Dessa forma, todos os membros da família podem desfrutar seu lazer, seja lendo como o rapaz, seja como a esposa saboreando o café com o marido. Compare-se esse poema, por exemplo, com o V.

Entra o luar na varanda,
Iluminando lá dentro
Um grupo, que tem no centro
Uma anciã veneranda;

Três rapazitos, em torno,
Vestidos de camisolo,
Loira menina no colo
Fazem do catre um adorno.

E, para entreter os netos,
Conta a avozinha uma *história*,
Que ouvem atentos e quietos;

Perto, a filha – o olhar caído,
Numa atitude simplória
Dá cafunes ao marido. (LOPES, 2015: 16)

As descrições desses costumes simples têm o mérito de captar o elemento típico das situações, de modo a compor um quadro realista e de tendência universal da vida no campo. O hábito de contar histórias às crianças, quando não havia muitas formas de entretenimento, era muito comum. Essas cenas domésticas, nos momentos em que os personagens não estão ocupados com o trabalho, revelam muito também sobre os papéis sociais exercidos por cada membro da família. Cabe às mulheres, nesse croqui, o papel de cuidar dos demais membros. A avó responsabiliza-se por entreter os netos; a mulher por dar “cafunes no marido”, este último, o único que permanece ocioso na cena. Quadro que se repete no poema XIII.

Na estaca de uma parede
Dá pouca luz a candeia;
Um homem, depois da ceia,
Fuma deitado na rede.

Do camponês, rude, vede!
O pensamento vagueia...
Chora num berço de aldeia
O pequerrucho, com sede.

“Maria! chama o pai, alto.
(Ergue-se a filha, de um salto)
“Anda a ninar teu irmão...

E enquanto a moçoila canta,
A mãe, trigueira, de manta,
Debulha guandos, no chão. (LOPES, 2015: 24)

Mais uma vez observa-se, além do costume popular de deitar-se na rede, que o homem é o único a realmente desfrutar um momento de ociosidade, já que a filha precisa cuidar do bebê enquanto a mãe trabalha, provavelmente, na refeição da família. O poema que talvez ilustre com mais clareza um dos papéis femininos bem marcados em *Cromos* é o XLVII.

Desfruta por bom costume
Um rapaz, naquela casa,
A vida de uma ave implume
Sob o carinho de uma asa.

Panela a tempo no lume
Que de tão farta transvasa;
Envolve tudo o perfume
De umas resinas em brasa.

E que adorável pobreza!
Na tábua limpa da mesa
A louça enxuta e o talher...

Um quê de alegre e tranquilo;
Percebe-se em tudo aquilo
O dedo de uma mulher. (LOPES, 2015: 58)

Apresenta-se, nesse cromo, o papel da mulher de cuidar exclusivamente da casa e do companheiro. É a ela que cabem as tarefas domésticas de cozinhar, limpar e também de cuidar do, supõe-se, marido, “uma ave implume / Sob o carinho de uma asa”. Todo o clima de tranquilidade e paz que percorre o poema, apesar da pobreza, reforça o estereótipo das relações tradicionais de gênero. É o mesmo que se observa, por exemplo, no poema XLVI.

Naquele quarto forrado
Há duas redes e um leito,
Onde um moço está deitado
– Livro aberto sobre o peito –

Pobrementemente amortalhado
O estudante de direito
Num camisolo encarnado,
De ramos brancos e estreito

Apesar da vela acesa,
Uma sombria tristeza
Paira ali dentro... Qualquer

Sente, ao primeiro momento,
Naquele frio aposento
A falta de uma mulher. (LOPES, 2015: 57)

Nesse cromo reforça-se a ideia do casamento como uma situação melhor que permanecer solteiro – pelo menos para o homem –, e da mulher como única responsável por cuidar da casa e até do próprio companheiro, já que o estudante mal consegue tratar de si mesmo e traz-se “pobrementemente amortalhado”. Ao contrário do poema XLVII, em que a mulher traz harmonia a casa, no caso do estudante de direito, o ambiente é “sombrio”, “frio” e “de tristeza”, justamente pela falta da presença feminina.

Esse papel feminino é um dos mais presentes em *Cromos*, embora haja também outros, como já apresentado em poemas discutidos anteriormente: as mulheres aparecem em algumas outras situações e condições. Há mulheres trabalhadoras, as jovens que se divertem nas festas, a mulher fatal.

Presença marcante nos cromos em geral, as mulheres são o assunto exclusivo da seção “Figuras” do livro como consideraremos a seguir.

6.5. Figuras

A seção “Figuras”, composta de 21 poemas com descrições de perfis femininos, foi acrescentada à segunda edição de *Cromos*, de 1896. Após as “Figuras”, há ainda uma série de três sonetos intitulados “Festas íntimas”, que se aproximam mais da estética de B. Lopes desenvolvida após os cromos e “O canário”, poema narrativo, que, embora se diferencie dos sonetinhos pelo formato, apresenta a mesma temática campesina.

“Figuras” foi posterior à publicação de *Pizzicatos* (1886) e *Brasões* (1895). Parece consenso, entre os poucos estudos críticos, que, em *Pizzicatos*, B. Lopes utiliza o humor para satirizar nossa burguesia, às vezes vestida de nobreza como a evitar o confronto direto: no segundo poema do livro, por exemplo, fala-se no “burguês do marido” (LOPES, 2015: 120), já no primeiro temos uma “viscondessa” (LOPES, 2015: 116).

Em alguns poemas, mostra como a moral sexual se impunha à sociedade e as estratégias de que os personagens se valiam para burlar as convenções sociais, não sem uma crítica a esse duplo comportamento, como se vê no poema abaixo, o de número IV.

Apareceu com a chuva,
Há de sair com o sol
Esta minha paixão pela viúva,
Que, tornando-me triste noite e dia,
Me prende e me agonia,
Como um peixinho a rabear no anzol.

Quero cantar agora,
Quero me rir, depois
Que vi na igreja o teu perfil, senhora;
Mas não posso cantar, e rir não posso!
E rezo um padre-nosso
Ao teu esposo morto há um ano ou dois.

Já de tristezas farto,
Abro a minha janela e o sol doirado
Entrou-me pelo quarto
Às seis do dia...

e vejo a viuvinha
Em outra alcova, bem defronte à minha,

A torcer os bigodes de um soldado. (LOPES, 2015: 124)

Pizzicatos, de tom prosaico e humor direto, não tem recebido maiores atenções da crítica e permanece como um dos livros menos abordados nos estudos críticos sobre o autor.

Já em *Brasões*, B. Lopes desenvolve os poemas de ambientação nobiliárquica que marcaram essa segunda fase de sua produção. As “figuras” da segunda edição de *Cromos*, portanto, são posteriores à mudança de tom na poética do autor.

Apesar dessa mudança de tom, o estilo dos cromos se mantém nas figuras. Predomina o sonetinho. A sonoridade continua a ser explorada como nos poemas anteriores do livro. Como exemplo, o poema “Donga”, o primeiro da série.

A sombra de uma palmeira
No fundo claro de um rio
Tem a aparência ligeira
Daquele todo sombrio.

Possui o peito vazio
Das afeições, de maneira
A ter no olhar vago e frio
Umaz tristezas de freira.

Pálida, magra e tão débil
Que parece uma doente,
Exausta, chorosa e flébil...

Pálpebras fundas, escuras,
Coando a lágrima quente
De umas perdidaz venturas. (LOPES, 2015: 80)

No segundo quarteto verifica-se mais uma vez a correspondência sonora com o que é dito. Os vocábulos “vazio” e “frio” apresentam, em sílaba tônica, a vogal fechada, normalmente associada à tristeza. O tom permanece descritivo como se pode ver, por exemplo, pela sequência de adjetivos da terceira estrofe: “pálida”, “magra”, “débil”, “exausta”, “chorosa” e “flébil”.

A paisagem natural, a exemplo, dos cromos anteriores, aparece nas descrições. Na primeira estrofe, a metáfora da natureza sombria é elemento caracterizador da mulher. O emprego de metáforas e comparações em

referência à natureza é frequente nos poemas dessa parte do livro, em maior ou menor grau, como se pode ver também no poema seguinte “Nina”.

Tão bela pode que exista,
Mais provocante não há!
O sonho de uma panteísta,
A perdição de um paxá.

Luze-lhe o raio da vista
Como o alfanje de um rajá
E vibra a nota de artista
Em toda a parte onde está.

É branca, mais que o luar!
Cabelos fartos, castanhos,
Olhos que lembram o mar...

Raio travesso de luz
Irradiando um rebanho
De fantasias azuis! (LOPES, 2015: 81)

Embora também haja a presença da vogal /i/ em vários vocábulos do poema e, inclusive, em uma das rimas, chama a atenção a presença, na rima com as palavras oxítonas, da vogal, aberta, ao contrário da fechada, mais associada à alegria.

Nos tercetos, repete-se a caracterização da mulher com elementos da natureza: “branca, mais que o luar”, “Olhos que lembram o mar”, “Raio travesso de luz”. Ao contrário do anterior, em que a natureza apresentava-se de forma sombria, nesse, os elementos que compõem o cenário natural apresentam-se de forma vibrante como forma de compor o belo perfil da mulher descrita. E repete-se também um traço recorrente em B. Lopes, que é a profusão de sensações, no caso de “Nina”, com a presença das cores, “branca”, “castanhos”, “azuis”, do raio de luz, que aparece mais de uma vez, e da “nota de artista” que vibra. Alguns vocábulos destoam da simplicidade mais comum nos cromos e se aproximam do estilo com que B. Lopes compõe as figuras femininas de *Brasões*. São eles, o “paxá”, o “panteísta”, o “rajá”.

Os elementos da natureza, as cores, as sensações são formas recorrentes na descrição desses perfis femininos de “Figuras”. O poema “Anjinha” é mais um exemplo.

Há um mistério travesso
Naquelas negras pupilas;
Delicadezas de gesso
Nas suas faces tranquilas.

É sempre o olhar que nos lança
Moroso, súplice e bambo;
Tem vaga-lumes na trança
Na pele cousas do jambo,

Desse ideal que ainda encanta,
Como a imagem de uma santa
Cercada de um resplendor...

Daquele corpo tressua
Um certo vago de lua,
Com um leve aroma de flor... (LOPES, 2015: 82)

Novamente temos a presença de elementos da natureza compondo o perfil feminino: os vaga-lumes, o jambo, a lua, a flor. A presença de sensações também se repete, através de cores e sons. Há as “negras pupilas”, o “aroma de flor”, o jambo, com as sensações que evoca.

Embora a beleza também pareça ser um atributo dessa mulher, como no poema anterior “Nina”, há nesse e em “Donga”, uma nota de melancolia e tristeza que envolve a mulher. Há um mistério que cerca essa melancolia, cuja motivação não fica explícita em ambos os poemas. Há, porém, a presença da religião como traço comum aos dois textos. No primeiro fala-se em “tristezas de freira”; no segundo, “a imagem de uma santa / Cercada de um resplendor”. Tais referências religiosas parecem sugerir que a melancolia das personagens tem origem em alguma inquietação da alma.

Já no sonetinho seguinte, “Cotinha”, mais uma vez é traçado um perfil triste. Dessa vez, porém, a motivação amorosa fica explícita.

Muito triste e delicada!
Suponham, para ideá-la,
Uma camélia dobrada
Sobre uma jarra da sala.

Vive cismando e, por nada,
Toda estremece e não fala!
Anda aquela alma de Atala
De funda mágoa ralada.

Adora o piano, que as notas,
Como saudosas gaivotas,
Alam-se às plagas marinhas...

Ah! Deus queira a nau que sondas
No plaino glauco das ondas
Traga-te o riso que tinhas. (LOPES, 2015: 83)

Não é necessário estender-se muito nesse poema. Há as mesmas recorrências. Da natureza, na metáfora da “camélia dobrada” e da alegoria da gaivota. As sensações são em menor número: de forma indireta, há aquelas evocadas pelo mar e, de forma direta, o som do piano.

O último poema dessa série de “melancolia” é “Carola”, embora o tom não seja propriamente de tristeza, mas sim de certa introspecção espiritual.

Coração de favo e nardo,
Alma de estrela e neblina.
Rocio em cálix de bonina,
Onda azul que amaina o cardo.

Luar sonâmbulo e tardo,
Íris de luz peregrina,
Nascida em plaga divina,
Aureola a frente do bardo!

Ave, que ao éter se exalça,
Beijando o ninho da balsa
Onde pipila... Jesus!

Vive de aromas e orvalhos;
Oscila o corpo nos galhos,
Suspende as plumas à luz. (LOPES, 2015: 87)

É, provavelmente, nesse poema que os traços apontados como marcas do estilo da descrição dos perfis femininos de “Figuras” aparecem de forma mais direta e em maior profusão. A presença da natureza se manifesta em todas as estrofes, com várias flores na primeira delas; o luar na segunda; a metáfora da ave na terceira; os “orvalhos”, “galhos” e “plumas” no último terceto.

As cores e sensações também são muitas: o azul; as indiretas, proporcionadas pelas flores, pelo bardo e os orvalhos. Chamam a atenção, porém, a presença de muitos elementos de natureza vaga ou etérea. A alma feminina, nesse poema, é de “neblina”. Há metáforas que a comparam a um “luar sonâmbulo” e a uma “ave, que ao éter se exalça”, buscando Jesus. A mulher descrita nesse poema possui uma ânsia de infinito. Nem todos os poemas, porém, apresentam essa melancolia ou esse tom metafísico. Há outros, em que o tom predominante é de celebração da beleza como em “Nenezinha”.

Moçoila de saia curta
Com ares de senhorita;
Borboleta que volita
Por sobre flores de murta.

É de uma graça infinita,
Quando os seus voos encurta:
De cada rosa então furta
O encanto que nela habita.

Olhar de boa malícia;
Como que um sonho navega
Naquele mar de delícia...

Ave medindo o caminho,
Mas que nas plumas carrega
Ainda o aroma do ninho. (LOPES, 2015: 85)

A metáfora da borboleta demonstra mais uma vez a comum associação entre a beleza da natureza e a beleza da mulher. O verso que abre o poema, junto com o ritmo das redondilhas e a simplicidade da sintaxe por justaposição de elementos proporcionam uma fluidez de leitura que dá um tom de quadras populares às duas primeiras estrofes e que se prolonga pelas duas últimas.

Em outros poemas dessa seção, notam-se, porém traços do estilo de *Brasões*. Como exemplos, temos “Sinhá” (2015: 91); “Madame” (2015: 92) e “Nhanhã”, reproduzido abaixo.

Cabelos com lantejoulas,
Como uma noite estrelada;
A bela fronte banhada
Na dúbia luz das papoulas.

Tem semelhança com as rolas
De pelúcia acaboclada,
Que bebem, de madrugada,
O róseo mel das caçoulas.

Traçando a curva opulenta,
O seio, que preso, estua,
Quase o corpinho rebenta...

De carnação florescente;
Ama as janelas da rua
E um rapazinho doente. (LOPES, 2015: 90)

Embora haja aqui traços comuns à forma de descrever a mulher predominante em “Figuras”, há uma mudança de tom no que diz respeito à simplicidade das caracterizações anteriores. A papoula é um termo recorrente em B. Lopes. A mulher ganha acessórios mais sofisticados, e sua beleza não é mais somente a natural. Há as “lantejoulas” no cabelo, e a presença de outro

elemento que dá um tom mais erótico à descrição, a “curva opulenta” do “seio”, adornado por um instrumento de sedução que é o corpinho.

Outro poema em que se nota o estilo do B. Lopes de *Brasões*, é a presença do exótico no poema “Zizinha”.

Lembra uma flor indiana
De emanção capitosa;
Estranha e brava liana,
Bela, porém venenosa.

Ares e olhos de cigana,
Cor verde-mar sulfurosa,
De cujo foco espadana

Certa luz tempestuosa...
Polpuda e quase escarlate,
A boca – ninho de estrelas –
Realça em moreno mate;

É de, quando ao gênio ardente
Fulge o raio das procelas,
Fazer tremer toda a gente. (LOPES, 2015: 95)

A natureza ganha um tom mais exótico com a “flor indiana”. Alguns vocábulos mais incomuns rompem com a simplicidade habitual das descrições, como “sulfurosa”, “espadana”, “liana” ou “procelas”. Há também nesse poema uma questão erótica que se traduz pelo pensamento de que o desejo provocado pela mulher é proibido, pois, infere-se, seja considerado “pecado”. Por isso a mulher é comparada a uma flor venenosa, imagem que está presente também em outro poema de B. Lopes, “Amórfala” (também na página 13 deste trabalho).

Os poemas de *Cromos* traçam um painel abrangente da vida no interior. Na seção “Figuras”, embora haja também uma variedade de perfis femininos, estes não chegam a compor um quadro tão vasto como os da primeira parte. Essa seção dá ensejo para que B. Lopes continue a escrever versos sobre um de seus temas mais frequentes, a mulher.

Com relação à dicção poética, ora se vê nesses poemas a simplicidade que marcou os cromos, ora a linguagem que tende para a maior complexidade das descrições de perfis femininos presentes em *Brasões*, por exemplo.

Na temática, há, em geral, os poemas que exaltam a beleza da mulher; os que a apresentam envolta em uma atmosfera de melancolia ou misticismo. Nesses dois tipos a beleza da figura feminina é mostrada com o emprego de

comparações e metáforas relativas à natureza, caracterizando uma beleza mais natural – como a imagem comum da vida no campo – destituída dos acessórios que comumente adornam as mulheres de *Brasões*. Há, porém, outros perfis que se afastam desse conceito de beleza natural; neles as mulheres precisamente utilizam os acessórios que realçam sua aparência e também produzem desejo. Nesses últimos, pode-se ver a mesma tensão erótica, um pouco atenuada talvez, da forma mais comum com que B. Lopes desenha seus perfis femininos.

6.6. Subjetividade e realismo

Neste capítulo procuramos investigar o caráter lírico e realista dos poemas de *Cromos*. Para essa tarefa, tomou-se por base o estudo de Hegel sobre a poesia lírica, e procurou-se avaliar em que medida as afirmações teóricas desse estudo se aplicam aos poemas de B. Lopes.

Da mesma forma, num segundo momento, tomaram-se também por base afirmações de caráter geral sobre o realismo e procurou-se avaliar em que medida os poemas de *Cromos* correspondem a tais afirmações. Nos capítulos anteriores, porém, já foram feitas várias observações sobre esse aspecto da obra de B. Lopes.

Uma vez que a crítica, de modo geral, aponta os cromos como poemas de cunho realista, mas também sentimentais, investigou-se, neste capítulo, como esses dois aspectos, a princípio contrastantes, se não inconciliáveis, estavam presentes no livro de B. Lopes.

Um dos estudos que tem sido fonte de referência sobre a poesia lírica é o de Hegel, na obra *Cursos de Estética*. Segundo esse estudo, a lírica se diferencia da épica pois

O que conduz à poesia épica é a necessidade de se ouvir a coisa, a qual desdobra diante do sujeito a totalidade fechada por si mesma como uma totalidade objetiva em si mesma; na lírica, ao contrário, se satisfaz a necessidade de se expressar a si e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo. (Hegel, 2014: 157)

Hegel divide sua abordagem do assunto em três partes: o caráter universal da lírica; as determinações particulares, que tratam das diferentes

espécies da obra de arte lírica e, por fim, discorre sobre o desenvolvimento histórico do gênero.

Dentro da seção destinada ao caráter universal da lírica, há ainda a tripartição nos seguintes pontos: o conteúdo; a forma por meio da qual esse conteúdo é expresso e “o estágio da consciência e da formação a partir da qual o sujeito lírico dá a conhecer seus sentimentos e representações” (HEGEL, 2014: 157).

“O conteúdo da obra de arte lírica”, segundo Hegel (2014: 157-158), “não pode ser o desenvolvimento de uma ação objetiva em sua conexão que se amplia em um reino mundano, e sim o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos”. Em razão dessa singularidade, o conteúdo do poema lírico não tem um caráter totalizante, como a epopeia que apreende, de forma global, o espírito de um povo, mas centra-se sobre um aspecto em particular do assunto tratado. Como exemplo, Hegel (2014: 158) aponta que “a lírica inteira de um povo pode, por conseguinte, percorrer a totalidade de seus interesses, das representações e dos fins nacionais, mas não o poema lírico singular”. Assim também, cada cromo em particular representa apenas um aspecto da vida no interior, mas todos os poemas, colocados em conjunto são como peças de um mosaico que se unem para compor um quadro abrangente dessa vida.

Além disso, em sua singularidade, podem ser encontrados traços de caráter universal. De acordo com Hegel (2014: 158), “no interior dessa singularização, se encontra, de um lado, o *universal*, como tal, o elemento mais elevado e mais profundo da crença, do representar e do conhecimento humanos”. Nesse sentido, cada situação singular retratada nos cromos representa o típico, ou seja, o comportamento humano como se dá em geral na situação abordada. Como exemplo, pode-se apontar o cromo VII, que trata da chegada do pai após um dia de trabalho. Esse caráter típico, e, por consequência, universal, pode ser mais um elemento a explicar o sucesso dos poemas em sua época, já que estabelece uma empatia com o leitor: o poema está falando não só de um personagem, mas também, como efeito da recepção, desse próprio leitor.

Por ser expressão de um sujeito, todos os assuntos podem servir de motivação para a lírica, mesmo os mais banais e cotidianos. De acordo com

Hegel (2014: 158), “qualquer situação, sentimento, representação singulares etc. são apreendidos em sua essencialidade mais profunda e, com isso, expressos eles mesmos de maneira mais substancial”. E, ele acrescenta mais adiante, inclusive o “conteúdo mais fútil” (2014: 159). Nesse ponto, os cromos exemplificam bem essa afirmação, uma vez que demonstram que mesmo as situações mais banais do cotidiano (o que será depois amplamente desenvolvido no Modernismo) podem servir de ponto de partida para a criação poética.

O caráter universal do lírico, no entanto, é discutido por Massaud Moisés (2012) sob outro ponto de vista. Para ele a universalidade do lírico, conforme apontada por Hegel, nem sempre é atingida, pois o impulso lírico permanece, muitas vezes, limitado aos sentimentos e sensações, num nível mais superficial da percepção do sujeito. Seria uma poesia como confissão dos sentimentos perante o mundo, mas não de análise dos conflitos mais profundos por trás desses sentimentos. Por outro lado, é este situar-se nas camadas mais superficiais da sensibilidade humana que torna a poesia lírica acessível a todos os leitores que partilham tais sentimentos com o eu poético. Embalada pela música e pela experiência de emoções idênticas às expressas no poema (que, muitas vezes o leitor nem sabe definir precisamente) se concretiza a comunicação entre o eu poético e o leitor. Ou seja, essa comunicação se dá por processos muito mais subjetivos que os assentados nos vínculos da racionalidade. Dessa forma, a poesia lírica, em geral, seria tão fugaz quanto o conteúdo sentimental que expressa. Nos casos, porém, em que essa comunicação logra ultrapassar essas camadas superficiais da alma e atinge o mais profundo do ser humano, temos os grandes poetas líricos, como o foi entre nós, por exemplo, Manuel Bandeira.

Já para Octavio Paz (2012: 73), esse caráter universal é inerente ao próprio poeta.

Mesmo o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é um paradoxo afirmar que o poeta – como as crianças, os primitivos e, em suma, como todos os homens quando soltam as rédeas da sua tendência mais profunda e natural – é um imitador por profissão. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o

próprio tempo e também conosco, e que sendo de todos também é único e singular.

A poesia de B. Lopes apresenta esse caráter universal. Há vários poemas em *Cromos* em que se percebe a vasta abrangência de um singular com amplitude universal. As situações abordadas pelos cromos são situações comuns do dia a dia que, apesar da distância temporal quanto à época atual, e a despeito de certo léxico eventualmente mais datado num ou noutro verso, ainda podem ser facilmente apreciados. Através da captação do elemento típico, B. Lopes compõe um quadro abrangente que pode se estender para além do ambiente campestre, alcançando situações do cotidiano humano em geral. Há outros exemplos, além do cromo VII, como o retorno ao lar no poema LVIII. Outro divertido exemplo é o cromo XXIV, a seguir.

A casa daquela gente
É branca como um jasmim!
Tem nas vidraças na frente
Forros azuis de metim.

Quando o sol tinge o poente,
Vai de bengala ao jardim
Um velhote impertinente,
De roupa clara, de brim.

Enxota os pintos e clama
Contra quem pisa na grama;
Xinga as crianças, cruel!

Por encontrá-las adiante
Pondo no lago ondulante
Embarcações de papel. (LOPES, 2015: 35)

Quem teve a oportunidade de algum dia brincar na rua poderá ter alguma recordação desse poema que aborda, de forma leve, o conflito de gerações que é característica, obviamente, não só da época de B. Lopes.

Assim, de acordo com a formulação de Hegel, os assuntos abordados por B. Lopes em seus cromos não fogem aos que podem ser enfocados pela poesia lírica em geral. É no que se refere à Forma (o estudo apresenta essa grafia em maiúsculo), entretanto, que a teoria e os poemas não parecem equacionáveis.

Hegel assinala que, quanto à Forma, a poesia lírica tem sua unidade não no desenrolar de ações, mas no indivíduo como ponto central. A unidade é entendida por ele como o ponto de coesão, que promove a convergência das

ideias e assegura a coerência interna da obra. É o sujeito que constitui o núcleo do poema lírico em torno do qual gravitam suas emoções, fantasias, considerações e pensamentos. O lírico, segundo ele, se concentra essencialmente em sua natureza subjetiva.

A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em *si* mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição dessa matéria [*Stoffs*] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações (HEGEL, 2014: 163).

Essa subjetividade pode aparecer mesmo de forma não intencional. Ainda quando o poeta lírico é chamado a descrever um objeto exterior ou narrar um acontecimento, é seu interior que se revela por meio das escolhas lexicais, imagísticas, enfim, das escolhas linguísticas que faz. O que emerge não é a objetividade e sua descrição plástica, e sim a evocação do exterior no ânimo, “a disposição estimulada por meio disso, o coração que se sente em tal ambiente (...) o ânimo que se introduziu [no objeto] deve vir à consciência interior” (HEGEL, 2014: 178).

Apesar de defender reiteradamente o sujeito como ponto central da lírica, Hegel (2014: 160), aponta que o poema lírico pode apresentar maior liberdade formal. O poema lírico muda conforme o que ele denomina “mutabilidade diversamente determinável do interior”. Nesse sentido, entre outras formulações, seu estudo aponta que “de igual modo a lírica se expande também para a narrativa descritiva” (2014: 161), o que não exclui, assim os cromos.

Com base nessas considerações, procuramos investigar mais detidamente a presença do sujeito nos cromos. Ela se dá de várias formas: há poemas em que o sujeito aparece somente como observador. Há outros em que ele se coloca como participante da cena descrita; há ainda aqueles em que um personagem apresenta, em primeira pessoa, sua situação. Há, ainda, os poemas em que esse sujeito não se coloca e o foco recai exclusivamente sobre a cena. Por já havermos reproduzido muito dessa poesia na íntegra anteriormente, nos exemplos abaixo, serão citadas apenas partes específicas.

No Cromo I, a personagem principal tece considerações sobre si mesma em primeira pessoa: “Sou rapariga da aldeia”, “Sou loira, simplória”. Tece considerações também sobre a realidade circundante através de um juízo de valor: os moços são descritos por ela como “Zangões que giram à roda / De impenetrável colmeia”. Desse modo, a objetividade da cena é ilusoriamente aparente, pois se não há um sujeito externo, a realidade nos é dada a conhecer pelo crivo subjetivo do personagem.

No Cromo III, há um sujeito que se coloca como participante da ação. Ele aparece nos termos “Ouvi...” e “Transpus a porta, assustado...”. Logo após esse último termo há a exclamação “Virgem Maria!” que evidencia o posicionamento desse sujeito diante da cena, de uma criança que, diante da mãe, “expirava”.

No poema IV, também há um sujeito que se participa da cena, inclusive na condição de familiar: “Não repare na choupana, / Disse-me o tio Simplício.”. É esse mesmo sujeito que também faz uma inferência a respeito do comportamento dos personagens: “Quer esconder a pobreza / Num guardanapo de linho.”, dessa forma, a realidade, que a princípio parece estar retratada de forma objetiva, revela-se também através de uma reflexão do sujeito.

No cromo VIII, a situação apresentada nos dois quartetos é ponto de partida para uma reflexão pessoal nos tercetos: “Eu que, matando esperanças, / Da mocidade nos trilhos / Perdi os risos joviais, / Sigo invejoso as crianças!”. Essa mesma postura se repete nos poemas XLVI e XLV, em que a cena descrita é motivo para reflexões pessoais, ainda que sem o emprego da primeira pessoa. Tais reflexões são respectivamente: “Sente-se, ao primeiro momento, / Naquele frio aposento / A falta de uma mulher.”. E “Um quê de alegre e tranquilo; / Percebe-se em tudo aquilo / O dedo de uma mulher.”.

No poema XIV, a cena também é narrada em primeira pessoa, e novamente há a presença de um termo que indica um juízo de valor: “Que de vezes, oh! filha destes lares! / Eu consolei-te os frívolos pesares, / Nessa ternura múltipla de irmão!...”. Além da palavra “frívola”, o sujeito também se posiciona através das exclamações. A condição de irmão confere mais credibilidade a esse narrador, percebe-se, no entanto, que mais uma vez a cena nos é mostrada por um ponto de vista subjetivo.

No poema XXII, o sujeito conduz o olhar do leitor para o ângulo da cena que deseja evidenciar: “Olhai para a cabana”. Abordagem análoga se percebe no cromo LVII, em que o sujeito convida o leitor à cena: “Entremos nas oficinas”.

Há uma série de outros textos em que aparece um “eu” em situações de namoro ou galanteio, muitas vezes dentro do próprio núcleo familiar, com primas, por exemplo. Como o soneto XXX, decassílabo.

Passeávamos cedo – eu, minha irmã,
E sua amiga, uma infeliz criança
Neta de um velho, ali, na vizinhança,
Órfã, talvez; chamavam-na Nhãnhã.

Quem mais sublime: a rosa da manhã
A se esfolhar no colo da bonança,
Ou ela, um silfo! a sua fronte mansa
Num lírico azul, a túnica de lã?

Foi numa dessas ocasiões que a ela
Eu me animei dizer – amo-te, és bela...
E minha irmã me interrompeu: Nhonhô,

Tu bem sabes que a órfã bem querida
Vive dos pais saudosa, e agradecida,
Enxuga ainda as lágrimas do avô. (LOPES, 2015: 41)

Some-se a essa primeira pessoa, a referência a Nhonhô, que Lacerda toma por biográfica, e esses poemas seriam de cunho pessoal. Nesses cromos, de modo geral, a preocupação em descrever situações e costumes fica em segundo plano (embora muitas vezes eles possam ser deduzidos de forma indireta) e prevalece a narrativa amorosa. Que, como também presente em Bruno Seabra, parece ser um tipo de narrativa, em geral, bem ao agrado do público da época.

Mesmo quando não há a presença explícita de uma primeira pessoa, o emprego de adjetivos valorativos e exclamações supõe uma forma de intervenção subjetiva na descrição. No poema V, por exemplo, temos essa espécie de visão pessoal no adjetivo empregado no verso: “Numa atitude simplória”. No cromo VI, a dama é descrita como “voluptuosa” e “preguiçosa”. Em XXIII, temos uma exclamação indicando um posicionamento subjetivo: “Mãe de Deus! E um maltrapilho / (Cede a porta aos arrancos) / Toma nos braços o filho!”. Mas é importante ainda ressaltar que essas marcas de

subjetividade, se aparecem, não dão o tom predominante do poema, que recai sobre a descrição da cena.

Há ainda outros textos em que a subjetividade, como foco do discurso lírico, se apaga, como o XXVII.

Fria a sala. A noite, fora,
Traja o cendal de viúva;
E o vento que à porta chora
Borrifa os vidros de chuva.

Estão no sofá sentadas
Três senhoras; mais adiante
Duas moças enlaçadas
Correm os livros da estante.

Espraia-se a luz, em onda,
De um castiçal dos antigos
Sobre uma mesa redonda,

Onde, de gorro e cachimbo,
Um velho com três amigos
Joga em palestra, o marimbo. (LOPES, 2015: 38)

Nesse poema, assim como em outros, a atenção recai sobre cada elemento da cena, e apagam-se os elementos de subjetividade comuns nas situações anteriormente descritas. Ainda assim, os trechos “A noite, fora / Traja o cendal de viúva” e “o vento que à porta chora” tendem, no entanto a afastar-se de uma objetividade mais “pura” com que se poderiam caracterizar os objetos de forma direta, sem a mediação da metáfora. Predomina, no entanto, uma estética de “inventário”, na qual se faz um levantamento dos elementos dispostos na cena. Essa riqueza de detalhes é um dos pontos que confere realismo às descrições.

Com relação ao ponto de vista da formação da qual nasce a obra lírica, Hegel distingue a canção popular da poesia artística. A diferença entre ambos, segundo o teórico, reside em que

A canção popular canta a si mesma, por assim dizer, imediatamente como um som natural a partir do coração; a arte livre, todavia, é consciente de si mesma, ela exige um saber e um querer daquilo que produz e necessita de uma formação [*Bildung*] para este saber, bem como de uma virtuosidade de produção aperfeiçoada para a consumação. (HEGEL, 2014: 171)

Embora os poemas de B. Lopes não se enquadrem exatamente na definição de canção popular formulada pelo teórico, podem compartilhar,

segundo a mesma definição, traços desse gênero, em especial no que se refere à exteriorização do sujeito. Conforme Hegel (2014: 169), na canção popular,

não é todavia um indivíduo singular que se torna conhecível nisso com sua peculiaridade subjetiva de expressão artística, e sim apenas um sentimento popular que o indivíduo traz inteira e plenamente em si mesmo, na medida em que ele ainda não possui representar e sentir interior algum separados da nação e da sua existência e dos seus interesses.

A segunda parte da afirmação acima, sobre o representar e sentir separados da nação e seus interesses, não parece aplicável aos cromos, no entanto, B. Lopes traz, em seus poemas, essa intuição, talvez não do sentimento popular, mas da própria essência da vida em sua localidade de origem.

Hegel tece ainda outras considerações sobre a poesia lírica, algumas sobre aspectos já abordados no capítulo referente ao lirismo, como a música. A discussão a respeito da subjetividade da lírica, ponto central de sua teoria, entretanto, constituiu o objetivo da discussão desse capítulo.

Dessa forma, os cromos são poemas predominantemente descritivos que apresentam marcas de subjetividade. Essas marcas se apagam completamente em alguns poemas; em outros elas são mais discretas ou mais evidentes, com a ressalva de que sempre existe a voz lírica por trás de toda objetividade que o poema ostente. Mas ela põe em primeiro plano não a si mesma, mas a certa imagem do mundo, que ela enfoca e representa.

Embora haja tais marcas de subjetividade através de um sujeito que intervém nos cenários, orientando a visão do leitor para determinado aspecto, apresentando opiniões, sentimentos e reflexões; essa subjetividade, entretanto, não predomina, mas sim o tom geral descritivo e o foco principal nos personagens e situações abordadas. Esse seria mais um tom “realista” da obra.

Segundo Afrânio Coutinho (1978: 185), “A palavra realista deriva de real, oriunda do adjetivo do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato”. A palavra indica assim o privilégio dado à “coisa”, ao objeto em detrimento do sujeito. Realismo é a “palavra que indica a preferência pelos

fatos e a tendência a encarar as coisas tal como na realidade são.” (COUTINHO, 1978: 185).

As palavras Realismo e Naturalismo, assim como Classicismo e Romantismo, antes de estilos de época, denominam, segundo Afrânio Coutinho (1978: 179-180), “categorias estéticas ou temperamentos artísticos, tendências gerais da alma humana em diversos tempos [...] surgindo o Realismo sempre que se dá a união do espírito à vida, pela pintura objetiva da realidade”.

A atitude realista é, assim, uma disposição da arte, cujo princípio básico orientou a escola literária que adotou Realismo como seu nome na segunda metade do século XIX. Ainda de acordo com Afrânio Coutinho (1978: 135), “Em Literatura, Realismo opõe-se habitualmente a idealismo (e a Romantismo), em virtude de sua opção pela realidade tal como é e não como deve ser”. E o teórico acrescenta que “A palavra entrou na literatura pela mão de Champfleury quando editou em 1857 um volume de ensaios que vinha publicando desde 1843 e nos quais expunha a doutrina realista.” (COUTINHO, 1978: 135).

Os cromos de B. Lopes apresentam traços de subjetividade, sem dúvida. Porém como discutido nas seções precedentes, no que diz respeito às imagens do campo, às tensões, às festas e costumes, predomina nesses poemas a descrição de cenas, e assim, o foco principal não é o sujeito com sua interioridade, ainda que ele faça intervenções, e haja, no fundo, como que sua velada presença, mas o cenário em si, com os detalhes do ambiente e dos personagens que o habitam. Além disso, embora exista certa visão ideal do campo como ambiente agradável, a poesia de B. Lopes se recusa a certos olhares ideais sobre esse mesmo espaço. Em vez do retrato de uma *aurea mediocritas*, uma vida simples, mas agradável, ou das imagens de fartura comumente associadas à vida campestre, os poemas problematizam situações como a pobreza e o difícil trabalho na terra. E não só o trabalho, mas a descrição de vários aspectos relacionados à vida nessa região, como os costumes, a religiosidade entre outros aspectos, conforme já mencionado, formam um painel da vida interiorana.

Além disso, há uma preocupação em situar as breves narrativas no tempo e no espaço (conforme discutido no capítulo sobre o lirismo) e o próprio caráter “fechado” das narrativas, nas quais se apresenta o problema, mas também a solução são características realistas. Os poemas, tomados em

conjunto, abordam também várias situações da vida no interior, compondo um quadro abrangente dessa região, outro aspecto em que reside o caráter realista dos poemas.

Nesse ponto, embora os sonetinhos de B. Lopes promovam uma continuidade no que diz respeito a nossos românticos, seja no lirismo, seja na tradição da poesia campestre, eles constituem um ponto de ruptura ao recusar – parcialmente ao menos – uma visão ideal e estereotipada do campo em função de um olhar mais atento e detalhado aos problemas e carências dessa região.

7. Considerações finais.

A obra de B. Lopes é composta por três vertentes, com duas principais. Sem considerar a ordem cronológica de publicação de seus livros, essas vertentes são: uma religiosa, que apresenta aspectos comuns ao Simbolismo. A segunda aborda ambientes e personagens aristocráticos em que se destaca a descrição de perfis femininos. A terceira, de seu livro de estreia *Cromos* e também presente em outros poemas, é a denominada, por Péricles Eugênio da Silva Ramos, de “realismo agreste”.

A linha simbolista de *Val de lírios*, inclusive por compor, na obra do poeta, uma parte menor, em termos de quantidade, é pouco estudada. A segunda linha, que aborda ambientes aristocráticos, encontrada principalmente em *Brasões*, foi, em sua época, mal recebida por parte da crítica, especialmente por José Veríssimo. O descompasso entre a vida simples do poeta, funcionário dos Correios, e os ambientes aristocráticos de seus poemas foi, em grande parte, responsável por embasar uma crítica de fundo biográfico e sociológico que pouco refletiu sobre aspectos textuais da obra.

Por outro lado, a crítica aponta, de forma consensual, o livro *Cromos* como uma das melhores produções da lírica oitocentista. Os vários aspectos da vida no campo pintados nos cromos, como o trabalho na terra, as relações familiares, os costumes daquela região fazem desse livro um grande painel da vida no interior brasileiro. Considerando-se, porém, que os poemas têm por base a região em que o poeta nasceu, Boa Esperança, no município de Rio Bonito, localidade distante cerca de cem quilômetros da capital Rio de Janeiro, nem só aspectos rurais são abordados nos poemas, mas outros normalmente mais urbanos, que a proximidade com o grande centro enseja, sobretudo em relação a trabalhos mais comuns em regiões urbanas, como os que respondem pelos operários que aparecem mais de uma vez na obra.

Para compor esse painel da vida no interior, o poeta utiliza-se principalmente do registro descritivo, com um olhar atento de observador, o que pode ser atribuído à sensibilidade do seu olhar. Em alguns poemas esse registro exclui qualquer tipo de envolvimento do sujeito que descreve as cenas, porém, em muitos outros, a subjetividade se torna mais manifesta por traços

que constituem o envolvimento do sujeito através de juízos de valor, reflexões, expressão de sentimentos ou interações com o leitor.

O olhar descritivo, a abordagem dos costumes e problemas do campo conferem à obra um registro de cunho realista das cenas cotidianas. Essas descrições realistas, que têm como um dos precursores o poeta Gonçalves Crespo, são expressas através de uma dicção poética sonora herdada de nossa tradição lírica. Esses elementos em conjunto – o lirismo que advém, principalmente, da sonoridade dos poemas, o realismo das descrições e os traços de subjetividade – fazem com que o livro *Cromos* seja apontado pela crítica literária em geral como um tipo pouco comum de poesia entre nós.

A poesia de B. Lopes pode ser considerada, de fato, incomum, não apenas no que se refere aos cromos, mas também em seus poemas de perfil aristocrático. Alguns termos utilizados para situar o autor no momento literário em que viveu, como “parnasiano sincrético” (conforme MOISÉS, 2001: 197) revelam a dificuldade de enquadrá-lo nas classificações estilísticas. B. Lopes assimilou, na verdade, várias tendências de sua época e, excetuando-se a fase em que se uniu ao grupo simbolista, da qual também faz parte *Val de Lirios*, não parecia estar entre suas preocupações a observância rigorosa de alguma escola literária em particular. Daí a feição muito pessoal de seus poemas, que, no entanto, não chega a ser rigorosamente original, pelo menos não em *Cromos*.

Se *Cromos* não chega a ser um livro de todo original, quanto a certa linha de lirismo a que se filia, trata-se, porém, de um sensível ponto de convergência de características em um momento de passagem do Romantismo para o Realismo. Conserva, assim, os traços herdados da tradição, mas apresenta um ponto de ruptura ao expressar uma visão menos idealizada da vida no interior e mais problematizadora dessa realidade. Seus méritos se esteiam nesses liames entre o tratamento lírico dos quadros e a apreensão minuciosa das cenas de um cotidiano campesino, alicerçando-se todo o conjunto, igualmente, nos recursos da musicalidade e na vivacidade das imagens que percorrem os versos do poeta. Além disso, ao tomar como ponto de partida para a elaboração dos poemas cenas banais do cotidiano, aproxima-se de poética que será depois amplamente desenvolvida no nosso Modernismo.

Referências

ABRAMS, M.H. *The fourth dimension of a poem and other essays*. Foreword by Harold Bloom. New York: Norton&Company, 2012.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O esquecido B. Lopes*. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 20 de outubro de 1959. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ANDRADE, Mário de. *Oswald de Andrade: Pau Brasil*, Sans Pareil, Paris, 1925. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

ARAÚJO, Gilberto. *B. Lopes, o dândi na antessala*. In: LOPES, Bernardino da Costa. *Poesia reunida*. Organização e prefácio Gilberto Araújo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015.

ARAÚJO, Humberto Alves de. *X. de Castro, o artista dos cromos: o romântico que foi o maior poeta realista do Ceará*. 2008. 141f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BORGES, Isabela Melim. *Desvelando B. Lopes*. 2016. 156f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1956.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *As muitas faces do dândi*. In: *Dândis, estetas e sibaritas*. Organização Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Latuf Isaias Mucci. Rio de Janeiro: Confraria do Vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

COPPOLA, Julio Cesar. *Viva la gracia: a celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes*. 2012. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Correio da Manhã. 17 de novembro de 1911. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CRESPINO, Gonçalves. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal LTDA, 1942.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FREIRE, Ezequiel. *Flores do campo*. São Paulo: Departamento de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 1950.

GENS, Armando. *A trajetória do poeta B. Lopes em perspectiva crítica*. In: *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário / organizadores: Celina Maria Moreira de Mello, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, volume IV. Tradução Marco Antônio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana: das origens à atualidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

LACERDA, Renato de. *Um poeta singular – B. Lopes*. Niterói: edição do autor, 1949.

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias –* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Bernardino da Costa. *Bernardino da Costa Lopes: “O poeta fidalgo”*. Organização Liane Arêas. Niterói, RJ: Nitpress, 2010.

_____. *Poesia completa*. Curitiba: Anticítera, 2017.

_____. *Poesia reunida*. Organização e prefácio Gilberto Araújo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015.

LÖWY, Michael; Sayre, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1975.

MENDES, Leonardo e VIEIRA, Renata Ferreira. *Os naturalismos de Figueiredo Pimentel em O aborto e Um canalha*. Anais do XV Congresso da Abralic. Disp. em <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491506245.pdf> Acesso em agosto de 2016.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *História da literatura brasileira. Realismo e Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *História da literatura brasileira. Romantismo, Realismo*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

MURICY, Andrade. *B. Lopes*. In: LOPES, Bernardino da Costa. *Poesia completa*. 2ª. ed. Curitiba: Anticitera, 2017.

_____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973 (dois volumes).

NÓBREGA, Mello. *Evocação de B. Lopes*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIXOTO, Afrânio. *Prefácio à obra completa de Gonçalves Crespo*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal LTDA, 1942.

PEREIRA, Danglei de Castro. *A poesia realista de Bernardino Lopes*. Revista Uniletras, Ponta Grossa, v. 33, n. 1, jan./jun. 2011.

PERNETA, Emiliano. *Ilusão e outros poemas*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

PINSKY, Jaime. *As primeiras civilizações*. São Paulo: Contexto, 2006.

Pierrot. Números 1 a 9, setembro a novembro de 1890. Disponíveis na Biblioteca Nacional.

PRADO, Antonio Arnoni. *Dialética da grã-finagem (notas sobre a irreverência da belle époque)*. In: MENEZES, Emílio de. *Obra reunida*. Organização de Cassiana Lacerda Carollo; introdução de Josué Montello. Rio de Janeiro: J. Olympio; Curitiba: Secretaria de Cultura e Esporte do Estado do Paraná, 1980.

RAMOS, Pércles Eugênio da Silva. *A renovação parnasiana na poesia*. In: *A literatura no Brasil*. Org. Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

RICARDO, Cassiano. *Gonçalves Dias e o Indianismo*. In: *A literatura no Brasil: era romântica*. Direção Afrânio Coutinho e Codireção Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1997.

RICIERI, Francine. *Imagens do feminino entre decadentes*. Revista *O eixo e a roda*, vol. 17. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

Rio Revista. Números 1 e 2, abril e maio de 1895. Disponíveis na Biblioteca Nacional.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo quinto. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto, Portugal: Tipografia Bloco Gráfico: 1975.

SEABRA, Bruno. *Flores e fructos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

SJOLBERG, Gideon. *Origem e evolução das cidades*. In: DAVIS, Kingsley (org.). *Cidades: a urbanização da humanidade*. Tradução de José Reznik. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1979.

Tebaida. Números 1 a 3, maio a agosto de 1895. Disponíveis na Biblioteca Nacional.

VARELA, Fagundes. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1962.

VERÍSSIMO, JOSÉ. *Estudos de Literatura Brasileira – 1ª. série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e comentários Raimundo Carvalho. Belo Horizonte, MG: Crisálida, 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.