

A romantização do gênero bucólico na revista *Guanabara*: uma leitura dos poemas “Itaé” e “O pouso”

The Romanticization of the Bucolic Genre in the *Guanabara* Magazine: A Reading of the Poems “Itaé” and “O pouso”

Gabriel Esteves¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

gabrielesteves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

RESUMO: Este artigo pretende discutir algumas estratégias adotadas por Antônio Joaquim de Melo e Araújo Porto Alegre na escrita dos poemas “Itaé” e “O pouso”, respectivamente publicados nos números 5 e 6 (tomo I) da revista *Guanabara* (1849–1856). Minha hipótese é que esses poemas pertencem à tradição da poesia bucólica, de herança clássica, mas dialogam com temas e interesses fundamentais da nova literatura romântica, inserindo-se assim no projeto de romantização dos gêneros clássicos iniciado em meados da década de 1830 pelo círculo da revista *Nitheroy*. A fim de fundamentar minha proposta de leitura, esboço um panorama conciso desse projeto clássico-romântico e relaciono os dois poemas estudados a composições bucólicas anteriores.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia bucólica; Romantismo; *Guanabara*.

ABSTRACT: This article discusses some of the strategies adopted by Antônio Joaquim de Melo and Araújo Porto Alegre in the writing of the poems “Itaé” and “O pouso”, respectively published in issues 5 and 6 (volume I) of the periodical *Guanabara* (1849–1856). My hypothesis is that these poems belong to the tradition of bucolic poetry, of classical heritage, but engage with fundamental themes and interests of the new Romantic literature, thus inserting themselves into the project of romanticizing classical genres initiated in the mid-1830s by the circle around the *Nitheroy* review. In order to support this interpretation, I outline a concise overview of this classical-romantic project and draw parallels between the two poems under study and earlier bucolic writings.

KEYWORDS: Bucolic poetry; Romanticism; *Guanabara*.

¹ Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenador do grupo de pesquisa Lusofonia Oitocentista (Lus8). Pesquisador vinculado ao Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL).

Introdução

Entre 1849 e 1856, circulou no Brasil a revista *Guanabara*, folha dedicada a retratar o “estado intelectual da época” (*Guanabara*, 1849, p. 1), e que pretendia tornar-se o “jornal-livro onde se registra tudo quanto for concernente à glória literária da nossa pátria” (Pinheiro, 1856, p. 299). Sua publicação, marcada desde cedo por inconstâncias, sofreu reiterados percalços editoriais e financeiros que, em mais de uma ocasião, levaram-na quase ao fechamento. Chegou, porém, “sob os auspícios e às expensas de S. M. O Imperador” (*O Guanabara*, 1855, p. 4), a produzir três tomos de aproximadamente 400 páginas cada, mais meia dúzia de composições publicadas à parte, e, não obstante os testemunhos de desanimação e desinteresse público que acompanharam sempre a sua circulação², desempenhou papel considerável na divulgação das ideias românticas Brasil adentro, integrando a campanha de legitimação de instituições recém-fundadas como o Instituto Histórico e Geográfico e o Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, associações das quais fizeram parte, não por acaso, todos os seus redatores: Joaquim Manuel de Macedo, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias — “meio a reboque metido dentro da redação”, da qual safou-se “tão logo pôde” (Lopes, 1978, p. 154), no quinto número — e, por último, Fernandes Pinheiro.

A *Guanabara* pertencia, como atestou a própria redação em seu primeiro número, a uma linhagem de publicações iniciada em 1836 com a revista *Nitheroy*, e continuada por folhas como o *Jornal dos Debates Políticos e Litterarios* (1837-1838), a *Revista Nacional e Estrangeira* (1839-1840) e a *Minerva Brasiliense* (1843-1845). Unia esses periódicos não só um mesmo grupo gestado entre o Rio de Janeiro e Paris nos princípios da década de 1830, mas um mesmo objetivo: incentivar a modernização do Brasil a partir de um “projeto civilizador” de pretensões unificadoras, totalizantes, alinhado politicamente à monarquia constitucional e, filosoficamente, ao ecletismo espiritualista de Victor Cousin. Perdura, pois, nas páginas da *Guanabara*, a convicção cousiniana, já professada pelo *Jornal dos Debates* e pela *Minerva Brasiliense*, quanto à interdependência dos elementos civilizatórios, e perdura também o alinhamento programático ao projeto de ecletismo literário inaugurado por Gonçalves de Magalhães com a *Confederação dos Tamoios* (princiada, ao que tudo indica, em 1834), os *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) e Antônio José (1839), empenho logo secundado por João Manuel Pereira da Silva (enquanto teorizador, no *Jornal dos Debates*), Joaquim Norberto, Teixeira e Sousa, Araújo Porto Alegre e

² A propósito do desânimo manifestado pela redação em várias ocasiões, Cf. Esteves, 2024, p. 459-465.

outros poetas ligados ao IHGB. O objetivo comum desses escritores era superar a querela clássico-romântica estabelecendo um *juste-milieu* entre a tradição e as novidades literárias (nem sempre bem-vindas³) trazidas pelo pacote, sem pender excessivamente para nenhum dos lados. Em uma frase: inovar conservando, unir o melhor dos dois mundos. Para alcançar essa síntese pacificadora, valeram-se de várias estratégias (crítica jornalística, censura dramática etc.), dentre as quais importa destacar, no contexto deste artigo, a romantização temático-formal dos gêneros clássicos — estratégia que encontrou em Magalhães, sujeito educado nos manuais poéticos do século XVIII, o seu maior representante. Vejamos um exemplo. Em 8 de maio de 1834, Araújo Porto Alegre (*apud* Pacheco, 1932, p. 94) registra, em correspondência a Evaristo da Veiga, que vai adiantada a *Confederação dos Tamoios*: “Domingos [...] aqui [em Paris] vai com o seu poema dos *Tamoios*, que eu creio estar melhor do que tudo que ele fez até aqui”. Poucos meses depois, em 30 de agosto de 1834, Magalhães faz publicar, no *Correio Oficial*, uma centena de versos acompanhada de um verdadeiro programa literário⁴, no qual expressa a intenção de unir o estilo neoclássico de Filinto Elísio à “nova maneira de poe-tar” (Magalhães, 1834, p. 202) experimentada por Byron, Lamartine e Delavigne, conferindo ao gênero épico um tratamento distinto da “maneira dos Gregos e dos Romanos” (Magalhães, 1834, p. 202), aos quais “convém estudar [...], mas não escravizar-se” (Magalhães, 1836, p. 158). Disso resulta que a *Confederação* seja um poema eclético, híbrido de linguagem neoclássica e imaginário americano, muito ao gosto do romantismo moderado. Tinha razão o historiador Eugène Delaplace (1865, p. 502), pois, ao escrever: “testemunha da luta entre românticos e clássicos, o senhor Magalhães não tomou partido por nenhum dos dois campos; ele rejeita todo sistema exclusivo, e crê que é chegada a hora do ecletismo”⁵.

Magalhães foi imitado nesse empenho de romantização genológica por alguns seguidores dedicados como Araújo Porto Alegre — cujo poema “A Voz da Natureza” foi acertadamente descrito por Wilson Martins (1978, p. 214) como “romântica de inspiração, embora tecnicamente arcádica” —, Joaquim Norberto — em cuja obra “o alimento romântico não [...] tira toda a substância clássica” (Veríssimo, 1916, p. 235) —, Teixeira e Sousa — cujo poema *Os Três dias de um noivado* (1844) foi definido pelo autor como “clássico ou romântico, ultraclássico

³ A respeito da recepção contrariada do drama romântico no Brasil, por exemplo, Cf. Esteves, 2023.

⁴ A propósito dessa correspondência importantíssima, mas ainda pouco conhecida, Cf. Esteves, 2024; Ferretti, 2015.

⁵ No original: “témoin de la lutte des romantiques et des classiques, M. Magalhaens ne prend parti pour aucun des deux camps; il rejette tout système exclusif, et croit que l’heure de l’éclectisme est venue”. Uma tradução deste artigo foi publicada no *Correio Mercantil* em 15 de junho 1866.

ou ultrarromântico, anticlássico ou antirromântico, ou de nenhum gênero, ou monstro, ou enfim o que quiserem” (Teixeira e Sousa, 1844, p. 169) — e assim por diante. Todos esses poetas estão inseridos na zona de influência do “ecletismo de literatura” ou “romantismo puro e não exagerado” (Sousa Silva, 1844, p. 295) promulgado pelo círculo da *Nitheroy*.

Mas essa tendência à romantização genológica não se limitou aos livros e periódicos — alcançou o teatro. Em março de 1838, Magalhães levou ao Teatro Constitucional Fluminense a peça *Antônio José*, inaugurando no Brasil a escola da romantização trágica. Trata-se de uma tomada de posição nada circunstancial diante da crescente oposição formal entre o drama (romântico) e a tragédia (clássica) na crítica europeia⁶. Alessandro Manzoni, na Itália, com o *Conte di Carmagnola* (1820), e Casimir Delavigne, na França, com o *Marino Faliero* (1829), haviam franqueado uma terceira via entre a Comédie-Française e o boulevard. Magalhães — como Almeida Garrett, percebido desde o Brasil como assecla da “escola média do moderno teatro, equidistante da imobilidade e afetação clássica e das orgias trágicas de alguns dramaturgos franceses” (A., 1838, p. 2-3) — seguiu-lhes os passos: compôs uma tragédia versificada, em cinco atos, concentrada no tempo e no espaço, com poucas personagens, mas introduzindo elementos novos. Declara já no prefácio: “eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos [Românticos]” (Magalhães, 1839, p. iv). É essa mistura de sistemas, com efeito, o que se nota na obra do nosso “teórico por excelência do ‘teatro eclético’” (Barros, 1973, p. 103).

Êmulos de Magalhães se lançaram à mesma empreitada. Teixeira e Sousa escreveu duas tragédias de gosto romântico: *Cornélia* (1844) e *O Cavaleiro Teutônico* (1855), peça que, segundo Ferdinand Wolf (1863, p. 226), preserva as unidades aristotélicas, mas apresenta situações, personagens e dicção “*archiromantiques*”. Joaquim Norberto escreveu uma *Clitemnestra* (1846), tragédia clássica “quanto à forma”, mas desempenhada “conforme as ideias modernas” (Adet, 1844, p. 356). Araújo Porto Alegre, antes mesmo da publicação de *Antônio José*, procurou ampliar as possibilidades do teatro setecentista conferindo traços da nova sensibilidade romântica a um velho gênero neoclássico: levou à cena, em 1837, um “elogio dramático do gênero romântico, ornado de maquinismos, dança e música” (Theatro Constitucional, 1837, p. 3), ambientado no inferno, influenciado pelas montagens melodramáticas francesas. E Joaquim Manuel de Macedo (para encerrarmos a lista, que poder-se-ia estender), entrando já na segunda metade do século XIX,

⁶ Sobre as características clássicas e românticas de *Antônio José*, seus contextos de produção e recepção, Cf. Esteves, 2021.

publicou *O Cego* e *Cobé*, peças indistintamente definidas pela imprensa como tragédias ou dramas (Cf. Faria, 1993, p. 72).

Vê-se, assim, que o círculo responsável pelas revistas *Nitheroy*, *Minerva* e *Guanabara* engajou-se na consolidação de um ecletismo literário entre clássicos e românticos, o que se manifesta não apenas em obras poéticas ou críticas, mas também em produções dramáticas. Feito esse breve panorama do momento literário a que nos dedicaremos, podemos passar ao objeto central deste artigo, que nada mais é do que uma sequela do mesmo fenômeno moderador: a romantização do gênero bucólico, levada a cabo por Antônio Joaquim de Melo e Araújo Porto Alegre.

“Itaé”, um idílio americano⁷

Publicado no quinto número da *Guanabara* (tomo I), o poema “Itaé”, de Antônio Joaquim de Melo, foi definido pelo próprio autor como um “idílio americano”, ligando-o à tradição teocritana da poesia bucólica. Poeta pernambucano, político patriótico e chefe do partido que sustentou a abdicação de Pedro I, Melo não integrou diretamente o círculo da *Nitheroy*, nem deixou registros atestando sua intenção de conferir um tratamento romântico aos gêneros clássicos. Poucas produções suas chegaram ao nosso tempo. Sabe-se, porém, que publicou um volume de *Versos* em 1847, onde “três cantatas, três odes, cinco sonetos e quinze [odes] anacreônticas” (Blake, 1883, p. 201) confirmam a sua sólida formação arcádica — formação, aliás, que em nada prejudica o seu pendor nacionalista, como se nota pela cantata “Os Caetés”, publicada no segundo tomo das *Biografias de alguns poetas e homens ilustres da província de Pernambuco* (1858). Assim, se optou pelo termo “idílio” para classificar o seu poema, não foi por ingenuidade, mas por alinhamento à nomenclatura dos tratados poéticos e, em especial, à poética setecentista, que fez largo uso dessa palavra.

Começaremos a análise do poema “Itaé” pela montagem da cena, aspecto discutido à exaustão pelos tratadistas lusófonos que devem ter integrado a educação clássica de Melo. Inicia-se o poema com um quadro de cores virgilianas: Frondélio e Aônio — nomes já empregados por Camões e Antônio Ferreira, e que Hélio Lopes (1978, p. 152) reputava “perdidos há muito tempo nos bosques setecentistas” — encontram-se casualmente ao meio-dia (hora da “sesta abafadiça” e de Pã, detalhe característico da poesia bucólica⁸) sob uma “árvore grande e bela” que faz

⁷ Todas as citações do poema foram extraídas da revista *Guanabara* (Cf. Melo, 1850).

⁸ No “Idílio I” de Teócrito, o cabreiro anônimo com que se encontra Tírsis diz ser necessário ter cautela ao meio-dia, pois é quando os deuses são mais perigosos e pode-se perturbar o sono do deus Pã. Também no “Idílio VII”, Simíquidas e Lícidas encontram-se nesse

lembrar o frondoso *fagus* da “Écloga I” de Virgílio. Frondélio chegou primeiro; lá estava abandonado a um “amável desenfado”, como Títiro ao seu ócio, quando vem Aônio cabisbaixo. A exemplo do que se passara com o Melibeu da “Écloga I”, também Aônio foi expulso de suas terras e surge compungindo-se: “a liberdade / eu perdi desditoso! [...] Fujo a sorte funesta do vencido”. Toda a paisagem se condói do seu padecimento, e aqui Melo introduz a conhecida técnica da consonância entre a tristeza do pastor e a desolação do cenário, provavelmente haurida das éclogas de Virgílio — nas quais “tem enorme importância um reino ‘natural’ que, longe de ser inerte, como que interage com os sentimentos e as canções do pastor-poeta” (Moura, 2022, p. 134) — e da produção bucólica quinhentista (veja-se, por exemplo, as éclogas camonianas de número I, II, III etc.). Assim, em “Itaé”, as folhas dos arvoredos estão “torcidas” e “murchas”; as mimosas boninas “fenecem esmarriadas”, tristes e “sem cheiro”; as “lindas aves” já não cruzam os ares, nem fazem o seu “retintim feiticeiro” entre os ramos; o patativa se esconde e estremece no “mal seguro ninho”; o chão, ressequido pelo zênite, “se greta e se esboroa”; uma estrondosa ventania ameaça o mundo, “açouta os ramos”; e assim por diante. Procedendo dessa forma, valendo-se de um “lúgubre colorido” (Carvalho, 1851, p. 63), Melo está perfeitamente de acordo com a tratadística neoclássica, que prescreve a adaptação do cenário à atmosfera sentimental da obra:

É necessário [...] que o lugar da cena seja adaptado ao assunto de cada um dos poemas campestres, isto é, conforme o assunto for triste ou alegre, assim contém dar à natureza formas correspondentes aos sentimentos que o poeta pretende descrever e inspirar. (Carvalho, 1851, p. 63)

Cenograficamente, portanto, “Itaé” está alinhado à tradição clássica e às lições dos tratados poéticos. O que faz dele, porém, um idílio ostensivamente “americano”, é, além da paisagem nativa que se verá adiante, o fato inusual de que os seus protagonistas, Frondélio e Aônio, apesar dos nomes pastoris, são indígenas da tribo Caeté, dois “brasilianos”, particularidade que começa a ser revelada no momento em que Aônio manifesta vontade de cantar — pois são quase sempre poetas ou cantores os personagens desse gênero marcado pela “sugestão de um caráter musical” (Moura, 2022, p. 16) — a “bravura” de seus “maiores”, que “a custa / de seu fato seu sangue desinçaram / de inimigos soberbos estes campos”,

horário. Segundo Alessandro Rolim de Moura (2022, p. 487), o receio expressado pelo cabreiro do primeiro idílio é uma manifestação do que “se convencionou chamar *meridianus daemon*”, e que pode ser definido como a crença, “bastante disseminada no mundo clássico”, de que “ao meio-dia existe a chance de uma epifania, um encontro (provavelmente perigoso) com um deus”.

enquanto ele próprio, triste Melibeu tropical, não soube resistir à expansão emboaba. Essa leitura se confirma quando Frondélio, em resposta às queixas do interlocutor, pede-lhe que cante os versos de “Itaé, nossa bela conterrânea”, moça de “modo / entre rudo e gentil”, de cabelo “comprido e negro nas espáduas nuas”, que vivera nos tempos em que Olinda ficara “sujeita aos Lusos”. Aônio, então, narra a história da amante de Potiguar, poema dentro do poema que compreende quase a totalidade do texto (sete das suas nove páginas), dotando o idílio de Melo daquela “dinâmica das mudanças de papel, típicas da poesia bucólica”, em que “as próprias personagens [...] ‘se fantasiam’ de outras personagens, passam a falar ‘como se fossem outros’, envolvem-se numa espécie de *role-playing game*” (Moura, 2022, p. 129).

Eis o resumo da trama: enquanto Potiguar, guerreiro escravizado por um soldado português, passava todos os dias ocupado em “fazer Brasil”, Itaé, “filha ingênua e triste” da “inocência selvagem perseguida”, vivia escondida “no centro escuro de um espesso bosque”, sob um perene “céu de primavera, / morno e suave, céu sempre amoroso”. É nesse bosque de arcádia tropical, *locus amoenus* ocultado aos olhos estrangeiros, povoado de jambeiros, crauás, gameleiras, cedros e oiticicas, que os amantes do idílio americano se encontravam furtivamente durante a noite. Quando, porém, Potiguar falta a um desses encontros (por razões jamais esclarecidas, embora definitivas), Itaé, desolada, dá vazão a um extenso lamento, típico do gênero, principiado pelos versos “Potiguar! Potiguar! No céu a lua / quase cheia resplende e a mim não corres?”, que lembram de perto os vocativos anapésticos de um famoso poema oitocentista, “ponto de partida de nosso ‘indianismo’ romântico” (Ramos, 1968, p. 60), a nênia à morte de Francisco Bernardino Ribeiro, de Firmino Rodrigues da Silva (1841, p. 1): “Niterói, Niterói, que é do sorriso / donoso de ventura que teus lábios / outrora enfeitava?”.

Daí em diante, vai pouco a pouco se intensificando o sentimento de abandono de Itaé (tema comum na poesia bucólica), até ao ponto em que ganha contornos de indignação e de impotente revolta nativista, análoga à de Aônio, seu cantor e conterrâneo. A princípio, julga-se esquecida (“De Itaé te esqueceste, que te adora?”), mas lembra-se logo do mau agouro trazido pelo revoar de um colibri toda a tarde (procedimento muito utilizado nas bucólicas clássicas e quinhentistas, aqui romanticamente adaptado ao folclore “brasiliano”⁹). Tinha razão Itaé em

⁹ São palavras de Joaquim de Melo em nota de rodapé: “os brasileiros creem que [o colibri] leva e traz notícias do outro mundo”. Essa crença no poder premonitório das aves (e de vários outros fenômenos naturais), porém, é lugar-comum na cultura clássica e aparece já nos poemas de Homero. Para nos atermos apenas à esfera amorosa, vale notar a semelhança de Itaé com a “Écloga XIII” de Camões, em que a triste Filis, buscando no passado explicações para o seu abandono, interpreta o grasnar de um corvo à esquerda do amante

temer o augúrio? Não o sabe, mas presente uma desgraça e crê-se já sozinha no mundo. Quem o culpado dessa solidão? Seu próprio Potiguar, que, ingênuo, “cego das manhas estrangeiras”, ignorou os rogos para que fugissem e preferiu viver “em meio de emboabas”, julgando assim alcançar uma existência mais cômoda e abastada. “Potiguar! Potiguar! Quantos enganos!”. Eis a lição:

Amizade não há, nem fé procures
Nesses que, a terra abandonando sua,
Grossos mares transpondo, aventureiros,
As alheias desolam e cativam.
Nós, selvagens, vagando retraídos
Entre espinhos e flores, entre sombras
Destas brenhosas solidões profundas,
Sem querer, como e quando os ofendemos?
Nossos crimes quais são?...

A desolação de Itaé transforma-se logo em revolta, em impulso para a luta: ela ridiculariza as fraquezas dos “nossos opressores” — sua dificuldade em manejar o arco, sua inadaptabilidade ao clima, sua sanha inexplicável pelo ouro etc. Por fim, incita (tanto quanto permite a tristeza) o povo à união e à resistência, em um gesto que faz lembrar o ufanismo de Umbrano na “Écloga I” de Camões:

Terrífico Anhangá, para acabar-nos,
Nos desuniu. Cabe à gente em discórdia
Ruínas só e opróbrio. Sede unidos
E desfaçam-se em raios Invasores.

Poucos versos depois, uma conclusão belicosa: “Busquemos antes, caeté valente, / Nessas longes montanhas, nossas tribos, / E desçamos com elas a vingar-nos”. Serve o abandono amoroso, assim, de combustível à revolta política. Mas de que serve essa exortação, se estão os seus conterrâneos entregues à apatia, à inação? Itaé se sente humilhada em sua fraqueza, humilhada toda a tribo, humilhado Potiguar. Mais uma vez, volta sua indignação contra os caetés e, em especial, contra o seu amado: “Fatal desejo louco de melhores! [...] / Me espedaça

como um mau agouro; ou com a “Écloga I” do mesmo autor, em que outro corvo anuncia a morte de Tiônio, amado de Frondélio. Odorico Mendes, nas notas que após à tradução da primeira écloga de Virgílio, notou o seguinte sobre o tema, que aparece também nessa composição: “a gralha, segundo La Rue, que cita a Plauto e Cícero, dava os bons agouros à esquerda, o corvo à direita: os Gregos tinham por favoráveis os da direita. Os Romanos, os da esquerda: os poetas servem-se destas crenças a seu bel-prazer” (Mendes *apud* Virgílio, 2008, p. 36).

mais íntima e tirana / A tua humilhação!...”. Mas não pode muito tempo durar a fúria contra os seus, e logo se transforma em um novo acesso de melancolia, “Potiguar! Potiguar! Não me abandones”, que vai pouco a pouco conduzindo Itaé a um lastimoso sono:

Ao clarão das medrosas labaredas,
Desperto, um sabiá no flóreo teto
Terno canto incansável modulava.
Morreu a luz, o pássaro calou-se,
E Itaé, já tornada ao seu recosto,
De quando em quando suspirando manso,
“Potiguar! Potiguar!”, adormecia.

Assim, em tom pesaroso, encerra-se o idílio americano de Melo. Introduzindo esse verdadeiro cortejo de plantas (jambeiro, crauá, gameleira, cedro, oiticica, baunilha), bichos (caititu, onça, jataí, uruçu, tucano, sabiá) e costumes americanos (a fabricação de patiguás, cestinhos de timbó¹⁰, setas e arcos, colares, plumagens, o uso de palavras como “taba”, “pajé”, “çaibonçara”), o autor está de acordo tanto com as premissas do nacionalismo romântico vigente quanto com a tratadística neoclássica, que incentiva a descrição precisa de “todos os objetos” que caracterizam a cena pastoril e afugenta os lugares-comuns da paisagem bucólica, que só poderiam produzir um poema “infalivelmente insípido e fastidioso” (Carvalho, 1851, p. 63):

Não basta apresentar lírios, rosas, violas, aves, regatos, zéfiros e todos esses lugares-comuns que a maior parte dos autores não cessam de meter à cara nas suas insípidas poesias pastoris; deve o poeta descrever um país de modo que ao pintor seja fácil o copiá-lo; nele devem aparecer particularizados os objetos que propõe. (Carvalho, 1851, p. 62)

O resultado é que “Itaé”, sendo ao mesmo tempo peça de nacionalismo romântico e bucólica neoclássica, promove uma frutífera conciliação entre as escolas rivais, valorizando tanto a “componente local — que aspirava à expressão literária” quanto os “cânones da Europa, matriz e forma da civilização a que o

¹⁰ Vale notar que a fabricação de cestos artesanais, bastante comum entre as tribos indígenas do Brasil, possui também uma “forte conotação bucólica” (Moura, 2022, p. 475), o que permite que ela seja simultaneamente interpretada como produto de um projeto romântico, nativista, e como traço da filiação de Melo às tradições do gênero. O mesmo pode ser dito sobre a menção aos pássaros agoureiros, citada anteriormente, e sobre os “mil favos” de “mel suave / de jataí e de uruçu” guardados por Itaé, que remetem também à tradição bucólica.

intelectual brasileiro pertencia, e a cujo patrimônio desejava incorporar a vida espiritual de seu país” (Candido, 2000, p. 60). Se as menções a árvores e animais nativos contribuem para a particularização paisagística descrita por Freire de Carvalho, infundindo nesse desbotado gênero uma bem-vinda variedade de temas e cores, oferecendo “novas imagens e mudando por este modo o aspecto debaixo do qual [se] mostre a natureza” (Carvalho, 1851, p. 63), elas também atendem aos propósitos estético-políticos do romantismo indianista patrocinado por Pedro II e encabeçado pelo IHGB neste país quase inteiramente rural, mas ansioso por integrar o círculo das nações civilizadas. O gênero bucólico não é infenso à “representação de problemas sociais e políticos” (Moura, 2022, p. 31) — o que são o lamento de Aônio e a exortação de Itaé contra os emboabas senão manifestações de independentismo (ferido) e de orgulho nativista típicas da primeira metade do século XIX? —, nem avesso à instrumentalização ideológica, o que coloca em xeque aquela velha interpretação do bucolismo como “ameno artifício” ou como simples desejo de “evasão” pela idealização da natureza (Bosi, 1975, p. 64), “forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana” (Candido, 2000, p. 58).

“O pouso”, bucólica sertaneja¹¹

O poema de que vamos tratar agora, “O pouso”, foi publicado no número 6 da *Guanabara*, número imediatamente posterior ao de “Itaé”, e se insere na coleção de brasileiras escritas por Araújo Porto Alegre ao longo de vários anos com o objetivo expresso de “despertar o gosto pela poesia americana” (Porto Alegre *apud* Wolf, 1863, p. 174). Assim, tanto pela escolha temática quanto pelo tratamento formal, “O pouso” se enquadra na categoria de “idílio americano” reivindicada por Melo, e não foi sem razão que Ferdinand Wolf (1863, p. 174) se referiu às brasileiras de Porto Alegre como “idylles brésiliennes”.

À semelhança de outras brasileiras como “O caçador” e “O veadeiro”, esta atende ao crescente interesse dos intelectuais oitocentistas pela etnografia popular brasileira, mesmo interesse que levou à fundação do IHGB em 1838 e, dois anos antes, fazia com que Manuel Pereira da Silva (1836, p. 238) exortasse seus colegas a recolher as “superstições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes e religião”, incluindo entre os “patrícios” não só povos indígenas, mas cidadãos urbanos e habitantes das serras e sertões sulcados por estradas de tropeiros. É nesse último caso que se insere “O pouso”. Se os personagens de Melo

¹¹ Todas as citações do poema foram extraídas da *Guanabara* (Cf. Porto Alegre, 1850).

eram indígenas americanos, habitantes nativos do sertão brasileiro, os de Porto Alegre serão os “caipiras”, habitantes novos desse mesmo sertão, frutos prováveis da miscigenação racial e cultural ocorrida no interior do país — ao mesmo tempo em que, ver-se-á, os sertanejos de “O Pousso” são católicos devotos e iniciados no mundo das letras, referem-se aos europeus como “emboabas” e pensam nas lendas dos povos indígenas (tratados por “gentios”) como patrimônio familiar.

O primeiro indício do interesse etnográfico do autor pelo mundo sertanejo está em uma correspondência de 1835 a Francisco do Monte Alverne, na qual Porto Alegre (*apud* Lopes, 1964, p. 50) argumenta que “entre nós todos são poetas, o escravo canta ao som da marimba e improvisam os (seresteiros?) [sic] da mesma maneira”. No trecho em que Roberto Lopes transcreveu hesitantemente “seresteiros?” (pois lidava com fontes primárias em péssimo estado), penso que devemos ler “tropeiros”, “boiadeiros” ou “veadeiros”, todos trabalhadores sertanejos que Porto Alegre incluiria mais tarde em suas brasileiras, alguns na qualidade de cantores — prática em perfeito acordo com a tradição bucólica, que admite a inclusão de pescadores, vindimadores, caçadores e assim por diante¹². Assim, mal Porto Alegre deixava a esfera de influência arcádica que encontrou no Rio de Janeiro entre os anos de 1827 e 1831, época na qual ele e Gonçalves de Magalhães assinavam-se, respectivamente, Elmano e Osmindo, exibia já preocupações etnográficas típicas do espírito romântico revelado por Almeida Garrett e desenvolvido no contato com o círculo dos irmãos Debret. É dessa confluência, me parece, entre etnografia e educação arcádica (jamais abandonada), que resulta a sua produção bucólica de gosto romântico.

Passemos agora à análise do poema. A cena, situada à beira do rio de Santa Ana, no sopé da Serra dos Órgãos, representa o encontro trivial, à luz crepuscular, entre duas figuras importantes do universo sertanejo brasileiro: o tropeiro Bernardino e o boiadeiro Sigismundo, personagens cujos trabalhos remetem à própria origem da palavra “bucólico” (de “βουκόλος”, quer dizer, “boieiro”). O tropeiro e seu companheiro Fabrício repousam já em cena quando, em um segundo momento, entra o boiadeiro. Dá-se assim o *encontro*, típico estopim da poesia bucólica, a partir do qual a cena vai desenrolar-se com saudades da infância e melancólicas confissões de amor. Que fazia o tropeiro, porém, antes que o outro

¹² Essa inclusão, porém, legitimada pela prática desde Teócrito (que menciona lenhadores, porqueiros, ceifeiros e outras profissões do mundo rural), não é consensual entre os estudiosos do gênero. René Rapin, por exemplo, autor de um estudo bem conhecido, *De Carimine Pastoralis* (1684), não admite a inclusão de vindimadores, pescadores, caçadores, jardineiros e outros trabalhadores do campo por não encontrar nas suas rotinas o ócio necessário à conversa fiada e à composição de canções. A tradição lusófona, desde a *Arte Poética* (1748) de José Freire, segue caminho inverso.

chegasse? Já cantava, personagem que é de um gênero marcado pela musicalidade, trovas de amor afinadas com o sentimento da paisagem. Mas é atípico o caminho que une Bernardino ao seu entorno: enquanto, nos poemas vinculados à tradição clássica, é o mobiliário natural que usualmente acompanha os sentimentos do poeta, aqui é Bernardino quem, romanticamente movido pelo que observa ao cair da noite (horário pouco explorado pela tradição bucólica), une a sua à voz da natureza. Assim, como perigasse chover (“A eminente borrasca / Seguros aguardemos”), o tropeiro pede ao amigo que lhe passe a viola (não a lira, nem a siringe ou o aulo, mas um instrumento nacional) para fundir os seus sentimentos às expansões incontidas do céu: “São duas tempestades: / Sobe a minha do peito à boca em hinos, / E a outra se desaba / Pela voz do trovão por toda a parte”.

Não é o trovão que acompanha as suas saudades, nem o vento que secunda o seu lamento, mas o contrário: canta “saudades pungentes [...] ao som do trovão”; afina a sua voz “c’o pranto do céu”; dilui os seus ais “no rijo aquilão”; quer “gemer sobre a terra” para imitar o bacurau e fazer eco ao “canto funéreo” do urutau (aves nacionais). Dessa forma, por via contrária (dir-se-ia menos antropocêntrica), consuma-se a consonância usual entre o sentimento do cantor e a paisagem campestre.

As endechas amorosas do tropeiro são compostas com simplicidade, em sequências de versos hendecassílabos com ritmo anapéstico, à maneira de Gonçalves Dias, e de versos heptassílabos ao gosto das modinhas populares. O tom é fortemente bucólico. Bernardino pede ao rio que, condoído de si, retroceda até as terras do Pati para tratar com a sua Inês; pede ao vento que leve a Inês os seus suspiros; pede às nuvens que não cubram a lua à sua amada. Dez quadras rimadas compõem o espaço dedicado a essa canção. Encerra-a uma consideração de fundo moralizante sobre o valor do casamento, da “esposa donosa” e da “prole ditosa”. Essa reflexão sobre a plenitude da vida matrimonial, estranha à atmosfera pagã do pastoreio arcádico, pertence à rotina moral do sertão brasileiro — como a viola, como o urutau, como as modinhas rimadas. Um namoro rural em pleno século XIX, é claro, devia resultar em casório. A sua inclusão segue, portanto, um método brasilianizante: inserindo esse traço de moralidade sertaneja (que ecoa também o espírito de aburguesamento moral dos idílios de Salomon Gessner¹³), Porto Alegre

¹³ Segundo Alessandro Rolim de Moura (2022, p. 508-509), a poesia de Gessner conduz um “saneamento” nos modelos bucólicos clássicos” que insufla no gênero uma espécie de “espírito de bom-mocismo”. Assim, em sua obra, “o amor é desprovido de sofrimento e os pastores são exemplos de virtudes. A paixão amorosa, um dos elementos que introduziam a loucura e a morte nos *Idílios* de Teócrito e nas *Bucólicas* de Virgílio, torna-se aqui um sentimento de segurança, doces sentimentos recíprocos, conforto e autocomplacência”, tudo aquilo que, no poema de Porto Alegre, Bernardino associa à vida conjugal.

dá mais um passo rumo à “caipirização” do gênero bucólico, aqui entendida como estratégia de modernização romântica.

Feito o arremate, Bernardino pede ao colega Fabrício (também ele violeiro) que cante “Essas coplas saudosas que minha alma / Leda conduz à juventude amável”, mas são interrompidos. Vem lá de fora uma voz estranha, uma saudação cristã: “Convosco seja a Virgem dos Palmares”. É um boiadeiro encharcado que pede abrigo e revela vir dos Campos da Formiga, terra natal de Bernardino. A coincidência surpreende. O boiadeiro é convidado a partilhar da comida tropeira, do fumo e da cachaça (“da loura cana a cordila essência”). Aceita. Iluminando-se-lhe o rosto, Bernardino reconhece o amigo de meninice: “Céus! É Sigismundo, o meu colaço?”. Apertam-se as mãos, “que encontro feliz e inesperado!”, e calculam há quantos anos não se veem recorrendo à floração das caneleiras e dos ingás (procedimento bucólico incorporado pelo nosso indianismo romântico). A rememoração da infância que, a partir desse momento, ganha espaço na brasileira de Porto Alegre, é, se não me equivoco, uma inovação romântica do gênero, inexistente nos modelos legados pela Antiguidade e pelo quinhentismo lusitano, muito embora já explorada (teoricamente) por Francisco Freire de Carvalho nas *Lições elementares de poética nacional*¹⁴. Faltava, porém, uma composição em língua portuguesa que efetivasse esse vínculo. Temo-la n’“O Pousou”. É Sigismundo quem traz o assunto à tona, fazendo menção à época pueril em que os dois sertanejos cantavam juntos:

Onde era a tua voz, irmão querido,
Que em gêmeo canto, em solitária noite,
Na doce infância, no concerto harmônico,
Elevava minha alma [...]
[...] Oh!, dias plácidos
De virgínio pensar, onde dos lábios
Nem o fogo do amor, nem dos queixumes
A flor tisonavam com suspiros cálidos!

¹⁴ Freire de Carvalho, nas *Lições elementares de poética nacional* (1851, p. 57), argumenta que o gênero pastoril “é aquele por meio do qual o poeta representa à imaginação dos seus leitores as cenas risonhas da natureza campestre, e nelas os objetos e situações que na infância e na mocidade são pelo ordinário a fonte donde dimanam os mais puros prazeres da vida, e para os quais o homem volve ainda com gosto os olhos em uma idade avançada”. Essa interpretação reflete, provavelmente, o estudo das ideias de Friedrich Schiller (1991, p. 83), para quem o objetivo da poesia idílica seria “expressir o homem no estado de inocência, isto é, num estado de harmonia e de paz consigo mesmo e com o mundo exterior”, ou seja, representar a “idade infantil da humanidade”. Schiller (1991, p. 84) concebe o idílio, portanto, como uma espécie de idealização do passado perdido, pertença ele a uma coletividade humana ou a um único sujeito (daí o tema da infância individual): “todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro; todo homem isolado também possui seu paraíso, sua época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética”.

Paraíso perdido, porém, é a infância recuperada através do amor, única força capaz de rejuvenescer o homem subjugado pelo trabalho, de fazê-lo “outra vez remoeçar, abrir a infância / Desta vida que sinto, que amo e adoro”. Sigismundo está apaixonado. Revela-o com uma linguagem paradoxal em que se percebe a clara influência das élogas e sonetos de Camões:

[Amor] é um espinho que dói quando penetra,
Que fere como o dente da serpente,
Mas que o seio repassa de delícias.
Amor é inquietação que não se acalma,
É um contínuo sofrer entre sorrisos,
E um punhal que me fere e que eu sustenho;
É o trono e o cadafalso, o leito odoroso
De rosas e de espinhos; é o perpétuo
Altar onde se imola a mesma vítima
Que se adora e deseja eternizar-se.

Essas confissões camonianas põem inquieto o coração de Bernardino, apaixonado ele também, e o anfitrião pede ao boiadeiro que mudem de assunto, que remocem tratando não de seus amores, mas da infância compartilhada nos Campos da Formiga: “Remocemos agora sobre as asas / Da inocente memória”. Sigismundo, porém, a quem não agrada pensar na destruição da terra natal (que ilustra a partir de comoventes imagens de ruína rural) e na perda irreparável da infância, recusa o convite: “Tudo já se acabou, tudo é tristeza”. Decidem os dois, assim, entristecidos pelo amor e pela infância perdida (os dois polos dessa brasileira), passar a madrugada em vigília, bebendo café, fumando cada qual seu “amável charuto”, à espera da “buzina do crepúsculo” que virá (note-se a representação fidedigna, ainda que acrítica, do mundo rural brasileiro) “Despertar na senzala o afro escravo / Que a terra doura ao fazendeiro ativo”. Nesse ínterim, mostra Sigismundo um copo de madeira colhido e adornado pela sua amada Angélica — singelíssima e romântica resposta à descrição da copa com que um cabreiro, no primeiro idílio de Teócrito, presenteia Tírsis:

A mão mimosa
Esta cuia adornou, colhida da árvore
Que ela mesma plantara. De saudades
Formosa tarja lhe bordou na orla,
E aqui, num coração farpado, Angélica
O seu nome gravou; uniu-lhe a fonte

O ipê frondoso e as sonoras palmas
Do erriçado tucum, tácitos cúmplices
Do mútuo afeto que jurado havemos.

Bernardino, não podendo mais conter o seu estro, torna a empunhar a viola. Quer contar ao amigo como tem padecido igualmente de amores, como tem seguido “pela estrada taciturno, / [...] gemendo e suspirando”, sem jamais encontrar o pouso para o seu tormento. A cantiga é simples, campestre, e repassa vários lugares-comuns do lirismo romântico (aves, árvores, flores etc.), tingindo-os vez ou outra com cores locais — fala-se da araponga que foge ao caçador, da “nível grumixama” e mesmo do fogaréu provocado por uma coivara, técnica agrícola tipicamente brasileira. Nota-se, além disso, a influência de Camões (que mencionará nominalmente adiante como exemplo de pobreza orgulhosa) em versos como “a dor para mim é vida, / E o penar consolação”, ou “Tudo na terra é mudança, / Só eu não vejo chegar / O meu dia de esperança”. Mas o amor lhe pesa; o coração estala no peito. Quer mudar outra vez de assunto, regressar outra vez à infância, e propõe a Sigismundo que cantem juntos as trovas sertanejas da “Mãe do Ouro” ou do “Anhanguera”. O boiadeiro, porém, receoso de profanar as memórias de infância, recusa o convite pela segunda vez: “Para que recordar essas venturas / Que o tempo consumiu, que o mesmo tempo / Reavivar não pode?”. A vida, ele julga, tem lhe imposto muitas provas: orfandade, solidão, pobreza... tudo avultado pela educação que recebera de um prelado na infância: “Na mente esclarecida o pranto é duplo, / Maior a tempestade, os ais profundos”. Bernardino discorda; sente-se orgulhoso e romanticamente livre em sua condição de tropeiro, nada inferior aos reis e sátrapas da terra. Expressa-se aqui em termos que o aproximam não do pastor bucólico encarnado até então, mas do cavaleiro rebelde, do ladrão altivo, do pirata banido e do cigano livre, tipos popularizados por obras-chave do romantismo europeu como *Götz von Berlichingen* (1773), *Os bandoleiros* (1782), *O corsário* (1814), *Jean Sogar* (1818) e *Os ciganos* (1827), respectivamente de Goethe, Schiller, Byron, Nodier e Pushkin:

...desprezemos
Vaidosos sonhos que da lei da morte
Os reis não livra e os tiranos ávidos.
Somos pobres de ouro, mas tão ricos
Como as aves e Creso; livres somos...
[...]
...livres nascemos

Mais que o rico, surrão de prata e ouro,
Na mente e peito mil tesouros temos:
É vitória o sofrer inabalável.

Entra, assim, nesse idílio caipira, ainda outra nota romântica como tema secundário de conversa: o orgulho da pobreza livre ligada a certas ocupações ou estilos de vida marginalizados, errantes, em vias de desaparecer. Mas Sigismundo quer cantar os seus amores: “Eu gosto de chorar; gemer eu quero / Ao pálido clarão da lua occídua”. Sentindo-se contagiado pelo entusiasmo do tropeiro, inicia com estas coplas altivas o seu canto erótico de forte sabor medievista, inspirado nas modulações anapésticas de Gonçalves Dias, quicá no poema “O trovador”:

Eu não tenho um corcel prateado,
Nem um pajem que as rédeas lhe tome;
Boiadeiro pedestre e coitado,
Rude chão os meus passos consome.
O céu é minha tenda,
O chão meu pavimento,
Um seixo meu assento,
E o mundo meu solar.
Sou rei, não tenho servos,
Nem naves, nem armada;
Por cetro esta aguilhada,
Por trono o meu amor.

E assim por diante, em versos de linguagem tão popularesca que chegam a rimar “amor” com “dor”, introduzindo ainda um outro tema eminentemente romântico, o da morte em juventude, posto havia pouco em circulação por poetas da moda como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu: “Desgraçado passarinho, / Deixo o ninho / No verdor da mocidade; / Minha idade / Caducou sem velho ser: / Vou morrer”.

A manhã vem finalmente interromper o sarau. Lá vão os escravos para a faina da roça, enxadas nas mãos. “É hora da partida”, lamenta Bernardino, e arrisca uma última vez: “Uma copla da infância não cantamos?”. Afinal, cede Sigismundo. Cantam juntos (a marcação indica que falam “os dois”), tangendo viola e machete (cavaco), a lenda do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o “Anhanguera”¹⁵, repleta de “combates”, de “crenças do gentio” e da “voz do piaga nos incultos

¹⁵ Segundo a tradução aceita por Joaquim Manuel de Macedo (e, presumo, pelo seu círculo), “anhanguera” devia significar, na língua dos índios goyazes, “feiticeiro” ou “gênio do mal”. Cf. Macedo, 1876, p. 295.

sertões”. Trata-se de uma canção de fundo indianista, tradicional ou composta por terceiro¹⁶, meio anapéstica e meio hexassílabo, claramente inspirada no universo poético revelado por Gonçalves Dias e, em especial, n’“O canto do piaga”:

Sobe o fumo, nos ares descreve
Um fantasma terrível, medonho!
Não é medo cobarde, nem sonho,
Ó guerreiros da tribo Puri.
Eu vi, eu vi, eu vi,
Por entre o nevoeiro,
Cantar ledó o saci,
Piar mocho agoureiro;
Sem flecha retorcer-se
Na terra o sabiá,
E nesta mão fender-se
Calado o maracá.

Terminado esse dueto sertanejo-indianista, mais moda de viola do que canto amebau¹⁷, Bernardino e Sigismundo combinam um batizado e despedem-se devotamente, dentro do espírito de bom-mocismo que preside o poema. Assim chega ao fim o idílio caipira de Porto Alegre: com uma paráfrase significativa de Gonçalves Dias que não deixa dúvidas quanto à sua intenção de romantizar o gênero clássico, unindo o folclore nacional recém-valorizado à velha coita bucólica. Esse esforço não passou despercebido por Ferdinand Wolf, que, em seu *Brésil littéraire* (1863, p. 174, tradução minha¹⁸), chamou a atenção para o caráter arcádico e ao mesmo tempo romântico de “O pouso”:

Os seus lamentos amorosos [de Bernardino e Sigismundo] lembram um pouco demais a Arcádia, mas, como verdadeiros brasileiros, pensam também nas tra-

¹⁶ Até então, todas as canções presentes n’“O pouso” eram de autoria dos próprios cantores, como soía acontecer nos idílios e eclogas da Antiguidade. Mas o gênero bucólico admite exceções, e não causa perplexidade que suas personagens entoem cantigas alheias. No “Idílio 4” de Teócrito, por exemplo, o pastor Córidon insiste saber tocar os prelúdios de Glauca e de Pirro; na “Ecloga 9” de Virgílio, Lícidas e Méris passam em revista as velhas composições de um terceiro, Menalcas; e assim por diante.

¹⁷ A performance colaborativa de Sigismundo e Bernardino ecoa uma prática comum nas bucólicas legadas pela Antiguidade, como se pode notar, por exemplo, nos idílios 6 e 7 de Teócrito — no primeiro, os vaqueiros Dáfnis e Dametas (exceções em um mundo predominantemente marcado pela presença de pastores e cabreiros) menos cantam em competição do que em conjunto; no segundo, “a troca de canções entre Simíquidas e Lícidas [...] é um comércio amigável que não envolve a competitividade um tanto agressiva de outros contextos” (Moura, 2022, p. 91).

¹⁸ Texto original: “Leurs plaintes amoureuses sentent bien un peu trop l’Arcadie, mais en véritables Brésiliens ils pensent aussi aux traditions nationales. Ils se rappellent le mythe d’Anhanguera (personnage fabuleux des Indiens, qui répand la terreur et la mort), et les contes du rocher noir (a Pedra negra), de la mère d’or (A mai d’ouro) et de la montagne enchantée (A montanha encantada). Malheureusement le poète ne fait que nommer les trois derniers”.

dições nacionais. Lembram-se do mito de *Anhangüera* (personagem fabuloso dos indígenas, que espalha o terror e a morte), e dos contos da rocha negra (*a Pedra Negra*), da mãe do ouro (*A Mãe do Ouro*) e da montanha encantada (*A Montanha Encantada*). Infelizmente, o poeta apenas menciona os três últimos.

Tem perspicácia o argumento de Wolf, mas reduz os termos comparados à sua quinta parte: nem só de “lamentos amorosos” compõe-se a parte bucólica do poema, nem só de mitos indígenas a parcela nacional, romantizante — note-se, por exemplo, o tratamento antropológico dado por Araújo Porto Alegre à pintura da cena, que inclui não só lendas sertanejas e espécimens de aves e plantas locais, mas práticas culturais tipicamente brasileiras como a coivara e a cantoria em redondilhos acompanhada de viola e machete, origem de inúmeros gêneros populares (o cateretê, o samba etc.). A meu ver, portanto, “O pouso” se insere em um ambicioso projeto de adaptação do universo bucólico ao ambiente cultural brasileiro, análogo (porém mais complexo) ao que observamos em “Itaé”.

Conclusão

Encerremos aqui esta breve análise. Foi minha intenção demonstrar como os poemas “Itaé” e “O pouso”, publicados pela revista *Guanabara*, inserem-se no projeto de romantização dos gêneros clássicos levado a cabo pelo círculo de escritores reunido em torno de revistas como a *Nitheroy* e a *Minerva Brasiliense*. Ambos os textos, embora distintos na escolha de personagens e ambientações (o primeiro voltado ao universo indígena e selvático; o segundo ao sertanejo e sua vida errante), operam uma fusão entre formas de herança clássica e temas de interesse nacionalista, romântico, convertendo a poesia bucólica em ferramenta adequada à expressão de ideias e valores próprios da cultura brasileira oitocentista.

REFERÊNCIAS

A. Revista dramática. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 263, p. 2-3, 23 nov. 1838.

ADET, Emílio. A leitura de uma tragédia inédita. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. I, n. 12, p. 355-364, 15 abr. 1844.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Primeiro volume. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Primeiro volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de poética nacional*. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1851 [1840].
- DELAPLACE, Eugène. La littérature brésilienne. *Revue Contemporaine*, ano 14, 2ª série, tomo 48. Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 1865. p. 497-518.
- ESTEVES, Gabriel. Antônio José, uma tragédia fora de hora? *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 246-268, 2021.
- ESTEVES, Gabriel. A recepção contrariada do drama romântico no Brasil (1836). *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 32, n. 2, p. 11-27, 2023.
- ESTEVES, Gabriel. *O romantismo moderado no Brasil (1827–1856)*. 2024. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERRETTI, Danilo José Zioni. A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão. *História da historiografia*, Ouro Preto, v. 8, n. 17, p. 171-191, 2015.
- GUANABARA. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 1, tomo I, p. 1-2, 1849.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- LOPES, Roberto (org.). *Cartas a Monte Alverne*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Ano Biográfico Brasileiro*. Segundo volume. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Antônio José*, ou O Poeta e a Inquisição. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil. *Nitheroy*, Revista Brasiliense, número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836. p. 132-159.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Volume II. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MELO, Antônio Joaquim de. Itáé, idyllio americano. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 5, tomo I, p. 157-165, 1850.
- MOURA, Alessandro Rolim de. *Poesia bucólica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- O GUANABARA. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 555, p. 4, 23 fev. 1855.
- PACHECO, Félix. Manuel de Araujo Porto-Alegre e Evaristo da Veiga. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 23, v. 39, n. 125, p. 90-100, maio 1932.
- PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Estudos sobre a litteratura. *Nitheroy*, Revista Brasiliense, número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836. p. 214-243.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Esboço biographico e necrologico do conselheiro José Boni-

- facio d'Andrada e Silva [nota preliminar]. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 12, tomo III, p. 299, 1856.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. O Pouso. *Guanabara*, Rio de Janeiro, número 6, tomo I, p. 189-208, 1850.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SILVA, Firmino Rodrigues da. Nênia à morte do meu bom amigo, o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro. *O Brasil*, Rio de Janeiro, número 107, p. 1-2, 16 mar. 1841.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. *Crítica reunida: 1850–1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Indagações sobre a literatura argentina contemporânea. *Minerva Brasileira*, Rio de Janeiro, volume I, número 10, p. 294-301, 15 mar. 1844.
- TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *Os três dias de um noivado*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Paula Brito, 1844.
- THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XI, número 266, p. 3, 29 nov. 1837.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; Paris: Aillaud, 1916.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlim: A. Asher & Co., 1863.

Recebido em: 03/02/2026

Aceito em: 06/03/2026

