



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Consagração e infâmia: a recepção crítica da dramaturgia de Gonçalves
Dias**

Priscila Souza de Lira

Belém-PA

2012

Priscila Souza de Lira

**Consagração e infâmia: a recepção crítica da dramaturgia de Gonçalves
Dias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dra. Valéria Augusti

**Belém-PA
2012**

Priscila Souza de Lira

**Consagração e infâmia: a recepção crítica da dramaturgia de Gonçalves
Dias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dra. Valéria Augusti

Data de aprovação:

Banca examinadora:

Prof^ª Dra. Valéria Augusti (Orientadora/PPGL – UFPA)

Prof^º Dr. Antonio Maximo V. S. Gomes Ferraz (Membro/UFPA)

Prof^ª Dra. Katia Camargo (Membro externo/PPGEL – UFRN)

Prof^º Márcio Couto Henrique (1^º suplente/PPHIST – UFPA)

Ao meu pai Ademir Teles de Lira,
Por ter me ensinado que tudo é possível quando se tem coragem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo amor e incentivo em todos os momentos. Particularmente à meu pai Ademir Teles, à minha mãe Elenilda Lira e aos meus irmãos Naira Lira, Elias Lira e Adenilson Lira.

Também agradeço aos meus amigos Ágatha Menezes, Eloíse Campos, Suellem Moraes, Pollyanna Souza, Amanda Barreto, Carolina Piane, Cláudia Piane e Lidiane Araújo, por existirem, por serem parte de mim e por compreenderem a minha ausência durante o período de realização dessa dissertação.

Agradeço especialmente à professora Valéria Augusti pelo empenho com que me orientou, contribuindo de forma significativa para a minha vida acadêmica. Às suas valiosas sugestões que tornaram possível a conclusão desta monografia.

Aos professores Márcio Couto e Lília Chaves, pelas preciosas recomendações feitas no exame de qualificação. Aos professores Germana Sales, José Guilherme e Silvio Holanda pelas valiosas aulas. Também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ Roberto Acízelo e Fernanda Lima. Às suas excelentes aulas e preciosas contribuições.

Aos funcionários das seguintes bibliotecas: Biblioteca Nacional (BN); Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); Biblioteca da Pós-Graduação em Letras da UFPA, sobretudo Rejane Pimentel; e da Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça - Academia Brasileira de Letras, especialmente, Luiz Antônio de Souza, pela grande colaboração.

Agradeço à CAPES, pela bolsa sanduíche de pesquisa que possibilitou um período de estudos na Universidade Estadual do Rio de Janeiro em 2010.

E, por fim, agradeço a Rafael, pelo amor.

“O drama é feito para ser representado.”

Gonçalves Dias

“Há, porém, entre a obra delineada e a obra já feita, um vasto abismo que os críticos não podem ver, e que os mesmos autores dificilmente podem sondar: há entre elas a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria.”

Gonçalves Dias

RESUMO

O presente trabalho visou estudar aspectos fundamentais da recepção crítica da obra dramática de Gonçalves Dias. Para isso buscou-se, em primeiro lugar, compreender o lugar da obra dramática do autor em sua produção literária considerando-se algumas críticas ao poeta publicadas em periódicos, revistas e em obras pertencentes à historiografia literária do século XIX e XX. Em segundo lugar, buscou-se compreender o lugar da produção dramática do autor por meio da análise de sua correspondência ativa.

Palavras - chave: Gonçalves Dias; Teatro; Crítica.

ABSTRACT

This work aimed to study fundamental aspects of the critical reception of the dramatic work of Gonçalves Dias. To this end we sought, firstly, understand the place of the dramatic work of the author in his literary production considering some criticisms of the poet published in journals, magazines and literary works belonging to the historiography of the nineteenth and twentieth centuries. Secondly, we sought to understand the place of dramatic theater production of the author through the analysis of his active correspondence.

Keywords: Gonçalves Dias; Theater; Criticism.

SUMÁRIO

INTR DUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: O LUGAR DA PRODUÇÃO DRAMÁTICA NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE GONÇALVES DIAS	
1.1 A questão do valor literário.....	17
1.2 O estudo da recepção crítica de Gonçalves Dias: fontes de pesquisa.....	19
1.3 A recepção crítica da produção literária de Gonçalves Dias pelos periódicos e histórias literárias do século XIX e XX.....	21
1.3.1 Um poeta brasileiro em evidência: Gonçalves Dias e a crítica estrangeira do século XIX.....	21
1.3.2 O poeta e a crítica brasileira do século XIX.....	33
1.3.3 Gonçalves Dias e a crítica estrangeira do século XX.....	41
1.3.4 Um escritor consagrado: o poeta e a crítica brasileira do século XX.....	43
CAPÍTULO 2: A CORRESPONDÊNCIA ATIVA DE GONÇALVES DIAS	
2.1 Considerações sobre as correspondências como fonte de pesquisa.....	53
2.2 Gonçalves Dias na capital do Império.....	55
2.3 Gonçalves Dias: entre dramas e poesias.....	61
2.4 Os “dissabores editoriais” de Gonçalves Dias.....	66
CAPÍTULO 3: BEATRIZ CENCI E LEONOR DE MENDONÇA: O POETA E SUA PRODUÇÃO DRAMÁTICA	
3.1 O poeta bate às portas do Conservatório Dramático.....	77
3.2 <i>Beatriz Cenci</i> : “infame, muito infame”, “mais que infame”.....	82
3.3 <i>Leonor de Mendonça</i> : enfim, as portas do Conservatório Dramático se abrem.....	90
3.4 A recepção crítica de <i>Beatriz Cenci</i> e <i>Leonor de Mendonça</i> pela historiografia do teatro do século XX.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
BIBLIOGRAFIA.....	104
FONTES.....	108

INTRODUÇÃO:

Gonçalves Dias é tido por estudiosos da literatura como um grande escritor romântico, ficando conhecido como representante do indianismo brasileiro. O poeta nasceu em 10 de agosto de 1823, nos arredores de Caxias, uma pequena cidade a 365 quilômetros de São Luís, capital do estado do Maranhão. Morou em Caxias até 1838, quando, por motivos de estudo, mudou-se para Portugal. Tinha perdido o pai aos 13 anos. Sem pai e sem recursos, recebeu, em 1839, uma carta que ordenava, por motivos financeiros, seu retorno ao Brasil. No entanto, convidado por amigos, permaneceu em Portugal, onde concluiu o curso de direito. Durante a temporada de estudos em Coimbra (1838-1845), o autor contou com o apoio de seus amigos, que não lhe deixavam faltar alimento, moradia e incentivo. E era justamente com amigos que o jovem compartilhava seus planos de ir ao Rio de Janeiro iniciar sua almejada carreira literária (MIGUEL-PEREIRA, 1943).

O autor iniciou “oficialmente” sua produção poética em 1841, quando ainda era estudante de direito em Coimbra, publicando, num folheto estudantil, uma poesia sem título, feita por ocasião das celebrações da coroação de D. Pedro ¹. Desde então, o escritor se dedicou à poesia lírica e indianista, à produção de peças teatrais, atuando também como etnógrafo, jornalista e professor de latim e de história do Brasil no Colégio Pedro II.

O presente trabalho visa a discutir aspectos relativos à trajetória profissional de Gonçalves Dias, enfatizando questões que dizem respeito à produção e recepção dos dramas por ele escritos. Tal intento partiu da hipótese de que a produção dramática do autor, consagrado como grande poeta do romantismo brasileiro, pouca atenção recebeu da crítica e da historiografia literária.

No que tange aos anos posteriores à escrita das peças de Gonçalves Dias, quais sejam, *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1844), *Leonor de Mendonça* (1847) e *Boabdil* (1850), há referências ao escritor em periódicos, histórias literárias, cursos de literatura e prefácios de obras. Tomando esse material como fonte de pesquisa, a presente investigação buscou compreender como a produção dramática do autor foi recebida pela crítica. Também pretendeu fazer uma comparação entre a recepção da obra poética e da obra dramática de Gonçalves Dias, visando verificar se a produção dramática do autor teve ou não a mesma aceitação obtida pela sua produção poética por parte da crítica e historiografia literária.

¹ A poesia foi impressa no folheto intitulado “O dia 3 de maio de 1841, em Coimbra”. Ver LIMA, Israel Souza. *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: ABL, 2005, p. 53.

Ana Cláudia Santos (2003), no texto *A recepção da obra dramática de Gonçalves Dias*, faz um estudo sobre a produção dramática do poeta, apresentando o enredo das quatro peças por ele escritas e sua recepção pelos historiadores da literatura e do teatro. Porém, a autora, além de se utilizar de um pequeno número de historiadores, não apresenta uma conclusão acerca do tema. Santos chama atenção para o fato de grande parte dos historiadores da literatura não discutirem a obra teatral de Gonçalves Dias. A seu ver, “poucos são os historiadores que a inserem nos seus volumes da História da Literatura Brasileira; os que o fazem, quase sempre colocam-na como “outra face do poeta”, quando estão estudando a obra poética gonçalviana” (SANTOS, 2003, p. 3). Contudo, Ana Cláudia Santos apenas informa o leitor a respeito da falta de estudos sobre as peças de Gonçalves Dias, não apresentando uma explicação para uma questão fundamental: porque o número de críticas sobre a produção dramática do escritor é menor que o número de críticas sobre sua obra poética?

Tendo isto em vista, o presente trabalho buscou compreender a recepção das obras poéticas e dramáticas de Gonçalves Dias considerando o contexto no qual o poeta estava inserido, tentando encontrar pistas que auxiliem a compreensão da diferença entre a recepção de sua produção poética e dramática.

Em *História da Literatura Brasileira*, Silvio Romero (1851-1914), ao se referir à produção literária de Gonçalves Dias, afirma que o escritor, juntamente com Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela, seria um dos poetas brasileiros mais populares. O historiador considera o poeta como “uma das mais autênticas manifestações d’alma deste povo [brasileiro]” (ROMERO, 1949, p.920), chamando atenção para a fluidez e a sonoridade da linguagem, o espírito sonhador, o poder imaginativo com que escrevia suas poesias.

No que se diz respeito à produção dramática de Gonçalves Dias, o autor menciona, às pressas, os quatro dramas produzidos pelo autor, dando especial atenção apenas à peça *Leonor de Mendonça*²: “não há nesta aquela riqueza de pensamentos e finas observações sobre os domínios recônditos da alma humana, que fazem o assombro de quem lê Shakespeare” (ROMERO, 1949 v. 3, p. 938). Entretanto, ao mesmo tempo em que chama atenção para a falta de observações finas e de pensamentos ricos em *Leonor de Mendonça*, o considera um “belíssimo drama” (ROMERO, 1980, v. 3, p. 936). De todo modo, ao contrário do tratamento dado à produção poética do autor, Romero não enfileira elogios ao referido drama.

² Única peça encenada e publicada durante a vida do escritor.

Para o historiador, a grande fama alcançada pela produção poética de Gonçalves Dias teria, de certo modo, interferido no sucesso de sua obra dramática (ROMERO, 1980, v. 5, p. 1805). Nesse sentido, de acordo com o crítico, o sucesso de sua obra poética, por si só, seria capaz de explicar a repercussão diferenciada da produção poética e dramática do autor maranhense.

Essa questão é retomada por José Veríssimo (1857-1916) na *História da Literatura Brasileira*, em que se refere a Gonçalves Dias como o maior poeta brasileiro, chamando a atenção para a popularidade alcançada pelo autor por meio de sua produção poética. Após dedicar várias páginas à apresentação da obra poética do autor dos *Primeiros cantos*, José Veríssimo faz um breve resumo de sua produção teatral, chamando atenção para o fato de os dramas *Patkul*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil* não terem sido encenados: “Não sabemos porque não foi nenhum desses dramas representado tendo aparecido o primeiro e sendo escritos os outros justamente na época em que nascia o teatro brasileiro, que eles teriam concorrido para enriquecer e ilustrar” (VERÍSSIMO, 1981, p. 180). A declaração feita por José Veríssimo conduz a uma questão de grande relevância para a presente investigação: quais foram as razões pelas quais os dramas *Patkul*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil* não terem subido aos palcos? A presente investigação pretendeu encontrar a resposta para essa questão supondo que ela permitiria compreender aspectos fundamentais da recepção da obra dramática do autor maranhense. Apesar de constatar e lamentar o fato de as referidas peças não terem sido encenadas, José Veríssimo afirma que, no que se refere ao mérito, a obra poética de Gonçalves Dias ultrapassou a tudo mais que havia produzido, o que acabou por “velar e esconder” a maior parte dos admiradores de sua obra dramática (VERÍSSIMO, 1981, p. 180).

Porém, a razão desse ofuscamento da produção teatral de Gonçalves Dias como resultado do sucesso alcançado por sua obra poética, como afirmaram Romero e Veríssimo, pode ser posta sob suspeita na medida em que não leva em conta os tipos de relações que constituem a própria estrutura do campo literário em que estão inscritos a obra e o autor, relações estas, que, como sugere Pierre Bourdieu em *As regras da arte*, são fundamentais no processo de atribuição de prestígio (BOURDIEU, 1996).

Partindo do problema inicial, qual seja, da investigação sobre as razões pelas quais a produção dramática do autor seguiu praticamente ignorada pela crítica, realizou-se, no primeiro capítulo, o levantamento da recepção crítica de sua produção literária, buscando compreender de que maneira se construiu a figura “mítica” do poeta romântico concomitantemente ao “apagamento” de seu papel como dramaturgo. Para isso, foram analisados textos críticos publicados em periódicos, bem como aqueles que figuram nas

histórias literárias. Pretendeu-se, assim, verificar se o desprestígio de sua produção dramática teria já se configurado no século XIX ou não, bem como entender as possíveis razões que levaram a ele.

Sendo assim, esse capítulo tratou da recepção crítica de Gonçalves Dias com o intuito de refletir sobre o lugar de sua produção dramática no processo de consagração do autor. Para tanto, foi analisado o *clipping*³ produzido por Manuel Nogueira da Silva⁴, que reuniu um apanhado de críticas sobre Gonçalves Dias e sua obra, extraídas de periódicos e de obras publicadas entre os anos de 1848 e 1942.

Porém, é preciso estar ciente das dificuldades em se trabalhar com o material em questão. A primeira delas consiste no fato de que a grande quantidade de críticas selecionadas pode produzir a ilusão de se estar abarcando a totalidade das críticas publicadas sobre o poeta. A segunda delas consiste no fato de todo *clipping* partir de critérios de seleção daquele que o empreendeu, de forma que escapam ao pesquisador as diretrizes que operam a escolha do material recolhido. No entanto, muito embora o pesquisador corra o risco de lidar com um material que pode contar com a exclusão de informações relevantes sobre o autor pesquisado, não resta dúvida de que constitui fonte de pesquisa privilegiada no sentido de recobrir um vasto material que não seria possível recobrir no período que compreende uma dissertação de mestrado. Para sanar essas dificuldades de ordem metodológica – sempre que possível, as críticas publicadas em livros ainda em circulação ou digitalizadas por bibliotecas virtuais, foram analisadas no original.

Ainda que o *clipping* produzido por Nogueira da Silva não trate de todas as críticas publicadas sobre o poeta maranhense em periódicos e livros brasileiros e estrangeiros, as críticas disponíveis servem para ilustrar o processo de construção de certa imagem do poeta, que foi sendo elaborada desde sua primeira publicação, passando pela repercussão de sua morte, até algum tempo depois de seu falecimento. Nesse sentido, mostra-se um material privilegiado, pois, numa perspectiva diacrônica, permite vislumbrar as transformações na recepção crítica do autor, ainda que provavelmente voltada para a consagração literária do poeta.

³*Clipping* é uma expressão da língua inglesa utilizada para denominar o processo de selecionar notícias em meios de comunicação como jornais, revistas, livros e sites, no intuito de obter um apanhado de recortes sobre um determinado assunto.

⁴Pesquisador maranhense que reuniu diversos documentos sobre Gonçalves Dias e publicou artigos como: “Gonçalves Dias e o noticiário dos jornais” (*Jornal do Comércio* em 03/04/1932) e “Gonçalves Dias e Camilo Castelo Branco” (Rio de Janeiro 12/11/1933). As pesquisas de Manoel Nogueira da Silva e os artigos sobre Gonçalves Dias estão disponíveis na coleção Gonçalves Dias na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. Publicou, em 1942, a obra *Bibliografia de Gonçalves Dias*.

Ainda nesse primeiro capítulo, além da análise das críticas reunidas por Manuel Nogueira da Silva, pretende-se investigar como se deu a recepção crítica de Gonçalves Dias nas histórias literárias, de forma a buscar compreender em que medida ela dialoga com os discursos dispersos em periódicos e outros suportes materiais. Cabe ressaltar que são justamente esses discursos que acabam perpetuando uma certa forma de compreender a trajetória do autor e seu lugar no cânone literário.

O estudo da recepção crítica da obra dramática de Gonçalves Dias é uma história a ser contada no contexto da história de obras e autores que se viram excluídos da história da literatura, sendo condenados, portanto, ao esquecimento. O estudo dessas exclusões e de suas causas, provavelmente, revelariam aspectos sobre a lógica de funcionamento do campo literário.

Pierre Bourdieu concebe o campo ⁵ literário como um universo que, longe de ser regido por leis próprias, como se acreditou tradicionalmente, se constitui na e pela relação que mantém com o “campo de poder”, tendo, em dado momento, obtido sua autonomização. Tendo isto em vista, o autor critica o método de análise literária baseado na crença na obra de arte pura desprovida das “imposições” econômicas e políticas, que ignoram a luta dos escritores para ganhar espaço no mercado literário e popularidade entre a crítica e o público leitor. A seu ver, o método de análise imanente da obra de arte é insuficiente para uma análise objetiva das obras literárias, haja vista que ignora a lógica de funcionamento do campo literário, apagando a rede de relações que permite compreender a estruturação do universo literário. Tendo isto em vista, o autor propõe uma análise científica da obra de arte, capaz de investigar as condições sociais de seu processo de produção e reprodução (BOURDIEU, 1996).

Partindo da constatação acerca do desprestígio da produção dramática de Gonçalves Dias e tendo como base o método de análise sugerido por Bourdieu, no segundo capítulo pretendeu-se investigar a trajetória profissional de Gonçalves Dias, tendo como ponto de partida a análise de sua rede de relacionamentos, bem como de suas relações com o poder

⁵ O conceito de campo deve ser entendido, tal como apresentado por Bourdieu, como uma noção que se distancia tanto da interpretação interna, exclusivamente formalista, quanto da interpretação externa da obra, que reduz as “formas artísticas” às “formas sociais”, aproximando-se, portanto, de uma interpretação que coloca em questão uma análise do campo de produção encarando-o como espaço social no qual se estabelecem de relações objetivas. Tendo isto em vista, o autor utilizou tal conceito para analisar a relação de segmentos diferentes, como a política, a economia e a literatura, subsumindo tais campos a categorias gerais, visando, assim, ter acesso às particularidades desses campos e comparando-as e ressaltando suas interjeições para, assim, buscar compreender a estruturação de um dos campos em particular (Bourdieu, 2001).

político e com o mercado editorial, tentando encontrar pistas que possibilitassem entender algo de sua inserção no campo literário e das possíveis relações desta com o silêncio acerca de sua produção dramática.

Esse capítulo também buscou fazer uma discussão que não ignorasse, como às vezes o fazem as histórias literárias, as relações existentes entre o campo literário e o campo econômico. Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras*, ao se referir aos espaços literários de modo geral, chama atenção para a existência de “economias literárias”, em que os “intercâmbios intelectuais” e o universo econômico se assemelham e são muitas vezes percebidos pelos próprios escritores que dele participam, como é o caso de Paul Valéry que, ao referir-se a esses intercâmbios intelectuais, assinala:

Digo que há um valor chamado ‘espírito’ como há um valor petróleo, trigo ou ouro. Disse valor porque há apreciação, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar; pode-se rastreá-lo como dizem os homens da bolsa; pode-se observar suas flutuações em alguma cotação, inscrita em todas as páginas dos jornais, como ela compete aqui e ali com outros valores. Pois há valores concorrentes [...]. Todos esses valores que sobem e descem constituem o grande mercado dos negócios humanos (VALÉRY, 1960, p. 1081, *apud* CASANOVA, 2002, p. 27).

Pascale Casanova se apropria do vocabulário econômico utilizado por Valéry para refletir sobre a dinâmica do universo literário, em que, a seu ver, a competição, não só entre os escritores, mas entre críticos, historiadores, é característica marcante no que tange ao estabelecimento do valor literário. Trata-se de “um conjunto de intercâmbios cuja aposta é o valor específico que tem cotação no espaço literário mundial” (CASANOVA, 2002, p. 28).

Essa proposição se desdobra na análise das rivalidades entre as diversas literaturas do mundo, rivalidades estas em que o objeto de disputa é o “capital literário”. Para Pascale Casanova, essa competição específica, protagonizada pelos homens de letras de cada nação, consiste num jogo em que todos concorrem para alcançar o mesmo objetivo: obter legitimidade literária. Nesse sentido, no que tange às nações, pode-se dizer que quanto maior a quantidade de recursos literários de determinada nação, maior seu prestígio. Segundo Casanova, esses recursos são distribuídos desigualmente entre as nações, de forma que a desigualdade constitutiva da estrutura do campo literário possibilita indicar a posição de cada “universo literário nacional” na “estrutura mundial”, evidenciando, assim, a hierarquização do universo literário (CASANOVA, 2002, p. 28).

Pascale Casanova (2002) sugere um método a ser utilizado para que se possa caracterizar a posição de determinado escritor no campo. Para ela, é preciso empreender uma

dupla tarefa: situá-lo segundo a posição ocupada no campo literário no qual está inserido e situá-lo por meio da posição que esse campo literário ocupa no universo literário mundial.

Sendo assim, antes mesmo buscar compreender aspectos da trajetória profissional de Gonçalves Dias por meio de sua correspondência ativa, o segundo capítulo buscou, partindo das discussões feitas por Pascale Casanova acerca do universo literário, fazer, em primeiro lugar, algumas considerações sobre a inserção de Gonçalves Dias no campo literário fluminense, uma vez que, em sua época, o Rio de Janeiro era a capital do Império, onde se concentrava o maior número de livreiros, editores, críticos, periódicos e etc. do país. Tal fato fazia dela a capital literária do Brasil oitocentista, razão pela qual muitos escritores de início de carreira se dirigiam para a capital fluminense, como foi o caso de Gonçalves Dias.

Em segundo lugar, buscou-se, nesse capítulo, sob a dupla invocação de Pierre Bourdieu e Pascale Casanova, reconstituir o espaço social no qual o poeta estava inserido, visando a revelar as relações de dominação e de subordinação que configuravam o espaço literário brasileiro da época em questão e, ao mesmo tempo, compreender o lugar da dramaturgia na carreira literária do autor.

Tendo isso em vista, pretendeu-se investigar mais detidamente, nesse capítulo, o processo de produção dramática do poeta, chamando atenção para as estratégias utilizadas pelo autor em busca de um lugar ao sol no ambiente cultural brasileiro. A tentativa de entender o que representou a produção dramática na carreira literária de Gonçalves Dias constituiu um convite à reconstituição da trajetória profissional do autor e das pistas que permitissem entender o lugar da dramaturgia nos projetos literários do próprio poeta.

E por fim, o terceiro capítulo buscou delinear as relações de Gonçalves Dias com o Conservatório Dramático Brasileiro, órgão pelo qual passavam obrigatoriamente todas as peças que almejassem subir aos palcos fluminenses. Para serem representados os dramas precisavam receber o aval dessa instituição. O Conservatório servia como uma espécie de instância de legitimação do gênero dramático da época, de forma que, além de empenhar-se no processo de produção de uma obra, os escritores precisavam obter o aval das instâncias “competentes” no que diz respeito a suas “qualidades literárias”.

Esse capítulo também pretendeu apresentar as peças submetidas por Gonçalves Dias ao Conservatório Dramático Brasileiro, *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*, buscando entender por que razões uma obteve parecer positivo do Conservatório Dramático e a outra não. Finalmente, buscamos fazer uma panorama da recepção crítica da produção dramática de Gonçalves Dias pelos historiadores do teatro brasileiro do século XX.

1 O lugar da produção dramática na recepção crítica de Gonçalves Dias.

1.1 A questão do valor literário

A crítica literária tem grande relevância para a história da literatura, na medida em que afirma ou nega a validade da obra literária, julgando se dada produção pode ser considerada artística ou não. Antoine Compagnon compreende que dentre as funções da crítica estão as de apreciar e julgar, ainda que algumas vezes proceda por simpatia ou antipatia (COMPAGNON, 1999). Que a crítica literária possui a função de julgar textos, isto não se pode negar, porém, é preciso buscar compreender os mecanismos por meio dos quais esses textos são aceitos pela crítica literária ou não.

Uma das questões imprescindíveis ao se refletir sobre a crítica literária é a questão da literariedade das obras e dos elementos por meio dos quais ela é atribuída ou não aos textos. Nesse sentido, trata-se de buscar compreender os aspectos capazes de fornecer legitimidade literária aos textos, ou seja, entender os critérios utilizados pelos críticos para atribuir-lhes o chamado valor literário.

Muitos críticos acreditam que a literariedade não pode ser entendida como algo externo aos textos, mas sim como algo que lhes é imanente (ABREU, 2006). Porém essa crença que considera apenas os elementos internos da obra como responsáveis por sua literariedade pode ser posta sob suspeita. Para Márcia Abreu, na maioria dos casos não são os critérios internos ao texto, estéticos e lingüísticos, que guiam os críticos no processo de atribuição de valor às obras. A seu ver, para que determinada obra possa ser considerada “Grande Literatura”⁶ é necessário que ela seja reconhecida como literária pelas “instâncias de legitimação”.⁷

Sendo assim, a autora defende que os elementos que tornam um texto literário são, na verdade, elementos externos a ele, negando, assim, o discurso elaborado pelos críticos que acreditam que a literariedade das obras está em suas características internas. Diferentemente desses críticos, Márcia Abreu afirma que o que torna um texto literário é “o espaço que lhe é destinado pela crítica e, sobretudo, pela escola no conjunto dos bens simbólicos” (ABREU, 2006, p.40). Sendo assim, o valor literário não reside no texto, tendo sua origem na maneira

⁶ Termo utilizado para denominar os textos selecionados para compor a “Alta Literatura”, a “Literatura Erudita”, diferenciando-os dos textos que são sub-valorizados, como por exemplo, a literatura popular e a literatura feminina (ABREU, 2006).

⁷ Por instâncias de legitimação entende-se “a universidade, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias” (ABREU, 2006, p. 40).

como esse texto é lido e dependendo das posições políticas e sociais ocupadas por seus autores no interior do campo literário (ABREU, 2002).

Enquanto muitos autores e obras ganham popularidade por meio da aprovação da crítica, enquanto que outros não recebem tal aceitação. Pode-se dizer que esse sobe e desce de autores tem, na atividade crítica, uma de suas mais contundentes explicações. (CASANOVA, 2002). Em suma, a crítica literária faz parte das instâncias literárias que, juntamente com outras como revistas, academias literárias, e finalmente, o sistema escolar, tem o poder de legitimar ou não os escritores que se submetem ao seu reconhecimento e juízo.

Para que um escritor se torne referência em dado campo literário é necessário que se acredite que sua obra tem valor literário. Porém, a crença no valor literário das obras, principalmente aquelas produzidas por autores totalmente desconhecidos, não se dá espontaneamente. O crédito literário vai sendo construído.⁸ Pascale Casanova, ao refletir sobre a natureza do prestígio literário, que tem como base o valor das obras, declara que o valor está ligado à crença. Para a autora, essa crença está na base do funcionamento do universo literário. Trata-se de uma crença ou, como sugere Casanova, trata-se de um jogo em que “todos os jogadores tem em comum a crença na mesma aposta que nem todos fizeram, ou pelo menos não no mesmo grau, mas por cuja posse todos lutarão” (CASANOVA, 2002, p. 32). No caso da literatura, os jogadores são os escritores e todos eles estão anseiam ganhar a aposta, que nesse caso, é o prestígio literário.

Considerando-se a importância das chamadas instâncias de legitimação que operam na construção desse prestígio privilegiou-se no presente estudo a atuação da crítica literária. Dito de outro modo, destacou-se as consequências dos juízos emitidos pela crítica como uma das maneiras pelas quais o prestígio de Gonçalves Dias foi construído. Sendo assim, o presente estudo, partindo do caso específico da recepção da obra literária de Gonçalves Dias, visa a compreender o papel da crítica na criação do chamado valor literário, na medida em que ela tem sua competência reconhecida pelos agentes que atuam no interior do universo literário. A legitimidade da crítica, muito embora tenha sua dimensão simbólica, tem sua efetivação prática, na medida em que seus juízos e vereditos produzem efeitos mensuráveis,⁹ como a atribuição de uma posição a um determinado escritor, não o condenando ao esquecimento ou à “execração”.

⁸Sobre o conceito de crédito literário, ver: PASCALE, Casanova. *A república mundial das letras*; tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 32.

⁹ Sobre o papel da crítica literária, ver: PASCALE, Casanova. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 39.

Gonçalves Dias, autor que alcançou notabilidade no meio intelectual brasileiro por meio de sua produção poética, teve que se submeter, também, aos críticos de seu tempo. A análise da recepção crítica da produção literária de Gonçalves Dias ao longo do tempo, tarefa empreendida no presente capítulo, tem por objetivo compreender as razões pelas quais sua produção dramática parece ficado em segundo plano quando se trata da construção da imagem do autor para a posteridade.

Partindo da questão inicial do presente trabalho, isto é, dos motivos pelos quais houve um “apagamento” ou uma sub-valorização da produção dramática de Gonçalves Dias, buscou-se, por meio da exposição de algumas das diversas críticas acerca da produção literária do autor, seja a poética, seja a dramática, compreender como e porque isso se deu.

Para isso o presente capítulo se valeu de algumas das críticas “endereçadas” ao autor, publicadas no século XIX e XX, visando a extrair delas indícios que possibilitem compreender o lugar que a produção dramática ocupou na recepção crítica da obra de Gonçalves Dias.

1.2 O estudo da recepção crítica de Gonçalves Dias: fontes de pesquisa

Foram privilegiados, no presente estudo, os textos críticos que compõe o *clipping* produzido por Nogueira da Silva, pertencente à Coleção Gonçalves Dias, localizada na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, intitulado *Depoimentos e apresentações sobre a vida e obra de Gonçalves Dias, prestados por Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, José de Alencar, Olavo Bilac, Rui Barbosa, Juan Valera, Pinheiro Chagas, José Veríssimo, Coelho Neto, Sílvio Romero, Afrânio Peixoto, Laudelino Freire, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e outros; coligidos por Manoel Nogueira da Silva.*

A escolha desse material se justifica pela grande quantidade de textos críticos sobre a obra literária de Gonçalves Dias publicados entre os séculos XIX e meados do século XX. O *clipping* compõe-se de 74 críticas. Dessa totalidade, 59 foram publicadas no Brasil e 15 no exterior. Dentre as críticas publicadas no século XIX, 12 são estrangeiras e 14 são brasileiras e, dentre as publicadas no século XX, 3 são estrangeiras e 42 são brasileiras. Das 74 críticas coligidas por Manuel Nogueira da Silva, o presente estudo privilegiou 54, sendo 43 brasileiras e 11 estrangeiras.¹⁰ Levando em conta a questão cronológica, o presente trabalho pretendeu

¹⁰ Alguns textos, presentes no *clipping* de Nogueira da Silva, não foram utilizados por não conterem informações imprescindíveis no que diz respeito à referência bibliográfica, como a indicação do local de publicação, o nome do autor e a paginação ou por não contribuírem para o tema aqui proposto.

tratar, primeiramente, das críticas publicadas no século XIX. Em seguida, analisar aquelas publicadas no século XX.

As críticas estrangeiras das quais vamos tratar, foram publicadas em países como Portugal, Espanha, França, Londres e Alemanha, seja em periódicos (jornais e revistas), seja no formato livro. Dentre os periódicos estrangeiros pode-se citar a *Revista Universal Lisbonense* (1841 e 1853), periódico de grande importância para a divulgação dos ideais românticos em Portugal; *The Saturday Review* (1885-1938), de Londres, revista de grande circulação àquela época; *Revista Española de Ambos los Mundos* (1853-1855), publicada simultaneamente em Madri e Paris e voltada para divulgação da literatura tanto do chamado Velho Mundo como do novo; *Magazin für die litteratur des Auslandes* (1832-1915), de Berlim e, posteriormente, de Leipizig, revista voltada para a divulgação da literatura estrangeira e a *Revista Contemporânea de Portugal e do Brasil* (1859-1865), de Lisboa, voltada para a divulgação da literatura portuguesa e brasileira.

Há também de autores estrangeiros que publicaram textos críticos sobre Gonçalves Dias em periódicos brasileiros, como é o caso do escritor português Manuel de Souza Pinto, que publicou um artigo na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, do poeta argentino Carlos Guido y Spano, que publicou uma carta no jornal *O Paiz* (1884-1930) e do escritor português Manuel Fran Paxeco, que escreveu a obra *O Sr. Romero e a Literatura Portuguesa* (1900), publicando-a em São Luís do Maranhão.

No que tange às críticas estrangeiras publicadas em formato livro há *Memórias de literatura contemporânea* (1855), de A. P. Lopes de Mendonça, publicado em Lisboa; *Le Brésil litteraire: Historie de La Littérature Bréilienne* (1863), de Ferdinand Wolf, publicado em Berlim; *Ensaios Críticos* (1866), de M. Pinheiro Chagas, publicado na cidade do Porto; *Sob os ciprestes* (1877), de Bulhão Pato, publicado em Lisboa; *Cancioneiro Alegre dos poetas portuguezes e brasileiros* (1879), de Camilo Castelo Branco, publicado na cidade do Porto; *La litterature Bréilienne* (1921), de André D. Tolédano, publicado em Paris.

Dentre os periódicos brasileiros nos quais foram publicados textos críticos sobre Gonçalves Dias destacam-se a *Revista do Instituto Histórico Brasileiro* (1839), a *Revista Brasileira* (1855), a *Revista Nacional*,¹¹ o *Jornal do Commercio* (1919) e o *Diário Mercantil*,¹² entre outros. Além das críticas em periódicos, o presente trabalho também buscou tratar das críticas ou referências à Gonçalves Dias presentes em formato livro escritas por autores

¹¹ Esses periódicos foram de grande importância no período em questão, haja vista que serviam para divulgar as idéias românticas no Brasil.

¹² Esses jornais, apesar de terem um caráter noticioso, reservavam um espaço para a publicação de artigos literários.

brasileiros. Dentre esses textos críticos pode-se citar *Retórica, poética e literatura nacional* (1879), de Carlos Ferreira França, o *Curso Elementar de Literatura Nacional* (1883), de J. C. Fernandes Pinheiro; *Sessenta anos de jornalismo* (1883), de Joaquim Serra, entre outros.

Além das críticas reunidas pelo pesquisador, buscou-se apresentar críticas publicadas em periódicos como o jornal *Sentinela da Monarquia* e o *Jornal do Comércio*. O presente trabalho também privilegiou algumas histórias literárias relevantes para o presente estudo como *Presença da literatura brasileira* (1964), de Antonio Candido; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi; *História concisa do teatro brasileiro* (1999) de Décio de Almeida Prado, entre outros.

Serão analisados primeiramente os textos críticos publicados no século XIX. Respeitando a ordem cronológica, serão analisadas as críticas estrangeiras publicadas em periódicos e livros e, posteriormente, seguindo o mesmo critério, serão tratadas as críticas brasileiras.

1.3 A recepção crítica da produção literária de Gonçalves Dias pelos periódicos e histórias literárias do século XIX

1.3.1 Um poeta brasileiro em evidência: Gonçalves Dias e a crítica estrangeira do século XIX

No ano seguinte à publicação dos *Primeiros cantos* (1846), a *Revista Universal Lisbonense*, periódico de grande relevância para a disseminação das idéias românticas em Portugal, publicava, em novembro de 1847, o célebre artigo de Alexandre Herculano “O futuro literário de Portugal e do Brasil”¹³ (MARQUES, 2010, p. 117). Nesse artigo, nota-se as representações positivas do crítico em relação ao Brasil, apresentando-o como uma nação jovem e rica. A seu ver:

Separado da mãe-pátria, menos pela série de acontecimentos inopinados, a que uma observação superficial lhe atribui a emancipação, do que pela ordem natural do progresso das sociedades, o Brasil, império vasto, rico, destinado pela sua situação, pelo favor da natureza, que lhe fadou a opulência, a representar um grande papel na história do novo mundo, é a nação infante que sorri: Portugal é o velho aborrido e triste, que se volve dolorosamente no seu leito de decrepidez (HERCULANO, 1847 *apud* CÉSAR, 1978, p.133).

¹³ Fundado por Antonio Feliciano de Castilho, o periódico circulou entre os anos de 1841 e 1853.

Fica evidente nas palavras de Alexandre Herculano seu otimismo no que diz respeito ao Brasil. Em contrapartida, nota-se que, ao referir-se a Portugal, seu otimismo desaparece de todo.¹⁴ Prova da vitalidade afirmada pelo escritor português em relação ao Brasil seria a euforia promovida pelos brasileiros no campo intelectual, que contrastava com o clima nada animador de Portugal.

À essa época, em que o Brasil, de certo, era visto com desconfiança no cenário internacional, a ausência de pessimismo em Alexandre Herculano no que se refere à situação política da antiga colônia é fundamental para o projeto de fazer existir uma nação, tão almejado entre as esferas políticas do país.

A metáfora da infância e da velhice do homem é utilizada por Alexandre Herculano para pensar o destino de ambas as nações. Trata-se de um paradigma que orientou as histórias literárias naquele momento, comparando a vida das nações com a vida das literaturas. A seu ver, o Brasil “é mancebo vigoroso que derruba um velho caquético, demente e paralítico. O que completa, porém, a prova é o exame não comparativo, mas absoluto, de algumas das modernas publicações brasileiras” (HERCULANO, 1847 *apud* CÉSAR, 1978, p.136). Pode-se perceber a inversão da relação outrora instituída entre Portugal e Brasil. Essa inversão se faz ver num campo significativo capaz de revelar a especificidade de cada nação: o campo literário. Alexandre Herculano aponta as “modernas publicações brasileiras” como prova da vitalidade do país, destacando dentre elas os *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias:

Os *Primeiros Cantos* são um belo livro; são inspirações de um grande poeta. A terra de Santa Cruz que já conta outros no seu seio, pode abençoar mais um ilustre filho.

O autor, não o conhecemos; mas deve ser muito jovem. Tem os defeitos do escritor ainda pouco amestrado pela experiência; imperfeições de língua, de metrificacão, de estilo. Que importa? O tempo apagará todas essas máculas, e ficarão as nobres inspirações estampadas nas páginas deste formoso livro. Quiséramos que as *Poesias Americanas* que são como o pórtico do edifício ocupassem nele maior espaço (HERCULANO, 1847 *apud* CÉSAR, 1978, p.136).

Como se pode notar, as categorias de análise utilizadas pelo autor português para avaliar o primeiro volume de poesias do poeta brasileiro são a língua, a metrificacão e o

¹⁴ O pessimismo do autor em relação ao futuro de Portugal é reflexo da situação de ruína em que se encontrava seu país após o fim da Guerra Civil (1832-1844) que desestruturou as bases econômicas, morais e culturais do país. Entendia-se ser necessário reestruturar a cultura portuguesa e nada mais reformador do que os ideais da nova escola romântica. Sendo assim, Alexandre Herculano tomou para si a tarefa de promover as concepções do Romantismo em Portugal, visando a contribuir com o projeto de reconstrução cultural em voga entre os autores da primeira geração romântica (MARQUES, 2010).

estilo. Apesar de fazer algumas ressalvas a respeito dos defeitos presentes nas poesias de Gonçalves Dias no que tange ao uso da linguagem, da metrificação e do estilo, Alexandre Herculano considerava-o “um ilustre filho” do Brasil. Percebe-se que, após referir-se ao primeiro volume de poesias do escritor maranhense como sendo um “formoso livro”, o autor reclama o pequeno espaço dedicado às *Poesias Americanas* na obra, as quais, representavam, para o crítico português, a verdadeira poesia nacional do Brasil.

O artigo de Alexandre Herculano foi recebido com entusiasmo pelos escritores brasileiros. Não se tratava apenas de direcionar elogios ao jovem Gonçalves Dias. Além de abordar questões importantes como o que se poderia esperar acerca do futuro literário do Brasil, esse artigo teve fundamental importância para o processo de reconhecimento do poeta maranhense. O modo como as palavras de Alexandre Herculano foram recebidas no Brasil revela a importância do reconhecimento de autores brasileiros pelos críticos estrangeiros. Era preciso que a recente nação recebesse a aprovação das nações que já possuíam uma tradição cultural consolidada.

As palavras de Alexandre Herculano atravessaram os mares num momento em que a literatura brasileira não havia tido sua autonomia literária reconhecida pela metrópole (AUGUSTI, 1999). Para que isso fosse possível, era preciso que o Brasil investisse na criação de veículos que permitissem divulgar as produções de autores brasileiros. Essa preocupação em mostrar aos países estrangeiros o que estava sendo produzido no país permitiu o surgimento de diversos periódicos no intuito de intensificar as discussões acerca da produção literária local, concomitante ao aparecimento das histórias literárias. Sendo assim, pode-se notar que as palavras de Herculano possuíam não somente um valor simbólico, como um valor prático, pois não serviu apenas à afirmação da autonomia literária brasileira por parte da ex-metrópole, como também à valorização da produção poética de Gonçalves Dias no Brasil.

No início da década de 1850, quando Gonçalves Dias já não era um mero estreante na poesia brasileira, haja vista que, após a publicação dos *Primeiros Cantos*, em 1846, o poeta já tinha publicado os *Segundos cantos*, as *Sextilhas de Frei Antão* (1848), os *Últimos cantos* (1851), *Os Timbiras* (1857), *Cantos* (1857)¹⁵ e o *Dicionário da língua tupi* (1858), a *Revista Española de Ambos los Mundos*¹⁶ publicou um artigo produzido por Juan Valera, que fazia

¹⁵ *Cantos* foi uma edição que reuniu as obras poéticas de Gonçalves Dias que haviam sido publicadas até então, quais sejam, *Primeiros cantos*, *Segundos cantos* e *Últimos cantos*.

¹⁶ Periódico fundado e dirigido por Alejandro Magariños Cervantes, que reuniu importantes intelectuais espanhóis e latino-americanos em torno do ideal da união hispânica.

referência ao poeta.¹⁷ Simultaneamente publicada em Madri e em Paris e, voltada para a defesa do ideal da união hispânica, a revista apresentou, em seu primeiro número, um texto escrito por Alejandro Cervantes Magariños sobre o objetivo do periódico:

Destinada a España y América pondremos particular esmero en estrechar sus relaciones [...].Felizmente han desaparecido las causas que nos llevaron a la arena del combate, y hou el pueblo americano y el ibero no son ni deben ser más que miembros de una misma familia, la gran familia española [...]. La Revista consagrará artículos especiales al examen y solución de varias cuestiones em que están empeñados el porvenir y los más caros intereses de Espana y América [...]. Los interesse de América y el arte americano ocuparán por primera vez en Europa y en una publicación especial la supremacia y el lugar que les corresponde (MAGARIÑOS, 1853, p. VI).¹⁸

Pode-se perceber que a *Revista Española de Ambos os Mundos*, ao propor o estreitamento de relações entre o povo americano e o ibero e ao sugerir o pertencimento desses povos à família espanhola, esclarecia o principal objetivo do periódico: unir Espanha e América Latina em prol do chamado ideal de união hispânica. É interessante lembrar que, a partir de 1809, vários territórios americanos colonizados pela Espanha haviam alcançado independência, o que resultou na modificação do quadro político internacional. Tendo isto em vista, se as antigas colônias já não mantinham nenhuma ligação política com a Espanha, era necessário, portanto, buscar outros meios para amenizar a rivalidade entre o povo espanhol e os povos que habitavam suas ex-colônias. Nesse sentido, a literatura representava um excelente meio para estimular essa almejada re-união. Sendo assim, ainda que o Brasil não estivesse entre os países colonizados pela Espanha, além de se situar numa localização territorial estratégica em relação a esses países, possuía um passado colonial em comum.

Com esse objetivo em vista, Juan Valera publica o artigo intitulado “De la poesía del Brasil”, também publicado no Brasil. Em 1856, a revista *Guanabara* (1849-1855) apresenta o texto do autor espanhol traduzido em suas páginas com o título “Da poesia brasileira”.¹⁹ Não se sabe a data exata de publicação do artigo,²⁰ entretanto, caso se leve em conta o período em

¹⁷ Escritor e diplomata espanhol, Juan Valera passou dois anos no Brasil integrando a delegação espanhola no Rio de Janeiro.

¹⁸ Este texto, publicado no primeiro número da revista de circulação mensal intitulada *Revista Española de Ambos los Mundos*, escrito por Magariños Cervantes, está disponível no site: <http://books.google.com.br/books?id=0LsYAAAIAAJ&pg=PR6&lpg=PR6&dq=>

¹⁹ Sobre o texto escrito por Juan Valera ver: MOREIRA, Maria Eunice. *O olhar de Juan Valera: literatura e cultura na capital do império brasileiro no século XIX*. Veredas, Santiago de Compostela, n.10, 149-163, 2008.

²⁰ A data de publicação desse artigo indicada por Nogueira da Silva é 1851, porém, a essa época, a *Revista Española de Ambos los Mundos* ainda não existia. A revista circulou entre os anos de 1853 e 1855, o que indica que o artigo em questão só pode ter sido publicado nesse período.

que o diplomata espanhol residiu no Brasil – entre 1851 e 1853 – e o período de circulação da revista, pode-se presumir que o texto tenha sido publicado entre 1853 e 1855. Nesse artigo, o autor espanhol, que durante o período em que morou no Rio de Janeiro participou ativamente da vida cultural do jovem Império, ao se referir à poesia brasileira, declarava:

Há contudo (sic) poetas que merecem mui particularmente ser conhecidos. Um deles é Gonçalves Dias que, por sua originalidade e fecundidade, pode ser chamado o Zorilla do Brasil, e cujas lendas e canções brasileiras são interessantíssimas. Uma delas denominada Y-juca-pirama, pinta maravilhosamente os ferozes costumes das tribus (sic) selvagens. Gonçalves Dias é o mais popular de todos os poetas brasileiros (VALERA, s.d. *apud* NOGUEIRA, s.d, s.p.).

Note-se que o crítico compara Gonçalves Dias a José Zorilla (1817-1893), que ocupou um importante lugar dentre os escritores da literatura espanhola no século XIX. Além de comparar o poeta com um autor de renome do romantismo espanhol, analisa-o partindo do critério da originalidade e da fecundidade, os quais lhe atribui. O autor seleciona, dentre suas poesias, “I-Juca-Pirama”, poema de cunho indianista, destacando a popularidade alcançada pelo poeta maranhense no Brasil.

O interesse pela literatura brasileira, ilustrado pela referência à Gonçalves Dias, longe de se resumir a um interesse particular por parte do crítico, revela aspectos fundamentais relacionados ao discurso político seguido pelo diplomata espanhol, que pregava o estreitamento das relações entre Espanha e os povos do chamado “Novo Mundo”.

De todo modo, não nos enganemos a respeito do elogio à Gonçalves Dias por parte de Juan Valera. O fato de o escritor ser diplomata pode ter interferido em sua avaliação. Muito embora, evidencie os pontos positivos do poeta, a atitude do crítico fazia parte de uma política mais ampla que via nas relações literárias a chave para o estreitamento político e econômico. Era preciso mostrar para os demais países latino-americanos de língua espanhola as vantagens de haver uma circulação de idéias entre eles e Espanha. Nesse sentido, os escritores espanhóis acreditavam que o Brasil poderia ser a porta de entrada para a divulgação desses ideários (BEIRED, 2009).

Pode-se notar que Juan Valera, de certo modo, se aproxima das concepções de Alexandre Herculano, na medida em que, do mesmo modo que o autor português, reconhece a autonomia cultural do Brasil, representada, nesse caso, por Gonçalves Dias.

Em 1855, António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) – jornalista, romancista, dramaturgo e crítico português – ao corrigir e ampliar seus *Ensaios de crítica e literatura*

(1849),²¹ tece alguns comentários sobre a produção literária de Gonçalves Dias. Ao se referir ao poema “A tempestade”, declara tratar-se de uma “tempestade do Brasil”, em que a natureza da antiga metrópole, outrora pintada pelos poetas brasileiros, passa a dar espaço para as particularidades existentes na natureza brasileira. Para o crítico português, raros seriam os poetas nos quais se podia encontrar distintamente “o sentimento da natureza, da natureza indígena, americana” tal como seria o caso de Gonçalves Dias (MENDONÇA, 1855, p. 315 *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.).

Pode-se perceber que Lopes de Mendonça via na descrição da natureza um aspecto fundamental para definir se dada poesia era brasileira ou não. Esse procedimento interpretativo, que identifica a natureza e o índio como elementos distintivos da literatura tornou-se a pedra de toque entre os escritores românticos brasileiros dessa primeira metade do século XIX (RONCARI, 2002).

Para o crítico português, o poeta maranhense, juntamente com Álvares de Azevedo, teria contribuído para a construção da chamada literatura independente:

Estamos politicamente separados do Brasil: a colônia forte e poderosa emancipou-se e fundou um império florescente e vasto. [...] Mas é em nome dos antigos laços que estreitamente nos uniram que não podemos deixar de observar com desvanecimentos os progressos e o esplendor dessa nação que fala a mesma língua, em cujas veias corre o mesmo sangue e cujas tradições mais gloriosas também pertencem à nossa história. [...]. Portugueses, não podemos deixar de ter orgulho de ver a nossa língua acordando maviosamente os ecos daquelas ridentes campinas e daquelas copadas florestas: se nos faltassem outros estímulos de fraternidade, bastava esta inevitável comunhão das letras para destruir rivalidades pouco próprias da mútua dignidade de duas nações que, por assim dizer, nasceram no mesmo berço (MENDONÇA, *apud* MARTINS, p. 125-126).

Pode-se notar a preocupação do autor em evidenciar o esplendor brasileiro e a manutenção dos laços culturais entre Portugal e Brasil, a despeito da independência política. Entretanto, muito embora Lopes de Mendonça chame atenção para os pontos positivos da recente nação, dos quais seus conterrâneos deveriam se orgulhar, o crítico atribui o progresso brasileiro ao passado português.

Lopes de Mendonça assinala também o importante papel que a literatura poderia desempenhar no sentido de “destruir rivalidades” entre as duas nações, o que o aproxima, de certa maneira do discurso de Juan Valera. Ambos viam na literatura a chave para o problema

²¹ Em 1855, o título dessa obra foi alterado para *Memória de literatura contemporânea*.

que se instaurou após a separação política entre metrópoles e colônias, buscando, por meio dela, reaproximar as ex metrópoles de suas ex colônias. Mas, apesar da semelhança dos discursos proferidos pelos dois autores, há uma diferença entre eles: no caso de Juan Valera trata-se de unir a América espanhola tendo como exemplo as relações culturais mantidas entre Brasil e Portugal e, no caso de Lopes de Mendonça, trata-se de incentivar a relação entre a ex-metrópole e a ex-colônia.

Na tentativa de chamar a atenção de seus conterrâneos para o poderio e progresso observados no Brasil, o escritor se utiliza do argumento do passado histórico e, principalmente, do fato de ambos os países falarem a mesma língua. Entretanto, a defesa desse discurso era uma maneira de manter os laços entre Brasil e Portugal, valorizando o papel deste último no presente histórico brasileiro, ou seja, de enaltecer Portugal, tornando o Brasil devedor de sua tradição cultural (AUGUSTI, 1999).

A questão da língua consistia, no entanto, em um ponto delicado, uma vez que era considerada um importante componente para a constituição da singularidade das literaturas nacionais. Além disso, no campo literário mundial do século XIX, algumas línguas eram consideradas mais literárias que outras (PASCALE, 2002, p. 33). No caso de Portugal e Brasil, a língua portuguesa não tinha grande prestígio se comparada à francesa, que havia sido alçada, naquele século, à condição de língua literária e diplomática. Isso “obrigava” os dois países a estabelecer uma relação de “dependência”, tanto para se valorizar simbolicamente quanto para produzir efeitos concretos: incentivar e garantir a circulação de livros entre eles. Sendo assim, enquanto o Brasil se esforçava para ter sua identidade reconhecida dentro e fora do país, Portugal via o Brasil como uma peça chave na expansão de seu mercado literário.

Em outubro de 1857, o semanário britânico *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, que circulou em Londres entre os anos de 1885 e 1938, publicava o artigo intitulado “Brazilian poetry”²². Nesse artigo, presente no número 104 do vol. IV da revista, lê-se:

Há profusão de imagens e de ornatos nas poesias que constituem este volume (*Cantos*, de A. Gonçalves Dias, Leipzig, 1857). Felizmente, porém, que as decorações, a despeito de profusas, tem nos versos de A. Gonçalves Dias uma significação, uma razão de ser, uma conexão com o texto, e não são meras lantejoulas postas para deslumbrar. São as melhores composições deste volume os versos fugitivos sobre o amor e o sofrimento. O volume do Sr. Dias dá-lhe imensa honra, e talvez não seja um grande e digno cumprimento dizermos que achamos seus versos a muitos e essenciais

²² O trecho está disponível no *Clipping* de Nogueira da Silva. Não há informações sobre a autoria do artigo.

respeitos superiores a muitos de Longfellow ²³ e a todos os de Redwitz. ²⁴ Começa pois sob felizes auspícios a literatura do novo império transatlântico [sic] (BRASILIAN, 1857 *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.).

Ao chamar atenção para a profusão de ornatos presente na poesia de Gonçalves Dias, o crítico, ao mesmo tempo em que demonstra preocupações de matriz clássica, privilegiando o caráter estético das poesias do escritor, procura enfatizar o fato de o uso desses ornatos não serem vazios. ²⁵

Além de abordar o caráter estético dos poemas do escritor maranhense, o crítico não se refere diretamente à poesia indígena, privilegiando apenas a poesia lírica. Muito embora não chame atenção para as descrições da natureza e dos costumes indígenas, como se percebe em grande parte dos textos críticos sobre o poeta, acaba por reproduzir esse mesmo procedimento já que compara o escritor maranhense a Longfellow, que aborda em suas produções poéticas o tema do índio e do nacionalismo. Para o autor, os versos do poeta maranhense superariam vários de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), poeta estadunidense autor de *The Song of Hiawatha* (1855), obra em que idealizava a vida indígena. Além disso, o crítico compara-o a ao poeta alemão Oskar von Redwitz (1823-1891), que escreveu diversos sonetos patrióticos, afirmando a superioridade dos versos de Gonçalves Dias se comparados aos versos do escritor alemão. Percebe-se, assim, que para o crítico desse periódico, a característica marcante de Gonçalves era o nacionalismo.

Outro crítico estrangeiro que abordou a questão da nacionalidade em Gonçalves Dias foi Friedrich Wilhelm Booch Arkossy (1822-1892), em artigo publicado na *Magazin für die Litteratur des Auslandes* ²⁶ (1832 - 1915), em 22 de abril de 1858. Para o autor, o escritor maranhense, além de ser “um dos primeiros e mais célebres poetas brasileiros”, foi o poeta que “ousou desfraldar a bandeira da literatura nacional” (ARKOSSY, 1858, *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.). É interessante notar que, a essa época, o autor já se refere a Gonçalves Dias como um poeta célebre, ou o mais célebre dentre os poetas brasileiros, o que

²³ Henry Wadsworth Longfellow, poeta estadunidense, nasceu em 1807 e morreu em 1882. O autor escreveu poesias que tematizavam a vida indígena.

²⁴ Oskar von Redwitz (1823-1891), foi um grande representante da poesia alemã. Sendo assim, o fato de Gonçalves Dias ter sido comparado a este autor indica o prestígio com que era visto pelo autor do artigo da *Saturday Review*.

²⁵ Ornato é um termo da retórica que os românticos odiavam. Ao que tudo indica, o crítico não ignorava tal fato, haja vista que, em seu texto, defende que os “enfeites” contidos nas poesias do escritor brasileiro não seriam vazios.

²⁶ A “Revista de literatura de países estrangeiros.” foi um importante periódico alemão que circulou entre os anos de 1832 e 1915. O periódico visava divulgar a literatura de países estrangeiros.

significa que algo havia mudado no que diz respeito à sua posição no campo literário brasileiro.

É importante mencionar, por meio da leitura das críticas sobre Gonçalves Dias até aqui apresentadas, o fato de nenhuma delas ter sequer mencionado a produção dramática de Gonçalves Dias, voltando-se apenas para sua produção poética. A essa época, além do seu primeiro volume de poesias, Gonçalves Dias já escrevera as peças dramáticas *Patkul* (1843), *Beatriz Cenci* (1844-1845) e *Leonor de Mendonça* (1846). Porém, o escritor não publicara, nem encenara as duas primeiras peças, razão pela qual não há referência a elas nos periódicos tratados até aqui. A única peça que já havia sido publicada e encenada nesse período é *Leonor de Mendonça*, que foi ignorada pelos críticos estrangeiros analisados.

Exceção à regra constituiu o austríaco Ferdinand Wolf, que, em *Le Brésil littéraire: Histoire de la Littérature Brésilienne* (1863), faz um balanço sobre a literatura brasileira. Trata-se da primeira obra estrangeira que tinha por objetivo exclusivo contar a história da literatura brasileira. Antes dela haviam sido publicadas obras que apenas faziam referência à literatura brasileira como, por exemplo, o *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi Du Resume de l'Histoire Littéraire Du Brésil* (1826) de Ferdinand Denis e o *Bosquejo da História da Poesia e da Literatura Portuguesa* (1826) de Almeida Garret. Entretanto, diferentemente de Ferdinand Denis e Almeida Garret, que privilegiavam, em suas histórias literárias, autores tanto portugueses quanto brasileiros, Ferdinand Wolf privilegiava somente os últimos.²⁷ Segundo consta na dedicatória feita pelo autor alemão a Dom Pedro II, o objetivo da obra era fazer com que a “bela literatura” brasileira fosse, também, apreciada na Europa (WOLF, 1955).

Ao se referir à produção literária de Gonçalves Dias, o escritor tece alguns comentários sobre sua poesia lírica. Sua versificação, afirmava, “é fluida, sua dicção harmoniosa, seus ritmos, antes de tudo, musicais” (WOLF, 1955, p. 264). O autor destaca os poemas *Seus Olhos* e *Olhos Verdes* como os mais encantadores do poeta. Além da poesia lírica, o escritor também se refere à capacidade do poeta em descrever grandes cenas da natureza. Para Wolf, essas descrições são frutos de uma concepção ideal da natureza “que só se encontra nos trópicos” (WOLF, 1955, 263-264). À exemplo dessas descrições, o autor cita o poema *A Tempestade*, no qual o poeta descreve a tempestade do céu brasileiro.

²⁷ Durante a elaboração de *Le Brésil Littéraire*, o autor recebeu a colaboração de escritores brasileiros como Gonçalves de Magalhães, Ernesto Ferreira França e Araújo Porto Alegre.

Após discorrer acerca da produção poética de Gonçalves Dias, o historiador austríaco se volta, mesmo que de forma breve, para a produção dramática do autor. Gonçalves Dias, afirmava, “escreveu também alguns ensaios dramáticos e aumentou o pequeno número das tragédias nacionais. Citam-se “*Leonor de Mendonça*” (impresso no *Jornal do Comércio*), *Boabdil* e *Beatriz Cenci*” (WOLF, 1955, p. 261). Ao assinalar que a obra dramática do autor maranhense teria contribuído para aumentar o número de peças brasileiras que, a seu ver, era reduzido, Wolf estava ciente de que o número de obras publicadas em uma nação era de grande importância para melhorar a posição ocupada por ela na literatura mundial.

Ainda nessa obra, ao referir-se às tragédias de Gonçalves Dias escritas entre 1840 e 1846, afirma que pouco poderia dizer a respeito delas. Apesar disso, declara ser *Boabdil* a peça mais conhecida do período em questão, levantando a hipótese de os dramas de Gonçalves Dias, produzidos àquela época, não terem sido representados (WOLF, 1955). Porém, Ferdinand Wolf estava equivocado ao declarar que a peça *Boabdil* teria sido escrita entre os anos de 1840 e 1846, já que esse drama foi escrito em 1850 (LIMA, 2005).

É curioso o fato de que Ferdinand Wolf tenha feito referência aos quatro dramas produzidos por Gonçalves Dias uma vez que, até 1863, ano de publicação de *Le Brésil Littéraire*, três de suas peças, quais sejam, *Patkul*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil*, não tinham sido ainda publicadas, o que só viria a acontecer em 1868, ou seja, após a morte do autor.²⁸ Sendo assim, tudo indica que o historiador tomou conhecimento sobre essas peças gonçalvianas apenas de ouvir falar ou, como se diz, por meio de informações que circulavam “boca a boca”. Note-se que muito embora o escritor refira-se à obra dramática de Gonçalves Dias, as informações a respeito do assunto, além de serem mínimas, estão equivocadas, o que pode ser explicado pelo fato de o escritor austríaco nunca ter visitado o Brasil, dificultando, assim, seu estudo acerca da literatura brasileira.

Considerando-se os dramas produzidos por Gonçalves Dias, é digno de nota que *Leonor de Mendonça*, única obra que foi a público, apesar de não aparecer nos periódicos estrangeiros aqui tratados, é mencionada pela primeira vez em uma história literária escrita por um autor estrangeiro.

O crítico português Pinheiro Chagas, que também escreveu sobre Gonçalves Dias em artigo publicado em 1864 na *Revista Contemporanea de Portugal e do Brasil*,²⁹ afirma que nenhum dos poetas compatriotas de Gonçalves Dias teria atingido o “mimo da forma, que se

²⁸ Sobre a data de publicação dos dramas *Patkul*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil*, ver: LIMA, Israel Souza. *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: ABL, 2005, p. 144-149.

²⁹ A revista, editada em Lisboa, circulou entre os anos de 1859 e 1865, tendo Pinheiro Chagas e Ernesto Biester como seus fundadores e diretores.

revela em algumas das suas composições líricas, a elevação de pensamento, que se encontra noutras”³⁰ (CHAGAS, 1864 *apud* NOGUEIRA, s.d, s.p.). Curiosamente, o crítico considerava as *Sextilhas de Frei Antão* como a obra prima do poeta. Tal preferência, que não era compartilhada por muitos críticos, talvez estivesse relacionada ao fato de, nesta obra, o poeta apresentar um profundo conhecimento linguístico da língua portuguesa do século XVI.

Muito embora elogie o poeta brasileiro, o crítico atribuía, no *Diccionario Popular, Historico, Geographico, Mytologico, Biografico, Artistico, Bibliografico e Literario*³¹, as qualidades literárias de Gonçalves Dias à influência de Portugal em sua formação:

Aqui se relacionou com a pleiade brilhante dos poetas românticos que então frequentavam a universidade e tinham creado o “Trovador”. Em Coimbra foram os seus primeiros versos acolhidos com entusiasmo pelos seus colegas, que o eram também no trato das Musas, e quando em 1846 regressou ao Rio de Janeiro e publicou os seus “Primeiros cantos”, a voz authorizada de Alexandre Herculano era a primeira a apregoa-lo como um dos ilustres poetas da nova geração literária (CHAGAS, 1879, p. 76, *apud* AUGUSTI, 2009, p. 71).

Ao enfatizar o reconhecimento por parte de Alexandre Herculano em relação aos *Primeiros cantos*, o que, para o crítico, consistiu no principal fator impulsionador da carreira literária de Gonçalves Dias, bem como o relacionamento deste último com diversos nomes ilustres de Portugal que frequentavam a universidade de Coimbra, Pinheiro Chagas acaba por enfatizar a filiação de Gonçalves Dias à tradição literária portuguesa, num procedimento interpretativo segundo o qual as produções brasileiras consideradas de boa qualidade eram vistas como resultados das relações mantidas com Portugal.³² Em suma, muito embora admitisse o talento de Gonçalves Dias, o crítico português acreditava que os autores brasileiros seguiam, ainda, as transformações ocorridas na literatura lusitana.

Assim como Ferdinand Wolf, Pinheiro Chagas também refere-se à produção dramática do escritor caxiense. No *Diccionario Popular, Historico, Geographico, Mytologico, Biografico, Artistico, Bibliografico e Literario*, afirma: “escrevia elle também os seus dramas ‘Patkul’, ‘Leonor de Mendonça’, ‘Beatriz Cenci’ e ‘Boabdil’ que, ainda que encerrem bellezas notáveis, não podem ser considerados contudo senão como esboços que a mão do poeta decerto corrigiria” (CHAGAS, 1879, p.77). Percebe-se que o crítico, apesar de avaliar

³⁰ O artigo foi publicado, posteriormente, na obra intitulada *Ensaios críticos*, publicado por Pinheiro Chagas em 1866, na qual o autor português faz um apanhado crítico de autores portugueses e brasileiros.

³¹ Dicionário dirigido por Pinheiro Chagas, publicado em 1879.

³² Conferir: AUGUSTI, Valéria. *Biografias de escritores brasileiros em publicações portuguesas (1860-1890)*. Boiatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n. 7, p. 69-80, 2009. Disponível em: [www.uel.br/revistas/boiata/volume-7-2009/valeria% Augusti.pdf](http://www.uel.br/revistas/boiata/volume-7-2009/valeria%20Augusti.pdf)

parcamente as peças gonçalvianas, dá a entender que as leu, considerando-as meros esboços que precisavam de correção. É provável que Pinheiro Chagas tenha lido as peças de Gonçalves Dias já que essas obras já haviam sido publicadas em 1868, isto é, muito antes da publicação do dicionário produzido por Pinheiro Chagas em 1879.

Porém, seja pelo fato de o escritor ter enviado os dramas *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* ao Conservatório Dramático Brasileiro para que fossem avaliadas e liberadas ou não para encenação, seja pela constatação da publicação dessa última, pode-se dizer que as peças gonçalvianas estavam longe de ser meros esboços do ponto de vista de seu autor. Sendo assim, percebe-se que as palavras de Pinheiro Chagas sobre a produção dramática de Gonçalves Dias contrastam com aquelas proferidas pelo crítico a respeito de sua produção poética.

O poeta e ensaísta português Raymundo Antonio de Bulhão Pato em *Sob os ciprestes*,³³ obra publicada em Lisboa no ano de 1877, ao se referir à Gonçalves Dias, comenta que o poeta possuía um coração magnânimo. Segundo o ensaísta, “no meio dos estudos de outra ordem”, o poeta, “lia e meditava as questões sociais”. Apesar de referir-se às questões mais pessoais da vida do escritor e de nada mencionar a respeito de sua produção dramática, Bulhão Pato afirma que “o Brasil ufanava-se de cantar, entre os seus filhos, o moço escritor” (PATO, 1877, p. 288 *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.). De fato, a essa altura – década de 1870 – o poeta já era renomado no Brasil.

Camilo Castelo Branco, na obra *Cancioneiro Alegre* (1879), também comentava sobre o sucesso da carreira literária de Gonçalves Dias. Nela, o escritor português declara que “raros são os príncipes da literatura que não assistem vivos aos funerais da sua glória”. Gonçalves Dias, afirmava, “morreu coroado imperador da lira americana” (BRANCO, 1879, p. 283, NOGUEIRA, s.d., s.p.). Para o escritor português, a morte do poeta se deu num momento em que sua vida, apesar dos infortúnios financeiros, havia se tornado uma glória nacional. Pelo que se pode notar, para o escritor português, os motivos que levaram o autor brasileiro a alcançar esta “glória nacional” estão todos relacionados à sua obra poética, “à sua lira americana”, não havendo referência alguma a sua produção dramática.

As críticas em questão evidenciam que o “apagamento” da obra dramática de Gonçalves Dias por parte da crítica já podia ser observado ao se analisar os textos de críticos estrangeiros escritos entre os anos de 1847 e 1879.

³³ Nesta obra, o escritor se preocupava em expor a vida íntima de escritores ilustres.

Note-se que, no que tange à produção poética do escritor, os críticos estrangeiros dividem-se entre o elogio à poesia lírica e à poesia indianista. Percebe-se em grande parte desses autores a preocupação em enaltecer o poeta, chamando a atenção para a grande fama por ele alcançada. Por outro lado, no que diz respeito à sua produção dramática, dentre os autores estudados, apenas Ferdinand Wolf e Pinheiro Chagas fazem referência a ela. Uma das razões para isso pode ter sido o fato de boa parte das peças não terem ido a público de início. De todo modo, essa justificativa não se aplica à *Leonor de Mendonça*, que foi encenada e publicada em 1847, tendo sido, ainda assim, ignorada pela maior parte dos críticos estrangeiros. Contudo, é válida para os textos críticos publicados até 1868, quando as peças de Gonçalves Dias ainda não publicadas vão a público pela primeira vez.

É relevante afirmar que o prestígio do poeta Gonçalves Dias e o desprestígio do dramaturgo Gonçalves Dias, considerando-se os textos críticos estrangeiros estudados, permitem compreender como os escritores pertencentes às regiões periféricas se favoreciam ou não pela repercussão em nações mais estabilizadas literariamente, ou seja, por aquelas que tinham alcançado prestígio literário no campo mundial das letras, dependendo do julgamento dessas nações que fazem parte da elite literária.

1.3.2 O poeta e a crítica brasileira do século XIX

Em nota autobiográfica, escrita provavelmente em 1854 a pedido de Ferdinand Denis, Gonçalves Dias, ao se recordar da época em que publicara seus *Primeiros cantos* (1847), tece alguns comentários sobre a repercussão de sua obra nos periódicos da época:

Algun [sic] tempo se passou sem que nenhum jornal falasse nesse volume *Primeiros Cantos*, que, apesar de todos os seus defeitos, ia causar uma espécie de revolução na poesia nacional. Depois acordaram todos ao mesmo tempo, e o autor dos *Primeiros Cantos* se viu exaltado muito acima de seu merecimento. O mais conceituado dos escritores portugueses - - Alexandre Herculano - - falou desse volume com expressões bem lisongeiras [sic], e esse artigo causou muita impressão em Portugal e no Brasil. Mas, já nesse tempo, o povo tinha adotado o poeta, repetindo e cantando os seus versos em todos os ângulos do Brasil (DIAS, 1854 *apud* MARQUES, 2010, p. 22-23).

Nesta nota, escrita sete anos depois da publicação dos *Primeiros cantos*,³⁴ o poeta chama atenção para o silêncio inicial por parte dos jornais acerca da obra responsável por sua estréia na literatura brasileira. A observação do autor provavelmente tenha sido enunciada tendo em vista a importância dos periódicos na divulgação de obras e autores no Brasil do oitocentos. O espaço do jornal servia para que diversos escritores da época publicassem suas produções e críticas literárias. Pode-se supor que muitos deles, após publicarem suas obras, percorriam ansiosamente as páginas de revistas e jornais em busca de alguma notícia, ou até mesmo, almejavam encontrar algum artigo sobre suas obras.

O rompimento do silêncio admitido pelo poeta se deu com a publicação de um artigo em 5 de abril de 1847 pelo jornal *Sentinela da Monarquia*.³⁵ O texto intitulado “*Primeiros cantos*-Poesias do Sr. Gonçalves Dias” vinha assinado por Heyeronimus, pseudônimo que escondia sua verdadeira autoria. Tendo isto em vista, pode-se acreditar que a intenção do crítico, ao não revelar seu verdadeiro nome, devia-se, provavelmente, ao conteúdo de seu artigo. Nele, vê-se emergir a famosa polêmica entre Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias que tinha em vista afirmar qual seria o maior representante da poesia brasileira. Essa polêmica, mesmo em seu início, indicava uma querela que estava longe de se restringir a uma mera disputa de méritos.

O autor da crítica elogiava Gonçalves de Magalhães, considerando-o o responsável por ter naturalizado a lira romântica no Brasil por meio da publicação de seus *Suspiros Poéticos*. Além disso, estabelecia uma comparação entre o poeta e Zorilla, afirmando que Gonçalves de Magalhães havia sido para o Brasil o que Zorilla tinha sido para a Espanha. O crítico, ao analisar a produção poética de ambos, chama a atenção para “aquele cismar ora duvidoso, ora pensativo e mais religioso, aquelas inspirações do Cristianismo, aquele misto de ciência, de crença e de dúvida, de ideal e de positivo” (HYERONIMUS, 1847, *apud* MARQUES, 2010, p. 37). Essas características, segundo o crítico, seriam a prova de que tanto Gonçalves de Magalhães como Gonçalves Dias entenderam o romantismo em poesia proposto pelos românticos alemães.

Após fazer a aproximação entre a produção poética dos dois poetas brasileiros com o romantismo alemão, o autor comenta a falta de originalidade nos *Suspiros poéticos*, fato que, para o crítico, não lhe tiraria o mérito. Além disso, defende que o volume de poesias de

³⁴ Esta informação foi retirada de uma nota de rodapé escrita por Wilton Marques presente na obra *Gonçalves Dias: O poeta na contramão*, em que o autor afirma que, de acordo com Manoel Nogueira da Silva o texto teria sido escrito no ano de 1854. (MARQUES, 2010, p. 63).

³⁵ O jornal *Sentinela da Monarquia*, que era editado pela Tipografia Americana, no Rio de Janeiro, transformou-se, posteriormente, no jornal *Correio da Tarde*.

Gonçalves de Magalhães permitia sempre uma leitura prazerosa. Quanto aos *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias, o crítico afirma: “Os *Primeiros cantos* não tem também uma originalidade absolutamente falando; isto é, não pretendem fundar uma escola própria, nem revelam uma tendência especial” (HIERONYMUS, 1847 *apud* MARQUES, 2010, 37).

Segundo Wilton Marques, essa foi a primeira crítica literária feita à obra poética de Gonçalves Dias. Esse fato conduz a seguinte questão: Por que a primeira crítica de os *Primeiros cantos* vem, antes de tudo, em defesa dos *Suspiros Poéticos*? Wilton Marques sugere uma resposta satisfatória para essa questão. A defesa em questão, afirma, decorria do fato de a obra de Gonçalves Dias ter surgido como uma novidade em um meio cultural acanhado, no qual prevaleciam as hierarquias instituídas da qual participava, sem dúvida, Gonçalves de Magalhães. Para o autor, a defesa apressada do livro de Gonçalves de Magalhães gerava a certeza de que o primeiro volume de poesias de Gonçalves Dias teria trazido novidade ao “ambiente cultural brasileiro”, promovendo certo incômodo na “hierarquia literária responsável pela condução e disseminação do ‘discurso oficial’ da literatura brasileira” (MARQUES, 2010, p. 37).

A preocupação em resguardar a posição de destaque ocupada por Gonçalves de Magalhães na literatura brasileira evidencia o choque causado pela publicação dos *Primeiros cantos*. Nesse sentido, pode-se afirmar que Gonçalves Dias, antes mesmo de se destacar no meio cultural brasileiro, já representava uma ameaça à hierarquia literária da época.

Caso se considere as problemáticas que norteavam as preocupações das elites letradas brasileiras àquela época, que mantinham, no seu topo, o poeta Gonçalves de Magalhães, não se pode dizer que a obra de Gonçalves Dias escapasse aos propósitos da nação recém fundada, a saber: a busca da identidade nacional.

O artigo divulgado pelo jornal *Sentinela da monarquia* não ficou sem resposta. Em 10 de maio de 1847, o *Jornal do Comércio* publicava artigo anônimo intitulado “*Primeiros cantos* do Sr. Gonçalves Dias”. Refletindo acerca da delicada situação em que se encontrava a produção literária da ex-colônia, o autor reconhecia, em Gonçalves Dias, mérito e originalidade, dando-lhe boas vindas e convidando-o a “ocupar o lugar que tão merecidamente lhe compete” no meio literário brasileiro (PRIMEIROS, 1847). Após sua publicação, seguiram-se outros, nos quais se nota o reconhecimento ora de Gonçalves de Magalhães, ora de Gonçalves Dias, numa disputa para definir quem seria o maior representante da poesia romântica brasileira.

É importante assinalar a falta de consenso dos críticos quanto às opiniões sobre a produção poética autor maranhense, num momento em que sua reputação estava ainda em

processo de construção entre os chamados homens de letras. As críticas que diziam respeito aos dois Gonçalves, substituindo o silêncio que sucedeu a publicação dos *Primeiros cantos*, se manteve nas páginas dos periódicos da época até o final de 1847. Durante esse ano, foram publicados diversos artigos, dentre eles, “*Primeiros cantos*, do Sr. Antônio Gonçalves Dias”, de autoria também desconhecida, publicado em 9 de setembro pelo jornal *O Progresso do Maranhão* (MARQUES, 2004, p. 179).

Se uma parte significativa dos críticos estava às voltas com o intento de encontrar o maior representante da poesia brasileira, talvez essa preocupação tenha sua explicação no fato de a literatura brasileira romântica estar, àquela época, em fase de consolidação, tendo Gonçalves de Magalhães como seu primeiro representante. Podemos interpretar que essa polêmica serviu, de certo modo, para projetar a imagem de Gonçalves Dias no interior do campo literário do Rio de Janeiro.

A historiografia literária nacional nascente após a independência estava preocupada com o problema da constituição da literatura nacional, que precisava encontrar seus epígonos e suas origens. Após romper os laços que ligavam o Brasil à Portugal, era necessário buscar elementos que possibilitassem simbolizar as peculiaridades da recente nação que não podia se considerar portuguesa nem indígena. Era preciso, portanto, tomar consciência de sua particularidade (RONCARI, 2002). Essa tarefa de criar elementos capazes de representar o país foi assumida por um número significativo de intelectuais românticos do meio cultural brasileiro.

A necessidade dessa busca por parte dos intelectuais românticos é interpretada por Wilton Marques tendo como ponto de partida a famosa frase do historiador Eric Hobsbawm em relação à Revolução Francesa na qual assinala que “em termos de revolução nada é mais poderoso do que a queda de símbolos”. Partindo dessa declaração, Wilton Marques comenta que, apreendidas em sua totalidade, as palavras do historiador inglês podem fornecer uma leitura inversa: “Nada é mais poderoso para a implantação de uma nova ordem, tanto política como estética [...] do que a criação de símbolos” (MARQUES, 2010, p. 21).

Essa interessante inversão sugerida por Wilton Marques indica muito bem a principal preocupação dos segmentos letrados da primeira geração romântica que, ligados ao projeto de constituição de uma identidade nacional, empenhavam-se na busca de símbolos capazes de afirmar a particularidade brasileira. Nesse sentido, além de tentar fornecer ao país meios para que fosse reconhecido como liberto pelos próprios brasileiros, precisavam construir uma imagem capaz de fazê-lo reconhecido por outros países.

É nesse contexto que a natureza e o índio passam a possuir um caráter simbólico, ganhando espaço na configuração de uma literatura fortemente empenhada na construção da nação. Esses símbolos escolhidos para fornecer legitimidade literária ao Brasil passaram a ser considerados motivos de preocupação para todos os que pretendiam ingressar na carreira de escritor, o que acabou por promover profundas mudanças no meio literário.

Joaquim Manuel de Macedo, em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, em 19 de dezembro 1864, ao se referir a Gonçalves Dias, afirmava que “suas Poesias americanas fundaram com as *Brasilianas*, de Porto Alegre, uma escola cujo caráter é todo nacional” (MACEDO, 1864, *apud* NOGUEIRA, s.d, s.p.). No que se refere ao gênero lírico, assinalava: “não teve quem o igualasse no Brasil e em Portugal”. Em outro artigo, publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, o romancista afirma que os escritos do poeta maranhense, tanto em verso quanto em prosa, poderiam servir como “modelos de pureza de linguagem e de excelência de estilo em português”. Para Macedo, o escritor havia alcançado “notabilidade em todos os gêneros de trabalhos literários que saíram da sua pena” (MACEDO, 1865, p. 438 *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.). Pode-se notar que Manuel de Macedo conhecia o fato de o poeta maranhense não ter se ocupado apenas em escrever poesias, produzindo também textos em prosa. Apesar disso, o romancista não se pronuncia acerca dos dramas gonçalvianos.

José de Alencar, no prólogo de *Iracema* (1865) afirma ser Gonçalves Dias “o poeta nacional por excelencia”. Ninguém, declara, “lhe disputa o conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens” (ALENCAR, 1984, p. 224). Pode-se perceber tanto em Macedo quanto em José de Alencar a valorização do suposto caráter nacional da produção poética de Gonçalves Dias, assim como a falta de referência em relação a sua produção dramática. Apesar disso, é importante assinalar que o reconhecimento da obra literária de Gonçalves Dias por parte de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar, permite perceber que o lugar ocupado pelo poeta no interior do campo literário brasileiro já havia se transformado na década de 1860, como comprova o seu reconhecimento por parte de dois importantes românticos nacionais.

Outro intelectual que destacou Gonçalves Dias entre seus contemporâneos foi o Cônego Fernandes Pinheiro (1774-1847),³⁶ que gozava de privilegiada posição no meio intelectual brasileiro do século XIX. Em seu texto intitulado “Notícia sobre a vida e obra de

³⁶ Escritor e professor do Colégio Pedro II, autor de um dos mais importantes cursos de literatura nacional do século XIX.

Antonio Gonçalves Dias”,³⁷ afirma que o escritor caxiense era “inquestionavelmente o nosso primeiro poeta lírico: nenhum melhor do que ele”, declarava, “compreendeu e executou as leis desse difícilíssimo gênero de composição” (PINHEIRO,1870, p. 13, *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.)

Carlos Ferreira França em *Retórica, poética e literatura nacional*, referindo-se aos *Timbiras*, de Gonçalves Dias, fazia ressalvas sobre seus “erros”, mas declarava: “diante de linguagem, de tantas imagens felizes, de tantas cenas esplendidas e de tantos versos harmoniosos, é difícil que se não diga que os *Timbiras* são uma das mais ricas criações da nossa literatura” (FRANÇA, 1879, p.22 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 4).

Nessa mesma obra também se pode encontrar as considerações de Arthur de Oliveira a respeito da produção literária de Gonçalves Dias. Nela, o autor afirma que o ano de 1848, data da publicação dos *Segundos cantos*, “marca o 7 de setembro da independência da nossa literatura” (OLIVEIRA, 1879, p.6 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 6). O grito do Ypiranga, afirmava, “foi o aparecimento dos *Cantos americanos* de A. Gonçalves Dias” (OLIVEIRA, 1879, p.6 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 6). Note-se que o escritor ignora os *Primeiros cantos*, obra cuja importância fora reconhecida por muitos críticos no que tange à sua contribuição para a “independência” da literatura brasileira, uma vez que foi a primeira obra produzida pelo autor a conter poesias que tinham como tema a natureza e o índio. A opinião de Arthur de Oliveira sobre a contribuição de Gonçalves Dias para a chamada independência literária da recente nação era compartilhada por outros escritores brasileiros, como, por exemplo, Manoel da Costa Honorato que, na obra *Retorica, poetica e literatura nacional*, afirma: “a Gonçalves Dias se deve o grande impulso que teve a nossa independência literaria” (HONORATO 1879, p.48. *apud* NOGUEIRA, s.d., p.6).

Franklin Távora, em artigo publicado na *Revista Brasileira*, intitulado “Notas bibliográficas” assinalava a importância do poeta maranhense para os estudos historiográficos ou críticos acerca da literatura brasileira: “Sempre que quiser estudar o período da poesia lírica e da poesia americana no Brasil, será Gonçalves Dias o vate que oferecerá ao historiador ou ao crítico os mais genuínos testemunhos da intuição desse período” (TÁVORA, F., 1880, p. 425, *apud* NOGUEIRA, s.d., p.6). Nesse mesmo artigo declara que Gonçalves Dias “tem lugar distinto entre os mais inspirados da literatura dos nossos tempos”, defendendo, assim, a primazia do poeta em relação aos seus contemporâneos, inclusive perante aqueles que tinham conquistado fama nos países “que mais razão têm para se considerarem na vanguarda da

³⁷ O texto é um biografia de Gonçalves Dias, escrita por Fernandes Pinheiro, que precedeu as poesias do escritor maranhense publicadas em 1870 com o título *Poesias*.

civilização”, principalmente no que se refere “ao culto de seus contemporâneos e admiração da posteridade” (TÁVORA, F., v. 3, 1880, p. 425 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 6).

Considerando-se as palavras de Franklin Távora a respeito dos países que já possuíam legitimidade literária, é digno de nota o fato de que o próprio Gonçalves Dias, como visto por meio da análise da crítica estrangeira, já havia alcançado certa notoriedade fora do Brasil. Tal fato costumava ser frequentemente lembrado pelos intelectuais brasileiros, como assinalava o Cônego Fernandes Pinheiro no *Curso Elementar de Literatura Nacional*, referindo-se à repercussão do famoso artigo de Alexandre Herculano, que teria contribuído para o processo de consagração do poeta: “O Sr. Antonio Gonçalves Dias já tem uma reputação européa”. O crítico destaca os *Timbiras* como “o verdadeiro tipo da moderna epopéa brasílica” (PINHEIRO, 1883, p. 583 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 7).

O jornalista e teatrólogo Joaquim Serra (1838-1888) em *Sessenta anos de jornalismo: a imprensa no Maranhão 1820-1880*, obra publicada em 1883, também referia-se a Gonçalves Dias, declarando que o escritor não teria sido apenas um poeta lírico:

Antonio Gonçalves Dias não foi somente um poeta lirico, chefe de escola: era prosador elegante e do mais sedutor estilo. O estudo que acompanha os ‘Anais’ de Berredo; as reflexões que serviram de prologo ao drama ‘Leonor de Mendonça’; seus outros dramas ‘Boabdil’ e ‘Beatriz Cenci’; e mais a peregrina memória sobre o ‘Brasil e a Oceania’, bastam para qualificá-lo entre os mais distintos de nossos escritores (SERRA, 1883, p. 140 *apud* NOGUEIRA, s.d., p.7).

A se pautar pela declaração do jornalista segundo a qual o escritor também havia se revelado “prosador elegante e do mais sedutor estilo”, não se ocupando apenas da produção poética lírica, pode-se notar uma diferença no tratamento que, até então, sua produção dramática vinha recebendo por parte da crítica. É digno de nota o fato de que pela primeira vez a produção dramática de Gonçalves Dias é apresentada como capaz de distingui-lo dentre os mais renomados escritores brasileiros.

O poeta e jornalista Teófilo Odorico Dias de Mesquita (1854-1889),³⁸ em artigo publicado em *A Semana*, datado de 19 de setembro de 1885, afirmava categoricamente que Gonçalves Dias era “o melhor mestre dos que seguem a carreira literária” (DIAS, Teófilo, 1885, p.2 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 7). O escritor chama atenção para a sobriedade de estilo, a precisão, a inspiração e o fino gosto presentes nos versos do poeta caxiense, destacando *Os Timbiras* como o poema que mais representa a boa linguagem. Não há, afirma, “em lingua

³⁸ O poeta era sobrinho de Gonçalves Dias.

portuguesa paginas tão ricas de boa linguagem, como as dos *Cantos*, e principalmente dos *Timbiras*” (DIAS Teófilo, 1885, p. 2. *Apud* NOGUEIRA, s.d., p. 7). À declaração de Teófilo Dias sobre o poeta vem se juntar a de Olavo Bilac que, em carta a Alberto de Oliveira, publicada em 1887, no *Diário Mercantil*,³⁹ assinalava taxativamente que “não houve nunca no Brasil um poeta que tratasse com mais carinho a harmonia do verso e cultivasse com mais primor o ouro purissimo da lingua portuguesa” (DIAS, Teófilo, 1885, p. 2 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 7).

Silvio Romero, na *História da Literatura Brasileira* (1888), ao se referir a Gonçalves Dias, atribui a fama do poeta maranhense ao fato de ele ter encontrado a fórmula certa para as aspirações do momento histórico em que estava inserido. Desse sincronismo, resultava o mérito e a natureza da glória de Gonçalves Dias, que estava na coincidência entre o sentir do poeta e o sentir de sua pátria (ROMERO, 1949). Nessa obra, após apresentar a produção poética de Gonçalves Dias, o autor menciona os quatro dramas do escritor maranhense, dando uma atenção especial à *Leonor de Mendonça*. O historiador da literatura reclama a falta de observações finas e de pensamentos ricos, mas, ao mesmo tempo, argumenta que a obra consistia num “belíssimo drama” (ROMERO, 1949, p.253). Cabe observar também que o crítico e historiador filia a produção dramática de Gonçalves Dias ao modelo português, modelo este, que, ao ser utilizado no Brasil, provavelmente irritava muitos críticos brasileiros, haja vista que, no período em questão, era preciso se distanciar de todo qualquer molde estrangeiro. Entretanto, muito embora filie Gonçalves Dias aos moldes portugueses, considerando-o um autor “aportuguesado”, o crítico dizia acreditar na qualidade literária de *Leonor de Mendonça*, cujo prólogo elogia. Além disso, valoriza o fato de a obra ter sido escrita no Brasil.

Diferentemente do debate que esteve presente na imprensa com a publicação das primeiras críticas sobre a produção literária de Gonçalves Dias após a publicação de seus *Primeiros cantos*, debate este que tinha como foco a preocupação, seja de resguardar a elevada posição ocupada por Gonçalves de Magalhães no meio cultural brasileiro, seja de afirmar a relevância da obra do jovem poeta Gonçalves Dias para a literatura do país, ao percorrer as críticas brasileiras aqui apresentadas, pode-se notar o consenso dos críticos brasileiros a partir da década de 1870 no que se refere à primazia do poeta maranhense sobre Gonçalves de Magalhães.

³⁹ O *Diário Mercantil* de São Paulo foi um dos jornais mais admirados e elogiados no século XIX. Fundado em abril de 1884, o jornal parou de circular em 1892 e, no ano seguinte, voltou a circular com o nome *O mercantil*.

Após o primeiro momento da recepção da obra literária de Gonçalves Dias, a maioria dos críticos brasileiros chamam a atenção dos leitores para o caráter nacional das poesias do escritor. Além disso, percebe-se a recorrência da indicação de *Os Timbiras* como sendo a obra prima do poeta maranhense. É digna de nota a falta de menções à poesia lírica entre a crítica nacional, ao contrário do que acontece com a poesia de cunho indianista que, aos olhos dela, era o que havia de mais brasileiro, de mais “original” dentre os poemas gonçalvianos. Em contrapartida, percebe-se nos textos críticos brasileiros, resultados parecidos com aqueles encontrados por meio na análise daqueles publicados no exterior. Em ambos pode-se notar, com raras exceções, a exaltação da produção poética de Gonçalves Dias concomitantemente ao “apagamento” de sua produção dramática.

Percorrendo as críticas brasileiras sobre o autor escritas no século XIX, pode-se perceber, desde as primeiras manifestações críticas sobre a produção literária de Gonçalves Dias até crítica a de Arthur de Oliveira, publicada em 1879, a valorização quase exclusiva da obra poética do autor e a pequena quantidade de críticas acerca da produção dramática do escritor, ainda que grande parte dessas críticas tenham ido a público quando todas as peças produzidas por Gonçalves Dias já haviam sido publicadas.

Dentre os críticos aqui estudados, apenas Joaquim Serra e Sílvio Romero tratam da obra dramática do escritor maranhense. Verificou-se que dentre as peças escritas pelo autor aquela que recebeu destaque especial por parte de ambos os críticos foi *Leonor de Mendonça*, única encenada e publicada durante a vida do poeta.

Partindo-se do estudo da recepção crítica da obra literária de Gonçalves Dias em periódicos, histórias literárias e prefácios publicados no século XIX, verificou-se, portanto, o “esquecimento” da produção dramática de Gonçalves Dias pela crítica literária que lhe era conterrânea. Tendo isto em vista, resta saber se esse “apagamento” da obra dramática do autor se repete ao longo do século XX ou não.

3.3.3 Gonçalves Dias e a crítica estrangeira do século XX

Assim como no século XIX, no século seguinte, diversos autores, tanto estrangeiros como brasileiros, escreveram textos críticos sobre a produção literária de Gonçalves Dias. Escritores estrangeiros ilustres como André D. Tolédano, o poeta argentino Carlos Guido y Spano e os escritores portugueses Fran Paxeco e Manoel de Souza Pinto, escreveram sobre a obra do autor.

André D. Tolédano, em *La littérature Brésilienne*, publicado em *Le Monde Nouveau*, em 1921, ao referir-se a Gonçalves Dias, chama atenção para o lirismo do poeta, evidenciando a melancolia, a elegância, a harmonia e o incomum poder de descrição como seus traços característicos. No texto em questão, o autor indica a leitura dos poemas *Tristeza* e *Canção do Exílio*. André Tolédano refere-se a este último como “admirable ‘*Chant de l’Exilé*’”,⁴⁰ o qual, de acordo com o autor, teve várias traduções para o francês e o inglês.

É importante ressaltar que, ao fornecer informações sobre as diversas traduções da *Canção do Exílio*, o escritor possibilita a reflexão sobre o papel da tradução no campo literário. O tradutor, observa Casanova (2009), é um agente que opera dentro de um mercado mundial das letras constituído. Sua atividade implica o julgamento sobre a importância da tradução de determinadas obras, que pode ser ditada, também, pelo mercado ou pelas elites intelectuais. Nesse sentido, o tradutor tem importante papel para criar ou re-criar um valor literário no próprio ato da escolha da obra que será por ele traduzida.⁴¹

O poeta argentino Carlos Guido y Spano (1827-1918)⁴² em Carta sobre Gonçalves Dias publicada no jornal *O Paiz*, também privilegia, relativamente ao conjunto da obra poética do poeta maranhense, a *Canção do Exílio*: “Que brasileiro não repetiu mil vezes essa terna quadrilha (a primeira da *Canção do Exílio*), em que a natureza se associa ao sentimento da pátria distante?”. Gonçalves Dias, afirma, “era ao mesmo tempo simples e profundo”. O autor argentino elogia o modo como o poeta realizava a descrição das paisagens “à luz tropical”, da qual parecia surgir sua inspiração. Além disso, via em Gonçalves Dias um poeta de sua terra que tinha a grandeza de não ter imitado ninguém (SPANO, 1900 *apud* NOGUEIRA, s.d.,p. 8).

Outro autor que também se refere à produção literária de Gonçalves Dias é Fran Paxeco (1874-1952)⁴³, escritor e diplomata português, que em *O Sr. Romero e a Literatura Portuguesa*, obra publicada em 1900, assinala que Gonçalves Dias pertence àquele número de intelectuais talentosos brasileiros que “desafiam espontaneos testemunhos de reverencia”. Para Paxeco, poeta algum, antes ou depois de Gonçalves Dias, “lhe culminou”. Dramaturgo algum, afirmava, “se lhe avantajou” (PAXECO, 1900, p. 57 *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.). Diferentemente de André D. Tolédano, que apenas escreveu sobre a poesia do autor, Fran

⁴⁰ Admirável *Canção do Exílio*.

⁴¹ Sobre a importância da tradução, ver: PASCALE, Casanova. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 29.

⁴² Carlos Guido y Spano foi um dos mais importantes poetas da literatura argentina. Nascido em Buenos Aires, viveu sua adolescência no Rio de Janeiro.

⁴³ Manuel Fran Paxeco foi jornalista, escritor e diplomata português, fundador da Academia Maranhense de Letras.

Paxeco via em Gonçalves Dias o maior poeta e dramaturgo brasileiro e, note-se, sequer fazia referência a Gonçalves de Magalhães, alvo da polêmica anteriormente analisada.

O escritor português Manoel de Souza Pinto, em artigo publicado na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, intitulado *O indianismo na poesia brasileira*⁴⁴ afirma que, antes mesmo de Gonçalves de Magalhães lembrar-se dos Tamoios, Gonçalves Dias já havia renovado o indianismo brasileiro. O autor português referia-se às *Poesias americanas*, que fazem parte dos *Primeiros cantos*; aos *Segundos cantos* e aos *Últimos cantos*, destacando “I-Juca-Pirama” e “Marabá”, como sendo poemas marcantes de seu indianismo. (PINTO, 1929, p. 248 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 20).

1.3.4 Um escritor consagrado: o poeta e a crítica brasileira do século XX

Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934)⁴⁵ em artigo intitulado “Gonçalves Dias”, publicado em 3 de novembro de 1904 no jornal *Correio da Manhã*, declara: Gonçalves Dias “é o poeta nacional”. Neste artigo, se refere ao poeta maranhense como sendo o “Orfeu da selva”. Para o escritor, Gonçalves Dias foi o poeta brasileiro mais original (NETO, 1904 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 9).

Domingos Barbosa, em *Culto cívico*⁴⁶, assim como Coelho Neto, elogia o poeta caxiense. O autor chama atenção para a maestria com que Gonçalves Dias cantou a heroicidade guerreira, fornecendo uma feição forte aos seus versos. Gonçalves Dias, declara, soube “evitar nos seus versos a pieguice ridícula para que facilmente resvala todo o lírico [poeta lírico] a que falta o critério artístico que nele superabundava”. Este seria, para o escritor, um dos aspectos mais apreciáveis de sua obra poética. De acordo com Domingos Barbosa, Gonçalves Dias possuía um “conjunto de raras qualidades psicológicas e superiores dotes de esteta” e as “grandezas naturais de sua terra” seria responsável pela inspiração que deu origem à chamada poesia lírica americana (BARBOSA, 1904, p. 27 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 9).

Outro autor que se dedica ao estudo da obra poética de Gonçalves Dias é Manuel de Bithencourt (1869-1948),⁴⁷ que, na obra *Tentativa de nacionalização de literatura*, tece alguns comentários sobre o tratamento dado pelo poeta maranhense ao índio e à natureza. De acordo com o escritor, o poeta, em seus *Primeiros cantos*, seria responsável por fazer “surgir

⁴⁴ O artigo foi publicado no n. 91 da *Revista da Academia Brasileira de Letras*, editada em julho de 1929.

⁴⁵ Coelho Neto, nascido em Caxias, no Maranhão, foi escritor, político e professor.

⁴⁶ Livro publicado em 1904, que reuniu diversos textos e poemas em homenagem a Gonçalves Dias.

⁴⁷ Nascido na cidade do Desterro, atual Florianópolis, foi jornalista, escritor e crítico literário.

na literatura pátria o culto do índio”. O indígena, afirmava, “valia como tipo heróico” e o cenário, do qual fazia parte, era a rica natureza tropical de sua pátria (BITHENCOURT, 1905, p. 109 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 11).

Olavo Bilac, em discurso proferido na Academia Brasileira de Letras,⁴⁸ elogia a obra poética de Gonçalves Dias, mas, ao contrário da maior parte dos críticos do século XIX, não vê em *Os Timbiras* o melhor poema do escritor:

O poema d’ Os Timbiras ficou inacabado. Mas quem quizer [sic] conhecer, em uma obra completa e harmonica,[sic] o maior poeta de nossa terra, leia o I-juca-pirama. Ninguém [sic] lê esse curto e admiravel poema, sem sentir o calafrio que assinala o auge da emoção artística”(BILAC, 1910, 224 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 11).

Após lembrar que o poema *Os Timbiras* havia ficado inacabado, Olavo Bilac declara ser *I-Juca-Pirama* “uma obra completa e harmônica”, por meio da qual é possível conhecer “o maior poeta de nossa terra”. Em artigo publicado no periódico *Gazeta de Notícias*,⁴⁹ em 3 de novembro de 1904, ao referir-se à glorificação de Gonçalves Dias pelos seus conterrâneos maranhenses, afirma que o escritor “foi o que mais ‘brasileiramente’ pensou, sentiu e escreveu”. Gonçalves Dias, declara, “remoçou, refundiu, ‘nacionalizou’ a língua portuguesa sem a desrespeitar”. Para Olavo Bilac, o uso da língua portuguesa pelo poeta maranhense não perdia nada de sua rígida estrutura, muito pelo contrário, ganhava graça, doçura e juvenildade “que só a alma brasileira lhe podia dar” (BILAC, 1904 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 24).

Para Olavo Bilac, Gonçalves Dias reunia em si todas as qualidades máximas necessárias para a formação de um verdadeiro poeta: poder de criação e de expressão; brilho; sobriedade; sentimento e clareza. O poeta defende que, ao honrar a memória de Gonçalves Dias, o Brasil estaria honrando sua própria glória, reconhecendo, portanto, seu brilho de nação civilizada, o que significava dizer que honrando a sua memória, o Brasil estaria honrando a si mesmo (BILAC, 1904).

José Veríssimo (1857-1916), em *Estudos de literatura brasileira* (1912), tece alguns comentários sobre a recepção da obra de Gonçalves Dias, tendo como ponto de partida o público leitor brasileiro. Para o escritor, o Brasil teria feito do autor maranhense seu poeta

⁴⁸ O discurso proferido por Olavo Bilac foi publicado na *Revista da Academia Brasileira de Letras* em 1 de julho de 1910.

⁴⁹ A *Gazeta de Notícias* foi um periódico publicado no Rio de Janeiro que circulou a partir de agosto de 1875 até 1942. O periódico foi fundado por Manuel Carneiro, Ferreira de Araújo e Elísio Mendes. Além de fornecer aos leitores as notícias do momento, tinha um espaço reservado para a literatura, no qual eram publicados folhetins e artigos que debatiam os grandes temas nacionais.

favorito, o que o tornara, a seu ver, o primeiro e “o maior poeta brasileiro”. Veríssimo atribui a popularidade do autor “ao seu doce e calmo lirismo”, e “a emoção com que fez vibrar a alma popular, ‘produzindo’ na alma nacional a mais profunda impressão de estética que ela jamais sofreu” (VERÍSSIMO, [1912], 1977, p. 20). Para Veríssimo, se o povo brasileiro perdesse sua pátria, já teria seu “canto de exílio”, que seria, por certo, a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. O autor tece comentários acerca da poesia lírica e indianista produzidas pelo escritor, para, em seguida, declarar que “suas aptidões de erudito, de etnógrafo, de historiador, de dramaturgo, de poeta são todas de ordem superior e distinta” (VERÍSSIMO, [1912], 1977, p. 22). No entanto, nessa obra, o historiador não trata da produção dramática do escritor em detalhes.

Na *História da literatura brasileira*, publicada em 1916, José Veríssimo escreve um capítulo intitulado “Gonçalves Dias e o Grupo Maranhense”, no qual, após dedicar várias páginas à apresentação da produção poética do autor, faz um breve resumo de sua produção teatral, demonstrando insatisfação em relação ao fato de não terem subido aos palcos os dramas *Patkul*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil*. A respeito do assunto, argumenta: “Não sabemos por que não foi nenhum desses dramas representado tendo aparecido o primeiro e sendo escritos os outros justamente na época em que nascia o teatro brasileiro, que eles teriam concorrido para enriquecer e ilustrar” (VERÍSSIMO, 1981, p. 180). Em suma, faz crer que as razões de não terem subido aos palcos não seriam de natureza estética, mas sim de outra ordem.

Antonio Reis Carvalho, em *A literatura maranhense* (1913), declara que Gonçalves Dias foi “um dos iniciadores do romantismo brasileiro”. O poeta, afirmava, refletia as correntes literárias de sua época. Entretanto, ao mesmo tempo em que aponta a filiação do escritor às “correntes literárias do momento”, o crítico assinala, nos poemas do autor, o uso freqüente “da linguagem castiça de um clássico”. Para exemplificar esse classicismo lingüístico adotado pelo poeta, o crítico cita as *Sextilhas de Frei Antão*, dando ao escritor o título de “quinhentista do século do romantismo” (CARVALHO, 1913, p. 9739 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 11-12).

Em sua análise, Antonio Reis Carvalho não se limita a abordar somente a produção poética de Gonçalves Dias. O crítico chama atenção para a rara maestria com que o poeta maranhense cultivava tanto o verso como a prosa, declarando ser, o escritor, o criador do drama romântico no Brasil: “criou entre nós o drama romantico. *Beatriz Cenci*, *Patkull*, *Boabdil*, e principalmente *Leonor de Mendonça*, se, por si sós, não lhe justificam o renome, certo lhe realçam mais” (CARVALHO, 1913, p. 9739 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 11-12). Pode-se perceber, assim, que o crítico não deixa de lado a produção dramática de Gonçalves

Dias, como ocorre comumente nos textos sobre o poeta. Muito embora as palavras de Carvalho permitam notar o reconhecimento em relação à produção dramática do autor, ele declara que “os admiráveis *Cantos*” seriam a obra prima de Gonçalves Dias, destacando os poemas *I-Juca-Pirama* e *Ainda uma vez adeus* como sendo poemas imortais (CARVALHO, 1913, p. 9739 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 11).

Laudelino Freire⁵⁰ (1873-1937), em texto introdutório da *Estante clássica da Revista de Língua Portuguesa*,⁵¹ declara que Gonçalves Dias foi o inaugurador da segunda fase do romantismo brasileiro. No que se refere à sua poesia, declara, “viverá eternamente, não só pela substancia, ou pelo que nela soube traduzir, mas pela naturalidade, correção, propriedade e pureza com que expressou” (FREIRE, 1921, p. 8 *apud* NOGUEIRA, s.d., p.13). O crítico assinala que a prosa gonçalviana apresenta essas “mesmas qualidades de expressão” que, para ele, se pode encontrar na produção poética do escritor (FREIRE, 1921, p. 8 *apud* NOGUEIRA, s.d., p.13). Entretanto, o autor não trata da produção dramática do autor.

No que se refere à dramaturgia do escritor maranhense, Pinto da Rocha é mais específico. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 17 de maio de 1922, ao se referir à dramaturgia brasileira, assinala que esta teve um único momento “de raro fulgor, que nunca mais se reproduziu” (ROCHA, 1922, *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 13). De acordo com o autor, este momento é representado pela peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, a qual o crítico considera sua obra prima. Esta obra, afirma, é “o mais belo dos dramas escritos em língua portuguesa, trabalho impecável sob todos os pontos de vista” (ROCHA, 1922, *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 13).

Em 1923, data do centenário de nascimento de Gonçalves Dias, foram publicadas diversas críticas sobre o escritor. Um dos primeiros a se pronunciar a respeito dele foi Afrânio Peixoto, em discurso proferido na Academia Brasileira de Letras, em 1923. Em seu discurso, o crítico afirma que o poeta maranhense foi um exemplo ou, até mesmo, um modelo a ser seguido pelos homens de letras no Brasil:

O nosso dever de homens de letras que no Brasil servimos à língua portuguesa, cultura que é a finalidade mesma desta Academia, está em prestigiar a esse modelo, a Gonçalves Dias, assim como o nosso patrono, de todos nós, homens de letras brasileiros (PEIXOTO, 1923, p.5 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 3).

⁵⁰ Laudelino de Oliveira Freire foi crítico literário, jornalista e filósofo brasileiro.

⁵¹ Revista publicada no Rio de Janeiro, dirigida por Laudelino Freire. O volume VII da revista privilegiou Gonçalves Dias, publicando um texto introdutório sobre o poeta e apresentando grande parte de sua produção literária.

Também Alfredo de Assis, no artigo intitulado *Gonçalves Dias*, publicado em 25 de agosto no jornal *A Pacotilha*, discorre acerca da obra poética do poeta maranhense, negando que se possa encontrar nas poesias do escritor rastros da “repercussão das letras européias ou mais propriamente lusitanas”. A seu ver, a produção poética de Gonçalves Dias seria de um nacionalismo puro e livre de qualquer influência externa, ao contrário do que queria crer uma parte considerável de escritores portugueses e, até mesmo, alguns autores brasileiros. (ASSIS, 1923, NOGUEIRA, s/d, p. 14). Esse nacionalismo puro da obra de Gonçalves Dias, afirmado por Alfredo de Assis, também foi defendido por Hilton Fortuna em “O poeta da Raça”⁵², artigo em que considera que o poeta seria para os brasileiros o que Victor Hugo era para os franceses: “o poeta nacional” (FORTUNA, 1923 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 15).

Além do jornal *A Pacotilha*, muitos outros periódicos publicaram artigos em razão do centenário de nascimento de Gonçalves Dias. Um deles foi a *Revista Nacional* que, em agosto de 1923, publicou um artigo intitulado *Gonçalves Dias*, escrito por João Ribeiro. Nesse artigo, o autor chama atenção para o apuro de linguagem presente em todas as produções do escritor caxiense. Entretanto, afirma que, muito embora fosse cuidadoso quanto ao uso da língua portuguesa, o poeta “era igualmente um apologista da independência discreta da língua nacional” (RIBEIRO, 1923, *apud* NOGUEIRA, s.d., p.15):

Gonçalves Dias reconhecia o direito e a legitimidade de formarem os brasileiros a sua própria linguagem diferencial. Acresce que Gonçalves Dias não se esquecia de alegar a diminuição do influxo literário de exclusiva origem portuguesa no Brasil. E embora aconselhasse “o respeito da gramática e do genio da língua”, acrescentava o poeta com admirável intuição: “havemos de modificar altamente a língua portuguesa” (RIBEIRO, 1923, *apud* NOGUEIRA, s.d., p.15).

A se pautar pelos comentários feitos por João Ribeiro no que diz respeito ao posicionamento de Gonçalves Dias em relação às lutas vernaculistas, pode-se perceber que, para o autor, o poeta não via como problema as modificações feitas pelos brasileiros no uso da língua portuguesa.

João de Talma, em artigo intitulado *Gonçalves Dias* dramaturgo, publicado no jornal *O Imparcial* em 12 de agosto de 1923, afirma que não houve “no cenário das letras patrias” ninguém maior que Gonçalves Dias. Ao referir-se diretamente ao centenário de nascimento do escritor, João de Talma declara: “Seu nome é hoje celebrado em todo o Brasil, numa apoteose comovente de consagração e de culto. E ele bem o merece, o angustiado e [ilegível] bardo,

⁵² Este artigo foi publicado no jornal *A Pacotilha* (São Luís) em 10 de agosto de 1923.

que tanto sofreu e tão alto cantou” (TALMA, 1923 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 16). Como se observa, a ocasião do centenário de nascimento, bem como do centenário de morte dos autores são momentos privilegiados para verificar a consagração de escritores ou o culto de autores já consagrados, como acontece com a crítica do centenário de nascimento de Gonçalves Dias. É possível notar que na década de 1920 o autor já figurava no panteão da literatura brasileira, como demonstra as homenagens recebidas por ele.

João Ribeiro, no artigo *O indianismo na literatura*, publicado em 18 de agosto de 1923, em *O Jornal*, declara que Gonçalves Dias, no seu indianismo, “nada parece dever a literatura francesa” (RIBEIRO, 1923 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 16). O crítico chama atenção para as dificuldades em se encontrar na obra poética do escritor maranhense alguma “fonte de inspiração fora das cousas brasileiras” (RIBEIRO, 1923 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 17). Em Gonçalves Dias, afirmava, “é o seu tempo e é a sua gente quem cria e difunde a ilusão do indianismo” (RIBEIRO, 1923 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 17).

A defesa do afastamento de Gonçalves Dias em relação aos moldes europeus também foi defendida por Amadeu Amaral, em artigo publicado na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, no qual, comenta a respeito da fisionomia “bem forte e bem brasileira” com que surgiu Gonçalves Dias na nossa literatura, fisionomia esta, que logo foi percebida por seus contemporâneos. De acordo com o autor, “o influxo inedito de sua arte” teria percorrido por toda a camada intelectual do país “como uma corrente elétrica favorecida por ótimos condutores” (AMARAL, 1923, p. 9 *apud* NOGUEIRA, p. 18).⁵³ Também foi percebido, afirma, por Alexandre Herculano, que não deixou de registrar a insubordinação de Gonçalves Dias no que diz respeito às influências dominantes em Portugal (AMARAL, 1923, p. 9 *apud* NOGUEIRA, p. 18).

À João Ribeiro e à Amadeu Amaral, foi juntar-se o escritor Clarindo Santiago, que, em *O poeta nacional*, ao se referir à Gonçalves Dias, afirmava que, com o reconhecimento de Silvío Romero e de outros críticos literários, o poeta estaria revivendo como “patriarca da nossa independência literária”. Sua nota romântica, declarava, foi responsável por despertar os escritores brasileiros, “da avassaladora influência portuguesa” (SANTIAGO, 1926, p. 35 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 19).

Essa insistência em afastar o poeta das possíveis filiações aos autores portugueses parece ter sido uma constante no discurso da crítica literária das primeiras décadas do século

⁵³ A afirmação de Amadeu Amaral de que Gonçalves Dias surgiu na literatura brasileira com uma fisionomia forte que, de imediato, foi percebida por toda a elite intelectual do Império pode ser questionada, uma vez que a princípio o poeta não foi tão bem recebido.

XX. Nesse período, Gonçalves Dias aparece como o grande poeta nacional. Sobre essa questão da nacionalidade, Nilo Pavaoas, no *Esboço de história de literatura brasileira* declara que coube à Gonçalves Dias “a glória de haver firmado definitivamente os traços da poesia nacional” (POVOAS, 1928, p. 136 *apud* NOGUEIRA, p. 19).

Rui Barbosa, em sua *Replica*⁵⁴, ao se referir ao uso da língua portuguesa no Projeto de Código Civil Brasileiro, acusa Clóvis Beviláqua, autor do projeto, de fazer um mau uso da língua portuguesa, o que implicaria numa espécie de degeneração do idioma. Encontrará, assinalava, “o ouvido vernáculo todos os estigmas dessa degeneração, em estado coliquativo, do idioma em que escreveram no Brasil Gonçalves Dias, Francisco Lisboa e Machado de Assis” (BARBOSA, 1930, p. 16 *apud* NOGUEIRA, s.d., s.p.). Esse purismo lingüístico era uma questão bastante freqüente nos discursos de escritores portugueses do século XIX, os quais, com raras exceções, irritavam-se com o “mau uso” da língua portuguesa pelos escritores brasileiros naquela época.

Ronald de Carvalho, em *Pequena História da literatura brasileira* (1925), afirma ter sido Gonçalves Dias o poeta responsável por integrar o povo brasileiro em sua própria consciência nacional. O poeta, afirmava, permitiu-nos “olharmos, rosto a rosto, nossos cenários físicos e morais” (CARVALHO, 1925, p. 246-249 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 23). O historiador chama atenção para a existência, na obra poética do escritor maranhense, de um panteísmo, revelado pelo “permanente idílio com a natureza”, e que acompanha o lirismo bucólico, “as notas religiosas, ou ainda as puramente descritivas”, panteísmo este, responsável por fornecer ao poeta o título de poeta da natureza. O autor comenta o estilo ágil e vivo do poeta, chamando atenção para a naturalidade com que o autor escrevia seus versos, como se preenchesse o lugar previamente marcado que cada um deles ocuparia na estrofe (CARVALHO, 1925, p. 246-249 *apud* NOGUEIRA, s.d., p. 23).

Em 2 de março de 1942, Agrippino Grieco, publica em *O Jornal*, o artigo *Vida literária: Os primeiros românticos*, no qual tece alguns comentários sobre a obra literária de Gonçalves Dias. Nesse artigo, o autor afirma que Olavo Bilac não teria errado ao ver, no escritor maranhense o maior poeta das nossas letras. Agrippino Grieco comenta a variedade, a riqueza e a força da cultura humanística obtida pelo escritor. Nas *Sextilhas de Frei Antônio*, declara, “mediu-se com os clássicos lusos”. Pode-se perceber que enquanto para alguns escritores a comparação com autores portugueses é vista com maus olhos, para outros, tal comparação é sinônimo aprovação. Além de explorar a obra poética, Agrippino Grieco

⁵⁴ Volumoso in fólio que fazia objeções no que diz respeito ao uso da língua portuguesa ao Projeto de Código Civil Brasileiro, escrito por Clóvis Beviláqua.

também faz referência à produção dramática de Gonçalves Dias. Nas tragédias, afirmava, “soube explorar, sem deslustre, assuntos arcaicos que esfalfariam outros de cabeça menos solida” (GRIECO, 1942, *apud* NOGUEIRA, p.24). Para o autor, o melhor da emoção do poeta não estaria em seus longos poemas épicos, mas sim em estrofes curtas, como por exemplo as da Canção do Exílio, que, de acordo com Agrippino Grieco, seriam, por certo, “bem superior à *Lua de Londres*, do português João de Lemos” (GRIECO, 1942, *apud* NOGUEIRA, p.24).

Também Antonio Candido, na obra *Presença da literatura brasileira* (1964), tece algumas considerações sobre o teatro de Gonçalves Dias, destacando o prólogo de *Leonor de Mendonça*, no qual, a seu ver, se evidencia que a peça está atrelada à concepção do drama moderno. Para o autor, há em Gonçalves Dias a utilização de “situações circunstanciais bem terrenas”, diferentemente do que ocorreria com os heróis do teatro clássico (CANDIDO, 1964, p. 211-112). Candido observa também que o próprio Gonçalves Dias via em sua peça a “expressão do drama moderno” (CANDIDO, 1964, p. 211-112).

Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira* (1999), comenta que o poeta maranhense, “na sua melhor produção teatral, *Leonor de Mendonça*, escrita em plena juventude, preferiu entroncar-se na linha européia do drama histórico, documentando-se com escrúpulo sobre o período de D. João III em Portugal” (BOSI, 2006, p. 151). Em seguida, o autor de a *História concisa da literatura brasileira* faz um breve resumo da peça e afirma que Gonçalves Dias teria produzido o referido drama com os olhos voltados para a restauração do teatro português, na qual se empenhava Garrett desde 1838, com a publicação de *Um Auto de Gil Vicente* e da obra *Frei Luis de Sousa* em 1843 (BOSI, 2006, p. 151). O crítico e historiador evidencia a consciência que Gonçalves Dias tinha “do sentido moderno que deveria conotar a presença do destino na estrutura do teatro romântico.” (BOSI, 2006, p. 151). Note-se que Alfredo Bosi não faz sequer referência às outras três peças escritas por Gonçalves Dias, e conclui afirmando que “o gosto do público não pendeu, entretanto, para esse teatro histórico, sentido provavelmente como “pesado” e monótono. A seu ver, as representações das peças de costumes burgueses traduzidas do francês foram acostumando os espectadores aos “dramas de casaca” (BOSI, 2006, p.152).

Na *História concisa do teatro brasileiro*, Décio de Almeida Prado classifica *Leonor de Mendonça* na categoria dos dramas históricos, considerando-a “o mais belo drama romântico brasileiro” (PRADO, 1999, p. 47). Analisando a peça, chama atenção para a sensibilidade com que Gonçalves Dias teria explorado a “estreita faixa entre os indícios físicos e as incertezas morais”:

A trama dramática explora com sensibilidade essa estreita faixa entre os indícios físicos e as incertezas morais, delineando o quadro de um adultério apenas pensado, no qual o amor entre um rapaz solteiro e uma mulher mal casada não tem o ímpeto ou o tempo necessários para se consumir. A força que move as personagens, levando-as ao crime ou à morte, não é a fatalidade cega e incompreensível de tantos “dramas do destino” românticos, mas algo que antecipa de perto o determinismo psicológico e social de nossos dias. ‘É a fatalidade cá da terra – adverte o autor no prólogo – que eu quis descrever, aquela fatalidade que de nada tem de Deus, e tudo dos homens (PRADO, 1999, p. 47).

Percebe-se que Décio Prado analisa o enredo da peça gonçalviana enfatizando o fato de o drama alicerçar-se na relação da causalidade e não na interferência de um *deus ex machina*, o que aproximava o “enredo” da vida humana. Em sua obra intitulada *Teatro: de Anchieta à Alencar*, Prado fornece uma análise ainda mais extensa de *Leonor de Mendonça*, apresentando um longo capítulo no qual expõe os resultados de seus estudos sobre a peça em questão, os quais serão apresentados no terceiro capítulo.

Considerando-se a recepção crítica da obra literária de Gonçalves Dias nos textos críticos publicados no século XX, particularmente no que diz respeito à produção poética do autor, verifica-se a recorrência à poesia indianista, assim como à poesia lírica, principalmente nas duas primeiras décadas do século XX. Quanto aos critérios de análise utilizados, observa-se a recorrência da questão da originalidade e, principalmente, do caráter nacional dos poemas gonçalvianos. Esse fato é curioso haja vista que, no século XX, já não havia mais a preocupação, que esteve em alta no período oitocentista, de afirmar a originalidade e independência da literatura brasileira em relação à portuguesa.

No que tange às obras mais recorrentes nas críticas do século XX aqui analisadas, ao contrário do que foi constatado no século XIX, em que a obra colocada em destaque era “Os Timbiras”, no século XX observa-se que, para a maior parte dos críticos, o poema que melhor representava a produção poética de Gonçalves Dias era “I-Juca-Pirama”, no qual o autor tematiza a prática indígena do ritual antropofágico. Nesse poema, o guerreiro tupi, capturado pelos Timbiras e preocupado com a sobrevivência de seu velho e cego pai, chora e pede clemência ao chefe da tribo para que pudesse ir embora cuidar dele. Depois de fazer tal pedido, o chefe liberta o índio e se recusa a sacrificá-lo, uma vez que o ato de pedir clemência durante um ritual antropofágico era considerado um ato de fraqueza.⁵⁵ Ainda que

⁵⁵ Os críticos fiavam-se na idéia que foi sendo construída de que os povos indígenas acreditavam que ao comer a carne de um homem bravo e corajoso estariam se apropriando de sua coragem. (RONCARI, 2002) Trata-se, porém, de uma idéia romantizada a respeito do ritual antropofágico que tem sido defendida até os dias de hoje.

desapontado com a recusa dos Timbiras, o guerreiro vai ao encontro de seu pai. O velho, porém, percebe que o filho estava com o cheiro da tinta utilizada nos rituais e descobre que o filho havia pedido clemência. Após amaldiçoar o filho por ter manchado a honra da raça Tupi, o pai decide que ambos deveriam voltar à tribo para que o ritual de morte fosse concluído. Ao chegarem na tribo, o guerreiro Tupi, mostrando coragem e força, luta com os índios inimigos, obtendo o reconhecimento de sua bravura tanto por parte o pai como também da tribo Timbira, que decide concluir o ritual de morte.

Cabe questionar a razão da mudança de opinião entre os críticos da literatura acerca da melhor produção poética do autor. É provável que essa mudança tenha sua explicação no fato de que no século XX, a preocupação em mostrar a visão do índio em relação ao passado histórico do Brasil, apresentando as conseqüências do domínio português para as nações indígenas, como o fez Gonçalves Dias em *Os Timbiras*, não fosse mais tão forte como no século XIX. Daí a valorização do poema *I-Juca-Pirama*, no qual encontra-se a descrição dos costumes indígenas.

Outra obra recorrente entre os críticos brasileiros do século XX é as *Sextilhas de Frei Antão*. Essa preferência dos críticos tem como base o tema da língua, haja vista que, nessa obra, Gonçalves Dias utiliza o português arcaico do século XIV. Verificou-se que no século XIX, a crítica não faz referência ao português de Portugal utilizado pelo poeta, enfatizando o caráter indianista de sua produção poética. No século XX, quando já não se tratava de dar os primeiros passos para a construção da identidade nacional, como ocorrera no período oitocentista, essa questão vem à tona.

É importante ressaltar, nas obras historiográficas do século XIX e XX, aqui estudadas, a ausência de análises sobre as peças *Patkul*, *Beatriz Cenci* e *Boadbil*. A única obra colocada em destaque é *Leonor de Mendonça*. Essa postura assumida pelos críticos e historiadores da literatura talvez seja uma espécie de reverberação da recepção apagada e tímida que obtiveram as peças de Gonçalves Dias no século XIX. Também pode-se supor que o fato de *Leonor de Mendonça* ter sido a única ser aprovada pelo Conservatório Dramático e encenada tenha tido um papel importante na relevância que assumiu para a crítica do século XX. Além disso, o fato de a crítica ter visto nela a expressão do drama moderno, afastada dos moldes clássicos, pode ter contribuído para essa aceitação positiva.

Após fazer um estudo acerca da recepção crítica da obra literária de Gonçalves Dias tendo em vista delinear o lugar da produção dramática do autor no discurso crítico do século XIX e XX, pretendeu-se mostrar a produção literária de Gonçalves Dias de um ponto de vista diferente: o do próprio autor. Se a produção dramática de Gonçalves Dias passou

despercebida pelos críticos da literatura do século XIX em detrimento de sua produção poética é válido investigar como a produção dramática de Gonçalves Dias era vista pelo próprio autor para que se possa tentar entender qual o lugar dessa produção para o escritor no conjunto de sua produção literária, tarefa que será realizada no capítulo seguinte.

2 A CORRESPONDÊNCIA ATIVA DE GONÇALVES DIAS

2.1 Considerações sobre as correspondências como fonte de pesquisa

Após a morte de Gonçalves Dias, a maior parte de sua correspondência encontrava-se espalhada em mãos de particulares. Posteriormente, esse material passou a fazer parte do acervo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, do Museu Imperial e da Biblioteca Nacional. Adonias Filho, presidente da Biblioteca Nacional, atendendo à sugestão feita por Austregésilo de Ataíde, decidiu reunir e publicar, primeiramente, a correspondência ativa de Gonçalves Dias, da qual faremos uso, e, posteriormente, a passiva. Para alcançar esse objetivo, a instituição visava coletar não apenas as missivas que faziam parte de seu acervo, mas também de reunir as cartas presentes no acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Museu Imperial, bem como aquelas que já haviam sido transcritas em periódicos.⁵⁶

Em 1964, a Biblioteca Nacional conseguiu atingir seu objetivo, publicando em seus Anais *A correspondência ativa de Antônio Gonçalves Dias*, uma iniciativa que, sem dúvida, agradou pesquisadores e estudiosos da literatura brasileira. Essa correspondência mostra-se de grande relevância para o objetivo aqui proposto visto que nela Gonçalves Dias fornece informações significativas para a compreensão de sua trajetória profissional no campo literário da Corte na primeira metade do século XIX, bem como dados sobre sua produção de sua produção dramática.

Porém, antes de percorrer a correspondência do poeta, é necessário chamar atenção para as particularidades do gênero epistolar e para os cuidados que se deve ter ao utilizar esse gênero como fonte de pesquisa. As cartas, sejam elas íntimas ou formais, estão inseridas no

⁵⁶ Ver prefácio da *Correspondência Ativa de Gonçalves Dias* escrito por Wilson Lousada: ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. V. 84, 1964. *Correspondência Ativa de Antonio Gonçalves Dias*. Wilson Lousada (org). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1971.

registro das chamadas “escritas de si”, expressão utilizada para designar uma modalidade de escrita que se caracteriza pelo relato de si. Dentre os gêneros compreendidos como escritas de si estão: diários, correspondências, memórias, confissões, biografias, autobiografias, etc. (HENRIQUE, 2009).

O gênero epistolar, caracterizado por ser um discurso narrativo que pressupõe um sujeito que escreve e outro que lê, não é, como muitos acreditam, uma escrita totalmente desinteressada, pois está pautada na finalidade de construir uma imagem de si. A espontaneidade desse tipo de escrita, bem como seu caráter intimista, pode levar o pesquisador à equivocada impressão de estar diante da galinha dos ovos de ouro (HENRIQUE, 2009). Isto é, o gênero em si, cria uma aparência de objetividade ou, como se tem chamado, um “efeito de verdade”. Tal equívoco encontra paralelo naquilo que Pierre Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”.

Em “A ilusão biográfica” Bourdieu (1996), ao referir-se às biografias, vincula as chamadas “escritas de si” ao que ele denomina “teoria do relato”. Essa teoria pressupõe que “a vida constitui um todo [...] coerente e orientado que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva de um projeto” (BOURDIEU, 1996, p. 184). Para Bourdieu, o ato de relatar a própria vida não pode ser visto como um fato isento de intencionalidade. Trata-se, portanto, de um sujeito preocupado em selecionar fatos relevantes sobre si, buscando atribuir-lhes “coerência” ou, para usar os termos de Bourdieu, trata-se de um indivíduo que se tornou “ideólogo de sua própria vida”. Para o autor, essa preocupação em fornecer sentido à vida, tratando-a como um todo coerente, constitui uma “criação artificial de sentido”, uma ilusão retórica que tem sido reforçada pela tradição literária (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Pretendendo fornecer um contra-exemplo dessa tradição, o autor refere-se à Robbe-Grillet que, ao tratar do aparecimento do romance moderno, assinala a natureza descontínua e aleatória do real: “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1996, p. 185).

É essa ilusão, provocada pela “idéia de unidade”, por meio da qual acredita-se poder abarcar a vida de determinado sujeito partindo apenas da análise dos relatos escritos sobre si que Pierre Bourdieu tenta desmistificar. Buscando discutir essa “idéia de unidade”, Janete Tanno (2007), em “Os Acervos Pessoais: Memória e identidade na produção e guarda dos registros de si”, refere-se à Luciana Heymann que, ao discutir os arquivos pessoais, sugere que a idéia de unidade, possivelmente, seria “atribuída à ilusão de um acúmulo documental”

que, juntamente com “os ‘fatos’ relevantes da vida do titular”, seguiria critérios comuns (TANNO, 2007, p. 06).

Janete Tanno (2007) também chama atenção para as considerações de Artières a respeito do assunto quando este, ao analisar os escritos autobiográficos de Emile Noughuier, afirma taxativamente que a prática de “arquivar a própria vida” não é neutra. De acordo com o autor, esta prática tem como finalidade a construção de uma identidade por meio da qual o indivíduo deseja ser lembrado (TANNO, 2007, p. 4).

De acordo com Bourdieu, para que se possa entender uma trajetória partindo da análise das escritas de si, é necessário construir antecipadamente os “estados sucessivos do campo” no qual a vida se passou, considerando-se “o conjunto das relações objetivas” que ligaram o indivíduo em questão ao conjunto dos demais sujeitos do mesmo campo.

Sendo assim, as cartas de Gonçalves Dias, na medida em que consistem em escritos do próprio autor a respeito de sua vida particular e de sua trajetória literária, podem ser, de certo modo, uma tentativa de construir uma imagem de si para os outros. Portanto, ao se estudar correspondências, é necessário levar em conta o “efeito de verdade” que a leitura das cartas pode produzir no pesquisador e os equívocos que podem resultar de tal efeito.

Tendo em vista os cuidados que se deve ter ao analisar arquivos pessoais, o presente estudo valeu-se da correspondência de Gonçalves Dias, procurando evidenciar aspectos da sua produção literária e de suas estratégias de publicação no campo literário brasileiro no período em questão.

2.2 Gonçalves Dias na capital do império

Partindo do vasto material epistolar deixado por Gonçalves Dias, o presente capítulo pretende fazer uma reconstituição da trajetória profissional do autor, visando a compreender o papel da produção dramática para o próprio poeta e buscar indícios que evidenciem o lugar ocupado por sua produção dramática em sua trajetória profissional, tendo em vista o meio literário em que se encontrava o autor.

Tendo como base a correspondência ativa de Gonçalves Dias, o presente capítulo tem por objetivo abordar aspectos relativos à rotina profissional do poeta; passando pelos seus dissabores editoriais; por suas relações com o Conservatório Dramático Brasileiro, visando a, como sugere Pierre Bourdieu, compreender sua inserção no campo literário fluminense, enfatizando a rede de relações que nele estabeleceu, bem como o papel dessas relações com a posição que nele passou a ocupar.

Considerando-se a existência de uma geografia própria ao mundo literário, como sugere a pesquisadora e crítica literária Pascale Casanova, em que as cidades que se destacam por seu acúmulo de “recursos literários” acabam por se tornar “uma espécie de instituição de crédito, ‘bancos centrais’ específicos” (CASANOVA, 2002, p. 40), é interessante chamar atenção para o fato de que tais cidades, consideradas como os grandes centros literários, acabam se tornando alvos de um curioso fenômeno estudado pela geografia: a migração. No caso específico da literatura, a migração está associada à falta de “recursos literários” em muitas cidades, o que leva os escritores ou aspirantes a escritores a dirigirem-se às “capitais literárias”, visando adentrar no “mercado literário”.

Partindo da idéia de recorte geográfico-literário proposta por Casanova, pode-se destacar que o Rio de Janeiro tornou-se a “capital literária” do Brasil no século XIX. Nos primeiros anos daquele século, mas propriamente em 1801, a cidade possuía apenas duas livrarias. Entretanto, com a chegada da família real portuguesa no Brasil, em 1808, o número de livrarias cresceu consideravelmente. Em 1820, a cidade já contava com 16 livrarias e uma tipografia. Apesar do aparecimento de várias livrarias, o custo elevado dos livros e o número “incipiente” de leitores faziam com que os livros se amontoassem nas prateleiras. Se, em 1842, o número de livrarias se reduz para 12, a quantidade de tipografias aumenta, chegando a 12 (HALLEWELL, 2005).

O aumento do número de editoras, tipografias e livrarias; o aumento das vendas de livros; bem como os favorecimentos aos escritores por parte do Governo Imperial, seja pela distribuição de cargos públicos, seja pelo fornecimento de subsídios, constituem “indicadores culturais” que servem para destacar o Rio de Janeiro entre as demais cidades brasileiras como uma espécie de capital literária do Brasil no século XIX.

Com o desenvolvimento do mercado editorial, ao longo do século XIX, houve o aumento do número de livros nacionais publicados. Tal crescimento foi produto direto da ampliação do mercado tipográfico e editorial que possibilitou o surgimento de diversos periódicos, intensificando assim, a vida literária da cidade. Esse movimentado ambiente intelectual fez com que o Rio de Janeiro se destacasse dentre as províncias brasileiras como a cidade de maior prestígio literário do país (EL FAR, 2004). A cidade dispunha de oportunidades na política, no jornalismo e no ensino para os homens de letras. Sendo assim, possuía o maior mercado de trabalho para os escritores brasileiros (VENTURA, 1991).

Pode-se perceber que o intenso crescimento do mercado editorial foi, por certo, uma das formas pelas quais o Rio de Janeiro passou a se impor em relação às demais províncias brasileiras. Nesse sentido, o desenvolvimento da imprensa, em seu sentido industrial, permitiu

o avanço e domínio efetivo da cidade as sobre outras. É fato que esse tipo de domínio se efetua no plano simbólico, mas ele é garantido por um sistema de circulação das obras que tem na indústria do escrito o seu suporte.

A presença física da família real, a independência do país, o desenvolvimento científico e o desenvolvimento da “literatura comercial”, juntos, propiciaram a construção da imagem do Rio de Janeiro como a capital intelectual do Brasil. O reconhecimento dessa “capital literária” por parte das demais províncias brasileiras influenciou muitos jovens que, ansiosos em iniciar suas carreiras como escritores, viram no Rio de Janeiro a porta de entrada para o sucesso literário (AUGUSTI, 2007).

Ao chegarem ao Rio de Janeiro, os escritores de início de carreira, desprovidos de meios materiais, empenhavam-se na busca dos meios que lhes propiciassem o ingresso no universo letrado brasileiro visando assegurar para si uma forma de reconhecimento social (AUGUSTI, 2007).

É importante ressaltar que, no caso do Brasil, até 1870, grande parte dos homens de letras ocupava, também, cargos políticos, o que evidencia uma relação estreita entre ambos os campos, que irá se modificar nas décadas seguintes. Portanto, pode-se dizer que, até essa década, as autoridades literárias se conjugavam com as autoridades políticas e decidiam as obras que fariam parte da literatura nacional. Exemplo disso foi o que ocorreu no Brasil na primeira metade do século XIX, quando os segmentos letrados, ancorados nos projetos do governo Imperial de construção de uma literatura e de uma história nacional e na tentativa de atender ao objetivo do movimento romântico de divulgar as ideais nacionalistas, passaram a unir esforços em prol de uma questão que lhes era urgente: buscar elementos que caracterizassem o país e que pudessem servir como esteio da nacionalidade.

Para isso, era preciso que os homens de letras se unissem para construir um corpus que fizesse existir uma literatura e uma história nacional. Nesse sentido, os esforços investidos na busca de elementos que apontassem a peculiaridade brasileira podem ser entendidos como estratégias para a inserção do Brasil, recém descolonizado, na competição com nações que já haviam se antecipado na constituição desse corpus literário ao qual se atribuiu a tarefa de expressar a “nacionalidade”.

Essas estratégias foram, portanto, produtos diretos da relação estabelecida entre os campos político e literário. Trata-se, assim, de uma espécie de simbiose que, talvez, possa ser explicada por intermédio do que afirmou Pascale Casanova ao se referir à emergência dos Estados europeus, concomitantemente ao surgimento de novas literaturas: “o processo paradoxal do nascimento da literatura se enraíza na história política dos Estados”

(CASANOVA, 2002, p. 54). No caso específico do Brasil, o “nascimento” da literatura não se distanciou do exemplo dos Estados Nacionais europeus. A simbiose entre as esferas políticas e literárias foram fundamentais para o projeto de constituição de uma identidade nacional, envolvendo o governo Imperial e as elites letradas. Pode-se, desse modo, dizer que o nascimento da literatura no Brasil foi resultado de um projeto maior, de natureza política.

Conseqüência do empenho das esferas políticas concentrados no projeto de fazer existir uma cultura nacional foi a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838 que, Inspirado no *Istitut Historique*, de Paris, ficou conhecido como uma instituição de estímulo à pesquisa, inclusive literária. (SCHWARCZ, 1998). Os primeiros passos para a criação do IHGB foram dados pelo militar Raimundo da Cunha Matos e pelo cônego Januário da Cunha Barbosa que apresentaram, em 18 de agosto de 1838, a proposta ao conselho da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Aprovado o projeto, o Instituto Histórico foi instalado num espaço concedido pela Sociedade Auxiliadora em 21 de outubro do mesmo ano (GUIMARÃES, 1988).

O Instituto tinha por objetivo construir uma historiografia para o Brasil Imperial. Para Lília Schwarcz, a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro pode ser vista como uma resposta “à lógica do contexto que segue à emancipação política do país” (SCHWARCZ, 1998, p. 24). Cabia ao Instituto, portanto, a responsabilidade de fazer existir uma história para o novo país, criar uma memória para o império, atenuando os fortes traços que ligavam a antiga colônia à ex-metrópole (SCHWARCZ, 1998).

O IHGB reuniu homens de letras escolhidos a dedo, funcionando como uma espécie de “abrigo” para os escritores românticos (SCHWARCZ, 1998). Para ser membro do Instituto era necessário fazer parte da mesma rede de relações pessoais e sociais, o que significa dizer que aqueles que participavam das discussões feitas nas seções do IHGB faziam parte de um círculo restrito que, sem dúvida, representava a elite letrada imperial (GUIMARÃES, 1988).

Em tempos de emancipação política, a criação de um estabelecimento que congregasse intelectuais fortemente ligados à oligarquia local e ao imperador casava com a ambição das esferas políticas de consolidar a autonomia do Império. Se internamente era necessário construir uma identidade, era preciso minimizar as desconfianças geradas no âmbito da política externa por uma monarquia fincada dentro do continente americano (SCHWARCZ, 1998).

A instituição contou com o apoio direto de D. Pedro II, que chegou a disponibilizar uma sala do Paço Imperial para a realização das reuniões do Instituto e, em 1844, “institui [u] prêmios destinados aos melhores trabalhos apresentados no IHGB” (SCHWARCZ, 1998, p.

127). Cinco anos após sua fundação 75% das verbas do Instituto eram fornecidas pelo Estado Imperial, o que evidencia que o auxílio financeiro fornecido pelo estado era decisivo para manutenção do Instituto (GUIMARÃES, 1988). Mas é a partir de 1840 que D. Pedro II passa a demonstrar um interesse pessoal pelo IHGB, tornando-o a instituição predileta do monarca para a implementação de seu projeto de autonomia cultural do país (SCHWARCZ, 1998). D. Pedro II participava ativamente das sessões do IHGB, o que fica evidente ao se notar que, de dezembro de 1849 a novembro de 1889, o imperador presidiu 506 de suas sessões. Se o monarca demonstrava interesse no que se refere à vida intelectual da Corte, o mesmo não acontecia em relação à sua participação na Câmara, onde só comparecia no início e no final de cada ano, apenas para dar abertura e fechamento dos trabalhos (SCHWARCZ, 1998, p. 127).

Lília Schwarcz, em *As barbas do imperador*, observa que a atuação de D. Pedro II no IHGB, juntamente com a elite política da corte, era orientada por uma dupla preocupação: “o registro e a perpetuação de uma certa memória” e “a consolidação de um projeto romântico” (SCHWARCZ, 1998, p. 127). Para a autora, ambas as preocupações do monarca estavam vinculadas a sua ambição de formar uma cultura nacional. Pode-se dizer que ao voltar seus esforços para as reuniões do IHGB o imperador não estava apenas interessado na criação de uma imagem para o chamado Império do Brasil. Paralelamente a esses esforços, pode-se notar um incansável empenho por parte do monarca na construção de sua própria imagem: “a imagem do mecenas, do sábio imperador dos trópicos” (SCHWARCZ, 1998, p. 127). Ao mesmo tempo em que se ocupava em financiar poetas, historiadores e literatos pertencentes ao IHGB D. Pedro II também empenhava-se em imbricar-se cada vez mais no recente país. Exemplo disso foi a incorporação de símbolos da terra como o café, o cacau e o tabaco nas indumentárias da realeza (SCHWARCZ, 1998, p. 141). A apropriação dos símbolos da economia do Brasil, além de forjar uma proximidade entre o monarca e a nação, servia como uma forma de representar o imperador dos trópicos para a política externa.

Márcia de Almeida Gonçalves, no texto *Histórias de gênios e Heróis: indivíduos e nação no Romantismo brasileiro*, nota que, considerando-se sua produção letrada e seu núcleo de sociabilidade, o IHGB havia se tornado “um dos principais ícones das estratégias de construção do imaginário nacional do império do Brasil” (GONÇALVES, M. A., 2009, p. 450). Além do IHGB, foram fundadas outras instituições que também estavam ligadas ao projeto de criação da cultura nacional: a Real Biblioteca, a Academia Imperial de Belas Artes, o Imperial Colégio Pedro II e o Conservatório Dramático Nacional.

Em suma, em tempos de implementação do Estado Nacional se tornou evidente a necessidade de se construir uma certa imagem do Brasil. Era preciso fazer nascer uma nação.

Essa era a proposta ideológica em curso com a qual o IHGB mantinha profundas relações (GUIMARÃES, 1988). Porém, o projeto de fazer do Brasil uma nação enfrentava muitas dificuldades, haja vista que se tratava da implementação de um projeto nacional numa sociedade heterogênea que possuía populações indígenas e que ainda era marcada pelo trabalho escravo (GUIMARÃES, 1988). O Brasil também reunia a elite do café e do cacau, sem falar nas diferenças raciais. Pode-se presumir que essa diversidade social colocava o Brasil sob suspeita no campo político internacional.

Era justamente em prol do apagamento dessa desconfiança e imbuídos da tarefa de esboçar uma fisionomia para a nação brasileira que se empenharam os homens de letras membros do IHGB. Além da fundação do IHGB, haviam periódicos destinados à disseminação do projeto de uma certa representação simbólica para o Brasil Imperial. Dentre esses periódicos, estavam, principalmente, a *Niterói, revista brasiliense de ciência, letras e artes* que, publicada em 1836, por escritores ligados ao imperador como Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem e a *Minerva Brasiliense* (1843), dirigida por uma “associação de literatos”, autores das primeiras histórias literárias nacionais e membros do IHGB. Dentre eles estavam Torres Homem, Pereira da Silva, Santiago Nunes Ribeiro, Joaquim Norberto Souza e Silva. Ricupero (2004), em *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)* chama atenção para a pretensão desses periódicos, dirigidos por autores que compunham a primeira geração romântica, de mostrar, por meio de seus artigos, o desenvolvimento intelectual brasileiro ou, dito de outro modo, indicar as particularidades do país em todos os campos do conhecimento.

Além do aparecimento dessas revistas, é importante ressaltar o surgimento das histórias literárias que, partindo de uma matriz historiográfica, visavam não apenas inventariar as obras que “mereciam” constituir a literatura brasileira, evidenciando a peculiaridade da produção nacional, mas também fornecer um quadro do desenvolvimento da literatura brasileira. Tendo isso em vista, vale destacar a publicação do *Parnaso Brasileiro* (1829-1831), de Januário da Cunha Barbosa; *Modulações Poéticas* (1841), de Joaquim Norberto de Souza e Silva; *Parnaso Brasileiro* (1843-1848) de Pereira da Silva e *Mosaico Poético* (1844) de Joaquim Norberto Souza e Silva. Vale ressaltar que tais antologias se faziam acompanhar de estudos acerca da história da literatura brasileira, os quais, além de evidenciar o forte vínculo com o discurso dominante no século XIX, o historiográfico, constituíram as primeiras tentativas de fundação da literatura nacional (AUGUSTI, 2006).

Nesse contexto de uma literatura nascente, aqueles que se dirigiam ao Rio de Janeiro em busca de uma posição reconhecida socialmente, tinham que optar pelo gênero literário do

qual se ocupariam. Como na primeira metade do século XIX o romance não era um gênero de grande prestígio perante o público, restava-lhes decidir entre o gênero poético e o dramático.

À essa época, a poesia, muito embora fosse objeto de prestígio entre os intelectuais do ambiente cultural brasileiro, constituía um gênero praticamente desprovido de mercado, haja vista que grande parte das obras abrangia um público leitor bastante reduzido. Entretanto, tal gênero atraía um grande número de escritores, provavelmente movidos pelo prestígio que a poesia, por sua tradição, proporcionava. Desprovidos de recursos financeiros e empenhados num gênero literário que atingia apenas uma parcela seleta do público leitor, muitos escritores acabavam se dedicando a uma dupla produção: empenhavam-se em escrever poesias e dramas.

Ocupando o primeiro lugar dentre as atividades de lazer na Corte, o teatro passou a chamar atenção dos escritores românticos e, principalmente, dos recém-chegados que, quase sempre sem de recursos materiais, aspiravam ao lucro imediato propiciado pelos sucessos teatrais. Sendo assim, obter sucesso nos palcos fluminenses passou a ser o grande empenho de muitos escritores brasileiros (MACHADO, 2010).

Ao que tudo indica, a decisão desses escritores estava associada ao fato de o teatro ser, àquela época, alvo de grande prestígio, principalmente entre jovens e mulheres da Corte. O teatro, que constituía num local de convívio social, tinha grande repercussão nos periódicos. As peças popularizavam-se rapidamente e seus autores viam frases, versos e canções apresentadas no palco circularem pelas “esquinas, confeitarias e casas de família, com gaiatos procurando imitar trejeitos de atores popularíssimos”. Nesse sentido, fica evidente que o teatro entremeava-se à vida das pessoas (MACHADO, 2010, p.344).

2.3 Gonçalves Dias: entre dramas e poesias

Á medida em que produzia suas poesias, Gonçalves Dias, muitas vezes, as enviava ao amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, bacharel em ciências sociais e jurídicas. Natural da província do Maranhão, o amigo do poeta era proprietário de engenho no Alto-Moarim, localizado nos arredores de sua província natal.⁵⁷ O poeta remetia as missivas a Teófilo de Carvalho Leal sempre acompanhadas das expressões: “Esta parece-me boa – tu me darás o teu juízo sobre ela” ou “Gosto imensamente desta Poesia: talvez não sejas da minha opinião”.

⁵⁷ Sobre Alexandre Teófilo de Carvalho Leal Ver: Blake, Augusto Alves Sacramento. *Diccionario Bibliográfico Brasileiro Vol. 1*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1970, p. 49. Disponível no site: www.brasiliana.usp.br.

Se a intenção do autor ao solicitar a manifestação de seu interlocutor no que diz respeito à sua produção poética é evidenciada pelo uso de tais sentenças, pode-se dizer que a atitude do autor remete a um fato relevante em sua carreira: Teófilo Leal, ao que tudo indica, além de ter sido um de seus primeiros leitores, foi um de seus primeiros “críticos”.

Além de opinar acerca das poesias do amigo, Teófilo de Carvalho Leal sugeria modificações em seus títulos e apontava alguns equívocos cometidos pelo autor. Em carta datada de 4 de novembro de 1846, referindo-se aos poemas que fariam parte de seu primeiro livro, declara: “Quando recebi a tua carta, já eles estavam impressos: foi Deus ser o Revisor um literato para me notar o erro, que do contrário sairia com ele” (DIAS, 1844, p. 34). Os poemas aos quais Gonçalves Dias se referia haviam sido impressos em casa de Eduardo e Henrique Laemmert sob o título de *Primeiros cantos*.

O desejo de se notabilizar como poeta não era a única aspiração do autor. Constantemente, relatava a Teófilo Leal que estava trabalhando na elaboração de algum drama: “O meu Drama me toma bastante espaço: Acabei o 3º ato e já ando com o 4º às voltas: Gosto dêle, e mais tu o verás” (DIAS, [15.08.1943], 1964, p. 23). Aparentemente, a julgar pela data desta carta, 15 de outubro de 1843, Gonçalves Dias estava se referindo ao drama *Beatriz Cenci* ou ao drama *Patkull*, pois o poeta inicia as duas peças em 1843. Vale ressaltar que o poeta, ao utilizar a expressão “Gosto dêle”, expressa sua satisfação em relação à sua produção dramática em curso.

No início de 1845, quase três anos depois, Gonçalves Dias escreve ao amigo: “Acabei *Beatriz Cenci* mais Dramático que o *Patkull* [...]. Escrevi muitas Poesias — que farão parte do volume que viste” (DIAS, [1845], 1964, p. 37). Nessa missiva, o autor demonstra, portanto, o empenho na realização da uma dupla tarefa: a produção de dramas e poesias.

Em carta datada de 31 de agosto de 1845, declara ao amigo a intenção de encenar *Beatriz Cenci*: “Vou ao Rio – represento a *Beatriz* – vendo o *Patkull* e talvez o corrija para o dar a cena – vendo o volume de poesias – e então com um tal ou qual nome – talvez com fortuna por algum tempo – virei para a terra em que estiveres” (DIAS, [31.08.1945] 1964, p. 42-43). Nessa carta, além de apresentar o planejamento de sua vida profissional, o escritor evidencia suas aspirações. Nota-se que espera obter um retorno financeiro por meio da encenação de suas peças ou da publicação de suas obras poéticas. Apesar de enfatizar a questão da renda, a preocupação do escritor não era apenas com a rentabilidade de suas obras, mas também com se fazer destacar dentre os escritores da literatura brasileira, de fazer conhecer seu nome. Sendo assim, fica evidente, por meio dessa carta, que as aspirações do autor consistiam em obter prestígio por meio de sua produção poética e, ao mesmo tempo,

fazer nome no meio teatral brasileiro. Como, porém, somente a produção em si não lhe garantiria notabilidade alguma, restava-lhe encontrar outros meios que lhe propiciassem tal visibilidade.

Ao que tudo indica, a explicação para esse objetivo do poeta ancora-se na questão financeira, haja vista que o gênero poético não atingia um grande número de leitores, seja pelo alto preço dos livros, seja pelo alto índice de analfabetismo ou, até mesmo, pela falta de interesse por parte do público. Desse modo, o empenho, por parte dos escritores, em obter notoriedade com a poesia brasileira visava, por certo, como diria Bourdieu, alcançar certo “capital simbólico”, isto é, garantir para si uma forma de se “fazer crer” que contribuísse para sua distinção entre seus pares. Na primeira metade do século XIX ganhar notoriedade significava conseguir o mecenato imperial ou emprego público.

Se por um lado, o interesse dos escritores pela poesia tinha em vista o “capital simbólico”, que, na maioria dos casos, não trazia lucros imediatos, por outro lado, restava-lhes almejar notoriedade nos palcos fluminenses, posição que também não lhes proporcionava uma grande rentabilidade, já que, como veremos no terceiro capítulo, a maior parte do lucro ficava nas mãos do empresário teatral.

Com os olhos voltados para o ambiente cultural brasileiro, Gonçalves Dias, após passar uma temporada de estudos em Portugal, onde concluiu seu curso de direito, retornou ao Brasil em março de 1845. Residiu em Caxias até janeiro de 1846, mudando-se para São Luís, onde permaneceu durante cinco meses. Pretendendo colocar em prática o projeto que havia traçado em Coimbra – ir ao Rio de Janeiro iniciar sua carreira literária –, o poeta chegou ao Rio em 7 de julho de 1846.

Sem recursos, o jovem Gonçalves Dias desembarcou no porto fluminense munido de papéis. Trazia consigo manuscritos de seus, ainda não publicados, *Primeiros cantos*, de *Meditação* e de seus dramas *Patkull* e *Beatriz Cenci*. Além dos manuscritos, o autor também trazia diversas cartas de recomendação oferecidas pelos amigos que conhecera em Coimbra. Uma delas havia sido arranjada por José Joaquim Ferreira Vale por intermédio de um amigo e deveria ser endereçada a um desembargador. As outras duas, oferecidas pelo amigo José Mamede Alves Ferreira, destinavam-se a dois de seus cunhados [de José Mamede Alves Ferreira], ambos deputados (DIAS, [1846], 1964). Tendo isto em vista, percebe-se a importância das relações sociais mantidas por Gonçalves Dias com pessoas que talvez pudessem lhe abrir portas na capital do Império.

Apesar do empenho dos amigos e da força representativa dos destinatários das cartas de recomendação, tais missivas não tiveram grande serventia para o poeta que, após tê-las

entregue, declarou ao seu amigo Teófilo: “Perguntas se como fui recebido?! — bem; cartas de recomendação não servem se não de apoquentação; e fazer e receber visitas — nada mais. Ora eu tenho mais que fazer”. (DIAS, [02.07.1846], 1964, p. 47). Sem emprego, o poeta passou a enfrentar dificuldades para sobreviver no Rio de Janeiro (MARQUES, 2010), de forma que, era preciso empreender todos seus esforços na busca de um contato que lhe pudesse garantir um cargo público.

Muitos estudiosos da literatura costumam chamar atenção para os problemas financeiros enfrentados por Gonçalves Dias nos primeiros momentos de sua carreira literária no Rio de Janeiro. De fato, houve dificuldades materiais, porém, ao contrário do que se pensa, o início da estadia do poeta na Corte não pareceu ser de todo desagradável, como se pode notar na carta enviada ao amigo Teófilo Leal em 27 de agosto de 1946:

Cheguei como sabes, e não fui morar com o Morais por meia dúzia de razões [...]. Estou pois num belo Hotel L’Univers de M. Moureau [...]. **Gasto** o menos que posso – **pouco mais ou menos como um Lord**; não nasci com gênio de mãe de família que reparte com exatidão matemática o pão que há pelos filhos que tem. **Gasto como um doido**. Deus é grande e misericordioso (DIAS, [27.08.1846], 1964, p. 47).

Nota-se que o poeta, diante da possibilidade de morar com um amigo, prefere residir em um hotel que poderia lhe propiciar mais comodidade. Além disso, a nova moradia do escritor ficava localizada nas proximidades de uma biblioteca bastante freqüentada pelo autor. Seja quais forem as outras razões do escritor para decidir morar no “belo Hotel L’Univers de M. Moureau”, sua atitude evidencia a preferência por uma vida sem economias: “Gasto como um doido”. Ao mesmo tempo em que gastava “pouco mais pouco menos como um Lord”, Gonçalves Dias empreendia seus esforços em conseguir, por meio de seus contatos pessoais, um cargo no aparelho do Estado.

Muito embora as cartas de recomendação não houvessem lhe trazido o resultado esperado, a rede de relações do poeta teve fundamental importância para viabilizar as condições materiais que um emprego público, por exemplo, poderia garantir. Em carta a Teófilo Leal, o autor comenta:

O Serra [João Duarte Lisboa Serra] entabulou ontem uma negociação a meu respeito: vai criar-se um Liceu em Niterói. [...] Diz ele que é coisa possível arranjar-me uma Cadeira *substituída* em Idealidades, com a gratificação de Secretário, o que somado tudo junto na ocasião da marés vivas dá exatamente metade do que me é preciso para viver no Rio de Janeiro [...]. O que é certo é que o tal emprego mesmo realizado, é excelente, porque é

vitalício, mas precisava também de uma ajuda de custo. Veremos (DIAS, [1847], 1964, p 88).

O cargo público veio em 12 de setembro de 1847 como resultado de uma política de favorecimento bem à maneira do Brasil imperial. A partir desse momento o poeta passou a exercer os cargos de professor de latim e secretário do Liceu de Niterói. Porém, como evidencia na carta em questão, o salário proveniente desse duplo cargo não era suficiente para cobrir suas despesas. E, portanto, o escritor não ficou de todo satisfeito com isso, afirmando a necessidade de, além de seu salário, receber também uma ajuda de custo.⁵⁸

A oportunidade tão almejada de Gonçalves Dias surgiu, no entanto, com sua entrada no IHGB. Conforme assinala Marques (2010), em 2 de outubro de 1847 foi apresentada a candidatura do poeta no Instituto como membro correspondente, sendo referendada pelos membros desse órgão em 14 de outubro deste mesmo ano. Tendo sido indicado por Manuel Araújo Porto-Alegre, o poeta passou, portanto, a fazer parte da “principal instituição intelectual do Império brasileiro” (MARQUES, 2010, p. 42), o que lhe garantiu a proximidade com o Imperador D. Pedro II, assíduo frequentador das seções do IHGB. Essa proximidade de Gonçalves Dias com a elite política e intelectual brasileira poderia trazer-lhe prestígio. E, de fato, aos poucos, passou a fazer parte do pequeno grupo de escritores que gozavam da proteção Imperial.

Em carta ao amigo Teófilo, escrita no Ceará, em 18 de março de 1860, o poeta ironiza a situação da vida de um escritor:

Quando me lembrar de mandar à fava os grandalhões da nossa terra, já começo a antever a possibilidade de fazer alguma coisa com a literatura. Será um exemplo excelente; porque enquanto o literato carece de empregos públicos — não pode haver literatura que mereça tal nome (DIAS, [11.03.1860], 1964, p. 265).

Além de Gonçalves Dias, outros autores românticos brasileiros também ocupavam cargos públicos e alguns deles gozavam da proteção Imperial. Dentre esses autores, pode-se citar: Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto-Alegre e Joaquim Manuel de Macedo

⁵⁸ Trata-se de uma herança deixada pelo sistema clientelista que “caracterizou-se por fazer favores aos amigos e, por tabela, perseguir os inimigos” (MARQUES, 2003, p.2). Sendo assim, a inserção de homens letrados no aparelho burocrático do Estado não priorizava suas competências, levando em conta, antes de tudo, os “laços afetivos”, o que evidencia aspectos internos da engrenagem que movia as políticas administrativas do Brasil Imperial (MARQUES, 2003).

(MACHADO, 2010). Este fato evidencia o problema da profissionalização do escritor brasileiro e demonstra que na primeira metade do século XIX, fazer parte do aparato estatal e de institutos como o IHGB era uma garantia de sobrevivência e de prestígio social.

2.4 Os “dissabores editoriais” de Gonçalves Dias

Inicialmente, Gonçalves Dias tinha o desejo de imprimir seus *Primeiros cantos* na Imprensa de Ignácio Pereira da Costa, a Tipografia Americana, responsável por editar o Jornal *Sentinela da Monarquia* que, por sua vez, apoiava abertamente o partido conservador (MARQUES, 2010). Entretanto, alertado pelos amigos de que sua decisão poderia acarretar “prevenções” contra si, considerando a vinculação da referida tipografia ao partido conservador num momento em que os liberais estavam no poder, o autor, pretendendo não tomar partido nos debates entre conservadores e liberais, resolveu recuar:

Como sabes, vim de lá [do Maranhão] com tenção de imprimir meu volume de Poesias na Imprensa do Inácio; aqui porém me disseram que talvez eu me fôsse criar prevenções contra mim imprimindo a minha primeira obra em uma Imprensa de partido; achei que havia nisto um fundo de razão e desisti do meu proposto (DIAS, 1964, p. 47).

Para o poeta, seguir o conselho dos amigos significava, naquele momento, resguardar-se de possíveis entraves as suas pretensões em virtude de questões políticas que, por certo, poderiam dificultar sua inserção no universo literário da Corte, onde era mero estrepante. Tendo isto em vista, o autor passou a procurar outro estabelecimento onde pudesse, longe de polêmicas partidárias, imprimir seu primeiro volume de poesia.

Em 1846, havia, no Rio de Janeiro, um número considerável de tipografias, destacando-se dentre elas, a Typographia de F. de Paula Brito, a Typografia Imp. E Const. de J. Villeneuve & Cia, da família Villeneuve e a Typografia Universal, dos irmãos Laemmert.

A typographia F. de Paula Brito teve seu início em 1831 quando o carioca F. de Paula Brito, ao comprar um estabelecimento na praça da Constituição, instalou nele um pequeno prelo. Dezesete anos depois, a firma possuía uma prensa mecânica e seis manuais. A Typografia Paula Brito publicava folhetos, obras médicas, discursos políticos, propaganda de teatros, poemas e dramas. Dos dramas publicados, a maioria eram traduções de óperas italianas de autores como Verdi, Bolini e Rossini. (HALLEWELL, 2005).

Outra tipografia que se destacava nessa época era a Tipografia Imp. E Const. de J. Villeneuve & Cia, resultado de uma sociedade entre Júnio Constâncio de Villeneuve e Réol-Antoine Mougnot, dois franceses que após trabalharem na tipografia do conterrâneo Pierre René François Plancher de La Noé, acabaram comprando sua firma em 9 de junho de 1832, ingressando, assim, no mercado editorial brasileiro ⁵⁹ (HALLEWELL, 2005). A partir dessa data, os sócios franceses passaram a ser os novos donos do *Jornal do Commercio*, periódico carioca de grande prestígio na época, que pertencia à Pierre René François Plancher de La Noé. É importante destacar que a maior parte da produção da tipografia da família Villeneuve estava voltada para impressão desse jornal, o que fazia com que a publicação de livros consistisse num negócio secundário para essa empresa, sendo que, grande parte dos livros editados consistiam em obras que haviam sido publicadas anteriormente em folhetins no próprio *Jornal do Commercio*. Hallewell, ao se referir à Villeneuve, assinala que, em 1848, sua tipografia tinha oitenta empregados, três prensas mecânicas e quatro manuais, de forma que o tipógrafo “era, de longe, o maior impressor da cidade” (HALLEWELL, 2005, p. 149).

Em 1838, Eduard Laemmert decidiu entrar na concorrência do mercado editorial brasileiro, fundando, em sociedade com seu irmão Heinrich Laemmert, a Typographia Universal. Dispondo de uma prensa mecânica e de três manuais, grande parte da produção dessa oficina tipográfica estava voltada para a publicação de livros de história e ciência. Nesse sentido, apesar de ter publicado algumas obras literárias, esse não era seu principal objetivo (HALLEWELL, 2005). A tipografia desenvolveu-se rapidamente, o que viabilizou o seu fortalecimento. Em fins da década de 1840 a tipografia competia principalmente com a Tipografia Nacional, a Tipografia Imp. E Const. de J. Villeneuve & Cia e a Typographia de F. de Paula Brito.

Estas eram, portanto, as principais opções de tipografias que Gonçalves Dias dispunha no período em que tentava imprimir seus *Primeiros Cantos* em 1846. Após analisar cada uma delas, o poeta decidiu publicar seu primeiro livro na tipografia E. & H. Laemmert: mercadores de livros e de música, posteriormente nomeada Typographia Universal:

O Serra falou com o Laemmert, e ele prestou-se prontamente — está já no prelo; estamos em pág. 64 — tem sofrido alguma demora porque o Laemmert meteu-se agora em imprimir folhinhas. Dentro destes 2 a 3 meses lá o terás (DIAS, 1964, p. 47-48).

⁵⁹ Em 15 de julho de 1834, Mougnot resolve vender sua parte na firma para Villeneuve.

Como o custo da impressão no Brasil era elevado – o que além de dificultar a vida dos escritores, encarecia o custo dos exemplares – e, considerando-se que o poeta não possuía em mãos a quantia necessária para cobrir as despesas que teria com a edição de seu primeiro volume de poesias, restava-lhe recorrer à prática da subscrição. A subscrição consiste em uma prática de publicação corrente na primeira metade do século XIX, conforme a qual o escritor que não tivesse o valor necessário para custear as despesas referentes à publicação de sua obra tratava de coletar assinaturas para garantir sua publicação. As pessoas interessadas em obter determinada obra efetuavam o pagamento antecipadamente, assinando uma lista que lhes dava o direito de receber um exemplar quando o livro estivesse pronto. Para tanto, era necessário que o número de subscritores se igualasse ao número de exemplares combinados entre escritor e livreiro para que a obra entrasse no prelo (MACHADO, 2010). Não havendo um número de subscritores suficiente, o autor ficava obrigado a pagar a diferença.

Entretanto, recorrer à subscrição nem sempre consistia em um expediente simples de se editar uma obra. Muitos autores que recorriam a essa prática não conseguiam alcançar o número necessário de subscritores para editar seus livros, como foi o caso de Casimiro de Abreu, Manuel Antônio de Almeida e Odorico Mendes. Além de “beneficiar” diversos autores brasileiros, a popularização dessa prática tornou-a lucrativa para os editores brasileiros que passaram a divulgar em anúncios de jornais o assunto das obras que estavam interessados em editar e os locais onde poderiam ser encontradas as listas dos subscritores (MACHADO, 2010).

Ubiratan Machado, em *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, ao se referir ao uso da prática da subscrição por parte de Paula Brito, considerado por ele como o “grande editor do romantismo brasileiro”, declara que ao recorrerem a essa prática os editores quebravam “o esquema tradicional” que apenas fornecia uma alternativa aos escritores: arcar com todas as despesas editoriais se quisessem levar suas obras ao prelo. Nesse sentido, a prática em questão, ao mesmo tempo em que facilitava a vida de muitos autores românticos, antecipava o lucro dos livreiros, evitando possíveis prejuízos (MACHADO, 2010)

Recorrendo à prática da subscrição, Gonçalves Dias pediu aos amigos mais próximos que se ocupassem da tarefa de conseguir subscritores para a edição de seus *Primeiros cantos*. Em carta datada de 9 de julho de 1846, quando ainda se dirigia ao Rio de Janeiro, o poeta informa a Teófilo: “O Souza, meu companheiro de viagem, teu colega do Colégio do José Pedro – compromete-se a arranjar-me em S. Paulo pelo menos 100 assinaturas para a

minha obra” (DIAS, [09.07.1846], 1964, p. 45). Além dos assinantes de São Paulo, o poeta também conseguiu subscritores na Corte, no Maranhão, onde nasceu, e em outras províncias.

Dois meses depois, o autor comenta com Teófilo Leal que desconhece o número de assinaturas já obtidas, fato que o leva a dar um prazo de dois meses aos seus amigos bem feitos para a procura de subscritores. O poeta enfrentava outro problema: arrecadar o dinheiro proveniente dos subscritores de várias províncias. Tendo isto em vista, comenta em carta de setembro de 1846: “minha impressão montará a 1.200 \$rs. – Nada menos, e dos meus assinantes da Capital escassamente terei essa quantia” (DIAS, 1964, p. 55). Como se pode notar, o dinheiro arrecadado com os subscritores da capital não era suficiente para edição de seus *Primeiros cantos*, o que o obrigou a pagar o restante do valor acertado com o livreiro antes mesmo do término da busca por assinantes. Para tanto, o autor solicitou a Teófilo que fizesse um empréstimo de 300 \$rs a João Gualberto, em seu nome, para completar o valor necessário a fim de pagar a edição da obra. Porém, aparentemente, foi o próprio Teófilo quem fez o empréstimo ao poeta, como se lê em carta do autor ao amigo em novembro de 1846:

Tu me fazes presente dos 300\$ que te eu mandei pedir [...]. Assim, pois ficote devendo essa quantia (de que por certo te não pagarei juros) e tu a cobrarás dos meus Subscritores do Maranhão, que dentro de um mês já lá poderás ter os exemplares do meus *Primeiros Cantos*. (DIAS, 1846, p).

Além das preocupações acerca da quitação do valor acordado com Laemmert, aparentemente o poeta não estava de todo satisfeito com relação ao tipógrafo editor. Ao remeter 15 volumes de romances encomendados pelo amigo Teófilo Leal, o poeta revela em carta datada de 2 de novembro de 1846:

Era agora muito boa ocasião para te mandar os exemplares dos meus *Primeiros Cantos*, porém aquêlo maldito Laemmert é os meus pecados: está com a última folha há bons 8 dias – e até agora nada de novo: creio todavia poder asseverar-te que pelo primeiro vapor (coisa que há bem tempo te prometo, se bem que tenho sempre faltado e não por culpa minha creio, digo eu, poder mandar-tos para aí os distribuires ou fazeres distribuir o mais expeditamente possível) (DIAS, [02.11.1846], 1964, p. 70).

A publicação dos *Primeiros cantos* é concluída em fins de 1846. Apesar do poder de competitividade dos irmãos Laemmert no mercado livreiro, no ano seguinte à publicação dos *Primeiros cantos*, Gonçalves Dias escolhe uma tipografia concorrente para a edição de seu

drama *Leonor de Mendonça* (1847). Tratava-se da Tipografia Imp. E Const. de J. Villeneuve & Cia que, como já foi dito, priorizava a edição do *Jornal do Commercio*.

Ao que tudo indica, a troca de tipografia feita pelo escritor se deve ao fato de Villeneuve e seu sócio Picot, ao contrário de Laemmert, terem se oferecido para pagar todas as despesas necessárias à edição da peça, que foi publicada em 1847. Assim, os sócios aceitaram enfrentar riscos financeiros, uma vez que se tratava da publicação do primeiro drama escrito pelo autor. Porém, resta saber qual seria o motivo pelo qual os sócios da Typographia Villeneuve terem se arriscado a tanto.

No caso de Gonçalves Dias, talvez a explicação para a “generosidade” por parte do sócios da Typographia Villeneuve tenha se devido à repercussão positiva que a obra *Primeiros cantos* estava obtendo nos jornais brasileiros à essa altura. Portanto, não se tratava de um autor totalmente desprovido de “crédito literário” como na época da publicação dos *Primeiros cantos* (1846), mas sim, de um escritor que começava a se fazer notar no ambiente intelectual brasileiro. Após ter recebido a crítica de Alexandre Herculano em novembro de 1847, Gonçalves Dias ganhara “crédito literário” suficiente conseguir publicar a peça às custas de Villeneuve.

O exemplo de Gonçalves Dias revela algo da dinâmica de um campo literário em que, de um lado estavam escritores que muitas vezes não tinham recursos financeiros para cobrir as despesas de publicação de suas obras e, do outro lado, estavam tipógrafos e editores que, cientes da situação do mercado editorial brasileiro, procuravam estratégias para atingir o público leitor sem correr grandes riscos publicando por sua conta autores desconhecidos.

As relações de Gonçalves Dias com o mercado editorial são de fundamental importância não apenas porque revelam as dificuldades e os embates de um autor em particular, mas também porque fornecem algo da dinâmica do universo literário da primeira metade do século XIX. Pode-se notar a existência de certas “regras” de funcionamento do campo literário, de cujo conhecimento dependia a constituição da reputação literária do escritor. Tais regras exigiam a elaboração de estratégias que implicavam escolhas de editores por exemplo e o estabelecimento de boas relações no interior do campo por parte daquele que desejava obter reconhecimento. Em suma, o interesse do mercado recaía sobre aqueles escritores agraciados pela crítica e pelo público.

No caso da relação do poeta com a Typographia Villeneuve, muito embora esta última tenha facilitado sua vida, liberando-o das preocupações financeiras com a publicação de sua obra, o escritor não se mostrou de todo satisfeito. Pode-se perceber essa insatisfação em carta a Teófilo Leal datada de 12 de dezembro de 1847, em que o poeta, após agradecer à Picot por

ter publicado seu drama gratuitamente, solicitou 50 exemplares para com eles presentear seus amigos. O pedido, no entanto, lhe foi negado. Inconformado, o poeta descreve o episódio:

O Homem, – isto é – um borra botas – um outro interessado, com quem falei neste sentido fez-me uma horrível careta. Mandei-o a fava e tenho mandado comprar exemplares por minha conta. De maneira que a Sra. Duquesa veio por fim de contas a custar-me 30 dias de estudos – 30 noites de trabalho – 30 provas que revi – 30 cumprimentos que fiz – e 30 \$rs que até esta data tenho gastado em comprar as minhas queridas filhas! (DIAS, [02.12.1847]1964, p. 97).

Picot, o homem a quem Gonçalves Dias se refere, é genro e sócio de Villeneuve. Essa carta revela aspectos da relação entre o editor e o escritor. O poeta se refere ao editor como “um borra botas”, um “interessado”. Esse modo de tratamento deixa evidente a revolta do escritor que precisou comprar os seus próprios exemplares. Ao que tudo indica, os infortúnios causados por esse episódio afetaram a relação entre o poeta e a empresa de Villeneuve de tal forma que, assim como Laemmert, Villeneuve não conseguiu segurar o poeta. Mas será que Villeneuve estaria realmente interessado em segurar Gonçalves Dias em sua tipografia? Caso estivesse, não daria os exemplares solicitados pelo poeta? A atitude de Villeneuve e seu sócio indica que o escritor não tinha prestígio suficiente para ter, além da impressão gratuita de sua obra, exemplares custeados pela tipografia para serem doados pelo autor.

Em 1848, munido com seus *Segundos Cantos* e com as *Sextilhas de Frei Antão*, Gonçalves Dias dirigiu-se à Tipografia Clássica de José Ferreira Monteiro para mais uma vez tentar encontrar uma oficina tipográfica que lhe agradasse. A tentativa não teve resultado positivo, como fica evidente ao se verificar que, três anos depois, o poeta publica seus *Últimos cantos* (1851) na Typografia de F. de Paula Brito.

Segundo Hallewell (2005), Paula Brito foi “o primeiro editor a assumir o risco de publicar obras de literatos brasileiros contemporâneos por sua própria conta”, custeando os gastos necessários para a publicação de diversas obras, o que o tornou conhecido como protetor dos escritores que pertenciam às camadas desfavorecidas financeiramente. (HALLEWELL, 2005, p. 161). Ao que tudo indica, a conveniência proporcionada pelas facilidades oferecidas por Paula Brito foi, por certo, o principal atrativo para o poeta.

Pode-se notar, pela quantidade de tipografias e casas editoriais com as quais Gonçalves Dias negociou e pelo curto período de tempo que o autor permaneceu em cada uma delas, que o poeta não teve as melhores relações com o mercado editorial brasileiro no início de sua carreira. Insatisfeito com as editoras nacionais, e ansiando dar fim aos seus dissabores

editoriais, encontrou-se, no final da década de 1850, com o Livreiro-editor alemão Brockhaus, proprietário da tipografia F. A. Brockhaus, com o qual o poeta estabeleceu uma sólida e duradoura relação editorial.

Brockhaus ficou responsável por uma edição que deveria reunir num só volume os livros concernentes à produção poética do autor que haviam sido publicados até então. Esse volume, intitulado *Cantos*, constituiu, de certa forma, uma espécie de segunda edição de suas poesias. Entretanto, Gonçalves Dias, considerando a experiência adquirida por meio de suas relações com tipografias e casas editoras brasileiras, passou a assumir certa cautela em relação à Brockhaus, como se pode notar pela carta enviada ao Barão de Capanema em 2 de fevereiro de 1857:

O Brockhaus mangou comigo nos primeiros tempos; mas eu meti-lhe medo de que me ia embora, e que assim a sua primeira edição para o Brasil, sairia uma porcaria, e outras cousas por êste teor, de forma que o corneta criou vergonha e ao menos á uma semana a esta parte tem-me andado como um sargento — uma fôlha por dia — e diz-me que se eu quiser mais pressa é só pedir por bôca (DIAS, [02.02.1857] 1964, p. 209).

O escritor se refere ao editor como um sem vergonha, um “corneta”. Essa forma de tratamento pouco respeitosa revela a insatisfação do escritor em relação aos serviços prestados pelo editor alemão, pelo menos nos momentos iniciais da relação entre ambos. Apesar dessa dificuldade inicial enfrentada pelo autor, o livreiro-editor alemão, ao editar a obra de Gonçalves Dias, mostrou-se cuidadoso e empenhado, não apenas visando resguardar sua imagem de editor, mas, principalmente, porque via nessa publicação uma oportunidade de se fazer conhecido no Brasil. Sendo assim, Brockhaus publicou em 1857 os *Cantos* do poeta brasileiro, o que representou naquele momento, para o editor, o primeiro passo para ampliação suas relações comerciais.

Acompanhando de perto a reimpressão de suas poesias, além de preocupar-se com o tempo de edição do volume, o autor esbarrava num sério problema: a revisão de sua obra. Tratava-se de um trabalho maçante considerando-se o fato de o revisor da tipografia alemã não dominar a língua portuguesa, utilizando-se, principalmente do espanhol para revisar o livro do poeta que, em carta a Teófilo Leal escreveu: “O revisor da Tipografia é homem por demais versado no espanhol, em cuja língua se tem dado ao trabalho de corrigir-me” (DIAS, [04.03.1857], 1964, p. 211). Submeter-se a essa situação era desvantajoso para o poeta, que, apesar disso, parecia satisfeito com seu editor.

Aparentemente, as relações entre Gonçalves Dias e Brockhaus favoreceram ambas as partes. Enquanto Gonçalves Dias encontrou certa estabilidade nas suas relações editoriais, o editor alemão conseguiu obter sucesso em seu intento de adentrar no mercado editorial brasileiro, tornando-se, em meados da década de 1850, livreiro do Instituto Histórico Brasileiro e livreiro particular do próprio Imperador (DIAS, 1964, p. 288), o que significa que havia, de certo modo, uma troca de interesses entre eles.

No mesmo ano da edição dos *Cantos* (1857), o editor alemão também publicou *Os Timbiras* (LIMA, 2005). Após o término do processo de edição desse livro, Gonçalves Dias encomendou um exemplar especial para presentear o imperador Dom Pedro II. Em carta de 3 de setembro de 1857 comenta ao amigo Capanema: “O meu poema saiu já, mas não to remeto ainda, porque não poderei receber a tempo o exemplar de S. M. que se está encadernando” (DIAS, [03.09.1857] 1964, p. 227). Os exemplares dessa primeira edição traziam estampados em suas primeiras páginas o nome de Dom Pedro II, a quem a obra foi dedicada. Pode-se supor, portanto, que Gonçalves Dias caíra nas graças do Imperador, o qual, provavelmente custeou a edição.

Ao que tudo indica, tanto Gonçalves Dias como Brockhaus, estavam satisfeitos com os resultados das publicações. Isto fica evidente ao se considerar a proposta feita pelo editor ao poeta, registrada em carta escrita no Ceará ao amigo Teófilo Leal, datada de 18 de março de 1860: “O Livreiro mandou me propor ultimamente fazer uma edição europeia — por conta própria, repartindo comigo os lucros” (DIAS, 1964, p. 265). Nessa proposta, apesar de se comprometer com as despesas de edição e divulgação do livro e de propor a divisão dos lucros, Brockhaus havia estabelecido uma cláusula que restringia a venda de tal edição apenas ao mercado europeu, ficando proibida sua distribuição no mercado brasileiro. A proposta foi aceita pelo poeta de imediato e a nova edição foi impressa em 1860.

A notícia sobre a nova edição dos *Cantos* que seria feita por Brockhaus chegou ao Brasil por meio de um anúncio publicado pelo jornal *Correio Mercantil* (DIAS, [02.11.1860] 1964, p. 282). Ao ser informado pelo sogro acerca do referido anúncio, Gonçalves Dias, ocupado com as pesquisas da comissão do IHGB nas províncias do norte e preocupado com possíveis equívocos que a notícia sobre a nova edição de sua obra poderia causar, como por exemplo a possibilidade de se interpretar que esta edição circularia no Brasil, pediu ao sogro que escrevesse à direção do jornal retificando a notícia, mas também explicando a cláusula de exclusividade que restringia a comercialização dessa edição ao mercado europeu, proibindo, portanto, a distribuição de tais livros no Brasil e informando que o poeta estava preparando “uma edição mais expurgada e acrescentada” que seria publicada mais tarde em seu país

(DIAS, [02.11.1860] 1964, p. 282). No que se refere à edição européia dos *Cantos*, constata-se um fato no mínimo curioso: a obra foi publicada em português, o que sugere o interesse por parte do livreiro de Leipzig em abranger um público europeu falante da língua e interessado em ler as poesias do escritor brasileiro. O poeta tinha ou pretendia ter, portanto, um público leitor na Europa, provavelmente português.

Apesar de haver sido estabelecida uma cláusula de exclusividade que impedia a circulação dessa terceira edição dos *Cantos* no mercado brasileiro, ela foi quebrada. Uma certa quantidade desses exemplares entraram no Brasil por meio do mercado clandestino de livros (LAJOLO, 2004). Em *A vida de Gonçalves Dias*, Lúcia Miguel Pereira esclarece esse curioso episódio. A biógrafa explica que Brockhaus, por intermédio de Moré, livreiro francês que possuía uma casa editora em Lisboa e uma filial no Rio de Janeiro, enviou para sua filial no Brasil alguns exemplares da terceira edição dos *Cantos*, quebrando o acordo que havia sido firmado com o poeta.

Contrariado por esse acontecimento, o autor chegou a publicar um anúncio na imprensa em que denunciava a ilegalidade da circulação de tais exemplares. Em carta ao seu sogro datada de 8 de abril de 1861, registrou sua indignação:

Quando o Governo apanha um contrabando, não vai perguntar ao contrabandista se êle comprou ou furtou os objetos da presa. Tira-lhos e multa-o. No meu caso, qualquer livreiro da Alemanha pode imprimir as minhas obras. Moré compra-lhas em Paris, e esse vem vendê-las no Brasil, onde há uma lei de propriedade literária?! E diz que as vende, porque as comprou! E esta? Nada tenho com Brockhaus, porque não há convenção literária com o Brasil. Quando a houvesse, isso ainda não me tirava a minha propriedade. Nada tenho com More, que negocia em França; mas, no Brasil, sou o dono do que produzi, isso é meu, faz parte da minha herança, ninguém mo tira. (DIAS, 1964, p. 288).

Marisa Lajolo, ao analisar essa carta, chama atenção para a compreensão do autor acerca da “dimensão econômica e mercadológica da obra literária” (LAJOLO, 2004, p. 41). Que Gonçalves Dias tinha consciência do mercado literário e de sua dimensão econômica, não se pode negar. Entretanto, na verdade, o que parece estar em questão é a denúncia do poeta em relação a dois grandes problemas enfrentados pelos escritores no Brasil: o contrabando de livros e a falta de uma lei que defendesse o direito de propriedade literária dos autores.

A questão da propriedade literária no Brasil oitocentista ficou indefinida durante muito tempo. À essa época, havia o que se denominava privilégio de edição, uma espécie de concessão que estabelecia o monopólio do comércio das obras pelos editores. Editores e

menos freqüentemente autores, faziam uma solicitação ao soberano que lhes outorgava o privilégio de usufruir, por um certo período de tempo, da exclusividade de publicação de uma certa obra (BASTOS, 2004). Na primeira metade do século, enquanto os escritores defendiam a urgente necessidade da constituição de uma lei que garantisse os direitos autorais, livreiros e comerciantes desprezavam a urgência da regulamentação da propriedade literária.

De maneira geral, muitas eram as editoras e tipografias que ignoravam os direitos do autor em virtude da ausência de uma legislação que a regulamentasse. Enquanto os escritores se empenhavam na luta pela propriedade literária, os livreiros preocupavam-se em imprimir e comercializar as obras produzidas pelos escritores (FERREIRA, 2004), na maioria das vezes sem que esses recebessem um tostão por isso. Tendo isto em vista, a preocupação de Brockhaus era a de proteger seus direitos no que se refere à comercialização da obra de Gonçalves Dias, que, por suas vez empenhava-se em defender-se das contrafações. Entretanto, ambos esbarravam num problema: a ausência de uma legislação adequada que garantisse os direitos do autor e do editor.

No século XIX a regulamentação da propriedade literária estava ainda em processo de constituição e somente se constituiu no final do século (FERREIRA, 2004), o que trouxe muita dor de cabeça para escritores e editores brasileiros ou estrangeiros que tinham vínculos com o país.

O episódio acerca da entrada clandestina dos exemplares da terceira edição de *Cantos* também envolveu o editor francês radicado do Brasil Baptiste Louis Garnier. Mesmo tendo fechado acordo com Brockhaus, o poeta empenhou-se na publicação de uma nova edição de seus *Cantos* no Brasil. Como a reimpressão feita por Brockhaus não seria destinada ao mercado brasileiro, não haveria, portanto, nenhum problema.

Tendo isto em vista, Gonçalves Dias, por intermédio de seu amigo e procurador Joaquim Manuel de Macedo, fechou acordo com Baptiste Louis Garnier. No contrato, além de se comprometer a pagar 6.000 francos pela edição de 2.000 exemplares dos *Cantos*, o poeta obrigava-se a respeitar o prazo de sete anos para poder tirar outra edição. E, caso todos os exemplares fossem vendidos antes de completar os sete anos, o autor estaria livre para publicar sua obra em outra editora.

Porém, esse contrato só seria válido por meio da aprovação das partes diretamente envolvidas – Gonçalves Dias e o livreiro francês – o que jamais aconteceu, haja vista que o autor acusava Garnier de haver trazido uma centena de exemplares da edição dos *Cantos* que tinha sua comercialização proibida no mercado literário brasileiro e que, por esse motivo, o

editor francês estaria adiando a nova edição. Vendendo os exemplares publicados por Brockhaus, Garnier obviamente não precisava imprimi-los.

Segundo a biógrafa Lúcia Miguel-Pereira (1943), preocupado com os lucros, Garnier, sem o consentimento de Gonçalves Dias, propôs à Brockhaus um acordo que favorecesse os dois editores. Em carta a Capanema, transcrita por Lúcia Miguel Pereira, o poeta desabafa:

Nota que aquele tratante [Garnier] – escrevia a Capanema – tendo remetido [para o Brasil] algumas centenas de exemplares que lá não podiam ser introduzidos, achou prudente, quando me falou em Paris, demorar o ajuste do contrato feito em meu nome pelo nosso Macedo. Nada mais de passou entre nós. No entanto ele quer acautelar os seus interesses com a venda de minhas obras! O meu fígado tomou logo o freio nos dentes: ruminava a idéia de uma catilinária impressa de modo que esses francelhos ainda me ficassem devendo alguma cousa (MIGUEL-PEREIRA, 1943, p. 364).

É notável a maneira depreciativa com que Gonçalves Dias trata os editores, de forma que Garnier não constitui uma exceção. O poeta se refere a ele como “aquele tratante”, uma vez que o editor não efetivou o acordo iniciado com o escritor, encontrando uma maneira mais lucrativa de ganhar dinheiro. Indignado, o poeta escreve-lhe uma carta na qual deixa clara sua intenção de resolver a questão judicialmente e de dizer tanto às pessoas iniciantes como às iniciadas na carreira literária, como também, ao público, a maneira estranha pela qual sua casa do Rio de Janeiro dirigia seus negócios (MIGUEL-PEREIRA, 1943). O autor previne o editor acerca de uma publicação que tencionava fazer em algum jornal sobre as livrarias e a propriedade literária, visando criar prevenções contra o irmão de Garnier que era responsável por sua filial no Rio de Janeiro.

Não se sabe, ao certo, se essa carta chegou a ser entregue à Garnier e se Gonçalves Dias conseguiu “dar uma lição” no editor francês. O que se sabe é que, em 1869, cinco anos após a morte do poeta (1964), Olympia da Costa Gonçalves Dias, viúva e herdeira de Gonçalves Dias, que aparentemente não costumava guardar rancor, assinou um contrato com a editora Garnier, concedendo-lhe o direito de publicar uma edição dos *Cantos* (MIGUEL-PEREIRA, 1943).

3. BEATRIZ CENCI E LEONOR DE MENDONÇA: O POETA E SUA PRODUÇÃO DRAMÁTICA.

3.1 O poeta bate às portas do Conservatório Dramático

Como ficou assinalado anteriormente, em 1846, ano de chegada de Gonçalves Dias no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se ocupava com a publicação seu volume de poesias, o escritor também concentrava seus esforços na tentativa de iniciar sua carreira como dramaturgo. Tendo isto em vista, o poeta dividia seu tempo entre revisar poemas dos *Primeiros cantos* conforme os recebia do Livreiro editor Laemmert e procurar meios para encenar seu drama *Beatriz Cenci*.

Numa longa carta enviada a Teófilo Leal em setembro de 1846, o autor comenta com o amigo acerca da abertura de um concurso de dramas originais organizado pelo ator e empresário João Caetano em razão da inauguração de seu teatro na Corte. Esse concurso teria como prêmio a impressão do drama escolhido. Porém, quando o poeta recebeu tal notícia, o prazo para as inscrições já tinha esgotado. Entretanto, esse fato não desanimou o escritor que, após informar o amigo acerca do ocorrido, compartilhava com ele a previsão de que sua vida literária seria “infinitamente pequena” e que, por isso, pretendia fazer dela “a mais brilhante possível” (DIAS, [1846] 1964, p. 47). Era com essa finalidade que o poeta enfurnava-se “todos os dias de 9 da manhã às 2 da tarde” em uma biblioteca, mergulhado até as orelhas no estudo para a produção de outro drama (DIAS, [1846] 1964, p. 47).

É nesse clima de otimismo que, acompanhado de seu amigo Serra, o poeta bate à porta de Diogo Soares da Silva Bivar, então Presidente do Conservatório Dramático Brasileiro, buscando submeter seu drama *Beatriz Cenci* à censura:

Esta manhã fui com o Serra à casa do Presidente do Conservatório Dramático, impingi-lhe a minha *Beatriz*, submeti-a a censura, e pedi licença para a levar à cena; estou a espera do juízo e das pateadas – o juízo virá por estes 8 dias – dentro de 1 mês poderei escutar as pateadas. Eu te direi. (DIAS, [27 - 08 - 1846], 1964, p. 53).

Ao utilizar o termo “pateadas” o autor se referia ao ruído feito com os pés em sinal de reprovação nos teatros. Tratava-se de uma forma da platéia demonstrar seu descontentamento em relação a uma peça.⁶⁰ Teófilo Leal, preocupado com a situação financeira de Gonçalves

⁶⁰ Patear significa bater com os pés no chão em sinal de desgosto ou reprovação. Ver significado no *Dicionário Online de Português*, disponível em: <http://www.netdicionario.com.br/patear/>

Dias, pergunta-lhe, no período em que o escritor empenhava-se em obter a autorização do Conservatório para encenar sua peça, se o poeta iria precisar de recursos financeiros, colocando-se à disposição caso houvesse tal necessidade. Em resposta, o poeta demonstra seu otimismo em relação à obra que, para ele, seria responsável por sua estréia no teatro fluminense: “‘Dinheiro’ – dizes tu que se eu precisar... Ora vamos! Isso é fazer muito pouco da minha *Beatriz* que foi no seu tempo uma espécie de rainha.” (DIAS, [27 - 08 - 1846], 1964, p. 54). Fica evidente, por meio dessa carta, o otimismo do poeta com relação ao parecer positivo do Conservatório e ao retorno financeiro decorrente da encenação da peça.

Porém, a resposta do Conservatório Dramático em relação à *Beatriz Cenci* não foi das mais animadoras, como mostra a carta do poeta, endereçada a Teófilo, escrita no Rio de Janeiro em 25 de outubro de 1846:

A minha *Beatriz* teve pena de excomunhão máxima – isto é – está interdita de entrar no santuário das artes – scil [i] cet – no Teatro. O Bivar [Diogo Soares da Silva Bivar] ⁶¹ que fulminou aquela tremenda excomunhão, encarregou-se da oração fúnebre: tem invenção, disposição e estilo, disse ele, mas é *imoral* (DIAS, [25.10.1846], 1964, p. 58).

Pode-se perceber que o principal motivo da não liberação da peça gonçalviana deveu-se à suposta imoralidade que, segundo o Conservatório Dramático, permeava a obra. O parecer negativo demonstra que a avaliação das obras pelo Conservatório não se pautava apenas em suas qualidades propriamente literárias, mas também em seus aspectos morais, como se pode notar no tom irônico utilizado pelo escritor, quando, ao se referir ao episódio da proibição da peça, se apropria de termos da esfera religiosa como, por exemplo, “excomunhão”, “santuário das artes”, “oração fúnebre” para se referir às razões pelas quais teria sido reprovada.

Ao se pautar pela missiva de Gonçalves Dias, a proibição mencionava apenas a encenação da peça, não se referindo à possibilidade de sua publicação. Pode-se supor que os pareceres impedindo a encenação deixavam aberta essa possibilidade porque, provavelmente, a publicação atingiria um número menor de pessoas. No Brasil da primeira metade do século XIX, qual seria o veículo capaz de atingir o maior número de pessoas? O texto encenado ou o texto lido? Disso decorre outra questão: O que dava mais lucro ao autor? Em *A vida literária*

⁶¹ Diogo Soares da Silva Bivar (1785-1865) nasceu em Portugal, mas mudou-se para o Brasil em 1812, onde exerceu atividades intelectuais, atuando como redator do jornal *Idade d'Ouro do Brazil* e como primeiro presidente do Conservatório Dramático Brasileiro.

no Brasil durante o Romantismo, Ubiratan Machado (2010), ao se referir ao que denomina a primeira fase do teatro brasileiro (1838-1855), chama atenção para a questão da lotação dos teatros, o que significa dizer que havia público significativo nos teatros da época. Entretanto, apesar de englobar um maior número de pessoas, os teatros não eram, a seu ver, tão lucrativos para os autores. De acordo com a legislação dos teatros de 1854, o autor ganhava dinheiro apenas sobre a primeira apresentação, ficando o lucro das demais na mão do empresário teatral. Sendo assim, só restava um motivo para um autor se esforçar para ter sua peça aprovada pelo Conservatório e, conseqüentemente, encenada nos palcos: o prestígio.

No período que corresponde ao primeiro reinado, a censura das peças de teatro apresentadas na Corte era feita pela polícia. Porém, a situação começou a se modificar a partir do dia 7 de outubro de 1839, quando Cândido José de Araújo Viana, então visconde de Sapucaí, recebeu uma carta proveniente do Paço Imperial, endereçada ao Cônego Januário da Cunha Barbosa, cônego da Capela Imperial, que propunha a formação de uma comissão composta por homens de letras a fim de examinar as peças que seriam apresentadas no teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. Em resposta à Imperial solicitação, foi fundado, em 1843, o Conservatório Dramático Brasileiro, que, em 22 de fevereiro de 1844, teve seu campo de atuação ampliado para todos os teatros da capital fluminense e, posteriormente, para os teatros das demais províncias. A formação do Conservatório Dramático consistiu em uma tentativa de preencher as lacunas deixadas pela censura policial de caráter exclusivamente repressor (KHÉDE, 1981).

Uma vez criado, o órgão tinha por objetivo julgar todo e qualquer drama que pretendesse ser encenado nos teatros da Corte, assumindo a tarefa de corrigir o que considerava os vícios da dramaturgia brasileira, bem como de incentivar a produção da arte dramática no país, tomando para si a tarefa de fazer críticas literárias e lingüísticas. Além disso, o Conservatório visava a contribuir para a propagação dos comportamentos considerados civilizados e para o refinamento do gosto do público (MAFRA DE SÁ, 2009).

Por essa razão, os dramaturgos que pretendessem representar suas peças nos teatros da Corte eram obrigados a dirigir-se ao Conservatório Dramático para submeter seus dramas à censura, ficando a critério desse órgão a licença que poderia autorizar as encenações. Pode-se identificar, nesse aparelho “censório”, três tipos de atitudes perante as produções dramáticas. As peças podiam ser aprovadas, proibidas, ou, ainda, receber sugestões de modificação em seu conteúdo que, caso fossem atendidas pelos autores, receberiam liberação para subir aos palcos. Nesse sentido, era necessário que houvesse uma adequação dos produtos culturais ao

que era definido pelos integrantes do Conservatório como adequado do ponto de vista lingüístico, literário e moral (KHÉDE, 1981).

Os artigos orgânicos que presidiam o funcionamento do Conservatório estabeleciam os critérios de avaliação das obras. Khéde (1981) afirma que as comissões formadas para o julgamento das obras deveriam ser compostas por três membros, os quais submeteriam seus pareceres ao Conselho de Direção. De acordo com o decreto de n.º 425, de 19 de julho de 1845, o processo de julgamento das obras se dava da seguinte forma: ao receber uma obra, o presidente do Conservatório se dirigia ao Secretário que, por sua vez, designava um dos membros do órgão para analisá-la. Se o censor votasse a favor da representação da peça e se tivesse o consentimento do Presidente, a obra seria liberada de imediato. Porém, caso o presidente achasse necessário, enviaria a peça a um segundo censor. Se houvesse concordância entre os dois censores, a peça seria liberada para representação, mas, caso existissem divergências entre eles, a resposta final ficava a critério do Presidente (KHÉDE, 1981).

Sendo assim, o Conservatório Dramático Brasileiro, tendo como principal critério de avaliação das obras o grau de fidelidade à moral reinante, o acatamento à religião e aos poderes constituídos, propôs-se a contribuir para o melhoramento da produção teatral, para o refinamento dos hábitos e gosto do público e para a difusão de comportamentos considerados civilizados (KHÉDE, 1981). Além disso, pode-se dizer que a fundação do Conservatório Dramático Brasileiro consistiu em uma espécie de instância de legitimação a qual se propôs a tarefa de aprovar ou desaprovar escritores e peças.

É em virtude dos juízos críticos dessa instituição que, contrariando a vontade de seu autor, *Beatriz Cenci* não subiu aos palcos. A despeito dessa negativa, um ano depois, o poeta concluiu um novo drama intitulado *Leonor de Mendonça* e o submeteu ao Conservatório Dramático Brasileiro. Desta feita, no entanto, a peça teve um destino diferente de *Beatriz Cenci*, sendo aprovada e liberada para encenação. Ao que tudo indica, as dificuldades para encená-la não se restringiam à aprovação do Conservatório Dramático. Em carta dirigida a Teófilo Leal, no dia 23 de janeiro de 1847, o autor maranhense revela sua intenção de fazê-la encenar por João Caetano,⁶² sem grande sucesso:

⁶² João Caetano (1808-1863) ator e empresário carioca, revolucionou o teatro brasileiro com a fundação da primeira companhia de atores nacionais.

O meu drama, como creio que já te disse foi aprovado com muita soma de louvores. Levei-o para João Caetano, que me fez saber ser bom e belo o cujo sobredito drama; porém que para o levar a cena carece de me falar. Ora aqui é que a porca torce o rabo: o João Caetano é um homem tímido – infatigável – invisível se o procuras na Corte – está em Niterói – se o procuras em Niterói, voltou para a Corte; se no escritório, está na rua, e há de concordar comigo que a rua é lugar bem dificultoso de se topar de propósito com um indivíduo (DIAS, 1964, 76).

Pode-se notar que, após ser aceita pelos critérios estéticos e morais que orientavam a instituição, as peças tinham que encontrar alguém que se interessasse por encená-las, e os tropeços nesse sentido se iniciavam com algo que nos parece trivial: a busca física do empresário. Se os desencontros entre o poeta e João Caetano foram previstos por este, não podemos ter certeza, fato é que o ator e empresário não encenou a peça de Gonçalves Dias. Insatisfeito com a situação, o autor desabafava:

Meu bom, Teófilo, tenho agora de fazer um grande sacrifício. O João Caetano, elogia o meu drama, gosta muito dele etc. mas a maldita Companhia Lírica Francesa trá-lo tão embeijado, que êle vai dando de mão à sua companhia. Tenho porém de fazer representar o meu drama, e isto em mim já é teima: vou levá-lo a Diretoria de S. Pedro a ver o que dali sai (DIAS, 1964, p. 76).

Essa carta revela não apenas a insatisfação sentida por Gonçalves Dias em relação às dificuldades encontradas para representar seu drama, como também algo da dinâmica dos meios teatrais brasileiros. Pelo que sugere sua missiva, as companhias dramáticas estrangeiras monopolizavam certos atores de prestígio, dificultando a vida dos próprios dramaturgos nacionais e diminuindo as chances de ganhar dinheiro com a encenação das peças. Desse modo, as dificuldades em se conseguir uma estabilidade econômica por meio de sua produção dramática se acumulavam.

Indignado com suas desventuras teatrais, isto é, com as dificuldades enfrentadas para encenar e publicar suas peças, o poeta ironiza a vida dos dramaturgos brasileiros, em carta escrita em 1847: “Que bela que é entre nós a vida de um autor dramático! Faz dramas que envelhecem no Conservatório antes que saiam aprovados ou reprovados – Dramas que se não representam, e que imprimem pelo amor de Deus” (DIAS, 1964, p. 94).

Ainda inconformado com as dificuldades pelas quais tinham que passar os escritores de teatro, Gonçalves Dias afirma, em uma longa carta a Teófilo, escrita entre os dias 3 e 6 de abril de 1847, que a vida de dramaturgo é para quem dispõe de recursos financeiros e que, caso um escritor não disponha de tais recursos, “faz bem em vender-se a um jornalista”

(DIAS, 1964, p. 82). Trabalhar como colunista de jornal, nessa época, era uma alternativa possível utilizada pelos escritores para sanar suas dificuldades financeiras e até mesmo ganhar visibilidade (MACHADO, 2010), mas o ideal, evidentemente, era publicar obras em formato livro, ou encená-las em algum teatro da Corte.

Nessa mesma carta, o poeta aborda diretamente as questões econômicas que resultavam da tentativa de dedicar-se à carreira literária no Brasil: “Poesias, entre nós não rendem – dramas, vão para o excelente Conservatório, e lá se demoram meses; vêm para o Teatro, e não são representadas; vão para a imprensa, e não dão para as despesas: é um gosto” (DIAS, 1964, p. 82). Porém, apesar dos problemas enfrentados pelo autor para obter sucesso por meio de sua produção dramática, o poeta não desiste de seu intento: “No entanto vou prosseguindo na minha carreira, não porque eu me tenha pelo maior dos nossos poetas, mas talvez porque sou de todos o mais tolo, ou o mais teimoso” (DIAS, 1964, p. 76). Muito embora sejam grandes as dificuldades da vida literária no Brasil na época em questão, a teimosia de Gonçalves Dias no que diz respeito às suas tentativas de inserção no campo teatral brasileiro é suficiente para que se possa compreender a importância dada pelo próprio autor a sua produção dramática em sua trajetória literária.

À esta altura, o leitor pode estar se perguntando como eram os dramas de Gonçalves Dias ou de que tratavam as peças desse famoso poeta brasileiro. Com o intuito de responder a essas questões, analisaremos, a seguir, *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*: duas peças que o autor dos *Primeiros cantos* tentou encenar no Rio de Janeiro.

3.2 *Beatriz Cenci*: “infame, muito infame”, “mais que infame”

“Então vi uma coisa mágica, fascinadora. Eram mil figuras vestidas de mil cores, carregadas de trêmulos, de jóias, de brilhantes, que se moviam num círculo rápido e vertiginoso.”

Gonçalves Dias,
Beatriz Cenci

Como assinalamos anteriormente, *Beatriz Cenci* foi impedida de subir aos palcos do Império em 15 de julho de 1846 por ser considerada imoral. Se o Conservatório Dramático Brasileiro condenou a obra do escritor maranhense, impedindo que a peça fosse montada e assistida pelo público carioca oitocentista, é porque havia algo no drama que incomodara aos censores.

Na tentativa de entender a razão desse do incômodo, fez-se necessário a apresentação do enredo da peça *Beatriz Cenci* para que se possa tentar compreender o que fez com que os censores do Conservatório a julgassem inapropriada para o público que frequentava os teatros no Rio de Janeiro do século XIX.

Beatriz Cenci, drama produzido em 1845, foi baseado em um fato ocorrido em 1598 com a nobre família romana Cenci. Trata-se de um caso escandaloso que já havia sido retratado no teatro por Percy Bysshe Shelley, em sua tragédia intitulada *The Cenci*, datada de 1819. Essa obra apresentou uma versão suavizada da história da família Cenci. Além de ter sido abordado por Shelley, o tema também fora tratado por Stendhal, em *Crônicas italianas* (1837), e pelo poeta polonês Julius Slowacki, em sua tragédia incompleta intitulada *Béatrice Cenci* (GIRON, 2004, p. XXV). Em suma, não se tratava de um drama inovador e tão pouco relativo ao contexto histórico e social brasileiro.

O drama *Beatriz Cenci*, escrito em cinco atos, relata o fascínio amoroso de Francisco Cenci por sua filha Beatriz. Os principais personagens da peça são: a filha Beatriz Cenci, o pai Francisco Cenci, a madrasta Lucrecia Petroni, o criado Paulo e o pretendente de Beatriz Cenci, Márcio.

Beatriz Cenci, personagem principal da obra, passa muitos anos enclausurada num calabouço do castelo Rocca Petrella, pertencente à família Cenci e localizado entre Nápoles e Roma. Sua prisão fora arquitetada por seu pai, Francisco Cenci, que objetivava manter a filha longe das impurezas do mundo, garantindo que nenhum homem tivesse a ousadia de apreciar sua beleza.

Após ter vivido esse longo período enclausurada, Beatriz Cenci é libertada e passa a morar no palácio com o pai e a madrasta Lucrecia Petroni. Nesse período, Francisco Cenci, passa a realizar vários saraus, como fica evidente em uma de suas ordens ao criado Paulo: “Quero hoje um sarau mais brilhante e mais esplêndido do que todos os que me tens visto dar até agora. Esta noite quero luzes por toda parte, e por toda parte dança, música, brilhantismo e perfumes. (*mais baixo*) Quero fascinar alguém” (DIAS, 2004, p. 152).

Os saraus realizados por Francisco Cenci, repletos de música, luzes e dança, tinham um objetivo em vista: “fascinar alguém” e esse “alguém” era sua filha, Beatriz Cenci. A atração de Francisco Cenci pela filha pode ser percebida desde o primeiro ato da peça, que se inicia com uma cena de ciúmes por parte do pai, que se enfurece ao ser informado pelo criado Paulo de que sua filha estava sendo cortejada às escondidas por um homem. Sua cólera é tão grande que ele deseja a morte do tal cortejador.

A princípio, o leitor pode, talvez, imaginar que a fúria de Francisco Cenci em relação aos encontros da filha com um rapaz até então desconhecido estaria relacionada aos naturais cuidados do pai para com a filha e não, como se verá adiante, com o interesse físico de Francisco Cenci por Beatriz. O primeiro indício da atração do pai para com a filha consta na primeira cena do primeiro ato, quando Francisco Cenci, após um longo diálogo com Paulo sobre o plano de encontrar e matar o homem com que sua filha se encontrava, pensa: “Beatriz, minha filha! Oh! Por que foi ela a única mulher que eu encontrei na minha vida, tão formosa, tão pura e tão candidamente inocente? Por que me abraço eu todo quando penso nela? Minha filha! E que me importa?” (DIAS, 2004, p. 153).

Enquanto Francisco Cenci realiza saraus e empenha-se em descobrir a identidade do amante da filha, Lucrecia Petroni recusa-se a comparecer às festas promovidas pelo marido. Convidada por ele a aparecer em um de seus saraus, a esposa recusa o convite, acusando-o de tentar seduzir a própria filha. Indignado, Francisco Cenci nega a acusação, argumentando que os saraus nada mais eram do que uma forma de indenizar a filha pelo tempo que passara enclausurada (DIAS, 2004).

Inocente e pura, Beatriz Cenci, alheia ao que estava acontecendo, mantinha seu pensamento em duas coisas: nas alegrias trazidas pelos saraus promovidos pelo pai e no amor que sentia por Márcio, que todas as noites, às escondidas, a cortejava. A identidade de Márcio é descoberta pelo criado Paulo que, no final do primeiro ato, a informa ao pai da moça.

O segundo ato da tragédia trata do encontro amoroso de Márcio e Beatriz na câmara de Lucrecia Petroni, que planejou o acontecimento com a intenção de agradar à enteada. Há, nesse ato, um longo diálogo entre os namorados em que eles falam do seu amor um pelo outro. Numa dessas falas, Márcio manifesta sua pretensão de conversar com Francisco Cenci e pedir a mão de sua filha em casamento. O pai da moça, que já havia sido avisado acerca da presença de Márcio em seu palácio, aparece no local do encontro, de onde Beatriz já havia se retirado. Encontrando no oratório apenas Lucrecia e Márcio, o marido, após se utilizar desse acontecimento para acusar a esposa de adultério, ordena ao criado Paulo que deixe Márcio partir a salvo.

No terceiro ato, acontece um grande sarau, no qual Lucrecia Petroni é obrigada a comparecer. Apesar de já haver realizado várias festas, é nessa que Francisco Cenci apresenta sua filha aos convidados. Um deles convida Beatriz para dançar, mas o pai informa que a moça já tem par, retirando-se da festa juntamente com ela. Após alguns momentos, Beatriz reaparece na cena. Desesperada, a moça corre em direção a Lucrecia.

Beatriz

Minha mãe!... Minha mãe!... Ah! (*lançando-se nos braços dela e escondendo o rosto*) Estou perdida!

D. Lucrecia

Eu já o sabia!... Vinga-te.

Beatriz

(*afastando-se*)

Vingar-me!... vingar-me!... de meu pai?!...

D. Lucrecia

Sim, de teu pai. – Ah! D. Francisco, tivestes o arrojo de me insultar e estupidamente adormeceis no vosso leito. Oh!... dormi, meu nobre esposo! – Dormi tranqüilo, que eu velarei solícita à vossa cabeceira.

O diálogo de Beatriz com Lucrecia sugere que o pai abusara sexualmente da filha, de forma que o episódio muda totalmente o clima amistoso entre pai e filha. A partir do quarto ato, Beatriz passa a se comportar de maneira diferente na presença do pai, recusando seus afetos e entregando-se à tristeza. Em diálogo com Francisco Cenci, a filha fala das suas impressões em relação ao amor que o pai afirma sentir por ela: “D. Francisco, vosso amor me aterroriza” (DIAS, 2004, p. 233). Apavorada, pede ao pai para voltar a viver trancada no calabouço onde passara muitos anos. Beatriz ameaça o pai, afirmando ser vingativa, razão pela qual deveria voltar para o enclausuramento, onde não poderia fazer mal a ele (DIAS, 2004). Após ouvir as palavras da filha, Francisco Cenci começa a falar sobre o seu amor por ela:

Queres fugir da minha presença porque supões que fria e cobardemente te sacrifiquei a um mero capricho. Não, Beatriz, não foi assim; foi porque eu te amava, – foi porque eu te amava ardentemente, loucamente, como nunca amei, como não me julgava capaz de amar. Oh! Se eu pudesse exprimir tudo, tudo o que sinto, tudo o que sinto por ti, Beatriz, certamente que te compadeceria de mim e que me perdoarias (DIAS, 2004, p. 235).

O pai, além de declarar abertamente seu amor pela filha, se utiliza desse sentimento para tentar justificar seu ato. Após ouvir as declarações de amor do pai, Beatriz lhe fala sobre o amor que sente por um homem, mas, antes de revelar o nome de seu amante, Márcio chega ao palácio e pede à Francisco a mão de sua filha em casamento. Francisco, ironicamente,

afirma que poderia conceder esse favor com uma condição: Beatriz deveria assegurar ser digna de ser a esposa de Márcio. Ao que tudo indica, ao colocar em xeque a dignidade de Beatriz, o pai se referia à perda da virgindade da filha, que Márcio até então desconhecia. Atendendo à condição imposta pelo pai, a filha afirma:

Esse homem por minha desgraça me achou formosa e jurou manchar-me. Não se lhe deu de eu ser sua filha – leu, para me seduzir, histórias doutros tempos – contou-me lendas de santos incestuosos por tal arte que quem os ouvisse os julgará santos pelo crime e não apesar dele [...]. Para me fascinar deu bailes suntuosos – torpes, imundos [...] e eu fui perdida (DIAS, 2004, p. 244-245).

Ao ouvir às palavras de Beatriz, Márcio, enfurecido, troca ofensas com o pai da moça, desafiando-o a lutar, porém, Francisco Cenci se recusa a isso e ordena que Márcio se retire do seu castelo.

O quinto ato trata acerca do plano de vingança de Beatriz: a jovem planeja fingir corresponder ao amor do pai e colocar ópio em seu vinho. Ao mesmo tempo, combina com seu pretendente a execução do pai tão logo adormecesse. Para levar a cabo seu plano, a moça conta com a participação do criado Paulo, que, mediante uma quantia de dinheiro, é incumbido de conduzir um homem até a antecâmara de Francisco Cenci, sem saber que se trata do pretendente de Beatriz.

Tendo o criado feito exatamente como combinado, Beatriz, durante o jantar, faz com que o pai beba o vinho contendo ópio. Sonolento, Francisco Cenci se retira para dormir. Contudo, o pai, avisado do plano da filha pelo criado, bebe um antídoto para eliminar o efeito do ópio.

Quando Márcio, que estava escondido na antecâmara, se aproxima de Francisco, é por ele assassinado. O pai vangloria-se diante de Beatriz, mas começa, a sentir fortes dores no peito. Nesse momento, é informado pela esposa Lucrecia de que havia bebido vinho envenenado, pois ela trocara o vidro de ópio comprado por Beatriz, por outro contendo veneno. Ao ouvir as palavras proferidas pela esposa, o marido, envenenado, a apunhala, caindo, morto, ao seu lado. Sendo assim, o desfecho da tragédia se dá com o envenenamento do vilão e com o assassinato de Lucrecia, a madrasta de Beatriz (DIAS, 2004).

Esse é, portanto, o enredo da primeira peça que Gonçalves Dias submeteu à avaliação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1846. Uma vez entregue, deu-se o processo de

designação dos censores que a iriam julgar, tarefa esta de que se incumbiu o presidente do Órgão, como fica evidente no documento abaixo:⁶³

O Senhor Presidente do Conservatório Dramático Brasileiro, em virtude das attribuições que lhe conferem o regimento para a censura dos Theatros da Côrte, designa Thomas José Pinto Cerqueira para interpôr o seu juízo, na forma da Imperial Ordem de 10 de novembro de 1843, sobre o Drama intitulado *Beatriz Cenci*, o qual se lhe remete com esta, que tornará com o parecer nella exarado.

Secretaria do Conservatório brasileiro. 02 de julho de 1846.

O 1º Secretário

Joze Rufino R.

Como se pode notar, o primeiro censor de *Beatriz Cenci*, designado pelo presidente do Conservatório Dramático Brasileiro em 2 de julho de 1846, foi Thomas José Pinto Cerqueira.⁶⁴ Após ler a obra do autor maranhense, ainda em 1846, o censor dá seu parecer:

Um velho carregado de vícios e crimes, farto de prazeres que na sua vanidade tem uma filha que conserva por amor fechada em hum quarto, onde nem vê sol nem lua apenas o criado que lhe leva de comer, e o pai que lhe faz leituras e conta histórias adequadas a seus fins ; casado, mas vivendo em continuadas orgias, esbofeteando sua mulher por causa de vis prostitutas, que consente que a vilipendiasse, e depois da bailes e saraos para fascinar mais sua filha, e que obriga sua mulher a assistir, para que a filha seja acompanhada. Sua filha dando ópio a seu pai para que seja morto pelo amante della, mas do qual escapa por traser hum colete de malha; Sua mulher que sabendo os projectos de sua enteada se une com Ella para matar o velho; e recorre a um ópio mais poderoso efeito, o troca por veneno: o velho morto envenenado pela mulher depois de escapar do ópio da filha e do punhal do amante desta; e a mulher morta pelo marido: tal é o drama intitulado *Beatriz Cenci*. Nem hum só da contraste para tantos horrores! He infame, muito infame, e permita a expressão, mais que muito infame. Portanto dou Parecer
Que se não pode representar.

Rio de Janeiro, 1846

Dr. Thomas José Pinto Cerqueira

Thomas José Pinto Cerqueira inicia seu texto fazendo um breve resumo sobre a peça *Beatriz Cenci*, em que chama atenção para o caráter vicioso do personagem Francisco Cenci,

⁶³ O documento manuscrito faz parte da Coleção Conservatório Dramático Brasileiro do acervo da Biblioteca Nacional.

⁶⁴ Thomaz José Pinto Cerqueira foi lente da Faculdade de Direito de São Paulo entre 1828 e 1834.

como se pode notar por meio do uso dos termos: “carregado de vícios e crimes”; “farto de prazeres” e “vivendo em continuadas orgias”. Thomas José Pinto comenta sobre o enclausuramento de Beatriz, bem como sobre detalhes acerca do conturbado relacionamento entre Francisco Cenci e sua esposa Lucrecia. Há, em seu texto, ligeiros comentários sobre o tratamento que o vilão dá à sua esposa e para a situação a qual a expõe, obrigando-a a acompanhar a filha enquanto ele tenta seduzi-la. Pode-se perceber que o censor atribui juízos de valor às ações do vilão da tragédia, reprovando-o. A maneira como o personagem é descrito no parecer revela a intenção de mostrar a baixa moral de Francisco Cenci.

O texto também discorre acerca do desfecho da tragédia, narrando o envenenamento de Francisco Cenci e o assassinato de Lucrecia. Após resumir o drama de Gonçalves Dias, o censor avalia a tragédia como sendo infame e cheia de horrores, apresentando, em seguida, seu parecer: “Esse se não pode representar”. É visível no parecer sobre a peça, a ausência de comentários sobre o uso do vernáculo, o estilo ou o respeito às normas de composição do gênero. Não há também, por parte do censor, preocupação em avaliar a obra no contexto das correntes teatrais existentes na primeira metade do século XIX. Fica evidente, portanto, que o primeiro censor do Conservatório Dramático Brasileiro, Thomas José Pinto Cerqueira, votou contra a representação do drama *Beatriz Cenci*, tendo se pautado exclusivamente em aspectos morais.

Além de Thomas José Pinto Cerqueira, o presidente do Conservatório Dramático Brasileiro também convoca o censor André Pena Lima para dar seu parecer sobre o drama de Gonçalves Dias, como ficou registrado no documento abaixo:

O Senhor Presidente do Conservatório Dramático Brasileiro, em virtude das atribuições que lhe conferem o regimento para a censura dos Theatros da Côrte, designa (ilegível) André Pena Lima para interpôr o seu juízo, na forma da Imperial Ordem de 10 de novembro de 1843, sobre o Drama intitulado *Beatriz Cenci*, o qual se lhe remete com esta, que tornará com o parecer nella exarado.

Secretaria do Conservatório brasileiro. 15 de julho de 1846.

O 1º Secretário
Joze Rufino R.

Atendendo à convocatória do presidente do Conservatório Dramático, André Pena Lima dá seu parecer em 16 de setembro de 1846. As primeiras palavras do seu texto são um convite à quem deseja antever sua avaliação sobre a peça: “Não fosse como na representação d’este Drama; a simples exposição que d’elle fossem a fazer justificaria o seu juizo”. Após essa afirmação, o censor faz um resumo expandido do drama *Beatriz Cenci*. Bem mais completo, se comparado ao de Thomas José Pinto Cerqueira, aborda deixados de lado pelo primeiro censor.

Ao apresentar detalhes sobre a origem de Francisco Cenci e Lucrecia Petroni, chama atenção para o fato de Francisco Cenci ser um homem de baixa extração que comprou sua nobreza. Quanto à Lucrecia Petroni, André Lima destaca o fato de ela ser pobre, mas ter um

nome ilustre. Se para o primeiro censor, Thomas José Pinto Cerqueira, nenhum personagem do drama *Beatriz Cenci* escapava da infâmia, para o segundo, Lucrecia era uma mulher “cheia de virtudes” que não concordava com as ações de seu esposo.

Referindo-se ao personagem Francisco Cenci, André Lima comenta:

Este, mantendo publicamente relações ilícitas com mulheres depravadas, chegou a offender a sua consorte por ocasião de exigir Ella uma satisfação por um insulto praticado por uma dellas, desta protestou Ella vingarse. Francisco igualmente mais ficou apaixonado por sua filha Beatriz, encarcera-a no seu castelo para não ser vista e nem ver a alguém, pratica com ela contando-lhe a vida de Santos que por incestuosos imereciam sê-lo e imiscuindo-se no ânimo incauto da donzela em seguida, de chofre apresenta-a em bailes libidinosos, e é depois de um d’eles a que obriga sua mulher a apparecer, sem que com tudo esse apparecimento se faça de limites para a consecução do crime, que elle a deshonra.

O modo como o censor apresenta o personagem Francisco Cenci evidencia de imediato sua reprovação no que diz respeito ao comportamento do personagem na obra. André Lima enfatiza suas “relações ilícitas”, seus envolvimento com “mulheres depravadas”, a violência contra sua esposa e a paixão pela própria filha. Os bailes que Francisco Cenci promove em seu castelo são descritos pelo censor como “bailes libidinosos”. Assim, tais descrições feitas pelo segundo censor remetem a um Francisco Cenci libertino e sem escrúpulos. André Lima não esquece de fazer referências ao amor de Beatriz Cenci por Márcio, explicando como se deu a conspiração de Beatriz, Márcio e Lucrecia para assassinar Francisco Cenci e como o vilão frustra o plano dos conspiradores, matando a Márcio e a Lucrecia, sem escapar, porém, da morte por envenenamento arquitetada por sua esposa. Após todas essas considerações, o censor segue o parecer de seu antecessor, não recomendando a encenação:

Alem d’este enredo que não manifesta [ilegível] de considerações deixa-se notar o desrespeito com que se trata da Santa Sé do Papa, e do clero em geral. As scenas em que o pai seduz a filha: a entrevista que Lucrecia proporciona a Beatriz e seu amante os quais a se entregar aos segredos de enamorados, chocam muito de perto a moral a religião. Concluo por tanto como comecei que não fosse convir em que se represente o Drama Beatriz Cenci. 16 de setembro de 1846.

André Pereira Lima

Como se pode perceber, em seu parecer, André Lima afirma que há na peça de Gonçalves Dias um desrespeito em relação às esferas religiosas ou, para usar os termos do censor, a Santa Sé do Papa” e ao “clero em geral”. Para sustentá-lo refere-se às cenas que, em sua opinião, seriam inapropriadas do ponto de vista moral. As primeiras são as cenas em que Francisco Cenci seduz a filha e, a segunda, o encontro de Beatriz com Márcio, proporcionado por Lucrécia. Portanto, podemos interpretar que o segundo censor defendeu a idéia de que o drama *Beatriz Cenci* não poderia ser encenado por conter comportamentos que se chocavam contra o a moral estabelecida.

Após a apresentação dos pareceres dos censores Thomas José Pinto Cerqueira e André Pena Lima, o Conservatório Dramático apresenta, em 21 de setembro de 1846, o parecer final sobre o drama:

A vista da Censura e do que dispõe o Imperial Decreto de 19 de julho de 1845 em o Artigo 4º não pode representar-se o Drama intitulado Beatriz Cenci. Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1846. O Presidente do Conservatório – Diogo Soares da Silva de Bivar.

Joze Rufino R. (ilegível)
O 1º Secretário

Muito embora o parecer final apenas aponte para a proibição da peça, sem entrar em detalhes, os demais não deixam dúvidas sobre as razões pelas quais Gonçalves Dias não teve sucesso junto aos censores.

Se, ao tentar representar *Beatriz Cenci*, Gonçalves Dias fora acusado de criar um drama que feria as normas morais vigentes, resta a seguinte pergunta: Por que sua segunda peça, *Leonor de Mendonça*, recebeu a aprovação do Conservatório Dramático? O tópico seguinte trata justamente dessa peça, que foi a primeira e única do escritor liberada para encenação.

3.3. *Leonor de Mendonça*: enfim, se abrem as portas do Conservatório Dramático

Em *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias retrata episódio extraído da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, ocorrido em 1512. Trata-se do assassinato de Leonor de Mendonça. O crime foi cometido em resposta a um suposto caso de adultério entre a duquesa Leonor e o jovem Alcoforado. A duquesa, injustamente acusada de adultério, acaba assassinada pelo próprio marido, D. Jaime, duque de Bragança (DIAS, 2004).

Quando criança, Leonor de Mendonça, mulher dócil e virtuosa, é prometida ao Duque de Bragança, D. Jaime, – personagem sombrio, orgulhoso e desconfiado – que não estava de acordo com o casamento. Ele tenta fugir disfarçado, mas seu tio, a duquesa sua tia e sua avó, que era rainha, obrigaram-no a se casar. Entretanto, o casamento realizado contra sua vontade é abalado por um acontecimento: um jovem chamado Antônio Alcoforado, homem corajoso e dedicado, morador da corte de D. Jaime, apaixonou-se pela duquesa. Além de Leonor de Mendonça, D. Jaime e Antônio Alcoforado, a peça conta com os personagens Paula, camareira da duquesa; Fernão Velho, pajem de D. Jaime; Afonso Pires Alcoforado, pai de Antônio Alcoforado e alguns personagens secundários.

A peça, composta por três atos, tem início com o monólogo de Paula sobre o amor impossível de Antônio Alcoforado pela duquesa. Impulsionado pelos seus sentimentos, o moço toma para si um pedaço da fita de cetim que pertencia à sua amada e que estava nas mãos da criada Paula. Ao ser informada sobre o ocorrido, a duquesa ordena à Paula que recupere a fita para evitar um mal entendido.

Já no primeiro ato, o jovem apaixonado, declara sua devoção por Leonor de Mendonça:

Escutai-me, Senhora Duquesa. As pessoas da vossa hierarquia têm as vezes necessidade urgente de um homem resoluto e discreto que marche afoitamente por meio das trevas sem temer os golpes de um punhal traiçoeiro, nem a morte obscura e sem glória, que em meio delas poderá alcançar [...]. Se alguma vez tiverdes um desses caprichos ou uma dessas necessidades, dizei-me: – vai! E eu andarei por meio das trevas; – sofre! E eu me sujeitarei à tortura; morre! E eu subirei ao cadafalso (DIAS, 2004, p.317)

Sem corresponder ao amor do jovem e sem destrutá-lo, a duquesa diz a ele que a pátria precisava de homens esforçados que morressem por ela com uma morte gloriosa e não com uma “morte infamante” como a que pretendia o fidalgo. Após advertir o rapaz, Leonor de Mendonça afirma: “Será doravante meu cuidado abrir diante de vós uma senda nobre e grande por onde marcheis desassombrado e a passos de gigante” (DIAS, 2004, p. 318), ficando evidente que a duquesa se compromete a dar sua proteção à Antônio Alcoforado.

Nesse conversa, Leonor de Mendonça pergunta-lhe sobre a fita que lhe pertencia e se encontrava no braço do rapaz. Ela pega a fita de volta, mas, depois de informá-lo que ele terá que partir para a África, acaba entregando-a novamente ao moço como lembrança. A conversa entre a duquesa e o rapaz é interrompida por um pajem que informa Leonor de que seu esposo desejava falar-lhe. O Duque convida sua mulher para acompanhá-lo numa caçada com alguns

cavaleiros, inclusive Antônio Alcoforado. A duquesa aceita o convite e, na caçada, é quase atacada por um enorme javali no momento em que seu esposo estava embrenhado na floresta. Montada em seu cavalo, a duquesa percebe que o animal começa a se agitar por causa de um javali que o estava rondando. De repente, o cavalo arranca pulando e correndo velozmente. O animal tropeça e a duquesa cai, ficando exposta ao perigoso javali. Nesse instante, Leonor de Mendonça é salva pelo jovem Antônio Alcoforado, episódio este, narrado pela duquesa à Paula:

Escrava da minha sorte e sem tentar escapar-lhe, fechei os olhos, senti o zunido de uma cousa que cortava os ares e um braço que me enlaçava pela cintura quando eu ia cair por terra [...]. Abri os olhos para ver o protetor que o céu tão oportunamente me enviara. Era Alcoforado quem me tinha salvado a vida. Por esforço de coragem sobrenatural, que ainda não sei como a achei em mim, quis-me interpor entre ele e o animal que pouco havia não tinha ousado afrontar; porém ao tropel de alguns cavaleiros olhei naquela direção e vi meu marido que de nós se aproximava: senti como uma nuvem diante dos olhos e caí desmaiada. (DIAS, 2004, p. 331-332).

Após esse acontecimento, o duque, apesar de apresentar, em certos momentos, um comportamento sombrio e aterrorizador, pede à sua esposa que agradeça ao jovem que lhe salvou a vida. A duquesa atende ao pedido do marido e, nessa ocasião, Antônio Alcoforado fala mais abertamente sobre seus sentimentos: “Sois o objeto que me fere continuamente os sentidos, a idéia que tenazmente me ocupa a alma, a imagem que veio sentar-se imperiosamente à minha cabeceira e dizer-me: ‘não terás olhos senão para mim’” (DIAS, 2004, p. 346).

Ao ouvir as palavras do moço, a duquesa o lembra acerca da necessidade de sua partida para África e, atendendo à vontade de seu esposo, pergunta ao rapaz que posto ele almejava no exército. A essa pergunta o rapaz responde nada querer, solicitando, no entanto, especial graça: Antônio Alcoforado pede à duquesa que lhe conceda um encontro possa falar sobre tudo o que sente antes de sua partida. Apesar de achar a idéia do rapaz imprudente, a duquesa resolve atender ao seu pedido.

A conversa entre a duquesa e Antônio Alcoforado acontece no terceiro e último ato. Após ouvir, mais uma vez, as palavras de amor de Antônio Alcoforado, Leonor de Mendonça percebe uma movimentação estranha no palácio e é informada por Paula de que havia homens armados pelos corredores do palácio. Em seguida, D. Jaime bate à porta. O duque, antes da conversa entre a Leonor de Mendonça e Antônio Alcoforado, foi informado por Fernão Velho de que um pajem havia encontrado Alcoforado aos pés da duquesa trazendo consigo um laço da fita que pertencia a ela.

Uma série de acasos faz surgir no duque fortes dúvidas sobre a fidelidade da esposa, encaminhando a história para um trágico desfecho. D. Jaime toma conhecimento de que sua esposa enviou uma carta ao rapaz marcando um horário para se encontrarem. Sendo advertido por Fernão Velho de que sua esposa estaria traindo a sua honra, o duque se enche de cólera e ordena que a porta seja arrombada. Enquanto isso, a duquesa pede para o rapaz esconder-se e abre a porta. Enfurecido, D. Jaime começa a procurar Antônio Alcoforado, enquanto insulta a esposa, acusando-a de ter desonrado e manchado seu nome. O marido, ordena a seus homens que procurem o rapaz, mas o moço sai de seu esconderijo, sendo também insultado. A decisão tomada pelo duque em relação ao suposto caso de adultério é a morte de ambos, da duquesa e de Antônio Alcoforado. Bombardeado pelos insultos de D. Jaime, Alcoforado fala sobre a inocência da duquesa, tentando livrá-la da injusta morte, mas não convence o duque, que manda um escravo trazer um manchil da cozinha para com ele mandar matar a ambos.

A duquesa despede-se de seus filhos e conversa com um padre, que após ouvi-la, sem sucesso, tenta convencer o duque de que sua esposa é inocente. Irrevogável em seus propósitos, o duque reúne seus servos para executar a esposa, mas tendo todos eles se negado a fazer tal execução, é o próprio duque quem apunhala Leonor de Mendonça.

É esse o enredo do drama que consistiu na segunda tentativa de Gonçalves Dias de levar uma peça de teatro a público. Dessa vez, antes entregar a peça no Conservatório Dramático Brasileiro, o poeta pede a opinião do presidente da própria instituição em particular, como fica evidente em carta enviada ao amigo Teófilo Leal, datada de 18 de novembro de 1846:

Não me falas da minha Leonor de Mendonça. Dizem por aqui que é um bom drama; já lhe fiz um prólogo, que, diz o Serra, vale tanto como a obra. O 2º Censor ainda não deu o seu parecer; assim não sei o que será dele; o que é certo, é que acabada a impressão dos Primeiros Cantos, principio com a dele. Creio que sairá bem por um inocente maquiavelismo que usei nestas circunstâncias. Disse ao Presidente do Conservatório, que reconhecendo-o um homem entendido na matéria (horível calúnia!) lhe pedia o seu parecer em particular. O homem mordeu a isca; asseverou-me que o podia apresentar ao Conservatório (DIAS, [18.11.1846], 1964, p. 67).

A missiva de Gonçalves Dias não deixa dúvida sobre suas intenções no sentido de adular o presidente do Conservatório para, assim, obter sua simpatia, facilitando, talvez, a liberação da peça. O próprio escritor denomina esse ato de “inocente maquiavelismo”, o que poderíamos interpretar como uma estratégia utilizada pelo autor para que a peça não tivesse o

mesmo destino de *Beatriz Cenci*: ser impedida de subir aos palcos. A resposta do Conservatório veio em 19 de dezembro de 1846:

Visto a censura com a qual me conformo, pode subir à scena o drama intitulado: **LEONOR DE MENDONÇA**. Ainda que não seja isento de alguns defeitos este trabalho Dramatico do Sr. A. Gonçalves Dias, comtudo as suas bellezas o fazem recommendavel, e requerem do Conservatorio Dramatico Brasileiro os louvores que elle dirige ao seu Autor.

Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1846.

O presidente do Conservatorio

Diogo Soares da Silva De Bivar

Cabe ressaltar que, no caso dessa peça em particular, não foi possível obter os pareceres anteriores ao do presidente do Conservatório Dramático pois se encontram sob proteção de familiares. Por essa razão, nada podemos afirmar sobre as considerações acerca de seus defeitos e qualidades.

No entanto, no prólogo de *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias revela qual foi sua intenção ao escrevê-la. O autor afirma que a ação da peça é a morte de Leonor de Mendonça por seu esposo e comenta que os escritores que também se ocuparam em narrar tal episódio, apesar de falarem que o marido teria sido induzido por falsas aparências fazem o leitor conjecturar que tais aparências não foram tão falsas. Isso deu ao escritor, no momento de produção de sua obra, duas possibilidades de verdade: “O autor podia então escolher a verdade moral ou a verdade histórica –, Leonor de Mendonça culpada e condenada, ou Leonor de Mendonça inocente e assassinada” (DIAS, 1868, p. 11). Como se pode perceber, o escritor escolhe a “verdade histórica”.

O autor justifica sua escolha por uma Leonor de Mendonça inocente e assassinada, afirmando que, para ele, toda obra de arte ou toda obra literária deve conter um pensamento severo (DIAS, 1868, p. 12). O pensamento severo que o escritor tentou imprimir em seu drama parece ter sido a questão da fatalidade terrena, ou seja, que diz respeito à vida e à ação dos homens::

É a fatalidade cá da terra a que eu quiz descrever, aquella fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circumtancias e que dimana toda dos nossos habitos de nossa civilização; aquella fatalidade, emfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquellas circumstancias” (DIAS, 1868, p. 12).

Além da questão da fatalidade, Gonçalves Dias afirma que há em sua peça o pensamento sobre a eterna sujeição das mulheres, afirmando que D. Jaime não assassinaria sua esposa se a mulher não fosse escrava. O autor faz uma comparação entre D. Jaime e Othello, afirmando que Othello é ciumento porque ama, enquanto D. Jaime é ciumento porque tem orgulho. Para o poeta, os dois personagens são crédulos e violentos. A violência de Othello é vagarosa e lenta e a violência de d. Jaime é precipitada (DIAS, 1868, p. 13).

Dois elementos se destacam, assim, no drama de Gonçalves Dias: a escolha de um fato histórico ocorrido na antiga ex-metrópole e a ênfase no papel dos homens quanto ao seu próprio destino. Desse modo, Gonçalves Dias se afasta de um recurso a um Deus ex machina para dar uma solução inesperada ou improvável ao seu drama. Em lugar disso, ele opta pelo que considera a verdade histórica, elaborando um desfecho decorrente da ação e dos caracteres dos homens, ou seja, da lógica interna do próprio drama.

Não sem razão, tenta aproximar, no prefácio, seu personagem daquele que seria um dos mais notáveis do teatro Shakespeariano: Othelo. É certo que Gonçalves Dias tinha em vista a valorização do dramaturgo inglês no contexto do romantismo europeu e brasileiro. Aproximando seu protagonista daquele criado por Shakespeare inscreve sua peça numa certa “tradição”, encontrando um precursor capaz de legitimar sua própria produção dramática, afastando-a do teatro clássico e aproximando-a, em contrapartida, do teatro “moderno”, ou seja, romântico.

3.4 A recepção crítica de *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça* pelo historiografia do teatro do século XX

Tendo em vista as duas peças para as quais Gonçalves Dias tentou obter a permissão do conservatório Dramático Brasileiro para encenação, buscou-se apresentar, nesse tópico, a recepção crítica dessas obras tendo em vista a historiografia do teatro do século XX.

Em sua obra *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi se posiciona em relação à proibição da representação de *Beatriz Cenci*. O historiador afirma que talvez a obra tivesse sido encenada se o Conservatório Dramático não houvesse proibido sua representação, o que é óbvio, já que todas as peças passavam obrigatoriamente pelos crivos do Conservatório. Para o autor, esse caso foi um “dos mais flagrantes desacertos desse órgão e dos congêneres que o

sucederam, fazendo da censura, entre nós, uma história de equívocos e ridículos” (MAGALDI, 1999, p. 72).

Entretanto, apesar de fazer essa afirmação, Sábato Magaldi direciona algumas críticas à peça *Beatriz Cenci*. Para o crítico, Gonçalves Dias se utiliza de recursos fáceis que, a seu ver, acabam por diminuir o mérito da obra. Para ilustrar essa afirmação, Sábato Magaldi comenta: “Com incrível facilidade o autor liquida Márcio, cavaleiro nobre e valente, cuja condição não admitiria uma morte obscura e sem luta” (MAGALDI, 1999, p. 78). Sábato Magaldi também chama atenção para o fato de o criado Paulo servir mais aos intuítos de Gonçalves Dias do que aos “imperativos do texto”, a seu ver, já que Francisco Cenci havia prometido atender a qualquer pedido do criado. Assim, seria “mais crível que Paulo lhe delatasse a trama engendrada por Beatriz, em vez de figurar nela, por dinheiro” (MAGALDI, 1999, p. 78). Percebe-se, portanto, que as críticas de Magaldi dizem respeito à verossimilhança do drama, que parece ter sido negligenciada por Gonçalves Dias no episódio em questão.

Pode-se notar também que Sábato Magaldi, ao criticar o Conservatório Dramático por não ter liberado *Beatriz Cenci* para ser encenada, desconsidera totalmente o contexto histórico em que a peça foi produzida, ou seja, não leva em conta o fato de os critérios de aprovação da época irem além das concepções estéticas, abarcando também a dimensão moral das peças. No entanto, ao analisar brevemente alguns aspectos do drama, descreve Francisco Cenci como um personagem maquiavélico, responsabilizando-o pela desgraça da filha, já que tentava seduzi-la. Para Sábato Magaldi, Francisco Cenci não pode ser definido como um “apaixonado incestuoso” abrasado por um amor proibido, mas sim como personagem vicioso (MAGALDI, 1999, p. 78). O crítico chama atenção para o contraste obtido por Gonçalves Dias ao colocar lado a lado a questão do incesto e a questão dos sentimentos puros. Sábato Magaldi comenta a condição de vítima vivida por Beatriz e pela madrasta, uma vez que essas personagens femininas não conseguem escapar da tragicidade, dado que Lucrecia é apunhalada e Beatriz perde seu par amoroso, Márcio (MAGALDI, 1999, p. 74). Ao tecer tais considerações Magaldi por certo se aproxima daquela que provavelmente havia sido a intenção de Gonçalves Dias: apresentar personagens cujos vícios e virtudes seriam facilmente identificados pelo público. No entanto, como visto anteriormente, o desfecho punitivo dos viciosos parece não ter sido suficiente para redimir a gravidade moral daquele que era o cerne do enredo: o amor incestuoso de um pai pela filha. Provavelmente essa foi a razão maior da recusa do conservatório Dramático.

O crítico chama atenção também para o fato de as peças *Patkull* e *Beatriz Cenci* terem sido escritas quando Gonçalves Dias tinha vinte anos de idade, afirmando que o teatro de Gonçalves Dias se circunscreveu à quase adolescência e que, por esse motivo, seus dramas “ressentiram-se da pouca experiência do autor” (MAGALDI, 1999, p. 71).

Quanto ao drama *Leonor de Mendonça*, Sábato Magaldi comenta a contenção sutil, a catástrofe decorrida “de uma inevitabilidade calma e repousada”, dispensando “o exagero e a voz alta” (MAGALDI, 1999, p. 72). O crítico tece comentários elogiosos ao prólogo de *Leonor de Mendonça*, destacando sua importância para a literatura brasileira. De acordo com o crítico, a catástrofe da peça é desencadeada pelo ciúme, fundamentado em indícios de traição, chamando atenção para a comparação feita pelo próprio escritor entre D. Jayme e Otelo. Sábato Magaldi comenta a inteligente visão de mundo encontrada nas perspicazes sondagens românticas, as quais encaram o mundo com um estranho realismo (MAGALDI, 1999, p. 75).

Atentando-se mais propriamente ao enredo da peça, Sábato Magaldi chama atenção para a presença de Alcoforado, responsável por romper a calma aparente que havia entre Leonor de Mendonça e Francisco Cenci e sua “necessidade juvenil de comunicar-se” com o ser amado (MAGALDI, 1999, p. 76). Para o crítico, as atitudes da Leonor de Mendonça derivam de sentimentos sutis e contraditórios, fazendo com que a duquesa permitisse a entrevista com o jovem. Para Sábato Magaldi, não há, na confiança feita por Leonor de Mendonça ao rapaz palavras que indiquem “paixão desvairada ou entrega carnal”, mas sim, “ternura plena da amizade”. (MAGALDI, 1999, p. 77). Por fim, o crítico comenta alguns fatores que contribuíram para destacar o drama *Leonor de Mendonça* dos outros escritos por Gonçalves Dias:

Diversos fatores devem ter contribuído para o apuro da obra: é a terceira de uma sucessão interrompida de peças; tinha por modelo, embora distante, o *Otelo*, e para um jovem autor a referência a outro texto facultava maior segurança; trata-se de três e não de cinco atos, e a concentração dos episódios dispensa as peripécias fantásticas, mais fáceis de evitar quando não é necessário estender os acontecimentos; e o drama que forneceu as personagens pertence à crônica portuguesa, muito mais ligada à sensibilidade do poeta (tão lusitanista às vezes) do que os exóticos mundos de *Patkul* e *Boabdil* (MAGALDI, 1999, p. 79).

Após apresentar as razões pelas quais vê em *Leonor de Mendonça* é um trabalho mais lúcido e mais apurado que os demais escritos por Gonçalves Dias, Sábato Magaldi se refere à recepção dramática de Gonçalves Dias, comentando que o escritor estaria incluído entre “os raros exemplos da história do teatro que só receberam a consagração da posteridade, passando

despercebidos para os contemporâneos” (MAGALDI, 1999, p. 71). Para Magaldi, trata-se de um fenômeno bastante incomum na dramaturgia, onde as peças ou encontram aceitação imediata por corresponder às tendências do momento em que foram produzidas ou são marginalizadas, sem reconhecimento da posteridade.

Outro historiador do teatro que também escreveu sobre o teatro de Gonçalves Dias é Décio de Almeida Prado (1993). Em sua obra *Teatro de Anchieta a Alencar*, há um ensaio intitulado *Leonor de Mendonça: Amor e morte em Gonçalves Dias*, em que o crítico faz uma extensa análise sobre a peça.

Após tecer comentários sobre o fato histórico no qual a peça de Gonçalves Dias foi inspirada, Décio de Almeida Prado tenta identificar o grau de culpabilidade de Leonor de Mendonça, Alcoforado e D. Jaime. O crítico atribui a maior parcela de culpa à Antônio Alcoforado, personagem por meio do qual se pode notar a ênfase romântica da peça. Para Décio de Almeida Prado é o rapaz que assedia Leonor de Mendonça até conseguir convencê-la a marcar um encontro, que lhe será fatal. O crítico chama atenção para o paradoxo que a posição de Alcoforado ocupa dentro da peça: “ele é, ao mesmo tempo, o mais culpado, se o julgarmos por suas ações, e o mais puro moralmente, se atentarmos ao seu caráter. Para o escritor, trata-se de uma contradição aparente que desaparece caso se considere “a natureza implacável do amor, que tudo vence e tudo leva de roldão” (PRADO, 1993, p. 248-249). O crítico prossegue, apontando a imagem da loucura como justificativa para as ações do rapaz e chamando atenção para o momento de sua morte, quando não há queixas nem recriminações de sua parte.

Quando à Leonor de Mendonça, Décio de Almeida Prado a considera inocente em sua própria consciência. De acordo com o crítico, a duquesa consente em receber o moço em sua câmara porque confia nele, reconhecendo seu caráter. Para o crítico, a duquesa sustenta sua não culpabilidade com firmeza diante do marido, porém, além de aceitar a declaração de amor de Antônio Alcoforado, a retribui, afirmando amá-lo e, em seguida recua:

É à cabeceira de meus filhos que vos direi que vos amo; eu vos amo porque sois bom, porque sois nobre, porque sois generoso; eu vos amo porque tendes um braço forte, um coração extremoso, uma alma inocente, eu vos amo porque vos devo a vida, porque não tendes mãe, e eu quero vos servir de mãe, porque sofreis e eu quero ser vossa irmã (DIAS, 2002, p. 101).

Para Décio de Almeida Prado, ao dizer que ama o jovem e, em seguida, recuar se utilizando dos diversos sentidos da palavra amor, Leonor de Mendonça estava ou enganado o rapaz, para contê-lo, ou enganando a si mesma. O autor afirma que havia, de fato, um

interesse afetivo da duquesa em relação ao rapaz, apontando os momentos em que tal interesse fica evidente na obra. Um desses momentos destacados pelo escritor é quando Paula faz referência ao rapaz pela primeira vez e Leonor de Mendonça reflete: “Não gosto de ouvir falar nele, e não posso pensar em outra coisa. Por que? (Torna-se pensativa)”. Outra evidência dos sentimentos da duquesa pelo moço acontece antes da caçada, quando Leonor pensa: “Ele irá também conosco, eu o advinho... Vê-lo-ei pela última vez” (DIAS, 2002, p. 67).

No que se refere às razões morais de D. Jaime, o autor afirma que elas são sólidas na aparência. Os indícios materiais como a fita que pertencia à duquesa no barrete de Alcoforado, o pajem que encontrou o rapaz ajoelhado aos pés de Leonor e, por fim, o encontro dos dois à noite na câmara da duquesa aumentam as suspeitas do duque. De acordo com o autor, não fosse a selvageria com que D. Jaime “se lança à sua missão punitiva”, a posição do marido seria inatacável para a moral da época (PRADO, 1993, p. 251). Para o escritor, há, no furor de D. Jaime, algo de excessivo que é explicado pelas condições em que se deu seu casamento: o duque foi obrigado a casar com uma mulher “adultera” que teria manchado sua honra.

O plano moral da peça começa a revelar-se insuficiente para retratar a complexidade dos fatos. Bons e maus? Inocentes e culpados? Estas categorias, tão caras ao melodrama romântico e à ficção popular, não serão rígidas em demasia para corresponder à ambigüidade moral do Duque e da Duquesa de Bragança, sobretudo quando passamos do terreno firme dos atos para a areia movediça das intenções? Se desejarmos de fato entender a realidade, é necessário ir além das razões oficiais, sondando os motivos obscuros (PRADO, 1993, p. 252-253).

O crítico chama atenção para o fato de os personagens masculinos da peça aceitarem seus papéis: Alcoforado, o “mancebo apaixonado” e D. Jaime, o “nobre traído”, destacando Leonor de Mendonça como a única personagem em que não aceita seu destino, comentado a espontaneidade com que a personagem “reage perante o amor e perante o ódio, perante a vida e perante a morte”, de forma a representar “um ser humano vivo e imprevisível” (PRADO, 1993, p. 269). A seu ver, as atitudes da duquesa remetem a um realismo psicológico que rompe com a convenção romântico-medieval.

Pode-se notar que as considerações feitas por Décio de Almeida Prado em relação ao drama *Leonor de Mendonça* partem de comentários sobre os personagens da tragédia, não havendo a preocupação em avaliar a peça em linhas gerais. O crítico procura, assim, evidenciar uma suposta complexidade na construção psicológica dos personagens, bem como

a verossimilhança externa à narrativa, no caso da reação violenta de D. Jaime, que, conforme assinala, estaria de acordo com a moral vigente da época.

Muito embora a peça trate de um tema caro à moral católica – o adultério – é certo que Gonçalves Dias, ao sugerir que o amor de Leonor pelo Alcoforado era maternal, garante a aceitabilidade da personagem pelo Conservatório Dramático, eximindo-a de qualquer culpabilidade. No caso de Alcoforado parece evidente a aproximação de seu comportamento daqueles que indicaram a relação cavaleiro-dama nos romances de cavalaria medievais. Distante de qualquer “carnalidade” o jovem se coloca na posição daquele cujo sentido da vida seria servir à sua senhora. Dessa forma, Gonçalves Dias garante, frente ao rígido controle moral do Conservatório, a aprovação de sua peça, considerada por Décio de Almeida Prado o mais belo drama do romantismo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “apagamento” da obra dramática de Gonçalves Dias, como procuramos apontar neste trabalho, parece ter sido resultado de um percurso histórico que teve como agentes diversos críticos literários. Partindo das fontes estudadas, podemos constatar que entre 1847 e 1878, a obra dramática de Gonçalves Dias esteve ausente nas críticas publicadas na imprensa. Como foi visto, das duas peças submetidas ao Conservatório Dramático Brasileiro, apenas *Leonor de Mendonça* foi liberada para encenação e, uma vez aprovada, não foi encenada na capital do Império durante a vida do escritor, apesar de seus esforços nesse sentido, sendo representada tão somente na província do Maranhão em 15 de janeiro de 1848. Além disso, com exceção de *Leonor de Mendonça*, publicada em 1847, as demais peças do escritor não foram publicadas até 1869. Essas questões parecem indicar parte das razões pelas quais houve o “apagamento” da obra dramática de Gonçalves Dias pela crítica literária.

A obra poética do escritor, no entanto, teve calorosa recepção, principalmente suas poesias indianistas, uma vez que tratavam de temas caros à primeira metade do século XIX, como a construção simbólica da nacionalidade no período pós-independência. A poesia indianista de Gonçalves Dias, apreciada pela crítica, vinha ao encontro da busca de especificidades capazes de expressar a originalidade da literatura brasileira, que se pautaram, num primeiro momento, sobretudo na figura do índio e da natureza. A produção dramática do autor, em contrapartida, pouco tinha daquilo que se entendia como nacional, uma vez que *Beatriz Cenci* se passava na Itália e *Leonor de Mendonça* em Portugal. Assim sendo, mesmo que buscasse criar uma dramaturgia nova no domínio da forma, enfatizando o papel dos homens em seu próprio destino e não recorrendo a um *Deus ex machina* para dar solução às complicações do enredo, a ausência de cor local provavelmente tenha sido um fator considerável, concomitante à questão moral que implicou na recusa de *Beatriz Cenci*, no que tange a pouca atenção que recebeu da crítica oitocentista. Assim, se Gonçalves Dias foi, por um lado, consagrado como grande poeta brasileiro, por outro, poucos foram os críticos e escritores que o reconheceram como grande dramaturgo.

Dentre os críticos estudados, verificou-se que, na década de 1880, surgiram apenas duas críticas sobre a obra dramática de Gonçalves Dias. Partindo da hipótese inicial, a saber, de que a produção dramática de Gonçalves Dias não recebera muita atenção por parte da crítica, verificou-se, de fato, que seu “esquecimento” já havia se configurado no século XIX. No que se refere aos textos críticos escritos por autores brasileiros daquele século, em que surgiam as primeiras críticas sobre o escritor maranhense, talvez grande parte desses textos

críticos tenham seguido, de certo modo, aquilo que fora ditado pelas palavras autorizadas dos escritores estrangeiros, que publicavam seus textos nos periódicos da época.⁶⁵

No século XX, verificou-se que a recepção da obra dramática de Gonçalves Dias apresentou aspectos diferentes daqueles constatados no século anterior. Deu-se o aumento da quantidade de textos que abordavam a produção dramática do autor. Enquanto no século XIX, das 22 críticas apresentadas, somente três tratavam sobre a obra dramática de Gonçalves Dias, no século XX, das 28 críticas apresentadas, apenas dez tomaram-na como objeto de análise. O número de críticas sobre teatro aumentou, portanto, de três para dez.

Como vimos na análise da trajetória profissional de Gonçalves Dias, empreendida no segundo capítulo, os esforços do escritor em estabelecer uma rede de relações sociais e políticas não foram suficientes para propiciar o prestígio almejado pelo poeta nos palcos fluminenses. Podemos supor que o fato de Gonçalves Dias não ter obtido a permissão do Conservatório Dramático Brasileiro para encenar seu drama *Beatriz Cenci* possa também ter interferido no destino de suas demais peças. Em suma, o silêncio da crítica com relação a essa peça pode ter relação com o fato de não ter sido liberada pelo Conservatório Dramático para subir aos palcos da capital do Império e também não ter sido publicada durante a vida do poeta, ficando engavetada e esquecida por mais de duas décadas. A peça foi editada pela primeira vez apenas em 1868, no livro intitulado *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias precedidas de uma notícia da sua vida e obras pelo Dr. Antonio Henriques Leal*.

Quanto à peça *Leonor de Mendonça*, se no Conservatório Dramático a obra teve um destino diferente daquele ao qual foi condenada *Beatriz Cenci*, nas críticas literárias do século XIX, com raríssimas exceções, *Leonor de Mendonça* também foi ignorada. Porém, nessas raras exceções, que começam a aparecer no final do século, a peça é abordada como a melhor produção dramática de Gonçalves Dias, indicando, portanto, uma mudança significativa no ponto de vista da crítica com relação a ela. Não seria de todo inútil assinalar que ao fim do século pouca dúvida restava sobre a independência da literatura brasileira com relação à portuguesa e isso pode ter deixado a crítica mais à vontade para não se pautar em preocupações com a cor local como critério de valoração da produção literária. Além disso, as preocupações de cunho moral, ainda que existentes, encontravam nos naturalistas ferrenhos opositores, o que significa que se *Beatriz Cenci* tivesse sido produzida em fins do século XIX por certo encontraria quem a defendesse.

⁶⁵ Sobre os escritores estrangeiros, ver tópico 1.3.1. do presente trabalho.

No que diz respeito à recepção crítica do século XX, verificou-se uma clara tentativa de preencher os espaços em branco deixados pela crítica do século anterior no que diz respeito à produção dramática do escritor maranhense. A reabilitação da produção dramática do autor manifesta-se no aumento do número de publicações. No século XIX as peças de Gonçalves Dias são publicadas apenas uma vez, em 1868, e no século XX essas publicações aumentam: a primeira delas constituiu na reedição do IV e V volume de *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias precedidas de uma notícia da sua vida e obras pelo Dr. Antonio Henriques Leal*, publicada em 1909 no Rio de Janeiro pelo editor H. Garnier. Sete décadas depois, em 1979, a FUNART publicou, no Rio de Janeiro, a obra *Teatro Completo* e, em 2002, outra intitulada *Teatro de Gonçalves Dias, França Júnior e Araújo Porto Alegre*. Em 2004, a Editora Martins Fontes publicou uma obra intitulada *Teatro de Gonçalves Dias*. Quanto à *Leonor de Mendonça*, houve apenas uma publicação no século XIX e várias no século XX: a peça é publicada no Rio de Janeiro, em 1957 pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação; em 1972, também no rio de janeiro, pelo Serviço Nacional de Teatro; em Belo Horizonte, em 1976 pela Opus editora; no Rio de Janeiro, em 1983, pelo MEC e em Porto Alegre, em 1998, pela editora Mercado Aberto.

Podemos concluir, portanto, que essa quantidade significativa de publicações da obra dramática de Gonçalves Dias no século XX constitui um verdadeiro resgate daquilo que, por uma série de razões, o século XIX ignora. Como assinalamos anteriormente, no final do século XX começam também a aparecer textos críticos que fornecem análises consistentes sobre os dramas de Gonçalves Dias, como as de Sábato Magaldi e de Décio de Almeida Prado.

Em suma, ao apagar das luzes do século XX o Gonçalves Dias dramaturgo parece ganhar o centro da cena, seja no que diz respeito ao mercado editorial, que o havia deixado em segundo ou até mesmo em último plano, seja no que diz respeito à atenção dos leitores especializados, que passaram a revisitar suas peças com novos olhares e novos critérios de avaliação, tirando-o, assim, da obscuridade, a ponto de considerar *Leonor de Mendonça*, a obra dramática mais importante do romantismo brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada*. São Paulo: editora UNESP, 2006.
- AUGUSTI, Valéria. *Biografias de escritores brasileiros em publicações portuguesas*. Revista Boiatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n. 7, p. 69-80, 2009. Disponível em: www.uel.br/revistas/boitata/volume-7-2009/Valeria%20Augusti.pdf
- AUGUSTI, Valéria. *Mercado das letras, mercado dos homens*. Revista de História Regional, Ponta Grossa, v. 12, n.2, p.93-121, 2007.
- AUGUSTI, Valéria. *Trajatórias de Consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas Campinas – UNICAMP, Campinas, 2006.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. São Paulo: Contraponto, 2000.
- BEIRED, José Luis Bendicho. *Intelectuais e imprensa: a configuração de uma rede hispano-americana no espaço atlântico*. História, 2009, v.28, n.2, p.821-836. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v28n2/29.pdf>
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Algés, Portugal: DIFEL, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- CESAR, Guilhermino. *Historiadores e Críticos do romantismo: a contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Edusp, 1978.
- CHARTIER, Roger. *Do palco á página: publicar e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. (org). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora

Americana Pro Livro, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A Crítica Literária romântica*. In: COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4ª edição, São Paulo: Global editora, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: O espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. *Direito de propriedade literária: os debates sobre a autoria no Brasil Imperial (1862-1889)*. In: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, 1, 2004, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/taniabessone.pdf

GIRON, Luís Antônio. *A ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GRINBERG, Keila (Org.); SALLES, Ricardo H. (Org.). *Brasil Imperial, Volume II: 1831-187*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.

GUSDORF, Georges. *Le romantisme I: le savoir romantique*. Paris: Éditions Payot e Rivages, 1993.

GUSDORF, Georges. *Le romantisme II: L'homme et la nature*. Paris: Éditions Payot e Rivages, 1993.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.

HENRIQUE, Márcio Couto. *Um toque de Voyeurismo: o diário íntimo de Couto de Magalhães (1880-1887)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LAJOLO, Marisa. *O preço da leitura* in *Revista Moara*. Revista da Pós-Graduação em letras da UFPA. Belém, n.21, p. 33-47, 2004.

LIMA, Israel Souza. *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: ABL, 2005.

LIMA, Luiz da Costa. *Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo*. In: *O controle do imaginário: Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 72-164.

- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MARQUES, Wilton José. *O poeta na contramão: literatura e escravidão no romantismo brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.
- MARTINS, Wilson. *A escalada romântica*. In: *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 327-348, v. 2.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- MOREIRA, Maria Eunice. *O olhar de Juan Valera: literatura e cultura na capital do império brasileiro no século XIX*. Veredas, Santiago de Compostela, n. 10, p. 149-163, 2008.
- NEVES, Lúcia M. Bastos P. *Do privilégio à propriedade literária: a questão da autoria no Brasil Imperial (1808-1861)*. In: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, 1, 2004, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: www.uff.br/lihed/primeiroseminario/programacao_10.php
- REALE, Giovanni. *História da filosofia: Do romantismo até os nossos dias*. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.
- RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fonte, 2004.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*; tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SANTOS, Ana Cláudia Rôla. *A recepção da obra dramática de Gonçalves Dias*, 2003 Disponível em: www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/d44.doc
- SCHILLER, F. *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHILLER, F. *Cultura Estética e Liberdade* (organizado e traduzido por Ricardo Barbosa) São Paulo: Hedra, 2009.
- SCHILLER, F. *O teatro considerado como instituição moral in Teoria da tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- SCHWACZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWACZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

TANNO, J. L. *Os acervos pessoais: memória e identidade na produção e guarda dos registros de si*. Patrimônio e memória (UNESP online). São Paulo, v. 3, 2007.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. 3 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1998.

FONTES

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL V. 84, 1964. *Correspondência Ativa de Antonio Gonçalves Dias*. Wilson Lousada (org). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1971.

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL V. 91, 1971. *Correspondência Passiva de Antonio Gonçalves Dias*. Wilson Lousada (org). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1972.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997, 2 v.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas-USP, 2002.

CANDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1964

CHAGAS, Pinheiro. *Diccionario popular, historico, geographico, mytologico, biogfraphico, artistico, bibliographico e litterario*. Dirigido por Pinheiro Chagas. Vol. 4. Lisboa: Typ. Do Diário Ilustrado, 1879.

DIAS, Gonçalves. *Cantos. Coleção de poezias*. 2 ed. Leipzig: Brockhaus, 1857. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00647200#page/1/mode/1up>

DIAS, Gonçalves. *Obras posthumas de Antonio Gonçalves Dias precedidas de uma noticia de sua vida e obras pelo Dr. Antonio Henriques Leal*. São Luiz: Bellarmino de Mattos, 1868, v. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00647040#page/1/mode/1up>

DIAS, Gonçalves. *Obras posthumas de Antonio Gonçalves Dias precedidas de uma noticia de sua vida e obras pelo Dr. Antonio Henriques Leal*. São Luiz: Bellarmino de Matos, 1868, v. 4. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00647050#page/1/mode/1up>

DIAS, Gonçalves. *Teatro de Gonçalves Dias*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIAS, Gonçalves. *Teatro de Gonçalves Dias; França Júnior; e Araújo Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

DIAS, Gonçalves. *Patkull in Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

- HERCULANO, Alexandre. *O futuro literário de Portugal e do Brasil* in. *Historiadores e críticos do romantismo - 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Guilhermino César. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 133-136.
- MAGALDI, Sabato. *Panorama no teatro brasileiro*. 4 ed. São Paulo: Global, 1999.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *Leonor de Mendonça: Amor e morte em Gonçalves dias*. In. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva 1993.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: José Olympio, 1949, v.3.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 5 v.
- ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SILVA, Manoel Nogueira da (colig.). *Depoimentos e apresentações sobre a vida e obra de Gonçalves Dias, prestados por Alexandre Herculano, Camelo Castelo Branco, José de Alencar, Olavo Bilac, Rui Barbosa, Juan Valera, Pinheiro Chagas, José Veríssimo, Coelho Neto, Sílvio Romero, Afrânio Peixoto, Laudelino Freire, Guilherme de Almenida, Ronald de Carvalho e outros*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1851-1935, 100 p. Manuscritos. (Coleção Gonçalves Dias).
- WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1995. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-brasil-literario-historia-da-literatura-brasileira/preambulo/3/texto>
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 2 série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Letras & Letras, 1998.