



*Colombo – Bella notte, amico.
Gutierrez – Bella in verità: e credo che
a vederla da terra, sarebbe più bella.
Colombo – Benissimo: anche tu sei
stanco del navigare.*

(Giacomo Leopardi, "Dialogo di Cristoforo
Colombo e di Pietro Gutierrez")

Colombo e a épica romântica brasileira

FLORA SÛSSEKIND

UM ANTIGO NAVEGANTE

Que a figura de Cristóvão Colombo ganharia aura peculiar, prometéica, no romantismo, este diálogo entre o navegador e seu companheiro de viagem Pedro Gutierrez, escrito por Leopardi entre 19 e 25 de outubro de 1824, assim como os trechos dedicados a Colombo na sua "Canzone ad Angelo Mai" servem, sem dúvida, de indício. No caso de Leopardi, porém, se indício de fascínio pela capacidade náutica, pela chegada de Colombo à imensa terra desconhecida, motivo, sobretudo, de especulações em torno do papel da incerteza e da aventura na existência humana. De que é exemplar a série de interrogações com que o nauta – depois de reconhecer que a experiência poderia desmentir seus cálculos, e que talvez não houvesse terra alguma do outro lado do Oceano – replica, por sua vez, à dura indagação de Gutierrez sobre o sentido do risco de tantas vidas apenas por uma simples conjectura: "Se neste momento, eu e você, e todos os nossos companheiros, não estivéssemos nestes navios, no meio deste mar, nesta solidão desconhecida, numa situação incerta e perigosa, que outro tipo de vida estaríamos vivendo? O que estaríamos fazendo? De que maneira passaríamos estes dias? Seria de maneira mais feliz? Não nos encontraríamos em alguma angústia ou tormento mais fortes, ou cheios de tédio? Que pode significar um estado isento de incerteza e de risco? Se é um estado

FLORA SÛSSEKIND é pesquisadora do Instituto Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, e autora, entre outros, de *Cinematógrafo das Letras* (Companhia das Letras).

Araújo Porto-Alegre em desenho de Henrique Fleuiss; saiu na *Semana Ilustrada* nº 136, em 19/7/1863

de alegria e contentamento, deve ser preferível a qualquer outro; se tedioso e miserável, qualquer situação lhe seria preferível" (1).

Não é, no entanto, propriamente como pretexto para reflexões sobre o desconhecido, ou sobre os laços entre a vida, o risco e o tédio, como em Leopardi, que se recorre tantas vezes a Colombo na literatura romântica brasileira. Ou que se chega a criar, no Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1854, uma "Sociedade Colombiana", com o objetivo de "tirar do esquecimento" o nome de Colombo, ofuscado "com o brilho da sua própria glória". "A nós, Brasileiros, também americanos, dominando, quase sem partilha, o vasto Peloponeso, guardado pelos dous gigantes das águas, o Amazonas e o Prata", enfatizava-se no discurso de abertura da primeira reunião da sociedade, "parece estar reservada a nobre e meritória missão de reparar tão condenável esquecimento" (2). E falava-se, ainda, no *Correto Mercantil* de 13 de outubro, do projeto de um monumento, na capital do Império, ao "gênio que nos deparou tão bela pátria" e da lista de integrantes da recém-fundada associação: o Conselheiro Cândido Batista de Oliveira, seu idealizador, os Conselheiros Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho, Cândido José de Araújo Vianna, Bernardo de Sousa Franco, Antônio Manuel de Melo, Doutores Guilherme Schuch de Capanema, Francisco Freire Alemão, Manuel Ferreira Lagos e Manuel de Araújo Porto-Alegre. Responsável este último, à época, pelo projeto de uma estátua, de 35 palmos de altura, de Colombo, à entrada da baía de Guanabara, em cujo pedestal deveriam estar, em tamanho natural, as figuras de Américo Vespúcio, Pedro Álvares Cabral, Pinzon e Orellana, e cuja posição deveria ser obrigatoriamente voltada para o Cruzeiro, apontando para ele (3).

Sem idêntico intuito programático, haveria, ainda, sobretudo na terceira geração romântica brasileira, uma multiplicação de referências poéticas a Colombo. Às vezes menções muito breves, forma de se sublinhar o caráter "americano" da paisagem brasileira. Como na descrição dos vales de Piratininga no primeiro canto de *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, de Fagundes Varela: "Nas lisas pedras,/Onde murmura trêmula e sentida/A fonte do sertão, brinca e suspira/Alinhando os cabelos perfumados/A tímida mãe-d'água semi-nua,/A naiade das terras de Colombo" (4). De modo geral, porém, se persiste o fascínio simplesmente pela aventura marítima, o que parece determinar o interesse pelo navegador no romantismo brasileiro é, de um lado, o caráter de "injustiçado", "esquecido", quase mártir, colado ao de "gênio" capaz de proeza gigantesca, com o auxílio da Coroa espanhola — o que permitia aos letrados locais usarem-no como modelo na construção da própria identidade enquanto escritores e como justificativa para solicitações indiretas de maiores favores imperiais —; e, de outro lado, obedecendo à "tendência genealógica" (5) da literatura do período pós-independência, a possibilidade de, por meio da viagem de Colombo, representarem-se, de algum modo, cenas de fundação de uma nacionalidade que se desejava ardentemente reforçar então.

Interessante observar, nesse sentido, certas aparições do personagem em autores como Sousândrade ou Castro Alves, por exemplo. Lembrem-se, a princípio, algumas passagens de *O Guesa*. Como, no seu "Canto Terceiro", a referência ao descarte do nome do navegador quando se escolheu a expressão "América" para designar o "novo mundo": "Por que do nome teu não são chamadas/As flores tuas, mais que todas belas/D'entre os mares, Colombo? Por que estrelas/Tão adversas do gênio, tens murchadas/Da frente ao de redor c'roas angélicas?/— Sendo do mundo teu bençam fagueira,/Raiou Colômbia! anoiteceu Américas./Quando lhe foste a maldição primeira!" (6). Maldição, esquecimento que receberiam tratamento mais humorístico no "Canto Décimo" do poema: "(Columbus perdendo e Vespucci ganhando, pelas formas:)/— Em Cundin-Amarca, El Dorado,/O Zak em pó de oiro a brilhar.../ =Amarca é América./Am-cri-ca:/Bom piloto assim sonda o mar!" (7). No caso de Sousândrade, então, se há o perfil duplo — herói, esquecido — tão característico das apropriações literárias da figura de Colombo, é, no entanto, a possibilidade de reencenar criticamente a conquista europeia — "maldição primeira" — que parece atrair-lo nessas referências.

Motivação diversa da de Castro Alves, por exemplo, em "O Livro e a América", onde a associação de Colombo a Guttenberg leva o poeta a prefigurar para o Novo Mundo, para os "filhos do sec'lo das luzes", dos livros, grandezas e brilhos futuros imensos; "Por uma fatalidade/Dessas que descem de além,/O sec'lo, que viu Colombo,/Viu Guttenberg também./Quando no tosco estaleiro/Da Alemanha o velho obreiro/A ave da imprensa gerou.../O Genovês salta os mares.../Busca um ninho

1 Giacomo Leopardi, "Diálogo di Colombo e di Gutierrez", in *Opere Morali. Essays and Dialogues*, Los Angeles, University of California Press, 1982, p. 346.

2 Cf. Guanabara, tomo II, nº 11, janeiro/1855, Rio de Janeiro, Empresa Dous de Dezembro, pp. 408-9.

3 Ver, a respeito, o livro sobre Porto-Alegre do pesquisador De Paranhos Antunes: *O Pintor do Romantismo* (Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1943).

4 Fagundes Varela, *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, Rio de Janeiro, Zélio Valverde, s/d, p. 9.

5 Consultar, sobre isso, "Literatura de Dois Gumes", ensaio de Antonio Candido incluído em *A Educação pela Noite & Outros Ensaio*s, São Paulo, Ática, 1987.

6 Joaquim de Sousândrade, *O Guesa*, São Luís, Edições Sloga, 1979, p. 81.

7 Idem, *ibidem*, p. 243.

entre os palmares/E a pátria da imprensa achou..."(8).

Diante de tal "maleabilidade", da possibilidade de, via Colombo, tanto se figurarem retrospectivamente origens, quanto se projetar profeticamente um futuro nacional, não é difícil entender por que Manuel de Araújo Porto-Alegre, membro fundador da "Sociedade Colombiana" brasileira, escolheria justo este personagem para protagonizar o seu poema heróico, em quarenta cantos, publicado às expensas de Gonçalves de Magalhães em 1866.

O LIVRO, O ÉPICO, O JORNAL

Com o seu *Colombo*, Porto-Alegre aproxima-se do violento esforço épico que domina o panorama oitocentista brasileiro. E de que são exemplares os *Cantos Épicos*, de Joaquim Norberto, *A Confederação dos Tamoiós*, de Gonçalves de Magalhães, *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, *Os Filhos de Tupã*, de José de Alencar, *O Guesa e Novo Eden*, de Sousândrade, *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, de Fagundes Varela. Além da tradução dos épicos clássicos empreendida por Odorico Mendes. E da reedição de épicos coloniais brasileiros por Varnhagen. Busca de uma literatura de fundação em sintonia com o esforço de construção e legitimação da nacionalidade obrigatório entre os letrados locais sobretudo nas décadas seguintes à independência política do país e a toda uma série de conflitos provinciais. E que resultaria por vezes em inacabamento (lembrem-se os poemas referidos de Gonçalves Dias e Alencar) ou fragmentação propositada (como no caso do estilhecimento rítmico, lingüístico e estilístico principalmente dos episódios infernais de *O Guesa*), por vezes — como no caso de Araújo Porto-Alegre — numa espécie de proliferação discursiva em abismo, numa composição onde o que de saída chama a atenção é a própria, longa, extensão. Como se, em parte, tal excesso verbal fosse uma tentativa de deter o estilhecimento latente a todos esses projetos românticos de um poema fundador. A esta exigência épica de certo modo anacrônica num tempo de romances — folhetins, melodramas e personagens seriados. E, no entanto, obrigatória diante da necessidade de singularização e afirmação nacionais.

Não é de estranhar, portanto, que a maior parte das análises do *Colombo* de Araújo Porto-Alegre sublinhe exatamente a oposição entre o excesso, a dimensão, a grandiosidade, de um lado, e a vacuidade, o deslocamento, de outro, como eixo mesmo de sua composição. "Nenhum outro poema da língua portuguesa é tão longo, tão massante em alguns pontos e erigido de um maravilhoso tão deslocado e extravagante", dizia Sílvio Romero em 1903 e acrescentava: "nenhum outro, porém, possui de longe em longe versos tão sonoros, tão vigorosos, tão valentes e tantas passagens tão nutridas, tão elevadas, tão fortes, tão eloqüentes"(9). Na mesma linha, seria possível contrastar a condenação de um Coelho Neto, ao qualificá-lo de "imaginoso exaltado, amador das sonoras palavras e das imagens complicadas", ao elogio de José Veríssimo em 1916: "Há nele uma realmente assombrosa imaginação e fecundidade de invenção, insignes dons de expressão verbal, como raro se achará outro exemplar na poesia da nossa língua". Ou os elogios de Ronald de Carvalho às suas "qualidades de descritivo", que deveriam ser contrapostas, porém, a seu ver, a uma "eloqüência vazia", a uma "superabundância de imagens e tropos".

Dualidade de avaliação que receberia uma bela reinterpretação por parte de Augusto Meyer em meio a um ensaio dos anos 60 sobre Alencar. Aí, falando da "tenuidade da consciência nacional" brasileira, "sem lastro de tradições sedimentadas", comentava a respeito do esforço épico de Araújo Porto-Alegre:

"O melhor exemplo, no período romântico, é o *Colombo*, de Araújo Porto-Alegre, onde um formidável talento verbal, com esforço espantoso, tenta criar do nada todo um mundo poético, a poder de retórica e inventiva; mas, por mais importante que pareça o edifício, logo notamos que à cúpula não corresponde um sólido embasamento, e só terá valor a obra poética como expressão de uma façanha. Em vez de sentir a poesia do canto, o leitor acompanha o esforço do autor, a carrear pesados blocos de pedra, verso a verso..."(10).

Se a dissintonia entre o esforço verbal do poeta e certa diluição do próprio motivo-guia do poema (a viagem de Colombo) meio que salta aos olhos do leitor, talvez seja possível compreendê-la, no entanto, não apenas como versão romântica para

8 A. Castro Alves. *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d, p. 17.

9 Os comentários de Romero, Veríssimo, Coelho Neto e Ronald de Carvalho se acham transcritos por Hélio Lobo em *Manuel de Araújo Porto-Alegre. Ensaio Bibliográfico*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira, Ed. ABC, 1938, pp. 141-77.

10 Augusto Meyer, "Alencar", in *Textos Críticos*, (org. J. Alexandre Barbosa), São Paulo, Perspectiva, Brasília, INL, 1986, p. 304.

um "vazio brasileiro" constitutivo. Mas como dualidade inevitável diante dessa imposição de um projeto épico, dessa busca de origens e fundações, que marca o pensamento romântico brasileiro, quando parecia se esboçar, simultaneamente, e não só para o próprio Porto-Alegre, a consciência de certa "impossibilidade" do gênero mesmo que se estava impelido a praticar.

Há, nesse sentido, uma referência rapidíssima de Machado de Assis ao *Colombo*, então ainda inacabado, no meio de um artigo publicado no *Correto Mercantil* em 10 e 12 de janeiro de 1859, que define indiretamente, mas com inequívoca clareza, o horizonte intelectual que parecia barrar, à época, esses projetos de um épico nacional em moldes clássicos.

Trata-se do artigo "O Jornal e o Livro", no qual Machado, emprestando aura ilustrada à imprensa diária, previa o aniquilamento parcial do livro em prol do jornal, forma mais democrática, mais condizente, segundo sua avaliação neste período, às necessidades do espírito moderno, e capaz, igualmente, de "dar uma posição ao homem de letras". A citação a Araújo Porto-Alegre, "nosso Homero", nas palavras de Machado ("A imprensa devorou, pois, a arquitetura. Era o leão devorando o sol, como na epopéia do nosso Homero")(11), parece entrar, então, em colisão inevitável com o ponto de vista dominante no texto. Perceptível, por exemplo, na troca de referentes atribuídos por Machado de Assis à palavra "epopéia" ao longo do artigo. A princípio utilizada para referir-se a um poema como *Colombo*, volta a aparecer mais adiante, qualificando desta vez o jornal diário como a verdadeira manifestação do épico no século XIX. "Ao século XIX cabe sem dúvida a glória de ter aperfeiçoado e desenvolvido esta grandiosa epopéia da vida íntima dos povos, sempre palpitante de idéias"(12): esta a opinião de Machado de Assis sobre a imprensa em 1859. Redefinição do épico via jornalismo bastante diversa da de José de Alencar ainda em 1856, na sua segunda carta sobre *A Confederação dos Tamoiós*, publicada originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*: "A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não podem exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América"(13). Diversa também do descarte do gênero por Sousândrade na "Memorabilia ao *Guesa Errante*": "O *Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária, a monotonia de uma só corda"(14). Bastante próximo, porém, esse uso do termo "epopéia" por Machado de Assis em "O Jornal e o Livro", de curiosa redefinição do gênero empreendida meio de passagem pelo próprio Araújo Porto-Alegre no texto de apresentação da revista *A Lanterna Mágica*, "periódico plástico-filosófico" lançado por ele em 1844:

"*A Lanterna Mágica* é filha de profundas convicções, é o teatro onde se representarão as principais cenas da nossa época, sem ressaibos de personalidades, e sem o intuito de fazer ilusões a este ou aquele indivíduo: a cena das generalidades reinará no prosênio, e seus quadros representarão sempre os mesmos indivíduos, os mesmos atos revestidos somente do caráter que se lhes der na oportunidade.

O Protagonista da cena será sempre o imortal Laverno, esse homem prodigioso, espécie de Mefistófeles, de Judeu errante, que há entre nós nas praças, nos templos, nos salões dourados, no parlamento, nas estalagens, nas lojas, e nos ranchos das estradas, que se acha ora no mar, ora na terra, e mesmo às vezes por esses ares fora.

Será seu companheiro inseparável o seu íntimo amigo Belchior dos Passos, e terá por séquito outras mais personagens, que darão realce a esta grande obra, e esta nova espécie de Epopéia dos nossos tempos"(15).

Nem é mais o jornalismo em geral que recebe o epíteto de "epopéia dos nossos tempos", como no texto de Machado. É a uma revista específica, das primeiras com caricaturas publicadas no Brasil, e à ação nada heróica de dois personagens trapaceiros, metidos nos pontos mais diversos da Corte, sempre atrás de dinheiro fácil, que Porto-Alegre, ainda em 1844, atribui contornos épicos. Como se, de certa maneira, se sugerisse, bem antes da finalização de *Colombo*, a inviabilidade do poema heróico — exigido, todavia, pela necessidade de afirmação de uma nacionalidade coesa — numa época de revistas ilustradas, caricaturas e prosaizações, de Lavernos

11 J. M. Machado de Assis, "O Jornal e o Livro", in *Obras Completas*, vol. III (org. Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1966, p. 945.

12 Idem, *ibidem*, p. 946.

13 Apud José Aderaldo Castello, *A Polêmica sobre A Confederação dos Tamoiós*, São Paulo, FFCL da USP, 1953, p. 17.

14 Apud Alfredo Bosi, "Imagens do Romantismo no Brasil", in *O Romantismo* (org. J. Guinsburg), São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 255. Ver, também, *Revisão de Sousândrade* (Rio de Janeiro, N. Fronteira, 1982), de Augusto e Haroldo de Campos. E especificamente sobre a questão do épico, a tese de Luiz Lobo, *Épica e Modernidade em Sousândrade* (Rio de Janeiro, Presença, São Paulo, Eduap, 1986).

15 Araújo Porto-Alegre no primeiro número de *A Lanterna Mágica*, *Periódico Plástico-Filosófico*, Rio de Janeiro, Tipografia Francaesa, 1844.

COLOMBO

POEMA

POE

MANOEL DE ARAUJO PORTO-ALEGRE.

TOMO PRIMEIRO.



RIO DE JANEIRO
LIVRARIA DE B. L. GARNIER
RUA DO OLVIDOR N.º 19

1866.

CANTO XVI.

PAMORPHIO.

Eis da terra, Colombo, eis do planeta
Em que habitas a copia mais perfeita!
Da fórma externa ao atomo invisivel
O transumpto fiel aqui se mostra!
Tudo aqui é real, tudo respira,
Tudo se move com perfeito accordo,
Arte nova, rival da natureza,
Aqui primora em tão subido esmero,
Que a Deos illudiria, si illudil-o
Podesse a criatura, ou mesmo o inferno.
Aqui verás tal qual na terra existe
As cinco zonas, variando os climas
Dos pólos ao equador; o grande oceano,
Seus mares, e seus golfos e enseadas,
As varias partes, e uma nova ainda!
Verás no monte alpestre, valle, ou campo.

e Belchiores, e da "grande monetização da idéia", ancorada, como dizia Machado, no desenvolvimento do jornalismo.

Tensão entre inviabilidade e obrigatoriedade do gênero que se desdobraria em outras ao longo do poema: entre uma dominância do passado e uma sucessão de prognósticos e visões proféticas; entre descritivismo e uma preferência por "paisagens latentes" e "experiências de segunda mão" entre um herói-espectador quase estático, contemplativo, e o demônio multiforme que lhe serve de guia; entre proliferação verbal e um silêncio épico a que parece diretamente proporcional. Desdobramentos por meio dos quais se tratará aqui do *Colombo* de Araújo Porto-Alegre.

OS OLHOS DA ALMA

Há, no meio da descrição das terras recém-descobertas por Colombo, no poema de Araújo Porto-Alegre, uma súbita digressão a respeito da recordação, fundamental para a compreensão não apenas da hegemonia de uma forma retrospectiva, genealógica, de pensamento no romantismo brasileiro, como também do diálogo indireto aí travado pelo escritor gaúcho com a revisão romântica da teoria platônica da reminiscência, e, ainda, da tensão entre a afirmação *presente* do império bragantino local e o movimento incessante em direção ao *passado* característico ao épico. Observa-se, então, o que se acha exposto nas duas primeiras estrofes do "Canto XXXV" do *Colombo*:

"Nos aditos arcanos de nossa alma
Brilha um místico sol, não eclipsado

Ao lado, a folha de rosto da 1ª edição de "Colombo"; acima, o começo do Canto XVI do mesmo poema

Da matéria sombrosa, enquanto o morbo
 E a velhice o respeitam. Nesse mundo,
 Vedado ao lume do bulício externo,
 Tácito gira o pensamento envolto
 De mistérios profundos, que dirigem
 A interna vida, e o labor da externa,
 Aí, como em Platão, às vezes surgem,
 Vagas imagens de visões passadas,
 Como memórias de uma outra vida,
 Que nos fazem dizer: Se não foi sonho,
 Já vi o que ora vejo, e não sei onde?!¹⁶

O olvido que Pamórfio ultriz lançara
 Sobre a fronte do Nauta, ao despedir-se,
 Não fora inteiramente aos poros d'alma
 A amnésia completar, sumir-lhe as cenas
 Do périplo infernal; foi como a esponja
 Que na ardósia passou, e que inda deixa
 Raros vestígios da equação sapiente.
 Tudo o que o Nauta vê, sem saber como,
 Já visto lhe parece; mas duvida,
 Se o passado arrolando busca as eras;
 Fatal poder do invólucro terrestre,
 Sempre atido à matéria e aos sentidos.
 Confessar o que sente é expor-se à mofa.
 E avivar os reclamos da estultícia" (16).

Não que seja propriamente insólita, em se tratando de Araújo Porto-Alegre, esta sensação de ver o já-visto, esta sobrevivência de fragmentos de "visões passadas", em particular das decorrentes do recente périplo infernal realizado pelo navegador em companhia do demônio Pamórfio, a que se refere, a esta altura, o poema. Basta pensar, por exemplo, na definição mesma do escritor como eco, presente em "O Poeta", um dos textos incluídos nas *Brasiltanas* de Porto-Alegre: "Nós somos os ecos do belo e da glória,/E não os arautos do torpe egoísmo;/Cantemos, que o canto é o hino da história,/A auréola sublime do grande civismo" (17). Ou, ainda, na impressão de se poder rever panorama idêntico ao traçado ao redor da terra por Magalhães numa subida ao Corcovado descrita também nas *Brasiltanas*: "Insólito pregão fere minha alma;/Pairar me creio ovante sobre o mundo;/Ter meu sólio n'um astro, e ler n'um dia /Sobre a convexa página da terra/O grande panorama, a cena insólita,/Que estreou Magalhães e Rui Falleiro,/Quando co'a quilha audaz em virgens mares,/Um círculo traçando sobre o globo,/Um mundo ao mundo deram gloriosos" (18).

Pensando apenas no *Colombo*, porém, não é difícil perceber que o poema inteiro parece se construir com base numa sucessão de quadros revistos do passado ou de cenas futuras vistas primeiro como miragens e, logo em seguida, "cópias" de tais antevisões oníricas ou mágicas. Não é à toa, por exemplo, que Porto-Alegre, ainda no primeiro canto, define o próprio exercício poético, o seu canto ao "pio Ostensor do Novo Mundo", como um tipo de rememoração:

"Lacere-se o bulção que empana os evos;
 Revoque-se o passado: abram-se as lousas;
 Erga o Anjo do olvido as negras asas
 Que sigilam da morte a muda estância;
 Aos olhos de minha alma, redivivos
 Surjam os quadros dos passados tempos;
 Suspensos em visões claros se mostrem
 Esses impérios da auricídia vítimas,
 E da insídia feroz nefando exemplo!" (19)

Há, é claro, neste "Canto I", muito de reflexão tópica sobre a fama e o esquecimento, tema particularmente caro, aliás, a Porto-Alegre, e presente em poemas como "A Sepultura de Camões" ("Que importa a seus ossos marmórea grandeza?/Or-

16 Manuel de Araújo Porto-Alegre, *Colombo*, tomo II, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1866, pp. 393-4.

17 Idem, *Brasiltanas*, Viena, Imperial e Real Tipografia, 1863, p. 357.

18 Idem, *ibidem*, p. 86.

19 Idem, *Colombo*, tomo I, p. 76.

gulho dos homens, tardia lembrança!"(20) ou "A Voz da Natureza" ("Dize, oh soberba Cumas,/Que vento te soprou, varreu-te o esmalte?/Donde veio o dilúvio que esbroou-te?/Que ferro, ou que brandão lançou-te a morte?"(21). Mas o que, de fato, se sublinha desde o início e parece percorrer todo o poema sobre Colombo, é uma compreensão da criação poética como visão, da escrita como rememoração, exemplarmente metaforizada na expressão "olhos da alma", que se repete, com pequenas variações, no texto. É com estes "olhos da alma" que o poeta tenta recuperar as cenas do passado que passa a narrar. É, igualmente, aos olhos da alma de Colombo que deslizam, em sonho, no "Canto III", imagens fatídicas que prefiguram a chegada ao "novo mundo":

"Sonha Colombo, e no porvir penetra:
À sua alma em visões se abre o futuro.
E os arcanos do tempo lhe revela.

Cativos ao condão superno, os gênios
Na teia o corpo embebem, diluindo
Seu fluido ser em matizadas tintas:
Gnomos, Ondinas, Salamandras, Silfos,
Vão edênicas plagas produzindo
No encantado recinto, e transportando
O quedo viajor a um mundo novo,
Panorama de eternas primaveras.
Maravilhas sem par lhe patenteiam" (22).

Colombo se vê, então, no meio de uma selva verde, com rios gigantescos, coqueiros, mil plantas nunca vistas, passarinhos " vaidosos da harmonia e da plumagem", imagens que anunciam "um mundo novo que não lera em Polo,/nem Ruda Erico e Bojoerno o viram"(23). Mais adiante, tendo uma figura infernal (Pamórfio) como guia, viaja terra adentro e, depois de assistir a inúmeras cenas do passado recriadas pelo seu acompanhante ("O poder infernal revoca os tempos,/Quebra as urnas, e as cinzas ressuscita/Dos que não são seus filhos sobre a terra./Roma aqui vês; no Palatino estamos"(24), explica, a certa altura, Pamórfio), tem acesso, ainda, a uma série de visões do futuro ("O que nunca o mortal viu com seus olhos"(25), nas palavras do guia). Dentre elas, como no sonho augural anterior, a do "Novo Mundo", em direção ao qual se encaminhava ainda. Visão fornecida por Pamórfio por meio da "cópia mais perfeita", "tal qual" a terra, com seus climas, mares, golfos e enseadas, com "as várias partes e uma nova", como se descreve dos cantos XVI a XXIV do poema: "Semelhante à mirage, que o deserto/De lúcidos vergeis adorna, e ilude/O incauto viajor, assim nas ilhas/E nos dous continentes viu Colombo/Transluzido o futuro historiar-lhe/Em rápidos painéis grandes eventos"(26).

História futura que se transforma, aos olhos do Nauta, num misto de visão paradisíaca da natureza e "painel de luto, e de medonhas cenas"(27), que acabam levando-o ao desespero e a um desmaio, em meio ao qual Pamórfio lhe "bafeja olvido eterno/Do quanto vira no profundo abismo"(28). E lhe diz, por fim, em tom de bravata:

Só te pude vencer, cegando n'alma
A luz que evoca do passado as cenas.
Bebeste o loto, o tenebroso olvido
Em meus lábios ultrices; vive agora
Como uma alma que expia, reincarnada,
A vida que houve, deslemburada sempre.
O que há visto sumiu-se. Estou vingado:
Esquecer é morrer. Como um evento,
Que o deserto só viu, e aí finou-se,
Pelo inferno passaste, sem memória!" (29)

Como o narrador, que define no primeiro canto a própria tarefa épica como um confronto entre memória e olvido, como um lembrar constante do passado, também a "descoberta" de Colombo se efetiva sob o signo da reminiscência, como recordação já semi-esquecida de uma antiga miragem do futuro.

20 *Idem, Brasilianas*, p. 349.

21 *Idem, ibidem*, p. 248.

22 *Idem, Colombo*, tomo I, p. 111.

23 *Idem, ibidem*, p. 116.

24 *Idem, ibidem*, p. 297-8.

25 *Idem, ibidem*, p. 346.

26 *Idem, Colombo*, tomo II, p. 159.

27 *Idem, ibidem*, p. 163.

28 *Idem, ibidem*, p. 165.

29 *Idem, ibidem*, p. 115-66.

Não é à toa, portanto, que o poema está cheio de referências diretas a Platão: nos cantos V, XI, XIII, XXXV. Referências diretas às quais se juntam, é claro, as várias miragens, sombras, sonhos, cavernas, duplicações, toda a concepção geral do épico e do conhecimento que norteiam o *Colombo*. E o convertem, em parte, numa longa indagação sobre a memória. O que, de certo modo, encontra justificativa no projeto de singularização nacional no qual se acham empenhados os românticos brasileiros. E no qual "as lembranças", acreditava-se, ocupavam papel fundamental. Como destacava, ainda em 1842, a *Revue des Deux Mondes*: "as verdadeiras fronteiras naturais não são determinadas por montanhas e rios, mas sim pela língua, pelos costumes, pelas lembranças, por tudo aquilo que distingue uma nação de outra" (30).

A importância da rememoração, no poema, permite aproximar, então, este esboço de definição da atividade poética por Porto-Alegre de certas retomadas e redefinições, nos romantismos europeus, em especial por parte de Samuel Taylor Coleridge, das reflexões platônicas sobre a reminiscência. De que é exemplar um poema como o *Kubla Khan* (1798), de Coleridge.

Este poema, que traz como definição no próprio título "visão num sonho", passou a trazer, ainda, desde 1816, uma nota explicativa do autor – muitas vezes tomada ao pé da letra – sobre uma possível ligação entre sua forma fragmentária e uma gênese peculiar: durante um sono profundo de umas três horas, segundo ele, no qual teria composto duzentos ou trezentos versos, cujas imagens se alçariam diante dele como "coisas reais", imagens e versos que, uma vez desperto, começara a transcrever, mas dos quais, uma vez interrompida a sua rememoração, teria restado apenas uma vaga recordação.

Mais do que como um testemunho verídico possível, é preciso entender, porém, essa versão onírica de Coleridge para o próprio poema como um meio de sublinhar certas tensões que o estruturariam: entre descrição e rememoração, imagem e coisa, criação e destruição, e entre dois tipos de poema (o primeiro deles exposto, nas trinta e seis linhas iniciais de *Kubla Khan*, o segundo apenas sugerido em seguida), como lembra George G. Watson (31) na sua análise, de 1966, da obra de Coleridge. Na verdade, entre detalhamento, descritivismo, "fidelidade", de um lado; e recriação via imaginação, de outro. Pendendo o poema, na sua estruturação elíptica propositada, para a segunda atitude poética. Pendendo para a afirmação da distância inevitável entre as coisas e sua recriação, entre tempo real e imaginário, consciência sensorial e mental, quando se trata da escrita poética. Daí a idéia de rememoração que o percorre, espécie de reconhecimento de distâncias e ausências irremediáveis, tomada – como indicam citações mais ou menos literais do *Ion*, do *Fedro*, do "Livro VII" da *República*, das *Lets* – da teoria platônica da poesia e do conhecimento.

Fonte a rigor semelhante à de Araújo Porto-Alegre na indagação sobre a reminiscência que se ensaia no *Colombo*. Diferença patente, porém, de encaminhamento e de solução formal nos dois casos. Enquanto Coleridge enfatiza exatamente distâncias e opta pelo poema curto, por uma estruturação em fragmento, pela tensão entre exercício descritivo e criação imaginativa, Porto-Alegre, mesmo deixando certo rastro de dúvida, de negatividade, parece se obrigar a deter estilhaçamentos e fragmentações. Daí a extensão do seu poema. Daí as minúcias, o ritmo lento, sem maiores quebras, e o vasto descritivismo que marcam o *Colombo*.

Mas não é à toa que se dialoga com sombras e esquecimentos, e com um demônio cujo nome (Pamórfio) aponta significativamente para a possibilidade de mutações formais, no decorrer do poema de Porto-Alegre. Pois, se, ao contrário do que se poderia esperar dessa aproximação da teoria da reminiscência, dominam as minúcias, o registro "exaustivo", Porto-Alegre parece condenado a exercitar tais fidelidades, tais descrições, tendo curiosamente por referentes, em boa parte das vezes, "miragens", "paisagens latentes", "ruínas". Como se, enquanto o poema recusa a própria fragmentação, parte de seus elementos se visse forçada a ela. Inclusive o modo temporal dominante no texto, o passado que se vê invadido pela necessidade de visões proféticas e prognósticos reafirmadores dos destinos do país; inclusive o cenário natural, simplesmente trocado, a toda hora, por imagens arquitetônicas, palácios e templos diversos; convertendo-se muitas vezes a Natureza numa quase ruína, numa espécie de paisagem apenas virtual que o sujeito poético procura momentaneamente restaurar.

AMANHÃ, E AMANHÃ E AMANHÃ

É uma espécie de consciência indescartável da distância entre a paisagem e sua

30 Apud Eric J. Hobsbawn, *Nações e Nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991, p. 118.

31 Ler, nesse sentido, de George G. Watson, "Kubla Khan", in *Coleridge: The Ancient Mariner and Other Poems*, Ed. Alun R. Jones e William Tydeman, London, Macmillan, 1990, pp. 221-34. Ver, ainda, Tilottama Rajan, "Image and Reality in Coleridge's Lyric Poetry", in *Dark Interpreter*, New York, Cornell University Press, 1986, pp. 204-59.



representação que parece explicar, por exemplo, a série de ruínas, construções de outros tempos, templos à beira da destruição dominantes nos quadros descritivos de *Colombo* e das *Brasilianas*. Consciência forjada aparentemente no próprio método de aprendizado pictórico possível para um rapaz de província e sem muitos recursos como Porto-Alegre. Pois é como autodidata que começa a se dedicar à pintura, ainda no Rio de Grande do Sul. Além de observar o trabalho de retratistas e pintores de decoração locais, mandava buscar no Rio de Janeiro estampas variadas e reproduções de paisagens, que se dedicava a copiar. É exemplar, nesse sentido, o modo como aprendeu a lidar com as regras básicas da perspectiva italiana:

"Sem conhecer a menor regra de perspectiva vivia numa grande aflição por não saber dar profundidade às cenas e representar as cousas ao longo, como é preciso. Haviam-lhe emprestado uma gravura, representando o interior dos banhos de Nimes, e ele contemplava aquela perspectiva, procurando estudar o meio de fazer fugir os objetos. De repente começa a notar que certas linhas iam todas convergir a um ponto: põe em cima da estampa duas régua, examina todas as linhas do pavimento e cimalha, e tão contente se achou daquela descoberta que desmaiou de prazer! Não dormiu à espera do dia, e logo que este veio foi para o teatro fazer aplicação da sua descoberta, pelo que foi cumprimentado por todos os seus amigos artistas, todos discípulos da natureza" (32).

Aprendizado via estampas, via "já-visto", do paisagismo, que lhe permite trabalhar lado a lado com um descritivismo minuciosíssimo e uma presença apenas latente da natureza, transformada em "visão futura" ou ruína. Cuidado quase de naturalista, como já salientou Fausto Cunha(33), mas muitas vezes dirigido a uma paisagem explicitamente ausente então. É assim, por sinal, que, no "Canto III", fala da natureza brasileira em "A Destruição das Florestas":

"Vinde comigo, Brasileiros sábios,
Ao lugar onde outrora se ostentava
Cheio de vida, de fragrância e esmalte
Monumento votado a infintos seres,
Odoroso teatro, onde mil cenas
A terra erguera ao som do hino eterno
Das várias estações! Vinde comigo
Prantear d'esse templo viridante
As ruínas majestosas, convertidas
Em toros calcinados, e alva cinza!" (34)

O que inicia como descrição da natureza se encaminha, então, para a figuração arquitetônica. De que haveria no *Colombo* inúmeros exemplos, como a descrição do palácio de Alhambra, da Roma de Nero ou dos templos pré-colombianos, que antecedem, no poema, a chegada da expedição espanhola à "paisagem natural" do Novo Mundo. Mesmo aí, todavia, desmentindo-se o "olho nu", e aparecendo, aqui e ali, sinais de se tratar, em parte, de um já-visto, de quadros "revividos" pelo nauta, retomados pelo narrador.

Sinais evidenciados, vez por outra, em meio ao diálogo com a tradição clássica e com os épicos locais do período colonial em que Porto-Alegre molda o seu *Colombo*. Sem maior estranheza, neste caso, porque o exercício épico se pauta mesmo na rememoração, em alguns já-vistos. Porto-Alegre exhibe, então, quase em bruto, só que em situação algo deslocada, é claro, o conhecido verso final do "Canto V" do *Inferno* de Dante ("e caddi come corpo morto cade"), dito agora por Arana, chefe de uma colônia indígena, para Gutierrez no "Canto XXXVI" do *Colombo*: "Caíste como cai um corpo morto" (35). Faz, ainda, que o périplo infernal de Colombo e Pamórfio se inicie, à maneira do de Ulisses na *Odisseia*, no seu "Canto XI". Faz, por outro lado, com que a ida ao inferno se encerre, como no "Canto VI" da *Eneida*, com uma visão futura. Aproveita-se, nos seus exercícios paisagísticos, de recurso empregado regularmente por Basílio da Gama em *O Uruguai*: a presença de uma testemunha(36) que contempla a paisagem em processo de descrição. Retoma, também explicitamente, as "visões proféticas da grandeza americana", convertidas em motivos recorrentes nos esforços épicos locais — lembre-se o sonho de Paraguaçu no *Caramuru*, o "Canto V" dos *Eustáquidos*, as imagens vítreas do futuro de *Vila*

32 Relato de Araújo Porto-Alegre. Apud De Paranhos Antunes, op. cit., p. 23.

33 Cf. Fausto Cunha, *O Romantismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971, p. 150.

34 Araújo Porto-Alegre, *Brasilianas*, p. 71.

35 Idem, *Colombo*, tomo II, p. 426.

36 Ver, sobre isso, Sérgio Buarque de Holanda "A Arcádia Heróica", in *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991, em especial p. 145.

Rica. Lembre-se, nessa linha, no *Colombo*, da previsão da independência, de "um porvir mais grandioso", de um "Novo Império" nas terras brasileiras, em meio ao "Canto XXIV".

E é por meio de uma outra visão augural que Araújo Porto-Alegre procura responder, no seu épico, à sugestão dirigida a ele por Gonçalves de Magalhães no "Canto IV" de *A Confederação dos Tamoiós*. Dizia, aí, Magalhães, depois de sublinhar os aspectos paradisíacos da natureza tropical:

"Cantor sublime dos brasilios bosques,
Que fazes dos pincéis que a Natureza
Com tanto amor te deu? Caro Araújo,
Tu, que pintando o que tão bem descreves
Com essa alma de fogo, que se abrasa
Num vulcão de arrojados pensamentos,
Criar podias maravilhas d'arte,
Que além dos versos teus mais te exaltassem;
Por que não mostras quanto pode o engenho,
Que deu-te a Pátria para glória sua?" (37)

A resposta à sugestão de Magalhães a respeito da necessidade de dedicar-se à pintura de quadros da natureza americana transforma-se, na verdade, numa longa interpolação, num canto inteiro, o VII, de melancólica avaliação da situação presente então, sobretudo no que se referia ao trabalho artístico, no Brasil. Não que não tivesse se dedicado, enquanto pintor, aos motivos paisagísticos locais, importantes sobretudo nas suas gravuras e desenhos. Mas o que mais parece importar a ele, nessa espécie de carta a Magalhães, é a manifestação de sua desilusão com a Academia de Belas Artes, com as possibilidades de "carreira" como professor ou pintor, e com o meio artístico brasileiro em geral:

"Já não tenho palheta! Odeio a tela,
Painel de mágoas que me corta a vida!
Tantos anos de amor, de árduos empenhos,
Tudo, tudo perdi! Sonhos tão belos,
Como a virgem celeste da esperança,
Num sudário de angústias envolvidos,
Jazem no campo da mortal incúria,
No porvir tenebroso dessa gente
Que alegre vive na fatal descrença
Da virtude das artes, como os bárbaros,
Ufana as desestima; e — quer ser grande?!..." (38)

Se Porto-Alegre acaba aceitando a sugestão do amigo, trocada apenas a forma de expressão para a poesia, a visão extremamente negativa da situação das artes no Brasil, exposta neste "Canto VII", impõe um problema ao movimento retrospectivo que orienta de modo geral o *Colombo*. A introdução crítica do tempo presente tensionando claramente a longa rememoração épica cujo horizonte "futuro", brilhante, deveria estar justo neste Brasil em que escreve Araújo Porto-Alegre. Porque cabia, na verdade, ao poema, papel glorificador, naquele momento, da nacionalidade. Coisa que observações como "A bandeira das artes não floreira/Nas terras de Cabral" (39) ou "A boca do orador inda bafeja/O leite escravo que libou na infância" (40) deitavam, em parte, por terra.

E se o "futuro do pretérito" das diversas visões proféticas de Colombo, no poema, não apresenta maiores problemas de conjugação com a dominância retrospectiva peculiar ao épico (porque sempre acabam funcionando, em seguida, como um tipo de "já-visto"), não é isso que acontece na irrupção do futuro logo depois do desalentador registro do presente por Porto-Alegre no "Canto VII". O que ocorre aí, então, é um deslocamento incontornável de um "futuro do passado" em direção a uma situação futura de fato, modalidade temporal a rigor incompatível com o gênero praticado naquele momento por Araújo Porto-Alegre. Não importa que o prognóstico seja favorável: "A terra de Cabral, regenerada,/Há de às artes prestar culto solene./E aos dons da inteligência mor tributo" (41). Tal desdobramento temporal aponta, na verdade, mais do que para as dificuldades presentes do país, para

37 D. J. Gonçalves de Magalhães, *Obras*, tomo V. *A Confederação dos Tamoiós*, 2ª ed., Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1864, p. 111.

38 Araújo Porto-Alegre, *Colombo*, tomo I, pp. 158-9.

39 *Idem*, *ibidem*.

40 *Idem*, *ibidem*, p. 164.

41 *Idem*, *ibidem*, p. 168.

certa inviabilidade de um épico em moldes tradicionais como parecia desejar Porto-Alegre no *Colombo*. E como parecia, entretanto, perceber impossível, ao menos pelo que sugerira quando do lançamento da *Lanterna Mágica* que a epopéia do seu tempo poderia prosaicamente confundir-se com um periódico satírico como o seu.

COLOMBOS, MACÁRIOS E LAVERNOS

E se o próprio gênero parecia capaz de transferir-se para as páginas da imprensa diária, não é de estranhar que Colombo, a rigor o "herói civilizador" ideal para uma epopéia, também se afigurasse tantas vezes, ao longo do poema, inadequado, até certo ponto "ausente" do que ali se passava. Funcionando, na verdade, muito mais como observador interposto às imagens e visões registradas pelo narrador do que como protagonista propriamente dito. Daí, inclusive, Antonio Candido referir-se, na *Formação da Literatura Brasileira*, a uma "inexistência do protagonista" (42) neste caso.

Não é à toa, por outro lado, que o personagem pareça outro no "Prólogo", bastante diverso do resto do poema, e escrito por Porto-Alegre à maneira dos romances históricos então em voga. Fala-se, no "Prólogo", da vitória espanhola sobre os mouros, de festejos e conversões, e de um torneio em que se enfrentam o Marquês de Cadix e um vitorioso Colombo disfarçado de "Cavaleiro Negro". Mas é apenas aí que Porto-Alegre diverte-se em mostrar consciência das preferências literárias e do modelo novelesco de personagem dominante no período. O seu Colombo permaneceria, no restante do poema, um espectador. E espectador sobretudo das visões oferecidas pelo seu guia infernal, Pamórfio, figura cuja empáfia, cujas mutações, parecem aproximá-lo de um outro personagem de Porto-Alegre: do Laverno, responsável pela sucessão de trapaças que servem de enredo à *Lanterna Mágica*.

Trata-se, porém, no caso de Laverno, de personagem calcado — como os primeiros esforços pictórico-miméticos de Porto-Alegre — em estampas de grande circulação à época: as da série "Robert Macaire", produzida por Daumier para o *Charivari* entre 1836 e 1838. Macário e Bertrand; Laverno e Belchior: a reduplicação é literal. E sugerida sem qualquer constrangimento pelo próprio Porto-Alegre, que copia por vezes diálogos inteiros escritos por Philippon, o diretor do *Charivari*, como os do número de 24 de dezembro de 1837, quando Macário decide virar homeopata, reproduzido sete anos depois, logo no primeiro número de *A Lanterna Mágica*. E parece ter orientado, ainda, a reprodução bastante aproximada dos tipos criados por Daumier pelo seu aluno, e colaborador no periódico, Rafael Mendes de Carvalho. Além de planejado seu reaproveitamento teatral posterior na comédia *Os Lavernos* (1863), idéia provavelmente inspirada na fonte mesma do personagem: o Macário representado por Fréderick Lemaître em *L'Auberge des Adrets*.

E enquanto Macário se multiplica nas *tournées* europeias de Lemaître, em tiragens impressionantes das pranchas de Daumier ("3.000 exemplares no *Charivari*, 2.500 vendidos 'em estampas', 6.000 com o texto") (43), em referências as mais diversas ao personagem (como as de Balzac, por exemplo, na *Maison Nucingen* e no *Ferragus*); sua duplicata brasileira — o Laverno — também parecia tender à proliferação, tendo em vista suas vinte e três aparições, em 1844 e 1845, no periódico de Porto-Alegre, e o caráter trapaceiro generalizado entre os personagens de *Os Lavernos* (44).

Personagens prosaicos, caricaturais, seriados, compatíveis com folhetins, novelas históricas, melodramas, comédias populares; incompatíveis, por outro lado, com a dicção nobre do épico. Mas capazes de intromissões, como a do "Cavaleiro Negro", no "Prólogo", como certas atitudes de Pamórfio, no *Colombo*. Ou de anunciarem outras transfigurações mais definitivas: como a do fato extraordinário em *fait divers*, do herói em tipo, da memória épica em impressão diária. Transformações em processo no Oitocentos brasileiro, que parecem ter impellido, de algum modo, Araújo Porto-Alegre a dedicar-se simultaneamente à finalização do seu poema heróico e à redação de uma comédia como *Os Lavernos*. A um movimento de singularização — no personagem Colombo —, de um lado, e de multiplicação das figuras de trapaceiros — nos "Lavernos" —, de outro. E, ao mesmo tempo (mas sem maiores rupturas de limites, como faria Sousa Andrade em *O Guesa*), a dois tipos ("clássico": "jornalístico") contrastantes de "épico".

42 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 2, São Paulo, Martins; B. Horizonte, Itálie, 1979, p. 72.

43 Cf. Honoré Daumier, *Les Gens d'Affaires (Robert Macaire)*, Préface Jean Adhemar, Paris, Ed. Vilo, 1968, p. 14. Sobre *A Lanterna Mágica*, ver *História da Caricatura no Brasil* (2º volume), de Herman Lima (Rio de Janeiro, J. Olympio, 1963).

44 Esta peça se acha incluída no primeiro volume do *Teatro Completo de Araújo Porto-Alegre* (Rio de Janeiro, Inacen, 1988), organizado por Edwáldo Cafezeiro e Renata Guerra.