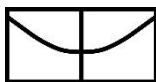


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

IGOR ALEXANDRE BARCELOS GRACIANO BORGES

IRONIA ROMÂNTICA EM *PRIMEIRAS TROVAS DE GETULINO*, DE LUIZ GAMA

**Brasília - DF
2023**



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

IGOR ALEXANDRE BARCELOS GRACIANO BORGES

IRONIA ROMÂNTICA EM *PRIMEIRAS TROVAS DE GETULINO*, DE LUIZ GAMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília - UnB, para ser defendida como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Orientando: Igor A. Barcelos G. Borges

Brasília - DF
2023

Barcelos Graciano Borges, Igor Alexandre. IRONIA
ROMÂNTICA EM PRIMEIRAS TROVAS DE
GETULINO, DE LUIZ GAMA / Igor Alexandre
Barcelos Graciano Borges; orientador Danglei Castro
Pereira. -- Brasília, 2023. 244 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Romantismo. 2. Ironia romântica alemã. 3. Tradição
satírica brasileira. 4. Luiz Gama. I. Castro Pereira,
Danglei, orient. II. Título.

IGOR ALEXANDRE BARCELOS GRACIANO BORGES

IRONIA ROMÂNTICA EM *PRIMEIRAS TROVAS DE GETULINO*, DE LUIZ GAMA

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dra. Ciliane Alves Cunha -Titular
Universidade de São Paulo/USP

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz – Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/ UEMS

Prof. Dra. Elga Ivone Perez Laborde Leite - Titular
Universidade de Brasília/ UnB

Prof. Dr. Henryk Siewierski - Titular – Suplente
Universidade de Brasília/ UnB

Brasília/DF, 30 de março de 2023

BORGES, Igor Alexandre Barcelos Graciano. Ironia romântica em *Primeiras trovas de Getulino*, de Luiz Gama . 2023. 244 f. Trabalho de Conclusão de Curso Doutorado – Universidade de Brasília, UnB. Brasília/DF, 2023.

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra poética, *Primeiras Trovas de Getulino*, de Luiz Gonzaga Pinto da Gama, mais conhecido como: Luiz Gama. O objetivo geral é analisar a obra de Gama e, neste percurso, comentar aspectos específicos de sua produção e, na medida em que avançarmos na fala a respeito da Tradição, teremos que falar da tradição canônica, ao passo que discutimos os limites do cânone literário nacional. Nessa acepção, ao se ‘dilatar’ o cânone, revitalizamos os olhares e as leituras sobre ele, oportunizando que novas vozes sociais possam surgir. A ideia central é utilizar a poética de Luiz Gama em favor da tese que comprova a presença da ironia romântica no seio da tradição satírica brasileira. Destarte, o trabalho com a obra poética de Luís Gama via ironia romântica, nos proporciona um olhar crítico a respeito da figura do escritor, de sua obra poética e, claro, do pensamento que circunscreve o que entendemos como cânone e as problematizações da dialética entre a margem e o centro. Neste sentido, iniciou-se o percurso a partir do Romantismo alemão, progredindo em duas frentes, a inglesa e a francesa, cada qual por sua especificidade e organicidade em diálogo com a constituição da Modernidade, conseqüentemente, do próprio Romantismo. Nessa esteira, o contexto brasileiro vem a se tornar o próximo ponto da discussão, pois é o contexto da obra poética. E, na terceira parte da pesquisa foi analisada a corpora poética. Como suporte teórico, temos os pensamentos de Schiller, dos irmãos Schlegel, Novalis, Hegel, Kant, A. Bosi, A. Candido, H. Read, M. Bakhtin, F. Cunha, M. Bandeira, A. Rosenfeld, entre outros, foram utilizados para refletirmos a respeito dos pontos nefrálgicos da pesquisa.

Palavras-chave: Romantismo. Ironia Romântica alemã. Tradição satírica brasileira. Luiz Gama.

BORGES, Igor Alexandre Barcelos Graciano. Ironia romântica em *Primeiras trovas de Getulino*, de Luiz Gama . 2023, 244 f. Trabalho de Conclusão de Curso Doutorado – Universidade de Brasília, UnB. Brasília/DF, 2023.

ABSTRACT

The present work analyzes the poetic work, *Primeiras Trovas de Getulino*, by Luiz Gonzaga Pinto da Gama, better known as: Luiz Gama. The general objective is to analyze Gama's work and, along the way, comment on specific aspects of his production and, as we move forward in talking about Tradition, we will have to talk about the canonical tradition, while we discuss the limits of the literary canon. national. In this sense, by 'expanding' the canon, we revitalize views and readings about it, providing opportunities for new social voices to emerge. The central idea is to use Luiz Gama's poetics in favor of the thesis that proves the presence of romantic irony within the Brazilian satirical tradition. Thus, working with the poetic work of Luís Gama via romantic irony, provides us with a critical look at the figure of the writer, his poetic work and, of course, the thought that circumscribes what we understand as canon and the problematizations of the dialectic between the margin and the center. In this sense, the path began from German Romanticism, progressing on two fronts, the English, and the French, each for its specificity and organicity in dialogue with the constitution of Modernity, consequently, of Romanticism itself. In this wake, the Brazilian context becomes the next point of discussion, as it is the context of the poetic work. And, in the third part of the research, the poetic corpora were analyzed. As theoretical support, we have the thoughts of Schiller, the Schlegel brothers, Novalis, Hegel, Kant, A. Bosi, A. Candido, H. Read, M. Bakhtin, F. Cunha, M. Bandeira, A. Rosenfeld, among others, were used to reflect on the nerve points of the research.

Keywords: Romanticism. Romantic Irony. Brazilian satirical tradition. Luiz Gama.

AGRADECIMENTOS

Quais seriam as palavras e as pessoas corretas para agradecer neste momento? Tantas pessoas passaram em minha vida, tantas histórias, muita dor e alegria. Poderia, no entanto, isso seria além de bobagem, seria piegas, dizer que a minha trajetória, até esse momento, tem sido uma quase epopeia, o que de forma mais geral, não estaria mentindo, mas, sendo deveras dramático. Pessoas como eu, de origem humilde, estudantes do ensino público, ainda estão por aí, circulando, estudando e batalhando contra as adversidades da vida moderna, ou pós-moderna, na contemporaneidade, sabe-se lá diabos, em que isso implica na vida do cidadão comum.

Parece-me que o “correto” ou “adequado”, ou sei lá qual adjetivo usar, pois, a situação é um pouco conturbada, os agradecimentos quase sempre se iniciam a figura de Deus. No entanto, não desmerecendo a figura dele (se realmente existir, claro), acredito que, aqui não seja o contexto adequado, apesar de todas as ajudas no decorrer da caminhada, sem mencionar que eu não saberia, exatamente, que Deus seria este, devido reavaliações que a minha pessoa conseguiu consolidar a respeito da figura deste ser eterno. Neste sentido, me apego a fala de Shakespeare em que diz, “há mais coisas entre o céu e a terra do que pode imaginar a nossa vã filosofia”, a vida realmente é algo dialético e extraordinário.

Talvez, pudesse ser um bom pontapé inicial, agradecer aos professores os quais ainda no Ensino básico – Fundamental e Médio – dedicaram o seu tempo a me ensinar, buscando, não sei ao certo, se o ensino de excelência, mas, no mínimo, uma formação mais ampla enquanto cidadão crítico. O – Eu – daquele momento, nunca imaginaria chegar tão longe. E, hoje, tenho consciência da importante missão a qual eles estavam imbuídos. Levando-se em consideração, que, a memória não me ajudaria muito e para não ocorrer injustiças, no ato de destacar nomes e esquecer alguém, poderia deixar o meu muito obrigado a todos e a todas. Seria um começo, razoável.

Sentado em minha cadeira, olhando para a tela em branco do Word de meu computador, me surge em mente que, a família também é sempre alvo de agradecimentos. E a minha, apesar dos pesares, na medida do possível, sempre me ajudou no que pode. Assim, pudesse talvez ser justo dar continuidade com ela, pois, provavelmente, sem ela, eu não conseguiria chegar até onde cheguei. Por este ângulo, a figura de minha avó materna, Orípa Cândida da Costa (*In memoriam*), é a responsável, quem sabe, a culpada, por eu amar tanta

literatura, mesmo sem saber o que era literatura em minha infância, o que de certa forma não é fator preponderante, pois, ela pode ser tudo e nada separadamente e ao mesmo tempo. Gostaria muito que você estivesse comigo, para ver toda a extensão do caminho que trilhei até este momento. Homenageá-la, deixando registrado que consegui de alguma maneira honrar seu apreço pelas estórias, seria de alguma forma, dar continuidade ao seu “legado”. Agradeço por tudo que, em vida, a senhora fez por mim. Meu eterno amor, a melhor avó do mundo. Cheia de defeitos, mas, com qualidades inegáveis.

Seguindo, agradeço as pessoas que, perto ou longe, sempre ou quase, me ajudaram. Ainda que com uma palavra de ânimo ou apenas estando ao meu lado, os últimos quatro anos não tem sido nada fáceis. Primeiramente, a minha esposa, Rebeca Cacho Barcelos que sempre está ao meu lado, se desdobrando para me completar no início, meio e fim. Uma parceira em que eu encontrei a junção do amor com a amizade. Não tenho palavras para te agradecer por toda a correria que já fizemos e faremos juntos. Só posso dizer: Eu amo você! Assim como você está por mim, eu estou por você.

Leila, minha amada mãe, agradeço por sonhar meus sonhos comigo. Você me ensinou a ser maleável e mais metafórico, eu diria. Ainda que eu não siga, totalmente, suas crenças, gostaria de deixar registrado que, graças a sua percepção de mundo, é que eu consolidei a minha. Distanciamos-nos no decorrer do caminho, no entanto, a nossa base continua a mesma. Isto é, amar, respeitar e cuidar de quem amamos. Agradeço imensamente pelo sacrifício invisível das noites mal dormidas, dos choros por não conseguir ajudar a realizar nossos primeiros sonhos. Por estar ao meu lado, independentemente, do que eu ousava sonhar. Espero retribuir todo o tempo de vida que você dedicou a mim, em qualidade de vida a você. Amo muito você.

Penso que a família é consolidada não, exatamente, pelo feito de ter um filho, mas sim, em consolidar entre os entes daquela célula, eles resistentes o suficiente para que sejam duradouros, independentemente, de como é formada o núcleo. Neste sentido, agradeço imensamente, a minha irmã, Sarah, que, me suportou da adolescência aos chiques do fim da graduação. Obrigado por estar ao meu lado sempre. E por ter me ensinado os primeiros acordes e os primeiros ritmos e passos no violão. Sem você e seu amor pela música, provavelmente, eu não chegaria até onde consegui chegar. Eu amo você.

Amadurecer não é algo simples. Pelo menos não como eu imaginava. A vida adulta é repleta de responsabilidades e desventuras em série. Percebo esse amadurecimento, pois, enxergo de maneira diferente, com novas lentes, o que antes eu não entendia muito bem. Neste sentido, pai, agradeço o lado positivos dos inúmeros pesares que tivemos em nossa

caminhada, enquanto estávamos próximos fisicamente. Tenho esperança de que, dentro do que te foi ofertado, você tentou fazer algo bom por mim. Ainda que não acredite cegamente nisso, espero que seja algo mais ou menos neste sentido. E se não for, não tem problema.

Gostaria de fazer um agradecimento especial a uma pessoa que, longe de ser perfeita, ou de não possuir erros, me ensinou e ajudou mais do que eu imaginava na época. Ravel, meu amigo, não sei como você conseguiu enxergar algo naquele sujeito bruto, duro e cheio de preconceitos, não sei mesmo. Entretanto, agradeço de coração que você tenha apostado no meu potencial. Eu não apostaria. Mas, você o fez. Obrigado por colocar a Literatura no meu caminho. Ela me educou, me presenteou com lentes as quais eu não renunciarei nunca. Enxergar o mundo da forma que eu enxergo é uma conquista, ou melhor, uma autonomia intelectual de aura poética que a Literatura proporciona.

Em uma linha do tempo, ou quase, entendo como as nossas escolhas influenciam e pesam em nossa vida. Seja imediatamente ou não. Elas sempre refletirão direto ou indiretamente. Uma destas escolhas, as quais te mostram novas possibilidades de encarar o mundo, e isso, eu vejo refletido na escolha que fiz, quando escolhi minha esposa Rebeca Cacho Barcelos. Amo você, obrigado por tudo. Nossa caminhada tem sido árdua, mas, estamos seguindo em frente. Você é meu porto seguro.

Neste sentido, o meu agradecimento se estende a família dela, principalmente, a sua mãe, minha sogra. Ainda não sei bem por quais motivos ela gosta de mim, mas, algum deve existir. Obrigado por tudo. Agradeço a ajuda financeira do tio da Rebeca, Nilson Pires (*In memoriam*), que me auxiliou com um aluguel que eu não poderia quebrar o contrato e que durou um ano. Muito obrigado, sem seu auxílio não sei se teria conseguido realizar as minhas disciplinas obrigatórias do doutoramento. Espero que recebas em dobro tudo de bom que vocês proporcionaram e proporcionam a mim.

Estendo meu muito obrigado ao meu amigo-padrinho – Andre Benatti, que me auxiliou momentos antes de eu tentar o processo seletivo do doutorado. Ao Vitor, amigo e parceiro de publicação, sujeito intelectual e de posicionamento crítico, com o qual aprendi muito. Ao Ricardo que passamos vários perrengues juntos em Brasília. A todos os meus amigos, meu muito abrigado.

Falando em amigos, agradeço muito aos vários resgates, nos quinze minutos do segundo tempo, da minha amiga de pós-graduação; Cristiane – sempre salvando meu pescoço em relação as datas e em outras derrapadas do percurso. Registro também meu agradecimento aos professores do programa de pós-graduação – POSTLIT, da Universidade de Brasília, o qual cursei as disciplinas obrigatórias e que aprendi muito com todos, especialmente, com

meu orientador do doutoramento, professor Danglei de Castro Pereira. Agradeço de coração a você, Danglei, pela oportunidade, paciência e incentivo. Digo palavras semelhantes a você, as quais disse ao Ravel, ex-orientador de mestrado e amigo. Obrigado por acreditar em mim, mesmo quando nem eu acreditei.

Finalmente, a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior) pela bolsa, sem a qual provavelmente não teria conseguido dar continuidade a escrita da tese. A todos que diretamente ou indiretamente me ajudaram, seja nas pequenas e nas grandes coisas, deixo o meu muito obrigado por tudo.

A vitória é também de vocês. Axé!

*“Não borres um livro, tão belo e tão fino,
Não sejas pateta, sandeu e mofino.
Ciências e Letras não são para ti;
Pretinho da Costa não é gente aqui”*

Luiz Gama

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O (PRÉ) ROMANTISMO, O ROMANTISMO NO BRASIL DE LUIZ GAMA E O(S) NOVO(S) HORIZONTE(S) ESTÉTICO(S)	18
1.1. A Arte que faz arte	22
1.2. O Pré-romantismo	25
1.3. A modernidade da Modernidade	51
1.4. O Romantismo	58
1.5. O Romantismo Braçuca e Luiz Gama	97
2. A SÁTIRA, O FRAGMENTO E A IRONIA ROMÂNTICA	112
2.1. A sátira, o fragmento e a ironia	131
3. A PONTA DA PENA E O FERRÃO DA VESPA	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIAS	229

INTRODUÇÃO

À luz da discussão e utilizando a poética de Luiz Gama, pretende-se, neste texto, comprovar a presença da ironia romântica no seio da tradição satírica brasileira. Assim, a pergunta-problema a ser respondida é “como a ironia romântica alemã está representada/conceituada, ou ainda abstraída, na obra poética de Luiz Gama?”.

Em busca de resposta a essa questão, desenvolveu-se o primeiro capítulo: “A caixa de Pandora: o (pré)Romantismo, o Romantismo no Brasil de Luiz Gama e o(s) novo(s) horizonte(s) estético(s)”, construído para mostrar a força e a importância do primeiro movimento romântico, como, também, do pré-romântico e o diálogo com a modernidade. Convém frisar que isso nos permite entender um romantismo que, em sua dinâmica com os fenômenos da modernidade, se torna abasileirado, ao mesmo tempo em que dialoga com a Tradição e consolida os passos do que entendemos como poesia nacional.

No primeiro capítulo, chegou-se ao entendimento de que a arte e a experiência estética, no contexto romântico, tratam do papel transcendental da linguagem na construção do pensamento-consciência, como ideário estético, em que a arte é definida como “suprema ironia do Espírito” (NUNES, 1991). Para além dessa possibilidade, pensou-se no que há, tipicamente nacional, na identidade da produção poética, ao referir-se que a produção poética de cada povo e época contém um elemento inteligível aos outros povos e épocas, elemento universal enquanto produção do imaginário humano de uma dada comunidade, como participante da arte individual de cada poeta.

É interessante lembrar que o Romantismo mostrou uma oposição à linearidade objetiva e equilibrada da visão Clássica, a fragmentação dos românticos, entendida como composição fragmentada, partes menores e orgânicas de algo maior, que sugere a concepção do incompleto, do inexprimível, permitindo estabelecer os limites da classificação canônica. A ideia de não alcançar o Absoluto, para os românticos, era algo fundamental para entender não somente questões estéticas, como, também, questões a respeito da poética, da teoria e crítica da literatura, e assim por diante. Adiciona-se a essa informação que os juízos de ‘valor’ que definem o literário, e, portanto, o canônico, são historicamente variáveis e têm uma problemática relação com as ideologias sociais.

A fim de teorizar sobre a poesia de Luiz Gama, como uma poética que funda a modernidade no poema, isto é, no e a partir do objeto literário, no centro da tradição romântica, recorreu-se à poética de Baudelaire, analisada por Walter Benjamin, a qual emerge como prelúdio da compreensão a respeito disso. Pensar a estética moderna, portanto, faz

considerar teóricos e poetas que discutem a ruptura com o Clássico, a estética do feio, do grotesco, do demoníaco, do erotismo e da miséria, entre outros fenômenos que emergem na e da Modernidade.

Desse *brainstorm*, visando responder à pergunta-problema, algumas hipóteses emergiram, tais como: a poesia gamoniana nos permite extrair o que fundamenta o fazer poético do poeta diz sobre sua poesia, sobre o seu fazer poético, as epígrafes, utilizadas em vários de seus poemas, criam, de certa forma, um tracejado do caminho artístico, caminho esse que se entrelaça profundamente em algumas linhas de pensamentos-filosóficos. Outra hipótese emerge: como a reconstrução do campo simbólico, outrora envergada nas culturas colonizadoras, e a ressignificação desse campo em busca de raízes fundadoras do país são passíveis de sustentação, pois a obra poética dele possui robustez suficiente para alcançar tal compreensão.

No que se refere ao cânone literário nacional, ele é heterogêneo e, assim, para compreendê-lo necessita-se, por um lado, de uma incessante discussão dos valores cristalizados pela crítica literária nacional e, por outro, da inclusão de novas perspectivas de análise como forma de valorizar a tradição literária brasileira como diversificada e valiosa. Nesse prisma, não se pode perder do horizonte de reflexão os valores estéticos, pois eles são, de certa maneira, as chaves de interpretação de um dado tempo, de movimento, ou quiçá, de gênero. Nesse sentido, a pesquisa, por se tratar de algo que se assemelha ao destacado, traz, em seu bojo, a justificativa e a validade preeminentes.

Em “O cânone colonial” e “O cânone imperial”, Flávio Kothe (1999) aponta a importância e a necessidade da revisão dos paradigmas formativos da tradição literária nacional e a revitalização deles, para que outros autores sejam lidos e estudados. Em perspectiva semelhante, Haroldo de Campos (1978), em sua obra, “O sequestro do Barroco”, salienta a necessidade de reavaliar os paradigmas canônicos na tradição literária brasileira, isto é, o elo do jogo de influências formativo da tradição literária brasileira. Nesse ponto, vale ressaltar que há uma espécie de diacronismo dos mitos fundadores do país, em relação ao resto do mundo, o que implica diretamente na relação do que entendemos como materialismo dialético e construção da Modernidade.

A reavaliação se transforma, então, em um meio importante para consolidar-se um olhar além do crítico, do dialético a respeito da realidade de como as narrativas vêm sendo construídas. Expressar e se desdobrar em apenas um viés de observação, tornando-o quase infértil, é algo que, ao passo que revisitamos os paradigmas canônicos da tradição, possibilita oxigenar os parâmetros pelos quais são analisados alguns pontos fundadores da História e, conseqüentemente, da Literatura.

O segundo capítulo, “*Do humor caustico ao riso irônico*”, também apresenta respostas à questão inicial: “Como a ironia romântica, que possui seu leito no romantismo alemão, está representada/conceituada ou ainda presente na obra poética de Luiz Gama?”. Para essa resposta, o humor é estudado “como uma das entradas, para entendermos o processo irônico que circunda não apenas situações e contextos, como também, a própria existência humana”. O poeta recorre, então, ao humor para realizar críticas à sociedade, como exemplificado no poema “A um nariz”. Nele, há uma visão caricaturada que retrata a forma como a fisionomia do homem negro é tida e comentada, de modo depreciativo, pela sociedade contemporânea do poeta. Outro é o soneto “Mote”, no qual se observa a crítica à escravidão e ao projeto de embranquecimento do país.

É nesse contexto que surge a ironia romântica, ou seja, num momento em que a velha ordem, sustentada pelo classicismo, monarquia e religião, está em crise. Surge precisamente como resultado de novos valores que proclamam uma ideologia aberta, baseada na liberdade individual, na pluralidade do universo e na problemática da realidade. Por isso, ela é tida como elemento principal das análises, o que, certamente, auxiliou a alcançar o objetivo desta pesquisa.

No terceiro capítulo, analisa-se a corpora-poética. E a conclusão reafirma a qualidade do texto poético, de Luiz Gama, comprovada com as análises dos poemas, à medida em que foram desenvolvidas as palavras que se encaminham para ela. A presente investigação justifica-se na proporção que acreditamos na necessidade de constante revisão da historiografia literária nacional como algo importante, indispensável e primordial para a valorização da diversidade de estilos e autores em nossa tradição literária, e por tudo o que Luiz Gama representa.

Vale esclarecer que o valor singular da obra poética de Luiz Gama não se assenta aos parâmetros restritos canônicos, que, por vezes, fazem julgamentos já estabelecidos, em grande parte enrijecidos. O real imediato, diluído no texto de Luiz Gama, ainda no contemporâneo, apresenta-se inoxidável. A obra, “As primeiras trovas burlescas de Getulinho”, em seu cerne, valoriza as manifestações culturais populares, por vezes, burlescas, como o próprio nome resgata, ou ainda, prosaicas. A obra estabelece diálogos, estreitando laços com algo que beira o natural, em sua essência, no sentido da aproximação da linguagem (poética) e a constituição a partir da intuição do gênio criativo que, em Luiz Gama, consegue alastrar raízes por todas as partes possíveis do âmago social.

1. O (PRÉ) ROMANTISMO, O ROMANTISMO NO BRASIL DE LUIZ GAMA E O(S) NOVO(S) HORIZONTE(S) ESTÉTICO(S)

Debruçamo-nos, agora, para entender o que se quer dizer quando se pensa em “novos horizontes estéticos”. Nesta pesquisa, isso representa um dos limites do esticar da corda, por assim dizer. Ou, em outras palavras, o entrave dos elementos do grotesco e do sublime, posteriormente, aquele, o grotesco que, em função do efeito colateral do entrave, mostra um reposicionamento de categoria, o que nos leva a crer que ele se torna parte do próprio sublime. Nesse pensamento, aos nossos olhos, o cuidado com a forma, como era caro aos Formalistas Russos, nos parece pertinente.

O motivo se explica pelo fato de entender o acabamento, ou ainda, a sofisticação que é utilizada no esmero da forma com que o artista o utilizará. Isso diz respeito, por exemplo, na forma de exercer sua função sobreposta, exigindo que ela se nutra do conteúdo, para que, em um segundo momento, a partir do fragmento, ou de algo nesse sentido, retomar-se dialeticamente o processo de construção dialógica da linguagem.

Ante tal situação, o processo anteriormente citado relaciona-se ao contexto do confronto entre os fenômenos, e ele nos interessa porque é dessa busca pelo Infinito que nós nos projetamos rumo ao Absoluto. A impossibilidade, por assim dizer, é um elemento essencial para entendermos como a ironia romântica alemã emerge e se mantém em longevidade. Isso será mais bem tratado no capítulo reservado para esse tema.

Os limites entre o Romantismo e a Modernidade são tênues. Devido a isso, podemos destacar, no que tange às relações entre eles, a forma dialética com que a Modernidade se consagrou. Nesse ponto, os elementos que consagraram o grotesco se encontram em plena forma, por assim dizer, ou ainda, o século XXI se tornou o contexto que demonstra uma versatilidade incrível, no que diz respeito ao diálogo com elementos do grotesco. Isso quer dizer que toda a herança maldita que a escravidão delegou, aos seus posteriores, provoca um efeito colateral desastroso na formação do território brasileiro, como o entendemos na contemporaneidade. Esse apanhado de acontecimentos ocorreu simultaneamente, algo que poderíamos afirmar, onipotente ou, ainda, infinito e belo.

Segundo o pensamento baudelairiano, a ideia do belo imprime-se em tudo, em especial, no vestuário, torna a roupa com características mais rígidas, ou não, arredondadas; alinha o gesto e, com o passar do tempo, traços, como o do rosto, se tornam marcas do olhar que o homem busca assemelhar àquilo que gostaria de ser. Aos nossos olhos, isso se relaciona à questão da criação, ou melhor, interpretação da realidade via imaginação. Ele consegue

projetar seu 'Eu', em um futuro, ainda que inalcançável, que se consolida enquanto Utopia, o que não é o nosso caso. Assim, "gravuras podem ser traduzidas em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas¹; em belo, estátuas antigas" (BAUDELAIRE, 1996, p.08).

Northrop Frye (1957), distintamente de seus antecessores, pontua que o poeta romântico acha mais fácil ser, a um só tempo, individual em conteúdo e atitude, e contínuo no que diz respeito à forma. Diante disso, o conceito de vanguarda se materializa. O modernismo, contudo, em sua essência, é romântico, mesmo que, em dado momento, tenha se apresentado como vanguardista, assim como os primeiros românticos também o foram.

Gama, com sua sátira, ocupa lugar na tradição satírica brasileira e, em algum sentido, parece entrecruzar elementos e/ou fenômenos os quais foram se reverberando, paralelamente, com o desenvolvimento da História. Assim, podemos interpretar que a "antena" de Luiz Gama captou essa frequência.

Admitimos, então, que, se considerarmos o contexto no qual o poeta viveu e o que ele conseguiu realizar, nos referimos ao processo de nadar contra a corrente, mostramos o riso debochado que está diluído em sua obra poética que dialoga em vários momentos com a Ironia. O movimento antropofágico é, aos nossos olhos, um exemplo de tal pensamento. Luiz Gama, reorganiza o arcabouço simbólico ao produzir sua poesia, e começa um processo de antropofagia².

Por esse caminho, chega-se ao entendimento, por exemplo, de que a ideia de vanguardista se relaciona com o projeto, via antropofagia, ler a realidade, entender como a realidade ao seu redor vem sendo construída, comum a sensibilidade suficiente para usufruir da linguagem poética, e, tendo-a como suporte, abrindo caminhos para a construção daquilo que entendemos como a Estética-Negra. Isto é, uma estética que cria, no imaginário da sociedade, algo que, de alguma maneira, consolida a importância da cultura africana na formação do país.

Partindo-se da questão do léxico no recondicionamento simbólico isso representa a construção de um marco inicial deste universo sensível, regido por um arquipélago simbólico autossuficiente. Mesmo assim, ainda não se discutem pautas inacreditavelmente fundamentais para o avanço da sociedade, visto que outras possuem um estado líquido que ultrapassa as burocracias constituídas.

¹ Em relação as questões inerentes a caricatura, vale destacar que, a caricatura é entendida, segundo Herman Lima, como algo tão antigo, ou mais, que a própria humanidade. A figura do Diabo caricaturizada por Deus, se torna o início de algo que irá atormentar a Idade Média, de certa forma, resiste até a contemporaneidade. Tocaremos neste assunto quando oportuno.

² Este é outro ponto que nos faz afirmarmos que existe o conceito de antropofagia em sua poética. O motivo inicial é que, ao passo que ele reorganiza a cosmologia estética, a 'nova' simbologia inverte a lógica burguesa, conseguindo se tornar além de subversivo, também, antropofágico. E esse é porque aquele também é.

Nesse ponto, algo próximo a ‘simulacros de utopia’ nasce e sustenta o diacronismo formador da realidade brasileira. Destaca-se, então, que a ideia de um simulacro de utopia abre um leque de possibilidades interessantes, quando pensamos a respeito da força universal da Ironia, considerando-se que ela permite que se crie um simulacro dela mesma. Nossa literatura, desde Colombo, tem uma essência inaugural, algo próximo ao pensamento de Antonio Candido. Segundo ele:

No século XVII, misturando pragmatismo e profetismo, Antônio Vieira aconselhou a transferência da monarquia portuguesa para o Brasil, que estaria fadado a realizar os mais altos fins da História como sede do Quinto Império. Mais adiante, quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a ideia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente. Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração eterno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo (CANDIDO, 1989, p.158).

O excerto acima evidencia que a exaltação da natureza se torna compreensível quando conduzimos nosso olhar à formação da literatura que, por sua vez, estrutura a construção simbólica para compensar a decadência material e a debilidade das instituições, algo que, ironicamente, se mantém até a atualidade, mesmo que em níveis diferentes. No mesmo entendimento, percebe-se a supervalorização dos aspectos regionais, criando um dilatamento da ideia de exotismo, razão de grande otimismo social. Assim, com o ímpeto de consolidar uma literatura forte o suficiente para representar os valores culturais do país, torna-se notável como ela foi usada como meio para projetar lacunas sociais³.

Nessa acepção, entrelaçar o processo composicional do Pré-romantismo para, razoavelmente, entender de qual ponto ele partiu, é encarado como algo fundamental para o processo de compreensão do fenômeno que é o Romantismo, principalmente, se valorizarmos a experiência, no sentido de partilhar ou passar por algo, o contexto que encontramos,

³As lacunas sociais do/no âmago social brasileiro, aos nossos olhos, parecem terem sido pensadas, projetadas, para a manutenção de poder. Com uma população majoritariamente de pessoas escravizadas, a parcela que possuía acesso aos raros meios de ascensão social, notadamente, eram os detentores também dos meios de produção, construção e articulação no que tange desde o desenvolvimento do que entenderemos mais tarde como cultura brasileira, como também, do truculento processo de massificação da margem social. A figura do país colonizador, Portugal, especificamente, durante bastante tempo se fez como caminho para a civilidade, janela do que era bom e já compreendido como consagrado, ou ainda canônico. Retomaremos a esse ponto a posteriori, principalmente, em análise da produção poética gamoniana.

concomitantemente, à ideia do conceito de genialidade evocada pelo romantismo. Enfim, é essa luz intelectual que propicia o momento criativo, quando o gênio capta em sua obra as intuições, as concretizações de seu próprio espírito, analisando sua consciência e as visões que ela lhe proporciona.

A subjetividade do artista, atrelada ao processo do olhar, e a forma com que ele apreende a realidade é o primeiro passo para a construção de um imaginário. Esse passo é importante para consolidar questões identitárias, de fortalecimento simbólico da/na linguagem, via materialismo dialético, entre outras coisas. Com isso, podemos (ou poderemos) confrontar o real- imediato, para, progressivamente, conseguirmos um panorama amplo o suficiente para enxergar o poder aterrador do Romantismo, em suas especificidades materiais. Ou seja, na consolidação da Literatura em si, especialmente, a Poesia, em nosso caso.

A ideologia⁴ de ‘país cheio de possibilidades’ e ‘de um futuro grandioso’ é catastrófica, ainda mais quando se verifica que a realidade econômica, política e social se encontra esmaecida, ainda sem traços definidos e de subjetividade opaca. Assim, o Romantismo consegue preencher, ilusoriamente, a formação fragmentada que o país (Brasil) possui. As mazelas formadoras, ou melhor, fundadoras do país se encontram incrustadas no seio social. A ilusão romântica, ou quem sabe, a visão romântica despercebida, ou ainda, desavisada, pode creditar elementos suficientes para materializar-se, por exemplo, como algo peçonhento como o racismo. De alguma forma, nos parece que:

A ideologia é uma parte da consciência social, identificada pelo fato de compor-se de concepções e opiniões dos homens e exercer grande influência sobre a atividade decisiva, para tanto, está indissoluvelmente ligada aos interesses sociais com caráter de classe, na sociedade dividida em classes. A ideologia permanece idêntica, neste sentido, à superestrutura, cujos movimentos e alterações na esfera da base da produção, isto é, no modo de produção de determinada sociedade. A consciência afirma que a ideologia é o “reflexo” (no sentido específico da palavra, que exige interpretação filosófica) da realidade objetiva, na razão dos homens (SÓDRE, 1968, p. 71).

⁴O termo ideologia foi requisitado ao texto por contemplar suficientemente a ideia de um conjunto de ideias que levam o sujeito a enxergar o mundo de determinada maneira. Isso quer dizer que, ideologia e poder (pensado seguindo o pensamento de M. Foucault em sua obra – Microfísica do poder) projetam-se mutuamente, uma refletindo e a outra refratando. Chegar a obter consciência de classe, significa necessariamente ter que passar a se adequar as ideologias que elas comportam. Contextualizemos o assunto com a Escravidão ocorrida no Brasil. O processo de colonização das Américas levou consigo um dos piores, se não o pior, elemento em sua bagagem, isto é o Racismo.

Entendemos, então, o que a ideologia, o racismo e a escravidão possuem em comum. Em contexto brasileiro, o Romantismo⁵ é domado a duras penas, sendo que Luiz Gama o utilizou para dar materialidade a sua produção poética, como, também, para produzir um frenesi no que diz respeito à construção do repertório simbólico e tudo o que deriva dele. Nessa senda, torna-se indispensável pensar em um dos elementos fundadores da sociedade brasileira: a Escravidão, cuja marca se encontra plasmada no âmago constitutivo do país. É complicado pensar, por exemplo, o início colonizatório e não ressaltar o elemento que sedimentou e fermentou o plasma social.

Nesse ponto, precisaremos abrir um parêntese para discutir momentos em que ela, a escravidão, se torna um fenômeno cooptado com/pela ironia, para que consiga superar a si, não apenas com a maior de todas as ironias que é a morte⁶, mas, também, por conta de sua onipotência em criar simulacros, comprovando o seu enorme poder para convulsionar o universo estético e, também, o poético. Talvez, a descoberta de uma das possibilidades pelas quais os filósofos conseguiram chegar à ideia de força universal, no que tange à Ironia.

Os novos horizontes estéticos são, nessa acepção, realmente, novos. Refere-se à formação anterior do sistema literário, destacado por Candido, quando se alude à consolidação de uma literatura legitimamente⁷ brasileira, ou ainda, à brasileira. Assim, ao pensarmos na formação de novos objetos estéticos, apreciamos dialeticamente as possibilidades de compreensão da construção poética.

“A dialética da colonização”, de Alfredo Bosi, nesse ponto, abre caminho para melhor compreensão de algumas especificidades, tanto do processo de colonização de formação do ideário simbólico e ideológico do país, quanto do aparato simbólico que mantém as ideologias

⁵O elemento ‘nacionalidade’ se extremado pode materializar discursos de um nacionalismo profascista, ou fascista efetivamente. A nacionalidade liga o espírito do indivíduo ao espírito de seu tempo, o desembocar de toda a rede é a realidade social, porque é nela que ocorrem os fenômenos que se iniciam em formato de pensamento, se materializam como Ideia via linguagem. Materializado enquanto linguagem, constrói-se uma ideologia detrás do que é compreendido como ‘nacionalismo’. O problema que enxergamos reside neste contexto. Este elemento será tratado na parte da análise da obra poética.

⁶ Pensamos no episódio em que Sócrates foi sentenciado à morte. A morte, nesta esteira, é uma das se não a mais irônica das sentenças. Ao passo que Sócrates aceita a morte de braços abertos, se torna de certa forma, evidente que, nem a morte poderia contorcer o eixo dialético, levando que os nomes de seus algozes fossem considerados pelo tecido histórico-social. Em outras palavras, ainda que a tentativa de silenciamento do pensamento socrático tenha, temporariamente, sido efetivo, observamos que, a voz que continua ecoando com o passar dos tempos, é exatamente, o pensamento o qual tentou-se calar. Hipoteticamente, nos parece que, o eco que produz a voz-pensamento socrático diz em alto e bom tom; ‘ainda que eu morra, eu não perderei minha liberdade de pensamento’. Atingir o Absoluto é algo que a ironia nos incube, principalmente, quando se entende que a vida é substancialmente irônica. Saber lidar com tal força universal é conseguir se esgueirar para fora da realidade circundante, em busca da vivência-poética.

⁷Como não iremos discutir o conceito de legítimo; ou legitimidade, cabe ressaltar que a ideia apresentada está em sentido denotativo.

vigentes, combatidas por Gama em seu tempo, e que persistem, infelizmente, na contemporaneidade.

Na verdade, iniciamos nossa linha de raciocínio tendo a Arte como pontapé inicial, buscando delinear seu sentido, sua necessidade, sua formação, entre outros elementos que consolidam o caminho no qual fomos construindo a espinha dorsal da pesquisa, visto que, pensar em todo o emaranhado simétrico que a área da estética, da poética, da literatura, especialmente, a poesia, torna-se substancial.

Após a discussão introdutória, iniciamos discussões estreitas à arte Literária, seguindo para a contextualização de elementos inerentes ao Pré-romantismo, Romantismo. Na sequência, buscamos relacionar a construção da Modernidade como um projeto Romântico, sendo indissociável a relação entre eles. Encontramos, nessa perspectiva, um excelente exemplar de uma simbiose em seu ápice de entrosamento, isto é, que o Romantismo carrega consigo o germe da Modernidade em sua essência.

Em seguida, entrelaçam-se discussões a respeito da Tradição e da Modernidade, não perdendo o Romantismo como pano de fundo, pois, seguimos observando as especificidades que afloraram em sua roupagem brasileira, especificamente, no contemporâneo de Luiz Gama. Isso alimenta a perspectiva de apreendermos os elementos e/ou os fenômenos que eram compreendidos como modernos, dentro do eito histórico do poeta. É esse tipo de reflexão que abre as portas para a ruptura da falácia artística, que é sua consequência imediata, senão ela mesma. Desse ponto, Luiz Gama é interpretado como sujeito que se introduz nesse eixo de compreensão da natureza, das origens, da construção de sua obra poética.

1.1. A Arte que faz arte

A Arte⁸, independentemente da estética que a permeia, se tornou a válvula do poder criador e imaginativo da mente humana, e se consolida com elementos que conseguem extrair do mundo sensível (COLI, 1995). Frutífera em suas possibilidades, sua proposta é uma viagem cheia de imprevistos, em que não sabemos ao certo as consequências, mesmo assim, encara-se o processo em suas ambiguidades e, ao fim, percebe-se que a evasão que ela permite se tornou uma oportunidade para que o ser humano se exteriorize, como, também,

⁸Utilizaremos a palavra – Arte, com a inicial maiúscula quando nos retratamos a ela de maneira ampla, poderíamos dizer horizontalizada, quando destacarmos com a inicial minúscula, certamente, virá a seguir de qual Arte estaremos falando como, por exemplo, a arte literária, arte musical, ou a arte teatral etc.

possibilita à obra de arte se manifestar pela e na extemporaneidade de suas contradições, revelando (ou não) o seu próprio sentido.

Ernst Fischer destaca que, “a tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser *construída*⁹, precisa tomar forma através da objetividade” (FISCHER, 1977, p. 14). As condições sociais estão intimamente ligadas a todo o processo, em uma espécie de linguagem que possui seus limites bastante dilatados, os quais buscam alcançar a universalidade.

Entende-se, portanto, que “a Arte é fiel testemunha da história construída pela humanidade. Ao esculpir, pintar e desenhar, um artista retrata a sua realidade¹⁰. Os acontecimentos políticos, econômicos, sociais, influenciam a sua criação” (CALABRIA; MARTINS, 1997, p.10). É importante, então, estar atento às questões de uma sociedade dividida por classes sociais, por lutas distintas, e que de certa forma, a obra de arte articula tanto a estética da classe dominante, como, também, permite que ela, ao mesmo tempo em que se estabelece, seja colocada em xeque constantemente.

Para que isso ocorra, torna-se necessário um olhar metucioso a respeito de detalhes, como, por exemplo, a linguagem poética; quais os elementos efetivamente ressignificam ou, ainda, estabelecer os possíveis diálogos. O autor aponta elementos que nos levam a ver não apenas a necessidade e a importância da Arte, mas o processo de continuidade dela, concomitantemente com a descontinuidade da evolução do mundo. Diante disso,

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais devemos subestimar o grau de continuidade que persiste em meio às lutas de classes, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade (FISCHER, 1977, p.17).

⁹ Grifos do autor.

¹⁰ Vale destacar, aproveitando o ensejo que, a reprodução pode ou não ser imediata. Em um segundo passo, e não iremos nos demorar, quando destacamos que um artista retrata sua realidade, estamos pensando de forma generalizada, talvez, de forma até um pouco superficial, ou ingênua. O que realmente queremos salientar, e isso ficou quase inacessível no texto da citação, é a liberdade que o artista possui. Ele pode ou não captar o que está acontecendo ao seu redor, retratando de forma imediata ou não, como também, de certa forma, o que o cerca o pode influenciar de formas relativas e em níveis diferentes. Por esta percepção, destacamos, por exemplo, a figura do anacronismo que pode ser utilizada como elemento norteador da obra. Assim, ratificamos que a reprodução pode ou não ser imediata, sendo, a necessidade da Arte um fato inegável, principalmente, quando nos deparamos com os artistas românticos, que, retrataram mudanças, que como um cubo mágico vem se desdobrando até o contemporâneo do século XXI.

Torna-se fácil, nessa acepção, pensarmos a Arte como um “receptáculo” que guarda as especificidades da passagem da humanidade, desde os mais remotos tempos, os quais temos os registros das pinturas nas cavernas, assim como a contemporânea, a qual está sendo constituída neste espaço de tempo, principalmente, ao que diz respeito à Modernidade.

Vale destacar, no que diz respeito ao tema, a influência da Arte sobre nós. Platão, nas palavras de Nunes, observou que “a poesia e a música exercem influência muito grande sobre os nossos estados de ânimo, e que afetam, positiva ou negativamente, o comportamento moral dos homens” (NUNES, 1991, p.08). Uma afirmação que, modernamente pensando, possui alguns problemas que serão abordados posteriormente. No entanto, convém registrar o pensamento de Schlegel ao asseverar que o ambiente da poesia é o mesmo por meio do qual o espírito humano chega à consciência de si e organiza seus devaneios, ou seja, a língua (HAMBURGER, 1975).

Nesse ponto, aparelhamos o nosso pensamento ao de Nunes, de que,

[...] a Arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos (NUNES, 1991, p. 15).

Frente a essa totalidade e ao absoluto da Arte, entendemos as experiências estéticas e, sobre isso, Nunes destaca que Hegel “considerou, confirmando, aliás, uma ideia que se tornou corrente no romantismo, que a arte é a suprema ironia do Espírito” (NUNES, 1991, p. 66). Assim, na perspectiva do pensamento hegeliano, “sob aparência sensível, o Espírito expressa, na Arte, o que está muito acima da matéria e da sensibilidade.

Nunes defende que o Espírito “contrai relações com o real, mas para negá-lo, assumindo uma forma que não é a sua, utiliza o limitado e o finito para transportar-nos ao inefável” (NUNES, 1991, p. 66). Entendemos, nesse sentido, o papel transcendental da linguagem na construção do pensamento e como ideário estético em direção à criação literária, uma percepção, digamos, aguda do fenômeno artístico, como também, da experiência estética.

Valendo-nos, ainda, do pensamento de Hegel, concebemos que a profundidade espiritual ou o trabalho que conduz para tal, o que poderíamos intitular de solidificação da

intensidade¹¹, ao que diz respeito a sua latência, desdobrando-se para o que interpretamos como acabamento. Consequentemente, isso consolidaria a possibilidade de que uma dada obra perpassasse as barreiras geracionais, ressignificando-se a cada passo, com o progredir do tempo.

Ante tal situação, quanto mais profunda em espiritualidade, maior a longevidade da obra e, no “caminho que abre com os esforços para se libertar do imediato sensível e conquistar a independência, a significação chega aquilo a que se pode chamar a sublimação [...] da imaginação” (HEGEL, 1958, p.10).

A possibilidade de as palavras serem resguardadas da ação desgastante do tempo abre um leque quase infinito de possibilidades, pois, enquanto a palavra falada é viva, ela é também efêmera, como um acorde de guitarra, com bastante *Overdrive*, que soa e se desvanece no ar, no sentido de construir uma ressonância. Sendo assim, pode-se pensar a literatura como sentinela que guarda e, ao mesmo tempo, questiona os valores de uma época, transcendendo-a. Em nosso pensamento, ela é tudo e nada, separados, e ao mesmo tempo, é claro, sem mencioná-la, o escritor se define como um observador consciente de seu objeto. Ele o vê, o procura, o examina, mas em todos os momentos, ele se sente fora de sua obra, sem pertencer, um espectador atento e não o autor.

1.2. O Pré-Romantismo

Ao pensar pela chave de leitura do questionamento de uma época, localizamos na historiografia que, a Arte, especialmente, a literária, em meados de 1770, começa a ser pensada por/com uma nova chave de leitura e de reflexão, ou como um novo paradigma estético. Nessa época, na Alemanha, surge o primeiro movimento “Romântico¹²” amplo da Europa (ROSENFELD, 1969, p. 145).

¹¹ Seria em nossas palavras, os estreitamentos de laços internos do processo de construção da estética. Em outras palavras, quando esteticamente o sujeito está permeado, dentro do gênero existem certas delimitações, estas conhecemos como; forma. A forma está ligada, diretamente, ao processo de contração e relaxamento do processo de criação imaginativo. O que por sua vez, permite que ao compor o objeto artístico, o artista seja familiarizado com as técnicas específicas de sua arte, como também, os limites que, quando pensamos nos gêneros, existem. A título de exemplo, um conto possui suas especificidades, assim como, um romance, ou ainda em termos mais gerais os gêneros que compõem do que é prosa e/ou lírico. Ou ainda, como destaca Hegel, a sublimação da imaginação.

¹² Durante o percurso da escrita, utilizou-se a palavra ‘Romantismo’ com o ‘r’ maiúsculo e outro minúsculo. A razão se pauta na seguinte questão. O Romantismo é compreendido no trabalho como formado por romantismos. Se pensarmos pela perspectiva da colonização e a forma que ocorreu e foi ressignificado a cada nova mudança de eixo-cultural, ou em outras palavras, ao passo que os colonizadores invadiram, ou ainda, invadiam as terras latino-americanas, iniciava-se um projeto de modernidade. Só que desta vez, não era a nossa vez. Neste sentido, o romantismo que for com ‘R’ maiúsculo, refere-se ao todo, um Romantismo com uma envergadura enquanto fenômeno, o os romantismos que o compõe levam suas principais características, aplicando-se com mais

A principal tendência, no que diz respeito ao paradigma de enxergar, de refletir e se produzir arte, se assentava segundo sugestões provenientes da França, com Rousseau, e da Inglaterra, com Yong, Wood, Ossian¹³, “ou melhor, James Macpherson, escocês, nascido em 1736” (CAVALHEIRO, 1959, p.16). Tem-se, nesse momento, a consolidação do pré-romantismo.

O que distingue esta corrente, que se estende até os primeiros anos da década de 1780 e à qual se filiam autores como Hamann, Herder, Lenz, os jovens Goethe e Schiller etc., é sobretudo o violento impulso irracionalista, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas da literatura francesa, aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e espontânea das emoções, o empenho pelo poema e pela canção populares (*volkslied*) e o gênio supostamente bruto e inconsciente de Shakespeare (ROSENFELD, 1969, p.145-6).

Quando Rosenfeld destaca tais especificidades do momento embrionário do Romantismo, torna-se possível pensá-lo como escola, sobretudo, literária e musical, que surge na Europa do século XVIII. Vale destacar, também, aproveitando o ensejo da fala de Rosenfeld, que, “a sensibilidade romântica face à sociedade e à história oscilou entre duas atitudes gerais que traduziram, em última análise, um olhar ora de medo, ora de esperança, diante mudanças que então ocorriam” (SALIBA, 2003, p. 15).

Essa sensibilidade nos faz refletir a respeito do conceito do *medium* imperfeito (KIEERGARD, 2013, p.27), o processo de mudança de lentes para enxergar a sociedade sem as lentes outrora consagradas, isto é, toda a cosmovisão do arcabouço simbólico da Antiguidade Clássica, que, para as mudanças sociais que ocorriam, não dialogavam mais com a realidade, produzindo um efeito de deslocamento, do signo literário, isto é, da literariedade, ou do símbolo em si.

A voz de quem tem contado as histórias desse tempo-presente delimita e direciona por onde nossa sociedade está caminhando. Se pensarmos no projeto do Colonialismo, é a construção de uma poética que evoca elementos que constroem jogo de ideias, levando a mensagem em alto e bom tom.

Esse processo é entendido, como; “processo dialético de construção do tempo histórico”. A ‘torção dialética’ esclarece que o romantismo produz quando pensamos nele como elemento substancial na construção do que entendemos como Modernidade. Em sua

especificidade, isto é, o romantismo com sua arquitetônica organizada segundo a conjuntura das mesclas culturais, por exemplo, a brasileira, a espanhola, a inglesa, a francesa, a russa, a alemã, a norte americana e assim por diante.

¹³ Em sua obra - Panorama da Poesia Brasileira, Edgar Cavalheiro destaca que, “Nenhum outro escritor exerceria, no alvorecer do romantismo, influência tão marcante quanto o autor de Fingal” (CAVALHEIRO, 1959, p.16).

linearidade com o desenvolvimento econômico-social, enfatiza a construção de um sistema econômico que ainda vigora: o Capitalismo.

Esse episódio nos faz refletir a respeito de problemas os quais são nitidamente estruturais. As duas pontas de uma mesma corda mostraram-se quando o processo de colonização alcançou a América Latina e na demora em abolir a escravidão, consagrando, por assim dizer um ciclo histórico. Acontecimentos e mudanças, como as mencionadas, dentro do novo horizonte estético cheio de novas simbologias, dialogam diretamente com a realidade e, ao mesmo tempo, se mostra em seu esplendor utópico; em contrapartida, constrói os mais absurdos paradoxos baseados no medo do desconhecido.

Em nossa análise, isso nos parece, razoavelmente, compreensível. Um dos fatores que nos motiva a pensar isso é que, a construção do ‘Eu-subjetivo’, é pensado como elemento constituinte da espinha dorsal do que se entende como; ‘linguagem poética’, em específico, para a Poesia, como também, para a Prosa, isto é, para a Literatura como um todo é introjetado via Romantismo.

Nesse sentido, o Pré-Romantismo é, e promove, em sua essência enquanto fenômeno, uma revolução literária¹⁴. Por conseguinte, o eixo-dialético, o qual foi contorcido, começa a construção de um novo repertório simbólico que preencherá as lacunas constitutivas do que se entende por linguagem e que, com o progresso do tempo histórico, não encontrava, na Antiguidade Clássica, algo que representasse a realidade envolvida.

A modernidade aparece em um horizonte de expectativas controversas e em alguns pontos total ou parcialmente paradoxal, principalmente no que diz respeito à compreensão de um horizonte estético que se transfigura, digo, se metamorfoseia. Nessa conjuntura, o distanciamento e um descompasso da modernização social com a modernidade estética encrustam na parede da História as primeiras fissuras. Por isso,

[...] é um bom ponto de partida a (re)leitura crítica dos textos que desenharam o primeiro itinerário da modernidade estética, tanto produzido nos centros hegemônicos como os de sua periferia. Para tal aproximação, é conveniente, antes, descartar a ideia de que a modernidade seja, simplesmente, uma época caracterizada pelo triunfo da técnica e da razão na qual o processo histórico deve ser interpretado como progresso e separação contínuos. Este conceito diz respeito apenas à face social da modernidade, já que, em sentido lato, como época cultural, a modernidade

¹⁴De fato, o Romantismo foi uma revolução extraordinário, no entanto, não somente literária, senão, universal, isto em seu sentido amplo. Esta nota é, como diz a expressão popular; ‘pra não dizer que não falei das flores’, isto é, o olhar ao que empregamos na análise está direcionado especificamente aos aspectos, em toda sua conjuntura literária. Neste sentido, sempre que nos referirmos ao Romantismo, estaremos necessariamente, nos referindo a revolução que se fez na Língua, na linguagem poética, simbólica, representacional e, consequentemente, Estética (em toda sua extensão).

se define pela crise decorrente da profunda cisão, fragmentação e dissolução da unidade ética, científica e estética, anterior a Ilustração, à revolução Francesa e à Revolução Industrial (CHIAMPI, 1991. p. 12-13).

Ao se buscar um delineamento, um(a) ponto/referência na História, no que concerne ao período em que, provavelmente, as ideias românticas foram gestadas, destaca-se a Idade Média como ponto inicial de uma caminhada, que se projeta aos séculos XVIII e XIX. Esse ponto de partida também ajuda a entender como a modernidade se consolida, Hobsbawm pontua que, “o mundo em 1789 era essencialmente rural e é impossível entendê-lo sem assimilar esse fato fundamental” (HOBSBAWM, 2016, p. 33).

Ele destaca, ainda, que “a linha que separava a cidade e o campo, ou melhor, as atividades urbanas e atividades rurais, era bem-marcada”, e que “a cidade provinciana sofrera um triste declínio depois de atingir o auge de desenvolvimento no fim da Idade Média” (*Idem*, 2016, p.34-35). Assevera-se que o processo de industrialização do mundo consolidou algumas maneiras para que a construção das relações de forças fosse reorganizada via formação de capital/capitalismo. O pensamento de Marx construiu, praticamente, todo o contorno da máquina de lucros, isto é, o Capitalismo nos levou a entender que a Modernidade está diretamente ligada a tal fato.

A busca pelo reconhecimento do ‘Eu’ e do ‘não-Eu’ é algo que emergiu com enorme força, principalmente, após a consolidação do Capitalismo, isso nas sociedades ditas modernas demeados do século XIX. Esse fato se torna importante, sobretudo quando tocamos no assunto: escravidão, o produto mais explícito das relações de forças, poder e dominação já constatado. Inicialmente, ainda que os ligamentos não sejam vistos de forma clara, asseveramos que a modernidade que vivemos está em um eixo de construção da ‘antítese’ em busca da síntese, ou ainda, por um pensamento romântico, em busca das utopias e/ou dos idealismos.

Na verdade, ainda há uma complexa relação no que diz respeito aos meandros dos caminhos percorridos, se pensarmos na transição da Antiguidade Clássica para a Modernidade. À primeira vista, localizamos toda a expansão do conhecimento a respeito do mundo, em seus mais variados aspectos, outro efeito colateral provocado pela consolidação da modernização do mundo. O medo se tornou, então, um elemento substancial das transformações, pois ele representa o desconhecido.

Quanto ao processo do êxodo rural, esse é, de certa forma, um dos indícios de materialização da Modernidade com “m” maiúsculo. O que poderíamos entender como processos migratórios não são uma realidade distante da participação da humanidade no

processo, isso quer dizer, que o processo de construção da Modernidade é mais complexo e visceral do que podemos, ou poderemos, assimilar.

É importante entender que, com o Romantismo, as classes localizadas à margem social conseguiram, a duras penas, conquistar expressividade. Nesse entremeio, o chamado “desajuste romântico” é perceptível como elemento da expressão dos marginalizados. A Arte se consolidava, por sua vez, como porta-voz da idealizada “liberdade” que se materializava, rebeldemente, contra a estética estabelecida: a Clássica, o que possibilitou que uma nova estética pudesse emergir.

Nesse período, enquanto na França encontramos a – Liberdade – ainda em estado paradoxal, quando posto em prática. Na Alemanha, encontramos esse processo em seu estado ainda teórico, enquanto fenômeno. No que diz respeito ao que entendemos como ‘ideal’, isso se alinha ao pensamento de Hegel de que “é no ideal que se encontra realizada aquela união entre o conteúdo e a forma, que caracteriza a arte clássica” (HEGEL, 1958, p. 07).

É nesse viés, por exemplo, que “os românticos criticaram o racionalismo Iluminista, cujo carácter universalista trazia”, segundo eles, “a pretensão de tornar homogêneo o que é heterogêneo: os homens, os países, a própria vida” (DUARTE, 2011, p. 14). A construção de uma identidade que é e tem consciência que é, pois, sabe de si em relação ao outro, sobretudo, é um pressuposto romântico. É possível, então, que sejamos convidados pelos românticos a refletir a arte como um pensamento filosófico-poético, ou mesmo, poético-filosófico.

A estética moderna, progressivamente, surge no horizonte da linguagem, estreitando os laços que outrora pareciam distantes. Parece-nos que a poesia e a filosofia, não forçosamente, mas em um movimento que possuía certa afinidade orgânica, estreitaram e fortificaram os laços entre si. Platão, em sua obra “República”, destacou que o elo entre poesia e filosofia vem desde a Antiguidade, emergindo na Modernidade.

Contestando o Iluminismo, alguns pensadores, entre eles, “os irmãos Schlegel, Novalis e, a seu modo, Hölderlin, sugeriam, já àquela altura, diferente caminho para a modernidade nascente” (DUARTE, 2011, p. 09). Um dos maiores ganhos que podemos destacar em relação a um processo inicial do Romantismo é a construção da consciência humana, da consciência histórica, a forma de pensar sobre como pensar e a respeito do que se pensava e como se pensava é, sem dúvida, um dos elementos constitutivos do que entendemos como Modernidade.

Ao mesmo tempo que o medo emergia, concomitante a ele, emergia, também, a esperança, um dos primeiros elementos constitutivos do novo horizonte estético. Para Saliba (2003, p. 15), a “sensibilidade romântica face à sociedade e à história oscilou entre duas

atitudes gerais que traduziram, em última análise, um olhar ora de medo, ora de esperança, diante das mudanças que então ocorriam”.

Análogo ao destacado, algo de interesse aponta no horizonte. A compreensão da dialética do senhor e do escravo, pensada por Hegel, vinculada à escravidão (enquanto fenômeno), se torna, diríamos, um meio termo entre o materialismo, pois, a escravidão criou os fetiches modos corpos em todas as suas possibilidades, pelo menos as compreensíveis, até o presente momento. O corpo¹⁵, enquanto mercadoria, está, de certa forma, encastrado na poética de Luiz Gama, assim como na construção material da Modernidade, principalmente, na modernidade do/no tempo do poeta.

Para o artista, demonstrar profundo descontentamento com a realidade que o circunscrevia, devido ao abrupto crescimento da pobreza, da desigualdade e do processo de mecanização da produção da arte, ser reativo é uma das atitudes que não nos surpreende. Ainda mais, quando o assunto se relaciona ao projeto estético romântico. “A educação estética é a tarefa suprema do homem e, embora factível, não pode ser inteiramente realizada. Eis aí, de modo sucinto, o resultado paradoxal a que chega à concepção schilleriana do aprimoramento do homem por meio do belo e da arte” (SCHILLER, 1991, p. 11).

Nesse sentido, busca-se entrelaçar a inventividade, a reflexão e a imaginação, criando assim, o que entendemos como filosofia da Arte, isto é, os primeiros românticos criaram uma verdadeira revolução no que diz respeito à teoria da Arte, especialmente, no que tange a propor uma poética que vai além de todas as possibilidades da poética clássica. Em outras palavras, uma poética substancialmente filosófica, um despertar de consciência, em suas múltiplas faces.

Uma das diferenças entre a arte Clássica e a Romântica, ou ainda pré-romântica, segundo Hegel, assenta-se no que concerne à simbologia da primeira em razão da segunda. Em outras palavras, a primeira não tem uma extensão maior ou, quem sabe, mais sofisticada no que diz respeito ao campo da simbologia, ainda que não impeça de nela, “encontrarmos, aqui e além, alguns vagos elementos simbólicos” (HEGEL, 1958, p. 17).

Ao mesmo tempo em que os ideais, franceses, não se consolidavam de maneira expressiva (ou da maneira esperada), o “progresso”, em grande representatividade, produzia a figura do homem moderno, inconclusivo em sua existência, controverso em várias atitudes e, de várias maneiras, sem entender o seu lugar naquela nova realidade movediça e fumacenta.

¹⁵Destacamos a essencialidade do corpo na construção de sua poética, pois, ao ter sido vendido pelo pai como mera mercadoria, o poeta tem a visão do que poderíamos dizer de dentro e de fora da situação. Sua poética é construída sobre uma contorção e corporificação dialética. O negativo, qual foto, constituído pela contorção mencionada possibilita, por exemplo, o flerte da ironia com outros elementos despertados pelo processo dialético, tanto em seu sentido material como estético.

Nesse percurso, uma diferença substancial entre as poéticas é que, enquanto a Clássica atua em seu projeto de refletir a realidade tal qual “reflexo¹⁶”, na arte romântica, a poética é entendida graças a suas raízes entrelaçadas à filosofia, como uma “lâmpada”.

Aos nossos olhos, constituído pela escola de IENA e por outros pensadores da época, o romantismo alemão redesenhou o que era entendido como o conceito de Ideal. Assim, entendemos que, ao passo que se reconfigura o ideal de beleza como eles fizeram, utilizando-se da ironia para contrabalançar, podemos dizer, a possibilidade de que novos caminhos estéticos pudessem ser feitos, refeitos ou construídos.

Isso não impede que se recorra à ironia, mesmo que seja para denunciar a existência estética, ideal ou não. Com a Ironia, os românticos conseguiram subverter e fragmentar o conceito de ideal, tal qual um quebra-cabeça já montado jogado abruptamente no chão para que todas as peças se embaralhassem novamente. Dando outro fundamento para enriquecer o universo de possibilidades, uma nova substancialidade surge.

Isto é, o diálogo da filosofia com a literatura foi de tal maneira frutífero que, via ironia, conseguiu assimilar os elementos primordiais de constituição de cada campo, dessa “torção” os indícios da Modernidade emergem, consolidando outra constelação simbólica, requerendo (ou se transformando em) uma nova estética. Uma que dialoga com eventos, como, por exemplo, a Revolução Industrial, a Francesa, posteriormente, a Norte-americana.

Na obra *Discourse of Collective Identity in Central and South east Europe*¹⁷, Ion Bratianu destaca, no capítulo IV intitulado: *The Nation and its neighbors in Europe: Problems of Coexistence, section: Nationality*, algo que a respeito da obra *Le Peuple* (1846), de Jules Michelet, que mostra elementos a respeito do processo de formação de uma nova mentalidade, conseqüentemente, de um novo repertório linguístico-literário com toda a simbologia inerente a ele.

A saber, nas palavras:

In *Le peuple* [...] Jules Michelet advanced one of the most influential theories of liberal nationalism produced in the nineteenth century. The book discusses the economic and political transformations endured by Europe as it evolved from an agrarian to an industrial society. Using France as an example, Michelet suggested that modernization and industrialization generated political and ideological conflict. Harmony in society was disrupted. Michelet's invocation of a natural balance and order in society was not, however, an indication of a conservative turn in his thinking, but served to introduce one of these main ideas about the role of the nation

¹⁶ Nos referimos a toda construção da poética clássica, a qual desenrolou inúmeros nós a respeito do poético. No entanto, com a nova era, ou modernidade, instaurada se fez necessário em alguns casos não apenas ressignificar, como também, criar a ‘partir do zero’ um poético que, com o caminhar dos acontecimentos, conseguisse representar da melhor forma possível, as novas estéticas do novo mundo.

¹⁷ Organizado por Balázs Trencsényi e Michal Kopeček.

in history. [...] This theory of the nation was based on the assumption that ethnic groups were intrinsic parts of nature. This form of nationalism therefore combined two traditions: the Romantic idea of innate propensities of a nation, and the liberal notions of individual equality and transnational unity (BRATIANU, 2007, p. 374-375).

A partir da fala do autor, é perceptível¹⁸ que houve uma mudança, se se pensar no processo da modernização, salientada por Michelet, citado por Bratianu (2007), isto é, de um mundo organizado, praticamente, por uma estrutura agrária e toda a mudança para uma estrutura industrial, começamos a entender e a refletir como o pensamento do Romantismo, pesando também na Arte, propiciou um traslado, em que o mundo, com toda a sua organização, quase vira do avesso. Nesse ponto, o pensamento de Schiller ressalta que a necessidade da educação estética do homem nos faz refletir a respeito da importância de tal assertiva.

Enfim, o Romantismo choca-se com a linearidade objetiva e equilibrada da visão Clássica, assim, elementos, como, por exemplo, do mistério, do exótico, criam em alargada extensão e profundidade a relação do belo e do disforme, contrariando, assim, a rigidez canônica. Do efeito colateral, nasce o que poderíamos entender como um ato que transforma, ou embaralha, os gêneros, dilatando, consideravelmente, a estética clássica, ao passo que a ultrapassa e constrói em terreno pantanoso novos caminhos a serem percorridos.

O declínio, nesse sentido, implica diretamente na forma de se observar as relações sociais e a própria maneira de se pensar a Arte. A volta para os elementos, da natureza, pode ser vista como baluarte de resistência contra a mecanização¹⁹ da Arte, e, em uma posterior mercantilização, caracterizando-se como uma forma moderna de enxergar não somente a Arte, mas a poesia, propondo-se uma visão estética nova, formulada no olho do furacão, que se consolidaria com as duas Revoluções. Assim, com o mesmo arsenal retórico com que mostravam seus sentimentos, os românticos passam para o campo modernista do novo século.

¹⁸Perceptível, principalmente, pensando que a fala de Michelet *apud* Bratianu abre um pouco mais a maneira de entender a fala de Hobsbawm, quando o autor destaca que o mundo era em essência rural e isso é um elemento primordial para entendê-lo.

¹⁹A ideia de mecanização da Arte, se entrelaça as questões da Revolução Industrial, ao passo que se leva em consideração as drásticas mudanças que ocorreram na maneira da produção de mercadorias, e que de certa forma, foram também projetadas no âmago da Arte. A substituição do trabalho manual pelo trabalho do maquinário proporcionou um impacto direto nos meios de produção, ocasionando um aceleração do desenvolvimento das cidades. Houve então um grande processo migratório no sentido do Campo à Cidade. Com a indústria Têxtil, com a máquina a vapor - ferroviária, a Inglaterra toma frente no que concerne à produção fabril, elemento de destaque da modernidade. Neste sentido, se consolida a tecnicidade no que concerne à produção e o trabalho, tais mudanças do/no mercado, principalmente, se levamos em consideração que o ideário era o liberalismo, e o mercado respirava a livre concorrência, estes foram pontos fundamentais para que surgisse o aumento da segregação e inúmeros problemas sociais, encontrados principalmente, no contexto da cidade.

A Modernidade e o Romantismo compartilham laços orgânicos, sendo um dependente do outro, isto é, quando um se desenvolvia, como no caso da Modernidade, graças às grandes revoluções que a humanidade assistiu, o “contra-ataque” veio com o Romantismo, como em uma espécie de negativo-dialético contra e da realidade. Acolhendo a fala de J. Bronowski & Bruce Mazlich (1960, p. 426), o Romantismo “tem grande significado na passagem política e intelectual das revoluções”, tornando-se uma espécie de crisálida, gestando muito das mudanças da Idade Média, e dando à luz ao que entendemos como Modernidade.

Algumas considerações a respeito da Modernidade são dignas de nota e, para registrar isso, valemo-nos do pensamento de Walter Benjamin (2000), e, em outros momentos, da opinião de Baudelaire. A figura de Walter Benjamin(2000) é importante para nossa reflexão, na medida que ele analisa, de forma sistemática, a cultura do espetáculo. Já em Baudelaire em mãos destacam-se pontos interessantes no que diz respeito ao conceito de Modernidade, em um sentido, por certo, mais literário. Para Benjamin, a

[...] modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica. É a conquista da modernidade no campo das paixões. Desta forma o suicídio aparece como a *passion particulière de la vie moderne* (BENJAMIN, 2000, p. 11).

Nessa ótica, a representatividade do cristianismo é evidente. Conjuntamente com construção da Modernidade, embebecida pelo cristianismo, ela auxilia no fortalecimento de ideologias do medievo, estancando uma saída que, ainda que não seja de emergência, precisa ser desobstruída, permitindo que as múltiplas-modernidades consigam engajamento suficiente para criar o que se entende como Modernidade com ‘M’ maiúsculo.

Com sua representatividade, expressão, seu olhar sensível ao momento e, claro, ao processo analítico que permeia sua obra como um todo, Baudelaire especifica a primeira vez que se usou o termo “Modernidade”. De forma admirável, esse estudioso desenvolve um lirismo com profunda criticidade. Sua poética, por exemplo, constitui o pensamento no qual o valor e a originalidade estão entrelaçados, a fim de estreitar as fronteiras rígidas daquilo que poderíamos entender como ética ou filosofia do moderno, pelo menos nos moldes mais formais ou tradicionais não sendo transformados.

O texto, ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, de Benjamin, abre caminhos nas trincheiras abertas por Baudelaire, no que se refere à construção da

Modernidade, enquanto fenômeno²⁰. O poeta, ao passo que detém as pinturas de seu tempo, destaca que:

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas, igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1996, p. 07).

A qualidade essencial de presente que Baudelaire destaca é o que a Modernidade proporciona na obra, ou seja, aquele presente que, revestido de certa contemporaneidade, consegue delinear a Modernidade de seu tempo. Convém frisar que o crivo de passagem para a Modernidade requisitou certa sensibilidade do olhar do poeta, ou do artista, para entender como as questões estéticas estão se assentando.

Como destacado, as mudanças estabelecem um novo formato ao que entendemos, no século XXI, como Cultura, esse passo é importante para que se entenda todo o processo dialético construído até que se chegue a um certo distanciamento e se perceba as abruptas, mas sutis mudanças que ocorrem no conceito de Cultura, no caso, a formação dessa como a entendemos, sem esquecer a Estética.

Assim, de certa maneira, a modernidade pode ser compreendida e apreendida como elemento fundamental de construção do conceito de Cultura²¹. Nesse sentido, Hamburger afirma que

[...] a criação literária é diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material de criação literária. Pois é apenas aparente esta contradição, já que a ficção só é de espécie diversa da realidade porque esta é o material daquela. Mas, assim que exprimimos isto na generalidade desta tensão conceitual, aparecem as primeiras dificuldades e apresentam-se as inexactidões e discrepâncias presente no ponto de vista tradicional (HAMBURGER, 1986, p. 02).

²⁰ Quando menciono a Modernidade enquanto fenômeno, penso em suas múltiplas versões, isto é, toda época foi moderna de certo ponto de vista. O que vem à mente é a seguinte pergunta: quais seriam os acontecimentos que permitiriam enxergar um dado tempo como moderno. Como tratamos a respeito de literatura, o pensamento está voltado principalmente a linguagem, grosso modo, a linguagem poética, a poética, a estética e suas especificidades modernas, seguindo nesta esteira até encontramos com a poesia. Assim, evocamos Alfredo Bosi que em sua obra: 'O ser e o tempo da poesia', resgata, por exemplo, alguns elementos os quais abrem possibilidades para que pensemos a respeito da construção da imagem, não somente da modernidade, como a presença que supri o contato entre a realidade e a existência em nós, assim como, no poeta.

²¹ Talvez, a palavra Cultura (com 'C' maiúsculo) não seja a melhor opção, no entanto, por se tratar de algo que contempla tudo ao mesmo tempo, pareceu-nos mais apropriado. Sabemos dos perigos que o conceito carrega, não é simples, senão um profundo emaranhado simétrico, um quase labirinto de Fauno, onde existe também, um Minotauro à espreita. Ainda assim, acreditamos que ela seja o que melhor consolida, por exemplo, a base para que outros fenômenos importantes como o materialismo-dialético que precisa do social como 'fermento' para conseguir concretizar-se na realidade possa existir. A citação de Hamburger ilumina o nosso pensamento a este respeito, ou seja, a literatura é diferente da realidade, no entanto, a realidade é o material, o subsídio, da criação literária. Neste ínterim, para que aparentemente, o contrário ocorra, a ironia faz o papel de articulação para que isso ocorra.

É importante destacar a questão da relação da criação literária com a realidade, pois, nessa perspectiva, entendemos a sagacidade do olhar de Baudelaire em relação à Modernidade. Ele percebeu as sutilezas do (seu) tempo, e conseguiu sintetizar alguns dos espectros luminosos lançados com o Romantismo. A Modernidade torna-se, nessa acepção, a experiência da História.

Vale lembrar que, antes de ser poeta, Baudelaire foi crítico de arte, desafiando-a, ao mesmo tempo em que pensou em um acabamento sofisticado para o seu tempo, pensando na complexidade, na representatividade e na modernidade das cores (SMITH, 1962). Cores essas análogas à consolidação/construção da imagem, considerando-se que ela, por meio do olhar cauteloso, aprisiona a alteridade estranha das coisas, dos homens, do social, da articulação que o poético faz com a linguagem, entre tantas outras coisas. Nesse sentido, entendemos que ela pode ser, de certa forma, um modo incipiente de apreender e compreender o mundo (BOSI, 1977).

Neste ponto, o termo Cultura preenche bem por se tratar de algo que vem se construindo em um *ad aeternum*, isto é, está sempre no porvir, ainda que nossa percepção visualize, inicialmente, apenas o momento presente. A ideia de cultura popular e erudita são fenômenos com transitividade dentro do contexto formativo da Cultura. Ressalta-se, assim, que a medida de uma é a mesma da outra, isto é, a importância, ou a complexidade de ambos os fenômenos estão em pé de igualdade²².

O que se entende, na verdade, é que não existe apenas uma forma de conhecimento, mas também, não se deve observar a realidade em uma espécie de imagem estática, mas, sim, partindo do momento de observação, de apreensão (e análise) do real, destacando-se analiticamente os elementos que o compõem. Isso vale para a realidade, a fim de que se torne possível enxergá-la de maneira crítica.

²² Roger Chartier possui um texto, 'Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico', em que ele destaca a cultura popular como uma categoria erudita. Neste prisma, pensar a cultura popular como algo tão complexo como qualquer outro eixo constitutivo cultural é, de certa maneira, entender que, ao passo que se aprofunda no assunto, se torna perceptível que ela extrapola o conceito de 'exótico'. Um outro ponto a ser pensado é entender que a cultura popular pode ser interpretada e analisada como um sistema simbólico coerente e autônomo, que não depende da cultura letrada para seu funcionamento e articulação com a realidade. Assim, um segundo ponto é entender que as relações sociais das classes dominantes estão análogas a organização do próprio contexto social. Existe um jogo de forças. Neste campo de batalha cada detalhe redefine a constituição da hibridez do que entendemos como Cultura. Sem deixar de observar o regime Capitalista e as relações de poder inerentes ao processo constitutivo. Assim, entre o centro e a periferia existem camadas e camadas, cada qual com suas especificidades e finalidades. A Arte pode ser entendida como uma das lentes que possibilita um olhar crítico não apenas em relação a sua produção em seus determinados contextos, como também, a apreensão e crítica deles, independente, se a situação orbita o centro ou a margem.

A aproximação da figura, ou imagem, do herói e do artista baudelairiano, é algo que em substância, como diria Espinoza em sua *Ética*, apresenta algo de subjetivo, que pode ser entendido, ainda que parcialmente, como parte integrante, ou ainda constitutiva da figura do gênio romântico. Se pensarmos que a subjetividade é uma característica e indissociável da imaginação, como uma espécie de engrenagem, utilizando-nos da metáfora do relógio suíço, é possível visualizá-la, para que a imaginação consiga ‘funcionar’, Assim, marcando e entendendo seu tempo, engrenagens se fazem necessárias, e a subjetividade é uma delas.

Em um processo de articulação rizomática, percebemos que todo o arcabouço simbólico, imagético, semântico (pensando na língua) conecta-se como conjunto de fragmentos que constroem algo maior, para conseguir autonomia em suas especificidades. Em um primeiro momento, um dos efeitos produzidos é a imagem, no que lhe concerne, sedimenta o universo simbólico, consolidando, na linguagem, elementos que concebem os mais diversos discursos, com as mais variadas ideologias²³.

Partindo-se de um olhar que reverbera e não se perde em suas próprias repercussões, isto é, as imagens precedentes tornam-se válidas para a simbologia, permanecendo eternamente vivas, pois, atingem a universalidade. Esse pode ser o caso da cultura Clássica e, em alguns pontos, o é. O subjetivo preenche algumas das lacunas faltosas de um mosaico que entendemos como língua-linguagem.

Quando, progressivamente, o processo de preenchimento ocorre, aos nossos olhos, é como se as figuras de linguagem produzidas por uma contorção da língua-linguagem, ou a criação de um repertório simbólico novo, que dialogue e represente o sujeito, imerge na/pela língua-linguagem. Ocorre, então, que o “ocidente está atualmente perante um inevitável diálogo com as outras culturas «exóticas» e «primitivas». Seria lamentável que ele o iniciasse sem ter tirado alguma lição de todas as revelações fornecidas [...]” (ELIADE, 1952, p.170).

O olhar para o sujeito é, nesse sentido, aferido pela pressão social que o cerca, e nas novas paisagens de concreto que ele busca, para, inutilmente construir algo no sentido de uma simbiose. Conclui-se que a natureza, refúgio dos românticos, não se apresenta de maneira superficial. É preciso notar, por exemplo, que, alinhado a isso, o sentimentalismo se torna o estudo dos sentimentos, não apenas uma visão, diríamos, tola ou boba, frente à realidade. O natural, ou o sentimental, apresenta o estudo dos sentimentos em sua racionalidade e, ainda

²³Entendemos ideologia, pensando de maneira objetiva, com a maneira de um indivíduo enxergar a realidade que o cerca e o mundo o qual ele está inserido. Neste sentido, as imagens e simbologia internas das/nas ideologias são o material dialógico, em alguns sentidos, dialético, da formação delas mesmas, como também, da polifonia que elas produzem. Neste sentido, uma depende diretamente da outra, em uma ação de reciprocidade e afastamento. Neste sentido, o que reverbera não o faz somente por fazer, mas, com o passar do tempo existe uma ressignificação, em alguns casos, uma reapropriação e tentativa de reafirmar tanto a construção como a hegemonia de discursos.

que soe contrastante a ideia de sentimento e racional juntos, entendemos, de acordo com Baudelaire, que isso é *contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain*, e o fragmento que também nos interessa é a ideia da contemplação.

Na modernidade, convém frisar, o tempo²⁴ tem uma nova roupagem, ou ainda, fundamentação/reorganização, as estações do ano são fracionadas e toda uma mentalidade cheia de superstições, com uma simbologia ofegante que se arrastava desde o medievo, dá espaço ao progredir da história. Tem-se, assim, uma realidade que desconecta o ser humano do natural, ou da natureza. Dessa maneira, o que outrora servia para conectar a humanidade à Natureza foi esfalecendo. O projeto de modernização da realidade, conseqüentemente, da vida humana, se nota como o processo de criação de fissuras dentro do tecido das vozes históricas e sociais.

A discussão, em sentido romântico, alcança centralidade na obra, que tem uma narrativa inerente e própria, algo como um 'emanente-poético'. O poético terá em sua composição o traço imanente da subjetividade, que, por sua vez, apreende a alteridade das coisas, buscando realocar o campo de visão de quem observa, para que consiga ver, por exemplo, dos fragmentos para o todo, ou ainda do individual para o universal. O todo, nesse entendimento, apodera-se de um significado em totalidade, assim ocorre também no fragmento. Isso quer dizer que um pode sobreviver sem o outro, ressignificando-se a cada mudança.

Ainda no tocante à questão do poético, algo que chama a atenção é como o poeta consegue, de forma sofisticada, entender e criticar a monstruosidade da escravidão, da sociedade brasileira da época, ao mesmo tempo que realiza a crítica, conseguindo entender quais elementos que, progressivamente, constroem a modernidade estão na atmosfera da própria realidade.

A luta antiescravagista é um dos principais exemplos, pois, ainda que tendenciosa, em gênese, Luiz Gama enxerga na relação de poder alguns fios soltos pelos quais ele consegue tecer a defesa dos seus pensamentos, como também, criticar a sociedade, deixando claro, em sua poética, o discernimento em relação às lutas sociais e como elas podem ser exequíveis na sua própria época. Assim, além de uma crítica idealista, na qual ela se mostra suficientemente sofisticada a ponto de incomodar quem sabe ler nas entrelinhas.

²⁴Tempo no sentido de hora. Com a consolidação da modernização, a indústria com suas numerosas horas de trabalho constrói, desde a educação, o condicionamento da classe trabalhadora. Neste sentido, o tempo está ligado ao materialismo. O novo regime de produção, o Capitalismo, propõe uma nova lente para se enxergar a realidade. Lente esta que se mantém até a atualidade. A mercadoria terá um lugar especial nesta esteira devido o corpo, principalmente o corpo negro, ser encarado como mercadoria, sendo o principal meio de fundação/formação da humanidade, como também, do Brasil via escravidão.

A crítica romântica, em toda a sua robustez, segundo Duarte,

[...] buscava limitar o poder que a ciência moderna das Luzes gostaria de exercer, pois, o intelecto, ao mensurar tudo através de cálculos, poderia matar a própria vida das coisas. Ele deveria ser acompanhado pela imaginação estética, ou seja, poética (DUARTE, 2011, p. 25).

A subjetividade do indivíduo/poeta, elemento constituinte da identidade moderna desse sujeito, aparece como elemento de ambivalência não apenas na compreensão da Modernidade, como também, da relação de liberdade e do aprisionamento inerente são processo dialético constituído a partir do Romantismo, e de todo o arcabouço de efeitos colaterais desenrolados por ele, a hibridez dos gêneros pode, então, ser citada a título de exemplo.

Essa ambivalência nos parece ter vínculo direto com a liberdade, pressuposto caro ao Romantismo, e uma ideia de determinação que faz com que o indivíduo consiga ver as sutilezas do meio. No caso de Baudelaire, a rua era o melhor lugar para se perceber tais sutilezas, sobretudo, neste mundo burguês onde ele viveu, sendo que o sujeito precisa se enxergar, pois esse é um passo importante para que a ideia da liberdade se constitua de forma integral.

Em sua obra “Escritos sobre Arte-imaginário”, Baudelaire indaga ao seu leitor a respeito do que seria a concepção moderna de Arte. Logo depois, salienta que "criar é uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista" (BAUDELAIRE, 1998, p. 45)”. Nesse ponto, o aspecto da marginalidade que o poeta, e outros artistas, como, músicos, pintores, entre outros tomam, torna-se um ponto fulcral para entender como a imaginação se consolida e se articula com a subjetividade, a criatividade, a criticidade, etc.

Considerando-se que o Romantismo convive com a modernidade, como, também, se funde a ela (praticamente, a inaugura), com a necessidade de transgredi-la, uma vez ou outra. Nessa vertente, quando ocorre a transgressão, é que localizamos o processo de torção do eixo dialético, e isso acontece também na Arte como um todo. Segundo nossa compreensão, o eixo é retorcido qual uma viga de metal, pela ironia em suas múltiplas facetas e força universal.

Assim, pensando no contexto da Modernidade, por meio da imaginação, o artista retrata a sua realidade, mas o processo imaginativo de construção dessa realidade é que abre as fronteiras para a obra poética projetar-se como crítica, perante a sociedade que retrata. Baudelaire destaca que não se deve misturar, por exemplo, a sensibilidade da imaginação com a do coração (BAUDELAIRE, 1998).

Em outras palavras, seriam sensibilidades diferentes, por mais sentimental que o poeta pudesse ser ou fingir ser, as percepções deveriam ser delineadas cuidadosamente. Jennings evidencia algo semelhante, refletindo a respeito do pensamento benjaminiano;

[...] Benjamin is at pains to point out, takes place neither in the realm of the emotions nor in that of morals, but rather in that of perception. 'What speaks to us in his poetry is not the reprehensible confusion of [moral] judgment but the permissible reversal of perception'. The poem 'correspondences', with its invocation of the figure of synesthesia, remains the primary evidence for such a claim; but others, such as the lovely poem 'L'invitation au voyage', also ring changes on the notion of perceptual reversal (JENNINGS, 2006, p. 04).²⁵

A percepção é aguçada pela apreensão constituída a partir do processo imaginativo de contemplar o real e representá-lo. Baudelaire conserva algo de sadio até em suas crises nervosas, ressalta Gourmont. Entretanto, a apreciação mais feliz é do simbolista Gustave Kahn que diz que "o trabalho poético se parecia em Baudelaire com um esforço físico" (BENJAMIN, 2000, p.05).

A metáfora baudelaيرية do esgrimista é um ótimo início para pensarmos no processo de esquiva, de contra-ataque, de defesa, de retração e de refração estética. É uma luta contra um oponente incansável que acorda e adormece na mesma hora que você, isto é, você mesmo. A percepção, vista como uma lupa, reflete uma sensibilidade que consegue apreender o momento. A filosofia de Friedrich Schlegel, que busca se firmar como uma espécie de fragmentação, por sua vez, pode ser imaginada como se fosse um grande mosaico, e cada fragmento pode ser peça fundamental para o todo.

O fragmento, em ligação com a ideia dialética, mostra caminhos para imaginar de que forma a percepção baudelaيرية se projeta no âmbito social, e das entranhas, do que entendemos como poético, busca imaginativamente alcançar o Absoluto. Quando se busca o Absoluto via potência imaginativa, no 'universo imaginativo', encontramos a ideia das possibilidades que a Ironia, enquanto força universal, consegue esgueirar, fazendo com que os fragmentos desse enorme mosaico saia da inércia, desenhando, progressivamente, a silhueta de algo maior.

O particular é tão importante como o universal, pois representa tudo o que entendemos como subjetivo/subjetividade, luneta mágica que apanha e rearranja imaginativamente a percepção do artista que, por sua vez, transmite para a tela, para a folha, para a partitura

²⁵ Benjamin se esforça em apontar, não ocorre nem no domínio das emoções nem no da moral, mas sim, no da percepção. 'O que nos fala em sua poesia não é a confusão repreensível do julgamento [moral], mas a inversão permissível da percepção'. O poema 'correspondências', com sua invocação da figura da sinestesia, continua sendo a principal evidência de tal afirmação; mas outros, como o belo poema 'L'invitation au voyage', também trazem mudanças na noção de reversão perceptiva (JENNINGS, 2006, p. 04). (Tradução nossa).

aquilo que consegue realizar na tarefa de observar e selecionar os elementos mais frescos da memória.

O idealismo constitui um desses elementos que possibilita que o conjunto de fenômenos que contemplamos que entendemos como Utopia se realizem, retomando a questão da percepção, sob outros aspectos, como, teimosia destacada, outrora, por Baudelaire em sua expressão, tornando-se, nesse contexto, algo de suma importância, para o despertar da mente diante da própria realidade. Segundo Roberts e Murphy: “Utopias allow social beings to look at their society from the outside²⁶” (2006, p.147).

O processo repetitivo e artificial em que a sociedade entrou, por conta não apenas do meio de produção, atrelado à tecnologia, alargou ainda mais o hiato social que existe no país (Brasil), retomando a ideia do Fragmento de Schlegel, que se conecta com algumas conclusões teóricas a que chegamos. Assim,

[...] se a crítica, segundo suas próprias palavras, é o sistema de todos os princípios da razão pura, se é a ideia completa da filosofia transcendental — embora não a própria filosofia transcendental —, então ela tem de acreditar que o saber constitui um sistema ordenado ou, em outras palavras, que há uma forma da filosofia em geral. Para poder dizer o que disse, para poder afirmar que esgotou todos os princípios sintéticos a priori, Kant certamente não precisa explicitar todo o conteúdo da consciência, mas é necessário supor que conseguiu circunscrever uma totalidade e, com isso, vislumbrar a “protoforma” (Urform) da filosofia ou a forma para toda e qualquer forma singular dela. (SCHLEGEL, 1997, p. 08).

Uma das formas singulares da filosofia que destacamos é tudo que está inerente ao poético e tudo que ele possa alcançar. A poesia, nesse caos, é, aos nossos olhos, uma das principais formas como o poético apresenta a humanidade via Arte. O fragmento é, em sua gênese substancial, para entender a sociedade moderna. Uma sociedade que constrói uma realidade multifacetada, fragmentada e com um difícil embate dialógico e polifônico.

Nessa esteira, W. Benjamin salienta que não por acaso que o pintor da vida moderna trabalha à noite. Esse pensamento benjaminiano mostra que o artista, durante o dia, recolhia a matéria bruta, e, à noite, ele pintava, ou seja, transfigurava o real em não-real, captando as sutilezas da Modernidade observada e consolidando, assim, a experiência como contato epistêmico direto e característico com a sua fonte, ou seja, a vida burguesa, com os próprios horários de funcionamento e de organização.

Quando Baudelaire observa as sutilezas do processo imaginativo na construção da Modernidade, utilizando para isso uma lente sensível, não se preocupando, como destacado anteriormente, no tocante à moral ou a uma filosofia da Modernidade, ele está, de certa

²⁶As utopias permitem que os seres sociais olhem para sua sociedade de fora. (Tradução nossa).

maneira, interligando, mesmo que tenuamente, seu pensamento com o de Kant, na medida que esse filósofo entendeu o entusiasmo, produzido pela alacridade do espectador como signo de certa disposição, ou quem sabe, pré-disposição, moral do progresso da humanidade. Assim, se caracteriza a aparência, um dos termos utilizado por Kant para construir sua dialética.

A polêmica a respeito da obra baudelairiana, “Flores do Mal”, representa razoavelmente bem, o que pensamos a esse respeito. E, levando-se em consideração o pensamento kantiano, entendemos que a experiência pela qual Baudelaire se empenhou para consolidar sua obra de “n” maneiras não foi compreendida.

Nesse “fermento orgânico” (CANDIDO, 2007), entendemos, como destaca Muricy (1995), que o vínculo do artista com sua época é a condição de produção da obra de arte moderna. Assim, a Modernidade não é apenas algo relacionado a um contexto/período histórico, mas se torna, antes de tudo, uma interação com o contemporâneo e com a atualidade. Essa perspectiva, produto de raiz romântica, inaugura uma maneira nova de se pensar a Arte, ao passo que destacamos elementos, como, por exemplo, a iluminação e a imaginação, tendo como pano de fundo o diálogo entre Poesia e Filosofia.

Uma das diferenças pontuais a respeito da arte Clássica e da arte Romântica é o diálogo direto entre as duas. Vale lembrar que, na Antiguidade Clássica, os deuses e as deusas eram responsáveis pelas artes. O Helenismo e o Medievo são um todo representativo dos genitores da Modernidade. O Helenismo é um ponto importante a ser pensado, pois, nele encontramos algumas das unidades de mudança dos eixos temáticos culturais, em que a cultura Romana, por meio dos feitos de Alexandre Magnum, ou Alexandre, o Grande, compuseram, em sentido geral, o que na Modernidade, entendemos como os eixos dialéticos.

De acordo que a História do desenvolvimento tecnológico, cada vez mais sofisticado, encontramos ‘fios soltos’ pelos quais surgem novas possibilidades de compreensão do que entendemos como ‘juízo de sensibilidade’, levando em consideração que trabalhamos com uma estética inovadora no universo da Arte.

Esse juízo de sensibilidade representa, para nós, compreender, interpretar e explicar, saboreando todo o processo de diluição dos elementos que completam esse proceder, que, nas palavras de Antonio Candido, conforma “o culto da sensibilidade, a fé na razão e na ciência, o interesse pelos problemas sociais, podendo-se, talvez, reduzi-las à expressão: ‘o verdadeiro é natural, o natural é o racional” (CANDIDO, 2007, p. 44).

Retomando o raciocínio de Baudelaire e de Benjamin, percebe-se que, quando o artista imagina o real, ou seja, o pintor retrata à noite o que ele viu durante o dia, a imaginação associa-se à memória, ou ainda, a própria obra de arte se torna carregada de significações que

poderão ser interpretadas *a posteriori*, como uma espécie de objeto artístico-memória, deflagrando vários aspectos de seu tempo²⁷.

A transfiguração que se dá pelo exercício da liberdade tem um significado de abstração do real. Um verdadeiro duelo entre “a verdade do real e o exercício da liberdade” (MURICY, 1995, p. 36), pois o artista abstrai-se do real pelo processo imaginativo, pela matéria-prima que não anula o real, pelo contrário, o que o poeta viu é a primazia não destruída para a composição da obra. Na arte, a reflexão age de forma suprema, pressuposto romântico destacado por W. Benjamin, concatenando coerentemente com as ideias de Schlegel, quando esse autor afirma que a arte seria o cerne da humanidade.

Exercer a liberdade, a imaginação, ou ainda, a posição do artista, frente ao apreendido, demonstra que a vida moderna é a espinha dorsal da forma pela qual Baudelaire entende e cria amarras de diálogo com o moderno. É notável, quando se aprofunda nesse assunto, que não se trata somente de um mero exercício subjetivo, ainda que a Modernidade possa constituir-se pelo conceito da subjetividade, refletir a respeito desse processo é entender a linha pela qual foi tracejado que a representação da rua é tão importante quanto a representação em que os pintores clássicos retratavam suas obras. Seguindo essa linha de raciocínio, é possível compreender que:

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidivo, essas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente o vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 1998, p. 24-25).

Na esteira de Baudelaire, notamos que toda a Antiguidade um dia foi Modernidade. Então, apreender o espírito de uma época não é tarefa simples aos olhos e no imaginário do artista. Encontrar a 'beleza misteriosa', como intitula Baudelaire²⁸, é tarefa do artista moderno, que vê na Modernidade o esmalte que cada nova camada propõe novas perspectivas para enxergar a realidade, construindo, assim, percepções estéticas, formais e conceituais, a cada processo histórico.

²⁷ Ou não. Como o assunto não constitui diretamente os principais eixos de pesquisa do trabalho não adentraremos ao assunto. Entretanto, gostaria de deixar claro que entendemos que a Arte em sentido geral, pode também ter sua inutilidade como algo potencialmente produtivo.

²⁸ O mencionado consta na obra “Sobre a Modernidade”, escrita por Baudelaire.

A Memória, por assim dizer, é Moderna em essência e enquanto acontecimento histórico. Todavia, não nos deteremos nesse ponto, senão para destacar que a memória pode ser entendida como parte constituinte do captar poético do artista. Assim,

[...] um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. [...] evidenciam-se duas coisas: a primeira, um esforço de memória ressurrecionista, evocadora, uma memória que diz a cada coisa: 'Lázaro, levanta-te'; a outra, um fogo, uma embriaguez de lápis, de pincel, que se assemelha quase a um furor (BAUDELAIRE, 1998, p. 30-31).

É interessante comentar que o *Sturm und Drang* carrega intimamente o furor baudelairiano em sua composição e, em alguns casos, diríamos que a ironia produz dialeticamente as fagulhas do nascimento do furor supracitado. Portanto, encontrar o espírito de uma época não é algo simples, visto que inúmeras peças estão espreiadas, não permitindo, ainda que se enxergue a silhueta mencionada por Baudelaire, ver o todo que é construído.

A visão de um conjunto fragmentado nos parece ser concernente com a ideia de constituição das várias modernidades que ainda virão. Dentro das camadas que a Modernidade se constitui, a partir das palavras de Baudelaire, é possível compreender que cada época possui uma beleza particular, como também, apresenta, por assim dizer, sua graça particular.

A liberdade do homem moderno se dá, então, a partir da compreensão da forma de conduta do sujeito, ou seja, na posição ética diante do real, sendo capturada e digerida pela imaginação, constituindo o sujeito como figura central da Modernidade. Isso, em nossa concepção, está ligado, mesmo que de forma emaranhada, a uma constituição da figura do herói com o gênio romântico, e todas as especificidades inerentes a eles que constituem a figura do artista moderno, é um desdobramento do sujeito moderno.

A resignificação do mito é, nesse ponto, algo interessante de se pensar, todavia, não o faremos diretamente, pois não seria exatamente o foco do nosso raciocínio. Entretanto, vale destacar que a questão do poder do mito, para a formação da tradição literária, tem grande valor, quando pensamos na literatura brasileira como um dos elementos em que, não havendo o preenchimento, substancialmente, a apresenta repleta de fraturas e, elas, por sua vez, criam várias frestas que, abertas, se tornaram grandes hiatos, assim como outras vêm sendo “preenchidas” pela constante revisitação e compreensão do que poderíamos entender como cânone da literatura brasileira.

Retomando o raciocínio a respeito da Modernidade, o limite foi um dos aspectos que nos chamou a atenção, pois, em nosso entendimento, ele pode ser uma das saídas para se

entender e, talvez, superar a visão kantiana que se arrasta desde o romantismo alemão. Apegando-nos à visão baudelairiana a respeito da Modernidade, entendemos que existe um primeiro limite²⁹, que nos diz até onde ele se delineia, porque ultrapassá-lo seria enfrentar a imposição. O eu-lírico, nesse ponto, constitui o outro lado da moeda, consolida um outro limite, ou seja, a relação direta com o real retrata via imaginação, constituindo em poesia o que é observado.

Esse é um processo construído a partir de um olhar sofisticado e moderno, no que diz respeito às questões estéticas, tornando-se perceptível quando admitimos, por exemplo, que as questões de transição do plano do imaginário para o real e vice-versa são reflexões que surgem devido ao desdobramento do Romantismo em todas as suas faces. O diálogo do filosófico com o poético, um dos princípios fundamentais da Arte, e, por conseguinte, da arte romântica, é compreender que “a estética que emerge com dimensão de contato com o ser na modernidade romântica” (DUARTE, 2011) permite que,

[...] com essa linguagem mais poética seria possível trilhar o progresso sem fim da filosofia, deixando de exigir sua conclusão: **aludia-se ao que não se deixava dizer**,³⁰ apontava-se indiretamente o que não se podia argumentar. Hölderlin, Schelling, Novalis e Schlegel, entre outros, envolveram-se com a mesma tensão, advinda da presença simultânea da pretensão idealista de dizer o absoluto e da sensação romântica de que dizê-lo seria impossível. Foi dessa dificuldade que surgiu a necessidade de relacionar a filosofia à arte, construindo uma linguagem capaz de sustentar tal tensão (DUARTE, 2011, p. 35).

A partir do mencionado, conforme Baudelaire, existe algo que poderíamos intitular de sapiência poética, e que seria adquirida à medida que o artista, em seu anseio de liberdade, reconfigura a subjetividade, e isso depende diretamente da imaginação. A aproximação, supracitada produz um emaranhado de possibilidades, podendo, em alguns momentos, ser simétrico, não simétricos; em outros, linear (ou não), e assim por diante.

²⁹ Estamos usando a palavra limite sem pretensão de revesti-la de aspecto conceitual, o intuito é mostrar a relação de enfrentamento da relação que o artista tem com as questões do real e a criação artística.

³⁰ Destacamos esse trecho, pois, lembra-nos em muito uma das características da Ironia retórica. Desse modo, gostaria de destacar algo interessante, que é, a inversão dialética, a mesma que em sua dinâmica consegue transgredir a linguagem possibilitando arrancar-se mais do que ela oferece em sua superfície. Em outras palavras, aos nossos olhos, é o recurso que a Ironia, enquanto força Universal, possui e que dialoga, profundamente, quando pensamos na Ideia de Polifonia bakhtiniana. É uma questão a ser pensada, principalmente, quando admitimos que, a Ironia preenche as lacunas dos discursos, se assentando e exercendo maior pressão em suas partes mais fracas. Isso possibilita, que os eixos dialéticos sejam reordenados, trazendo a pluralidade das vozes/discursos/linguagem/língua etc., construindo o que entendemos como polifonia. A ironia seria a engrenagem motriz de todo o deslocamento provocado e recebido em forma de efeito colateral. Esse pensamento será explorado, posteriormente, com maior requinte e profundidade, ao passo que diluiremos a corpora poética de Luiz Gama.

No contexto dos arranjos dos dois fenômenos, um que muito nos interessa é aquele que gera a comunicação do poético³¹. Assim, a imaginação, ao passo que constitui a liberdade, é uma ‘liberdade criada’, tão batalhada pelos românticos. Ela constitui também o processo de compreensão do sujeito, possibilitando a construção de sua identidade.

Hugo Friedrich destaca que as novas definições

[...] de fantasia e de poesia, [...] consolidam-se no Romantismo da Alemanha, da França e da Inglaterra. O caminho que eles tomam, a partir daí até os autores da metade e do fim do século XIX, pode ser seguido de perto e tem sido descrito muitas. Podemos nos limitar a compilar os sintomas mais importantes que aparecem nas teorias do Romantismo e que já são os sintomas do poetar moderno (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

A partir da fala de Friedrich, percebe-se que a tensão inerente do Romantismo, de alguma maneira, se desdobrou, construindo a Modernidade. Desse modo, ao passo que se constrói um novo tabuleiro, as peças precisam ser reorganizadas, destacando-se que a poética e a lírica são exemplos de importância cabal. O redimensionamento da visão provoca, então, um deslocamento de eixo tão grande, que:

Contra a poesia anterior, que dispunha ‘seu sortimento numa ordem facilmente compreensível’, escreve Novalis: ‘Eu quase me atreveria a dizer que o caos deve transparecer em toda poesia’ O novo modo de escrever poesia provoca um completo ‘alheamento’, para conduzir à ‘pátria superior’. Sua ‘operação’ consiste em deduzir do conhecimento o desconhecimento, como faz o ‘analista no sentido matemático’. Tematicamente a poesia segue o acaso; metodicamente, as abstrações da álgebra, as quais se tocam com as ‘abstrações da fábula’, ou seja, com sua liberdade nos confrontos do mundo habitual que sofre de uma ‘claridade excessiva’. Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Malhermé e a dos poetas hodiernos. A estrutura permanece transparente também nos casos em que cada um de seus membros foi mais tarde deslocado ou integrado. Tudo isto se poderia completar com as expressões de Fr. Schlegel sobre a exigência de separar o belo do verdadeiro e do moral, sobre a necessidade poética do caos, sobre o ‘excêntrico e o monstruoso’ como pressuposto da originalidade poética. Novais e Schlegel foram lidos na França e fomentaram os pensamentos fundamentais do Romantismo francês (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

Nessa perspectiva, entendemos que os limites das barreiras que definiam a questão do belo, do verdadeiro continuaram, de certa forma, ainda a se delinear. Entretanto, no que concerne à linguagem, o Romantismo trouxe inovações que não existiam. Nesse sentido, Friedrich destaca que a poesia antiga seria de “fácil” compreensão.

³¹ O termo pode ser encontrado em ‘Seis propostas para o próximo milênio’ de Ítalo Calvino.

Acreditamos que a exigência da matéria poética, ou seja, a linguagem, assim como as necessidades as quais ela habitualmente estava relacionada, mudam. E, esse processo de metamorfose, de certa maneira, contorce a linguagem de tantas formas que dela se pode extrair material suficiente para suprir as novas demandas de expressividade artística.

É interessante salientar que, assim como a sintaxe, o ritmo é retorcido. Esse efeito produz versatilidade nos pressupostos de originalidade, de uma poética que consegue estreitar laços plurissignificativos ao belo, elemento caro à Antiguidade Clássica, como o disforme, elemento substancial do que entendemos como Modernidade. Nesse contexto, a “linguagem mais poética permite trilhar o progresso sem fim da filosofia, deixando de exigir sua conclusão: aludia-se ao que não se deixava dizer, apontando indiretamente o que não se pode argumentar” (DUARTE, 2011, p. 35).

Mesmo que aparente que a forma é negada, isso não ocorre, já que ela se torna prerrogativa do conteúdo incondicionado (HASEN *apud* ALVES, 1998), consistindo no peculiar da mente criativa do gênio imaginativo. Compreendemos, diante disso, os motivos de Friedrich Schlegel asseverar a autorreflexão infinita da poesia e, de certa forma, também, da Literatura como um todo. Assim, a forma poética, tão cara aos românticos, se apresenta como a forma negativa dos limites da consciência que busca estreitar laços com o Universal, ou com o Infinito, ou ainda, com o Absoluto.

As raízes da poesia entrelaçaram-se com o filosófico, o poético construído não apenas dialoga com o belo, como na Antiguidade Clássica, como também, espraia raízes, construindo elos com um mundo liquefeito, nauseante e cheio de tédio. A aceleração que os românticos imprimem ao processo autorreflexivo permite que a consciência do leitor se ligue com a voz interna do poema, proporcionando, assim, um objeto figurado bastante particular. O gênio assume o diabólico da indeterminação. Como se sabe,

[...] a invisibilidade da forma foi teorizada pelos românticos por meio de oposições como intuição/conceito, imaginação/razão, conteúdo/forma, símbolo/alegoria, realidade/linguagem, emoção/cálculo, natural/ artificial etc. Os segundos termos das oposições - conceito, razão, forma, alegoria, linguagem, cálculo, artificial - foram entendidos como hipóteses racionalistas, modalidades inferiores e artificiais de representação porque seriam formas mediadoras, postas entre a intuição do poeta e aquilo que Novalis chamou de real autêntico absoluto, o conteúdo essencial da unidade mística da experiência autêntica e inefável do Todo. A supervalorização dos primeiros termos das oposições significou a escolha deliberada das técnicas produtoras de indeterminação que marcam toda a arte romântica com o 'sentimento do indefinido' diagnosticado por Hegel (p. 16).

A operação de deduzir o conhecimento do desconhecimento, a premissa Socrática, 'só sei que nada sei', se torna, além do diálogo com o pensamento filosófico da Antiguidade Clássica, o meio para que a ironia transite também no objeto artístico, isto é, na poesia, como

ainda estreite os laços entre algo, diríamos, não apenas matemático, senão dialético. Por esse ângulo, o todo construído no novo modo de escrever poesia é adornado por uma aura de caos, de penumbra, de melancolia, de tédio, e entre o excêntrico e o monstruoso, entre os binômios e as especificidades de uma poética que materializa sua maturação que vem desde o Helenismo.

É conveniente esclarecer que, nos modelos alemães, o romantismo era substancialmente literário, nos franceses em semelhante interpretação, a figura do poeta era vista como sacerdotes do santuário da Arte. Eles se viram contra o público burguês, chegando a extremos de ficarem entre si, uns contra os outros. A consagração do poeta vinculada às experiências autênticas como em Baudelaire, ou artificiais da dor, ou da melancolia, assim como da nulidade do mundo, são elementos da libertação das forças que redundaram em favor da lírica (FRIEDRICH, 1978).

Rosenfeld destaca que o romantismo alemão está contextualizado em um período que, de alguma forma, floresce ligado ao pensamento de Baudelaire, assim como ao simbolismo e à *décadence* literária do *fin du siècle*. A passagem do mundo antigo para a nova realidade circundante, certamente, não aconteceu de maneira rápida, pontual, ou objetiva. Pelo contrário, as mudanças ancoraram-se lentamente, à medida que o tempo-histórico passava, as mudanças sociais aconteciam. Nesse viés, parece-nos que a ideia de perfeição não se encontra em consonância com ideias como a sinceridade, a espontaneidade, ou ainda autenticidade da autorreflexão.

A poesia, que agora partia da linguagem, conseguiu representar a apreensão do impulso do gênio na própria palavra, como destaca Friedrich. Esse processo produziu consequências profundas na poesia moderna. E esse autor nos informa que:

Num trecho conhecido de 'Les Contemplations', lê-se: 'A palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão', o tato externo esperam - e muito mais ainda: é cor, noite, alegria, sonho, amargura, oceano, infinidade; é o 'logos' de Deus (FRIEDRICH, 1978, p. 32).

Tão importante quanto perceber a linguagem, nessa nova ordem, é entender, por exemplo, como o elemento do grotesco é esteticamente organizado na Modernidade. Como afirma Friedrich, as raízes do pensamento de Victor Hugo estão, provavelmente, embebecidas pelas afirmações de Fr. Schlegel, quando ele se refere ao gracejo e à ironia, cujo contexto assenta conceitos, como, por exemplo, o do caos, da eterna agilidade, do fragmento, da bufonaria transcendental.

Entretanto, por mais que se encontre a influência mencionada, o pensamento de Victor Hugo apresenta aspectos originais, no que diz respeito às “ideias fulgurantes do poeta [...], das quais certamente não se pode exigir flexibilidade demasiada. Mas elas são sintomas premonitórios da modernidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 33). Ainda segundo o pensamento desse autor, o

‘Grotresco’ era, originalmente, um termo da linguagem da pintura e designava o trabalho de entrelaçamento ornamental (a maior parte das vezes tirado de motivos fabulosos) de um quadro. Seu significado estendeu-se a partir do século XVIII e abrangia, já então, o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos. Victor Hugo, retomando as sugestões de Friedrich Schlegel, emprega-o neste sentido, incluindo, porém, nele também o elemento feio. Sua teoria do grotresco representa um passo adiante, e é, até então, o passo mais enérgico em direção ao nivelamento do belo e do feio. Aquilo que era, até então, desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico. Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude desta cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si. Aparece na obra de arte como o grotresco, como uma imagem do incompleto e do desarmonico. Mas o incompleto ‘é o meio mais adequado para ser harmônico’. Vê-se como, sob a designação ‘harmonia’, já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotresco deve aliviar-nos da beleza e, com sua ‘voz estridente’, afastar sua monotonia. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o ‘grande todo’ nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o ‘todo’ não concorda com o homem (FRIEDRICH, 1978, p. 33).

É notável que a partir do elemento da transcendência, como, também, do fragmento organicamente vinculado à ideia do grotresco, existe um conturbado jogo de poder, no qual, dentre as caricaturas hugoanas, se observa que o riso do grotresco não está diretamente ligado ao riso, mas, ao sorriso irônico, conforme pontua Friedrich (1978, p. 33) ao afirmar que "torna-se trejeito, excitação provocante e estímulo de uma inquietude em que a alma moderna aspira mais que à distensão".

O grotresco, enquanto novo tipo do domínio da Arte, mesmo que a *Ilíada* e a *Odisseia* e em dramas satíricos já mostrassem indícios dos elementos que representam o grotresco, em sua essência, diríamos, que o mundo se modernizava na ideia de belo que se transforma, e na de feio emerge a superfície da modernidade.

A transcendência da obra gamoniana, ultrapassa a distensão, se assenta na inteligência, na perspicácia e sagacidade que o poeta consegue imprimir e materializar, como, também, no campo simbólico, uma imagem utópica se materializa via linguagem poética, como em:

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

Do chocho bestunto
Cabeça farei;
Mimosas cantigas
Então te darei.

O sentido da existência no mundo, da vida – propriamente dita – e a procura por alcançar o Absoluto, ainda que de forma utópica, se ligam a ideia de transcendência. Ela, neste sentido, esta enveredada em encontrar respostas para questões humanas que possuem, ou ainda, requerem reflexão com um nível mais aprofundado. A realidade material que o poeta confrontado, isto é, a imanência, é ultrapassada no momento que o poeta passa pela experiência da escravidão.

Desse contexto, segundo o pensamento kantiano na obra “Crítica da Razão Pura”, chegou-se à compreensão de que pensamentos sem conteúdo são vazios, e a consciência sem conceitos é cega. Assim, os pensamentos e o sentidos que ornamentam a poética de Gama contemplam isso. Sendo possível encontrar vestígios, do supracitado, como em:

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

Que o branco é mordaz
Tem sangue azulado:
Se boles com ele,
Estás embirado.

Dito isso, chega-se ao entendimento que a transcendência demonstra o que não é comum, ou seja, que está além dos limites convencionais, por assim dizer, se tornando ou sendo superior. Kant com o conceito “consciência transcendental” permite que analisemos como o conhecimento, ou a poética gamoniana, realiza uma “observação” empírica.

A consciência, percebida na obra poética, permite que o eu-lírico-negro transcenda o mundo do interior para o exterior, realizando o caminho contrário, também, para que o processo dialético envolvido seja completo. Em outras palavras, estaria envergado para o que Kant destaca o processo de união entre a sensação (conteúdo) e o intelecto (estrutura).

A poética, em seu elemento transcendente, permite que o leitor conheça os objetos da realidade, pelos “olhos” do eu-lírico, deixando marcas de como ele “conhece” ou “entende” (ou entendeu), como também, como confronta a realidade concreta. Tudo o que foi mencionado relaciona-se, diretamente, as condições de possibilidade de construção do conhecimento humano, isto é, da condição de cognoscibilidade – ou seja, como a

sensibilidade e o intelecto. Neste ponto, o que para Kant seria *a priori*, isso é, que não seria possível sem passar pela experiência, ou ter acesso a ela.

No caso do poeta, o fato de ter sido vendido pelo pai permite alcançar e ultrapassar o “a priori” kantiano, elevando em todos os níveis as condições de possibilidade da própria experiência. Identificamos, nessa linha de raciocínio, o que é preciso que esteja no sujeito que conhece (por assim dizer) para que ele conhece, em outras palavras, o poeta não apenas fala a respeito da escravidão, condenando-a de todas as formas, como, também, a vivenciou por um período de sua existência.

Assim, a poética gamoniana consegue contemplar tanta experiência sensível, e partir disso, fazer que o intelecto funcione, captando a realidade via conceitos e juízos. Desse argumento, a figura de Luiz Gama como primeiro intelectual negro do/no Brasil, se materializa em sua lírica, em sua poética, em sua experiência e pela forma que ele constrói, dialeticamente, seu intelecto.

Observamos os seguintes versos:

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

Não lutes com isso,
Trabalhas em vão;
E podes tocar
N'algum paspalhão.

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

As sensações estão para o transcendental, assim como, os conceitos e juízes estão para o intelecto. No trecho destacado é possível analisarmos os dois elementos em interação. Assim, para fechar o *frame* a respeito da transcendia (ou transcendental), constatável em Gama, é necessário compreender que tal pensamento difere do que entendemos como; teoria do Belo. O transcendental o qual pensamos vincula-se no sujeito, e é dele que partimos. Em nosso caso de sua poética.

Desse modo, o Belo, da Modernidade baudelairiana, por exemplo, cobre como um véu um todo representacional, estendendo-se dos aspectos mais simples do social, do avanço tecnológico, da construção da ciência, enquanto força fundadora de pensamentos críticos da e sobre a realidade, os primeiros frutos do capitalismo que começaram a pulular nas sociedades,

adequando-se às antigas mazelas, fazendo a manutenção, quando necessário, desarticulando-as, quando inviável e preenchendo em seu lugar algo novo.

Se pensarmos por uma perspectiva Platônica, poderemos constatar que o belo está ligado ao objeto em si, independentemente do olhar que é lançado a esse objeto. Partindo dessa premissa, podemos pensar que a construção do grotesco enquanto fenômeno artístico pode carregar em si o mesmo pressuposto. No entanto, o grotesco vem repleto de um novo universo simbólico, que, por sua vez, é constituído pelos parâmetros de uma realidade representada por problemas antes não enfrentados³².

O idealismo inerente à construção do que entendemos como belo, sublime, feio, grotesco etc., com contornos dialéticos, torna possível, por exemplo, pensar que o horizonte estético construído com a Modernidade representa outra realidade circundante. Abre, assim, possibilidades para que outras lentes sejam alocadas à compreensão do ponto inicial desse processo, o indivíduo. Isso quer dizer, que o olhar que transpassa a realidade parte do sujeito que observa, para, dessa maneira, chegar à compreensão do belo construída sobretudo pelo processo de inclinações dionisíacas e não apolíneas.

Uma das coisas que nos chamou a atenção foi perceber que entre os contrastes do apolíneo e do dionisíaco, as relações, quando estabelecidas em torno do belo e do feio, a questão da classe social, ainda na Antiguidade Clássica, nos parece estar diluída em toda a extensão. No drama, a aristocracia conseguiu um gênero a ser explorado à exaustão. A burguesia, em sua ascensão, por sua vez, vem fazendo com o romance algo semelhante. Uma das diferenças é que a modernidade que circunda a burguesia possui maiores recursos midiáticos, assim, a novela se tornou um dos principais meios representacionais de romances que vão desde Shakespeare, com seu "Romeo e Julieta", inicialmente, apresentado como peça teatral, e ainda com um verniz grosso do drama e que, posteriormente, transformou-se em novela.

Trata-se de uma mistura, não apenas dos gêneros, como da própria sutileza do olhar shakespeariano que por conta da plasticidade, se perde no produto da indústria cultural. Vale

³² A industrialização do mundo moderno se torna o cenário perfeito para que emerge novos elementos que coadunam, possibilitando que emerge na Modernidade o feio/grotesco em toda sua extensão. Isso quer dizer, que enquanto o belo não possui uma inclinação, ainda que tenha envergadura suficiente, para a existência de críticas sociais, políticas, econômicas entre outras, no Feio, enquanto categoria – fenômeno, consegue contrapor dialeticamente a aura de perfeição que o belo emana. O belo e o feio/grotesco, socialmente, são categorias que se contrapõem em vários aspectos, um que no nosso entendimento está incrustado na casca de ferida chamada Cultura, ou seja, são as classes sociais e tudo que está envolto a elas. As artes periféricas, ou artistas periféricos, quase sempre marginalizados, estão dentro do que produzem o feio/grotesco, o inacabado, o popular, ou ainda, a arte popular. Entendemos a arte erudita, neste sentido, como um dos vieses, que em pé de igualdade, se assentam lado a lado da cultura popular, construindo algo maior e plurissignificativo.

destacar que a relação entre os dois, segundo o que conseguimos entender a respeito do pensamento de Nietzsche, se desdobra para a compreensão da percepção do dinamismo da natureza, considerando a sua espontaneidade, isto é, algo que se aproxima do conceito do belo enquanto produto da natureza. O dualismo, entre as duas entidades, entrelaça-se ao processo do contínuo, ou ainda, do universal da arte. Nietzsche destaca que:

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos essas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão de arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras do seu mundo dos deuses (NIETZSCHE, 1988, p. 27).

O estético parece possuir fenômenos específicos para que ele ocorra, a tensão gerada por essas duas forças de características divinas, rompem, uma espécie de véu temporal, possibilitando enfim que a Modernidade se consolide. O belo estaria para o divino como o feio estaria para o diabólico³³. Quando surgiu a nova estética, isto é, a do feio/grotesco, entendemos que internamente existem pressupostos que estão em contrapartida ao belo, isto é, a simetria, a triangulação, entre outros elementos utilizados na Antiguidade Clássica, para se chegar no que entendemos como sublime. O caminho da estética do feio, ou grotesco, como em alguns sentidos, do diabólico, do demoníaco, de um erotismo mais humano, mostra que o eixo gravitacional do pensamento está vinculado à figura do homem/humanidade.

É possível, então, encontrarmos uma representação e um pensamento transcendental que alinha a visão crítica, não somente em relação à Arte, em sentido geral, como também, das relações do indivíduo com o ambiente pelo qual ele produz o objeto artístico. A título de exemplo, o personagem Quasímodo possui vestígios do destacado.

A Tragédia, que em sentido geral, era vista como uma forma mais sofisticada que o Cômico, por exemplo, representava a aristocracia, enquanto o riso, o cômico, entre outros, eram considerados gêneros menores. Assim, gêneros menores relaciona-se com o que Aristóteles, em sua obra – Poética, nos explica como ações de homens inferiores, os quais

³³ O diabólico está intimamente ligado ao dionisíaco. Um dos pontos que nos chamou a atenção é perceber que entre os contrastes do apolíneo e o dionisíaco é possível também entender que as relações quando estabelecidas em torno do belo e do feio, a questão da classe social, ainda na antiguidade clássica, nos parece estar diluída em toda a extensão. Vale destacar que a relação entre os dois, segundo o que conseguimos entender a respeito do pensamento de Nietzsche, se desdobram para a compreensão da percepção do dinamismo da natureza, levando em consideração a sua espontaneidade, isto é, algo que se aproxima do conceito do belo enquanto produto da natureza. O dualismo entre as duas entidades entrelaça-se ao processo do contínuo, ou ainda, do universal da arte.

eram motivo de ridicularização devido aos seus atos maléficos, malignos, nefastos ou algo similar, porque a vida tem invariáveis reviravoltas.

Na verdade, o que percebemos é que a inocência de achar que um é melhor ou mais sofisticado que o outro reforça o pensamento que a Arte, também na Antiguidade Clássica, transitava entre as camadas sociais, sendo alguns gêneros mais renomados que outros. Algo que nos chama a atenção é que a Ironia amplia a concepção de Belo, assim como do feio/grotesco, e no riso; na Tragédia ou na Comédia, a figura da Ironia exerce força em ambas as expressões do pensamento, independente do gênero. Em nosso plano de visão, um não é mais sofisticado do que o outro. É possível encontrarmos, portanto, obras com acabamento bastante sofisticado, em vários gêneros literários.

1.3. A modernidade da Modernidade

No olhar visionário, com a perspicácia ímpar de Baudelaire à medida que destaca “há lágrimas? Sim, mas aquelas que não vêm do coração” (FRIEDRICH, 1978, p.37), em nosso ponto de vista, constrói, ou personifica, o eu-lírico de uma maneira intensamente sofisticada, pela qual a voz interna do poema consegue certa autonomia de potencial imaginativo, e se torna possível representar o abismo da alma com todas as suas especificidades, como, por exemplo, a tristeza, o ódio, o rancor, a dor, em um sentido sinestésico, que esteticamente buscou com estrondosa exatidão e validade, o que entendemos como poetar.

A curvatura pela qual o poeta, completamente imerso sobre si mesmo, em processo autorreflexivo, se vê vítima da modernidade que contempla, e com o corpo em “chamas” compõe poesias desperta a consciência artística, propondo um caminho que produz algo semelhante a um distanciamento. E, assim,

[...] o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e sua substância tão corrosiva quanto mágica. Uma característica fundamental de Baudelaire é sua disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística. Ele reúne o gênio poético e a inteligência crítica. Suas ideias acerca do procedimento da arte poética estão no mesmo nível de seu próprio poetar e são, em muitos casos, até mesmo mais avançados, como ocorreu também com Novalis (FRIEDRICH, 1978, p. 35-6).

O procedimento poético amplia-se de forma progressiva, chegando à análise da consciência da época, em outras palavras, da própria Modernidade em si, é notável que, como a poesia ou a Arte, é concebida de forma ontológica. Nesse sentido, Muricy salienta algo a

respeito do pensamento benjaminiano bastante interessante, a saber: “Atento a [...] dimensão temporal, preocupado com a redução da noção de tempo ao modelo biológico”³⁴. Benjamin irá encontrar, no modelo estético, “a riqueza de uma concepção de temporalidade que lhe permitirá construir sua epistemologia e seu conceito de história” (MURICY, 1995, p. 38).

Assim, Benjamin propõe uma temporalidade intensiva para interpretação das obras de artes e das ideias. Muricy destaca que, para Benjamin:

A reflexão que me ocupa diz respeito à relação das obras de arte com a vida histórica. Tenho agora como certo que não há história da arte. [...]. Do ponto de vista do que lhe é essencial, ela [a obra de arte] é a-histórica. [Obras de arte] não têm nada que as ligue umas às outras ao mesmo tempo de modo extensivo e a título essencial. O elo essencial das obras de arte em si se dá de modo intensivo. Nisto as obras de arte são análogas aos sistemas filosóficos, o que se chama de história da filosofia sendo ou bem uma história de dogmas ou de filósofos, desprovida de interesse, ou então a história de problemas na medida em que está a todo momento ameaçada de perder contato com o contexto histórico e de voltar-se à interpretação intemporal, intensiva. A historicidade específica das obras de arte é também deste tipo, que não se descobre em uma história da arte, mas somente em uma interpretação. Uma interpretação, na verdade, faz jorrar conexões que são atemporais, sem serem por isso desprovidas de importância histórica (BENJAMIN, *apud* MURICY, 1995, p.39).

É notável que a noção de interpretação, ainda segundo Benjamin, difere drasticamente da hermenêutica mais tradicional. O fator que a torna tão interessante é que ela confere essencial papel à categoria do sujeito. Esse ponto nos impele ainda mais a pensar que a imaginação é, sem sombra de dúvida, elemento da espinha dorsal do pensamento da Modernidade, coadunado à subjetividade que se expressa em liberdade, liberdade essa que abre o leque de possibilidades, estendendo-se aos elementos da marginalidade tão caros na poética de Baudelaire.

Comenta-se, de acordo com o autor de “Flores do mal” que a figura desse artista da modernidade se projeta:

Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 1995, p. 17).

³⁴O modelo biológico o qual Benjamin busca superar é modelo o qual Kant pensava as questões relacionadas ao tempo, ou a temporalidade, e que segundo a autora vem de tradição Newtoniana. Como não iremos nos deter diretamente nesta discussão queremos apenas destacar que, esta noção era limitada pela noção de experiência, que pagava tributos à sua época (MURICY, 1995).

Baudelaire destaca, ainda, algo que nos chamou a atenção, que “a curiosidade pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio” (BAUDELAIRE, 1995, p. 16). Pensar, por exemplo, a modernidade do poeta Luiz Gama, tendo como fio condutor o pensamento destacado, nos abre possibilidades interessantes para entendermos como a poética dele pode ser compreendida a partir desse olhar moderno.

O procedimento pelo qual se realiza a fuga da realidade é também o que proporciona o prazer estético de algo que está esmaltado com um “ar de novidade”. Para Baudelaire, “a criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor” (BAUDELAIRE, 1995, p. 17).

A pureza que esse autor destaca é produzida pelo processo subjetivo de encontro da imaginação, e a iluminação, por essa fresta, se consolida uma das possibilidades de se entender, por exemplo, a questão do jogo de espelhos, que está, diretamente, ligada a um profundo olhar irônico da realidade.

O caráter crítico que encontramos, no lirismo baudelairiano, cria laços e está, diretamente, ligado à figura do herói e a do artista, ou a um heroísmo, que possui singularidade como elemento de inserção na Modernidade. Sobre isso, Benjamin afirma que “eles se equivalem desde o início” (BENJAMIN, 2000, p. 05). Por essa abertura encontramos um dos fios soltos, no qual Baudelaire dialoga com a Antiguidade, criando uma ponte entre a tradição e a modernidade.

Entender o artista/herói baudelairiano é uma das possibilidades para entender a inovação e a sofisticação que o poeta consegue abstrair das entranhas da Modernidade. O herói é, por assim dizer – herói, pois nele reside uma singularidade. No caso do artista, seria a singularidade poética, algo que nos parece ser um desdobramento ao quadrado do que a figura do gênio, tão propagado pelos românticos, conseguiria produzir ao se deter no universo da Arte. Assim, tal singularidade está atrelada ao fato de o indivíduo/sujeito fazer-se poeta, aspecto, diga-se de passagem, notável em Luiz Gama, ou seja, o poeta em processo de autorreconhecimento, consolidando sua própria identidade como mencionado.

Por mais que se conheça a ideia da paródia³⁵ utilizada pelo poeta, a forma da utilização lexical, a retomada e o efeito de pulular o campo simbólico com elementos africanos, sem mencionar que a figura do herói, destacada por Benjamin, é constituída por uma matriz que

³⁵Nos referimos a alguns pontos em que o poeta Luiz Gama realiza a paródia de alguns estilos.

dialoga de maneira profunda e mais rizomática, no que diz respeito à formação, ou quem sabe, da reformulação do espectro cultural que viria a se tornar a cultura brasileira.

Assim como em Baudelaire, segundo Benjamin, visualizamos, desde o início, um código próprio, algo que se desdobra para a genética da figura do artista moderno. Esse aspecto também encontramos no poeta Luiz Gama, e pensamos na forma que ele conduz a constituição de sua poética. Retomando o raciocínio em Benjamin, a respeito da Modernidade, observamos que, há uma relação entre o herói e o conceito de singularidade, parece que o heroísmo, de alguma forma, retoma, mesmo que parcial e paralelamente, a questão da natureza, sendo que a singularidade resgata ou reata laços com o conceito do “Eu” e o “Não-Eu”, atrelado ao da autorreflexão.

Pensamos no que foi destacado, pois, a partir do momento que elevamos a singularidade ao ápice, obtemos a figura do herói, ou do cavaleiro, idealizado no Medieval, como contexto, ao passo que retomamos a figura do poeta aplicando semelhante paradigma. Ao interligar a figura do poeta à do gênio, isso é visto de forma muito semelhante ao paradigma da singularidade. Vale destacar, que a singularidade está também em diálogo com a liberdade de criação.

Esse elemento de distinção pode, de maneira quase irônica, estar relacionado à alcunha do “Orfeu de caparinha”, ainda que se constitua uma brincadeira que o poeta realiza, as raízes da tradição literária estaria, mesmo que sutilmente se constituindo. Outro aspecto que nos chama a atenção é que não é difícil perceber, por exemplo, que há algo irônico, talvez, sagaz, quando se percebe que quem ocupa tal “função”, no que diz respeito à figura do herói, é um “ex-escravo”, ou melhor, um negro, que lutou por sua emancipação. Isso nos lembra o episódio em que Ulisses, para não ser descoberto e morto por seus inimigos, é disfarçado, pela deusa Atena, na figura de um mendigo.

Assim, pensando em um paralelo, a figura do herói grego está para a figura do artista representada na figura de poeta, de *rock star*, ou qualquer outro que busque o valor semelhante ao que Aquiles escolheu, ou seja, uma vida curta, porém, memorável, preferencialmente eternizada na memória de terceiros, do que uma vida longa e medíocre. Destino e fatalidade, então, são elementos vividos por Baudelaire. Ao destacarmos vividos, é porque a experiência é, também no poeta, algo de importância.

O poeta constrói a singularidade, no binômio, sem colocar sobre si a responsabilidade que é outorgada ao herói grego. Dessa forma, ele projeta algo próximo de um esquema dialético entre os pontos mencionados, ou seja, há algo que transcende e determina, maior, praticamente impossível de ser controlado. Ao passo que, no herói grego, temos a vida dele sendo, basicamente, estabelecida pela estrada que um herói deve trilhar. Baudelaire consolida

algo moderno, deixando ao destino, seja ele qual for, decidir aleatoriamente o caminho a ser seguido e, na fatalidade, entendemos o campo fértil onde a ironia se assenta.

Hugo Friedrich salienta que

[...] a mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética e da crítica. Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, a estrada como um quadro idealizantes de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar representação do demoníaco, em que própria lírica, embora distinta como gênero ou gêneros, não foi, forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

A ruptura, a qual Friedrich destaca, nos parece que ocorreu no caso social, ao passo que as transformações, no plano real, apresentavam, como ele mesmo afirma, as preocupações que outrora não existiam, como, por exemplo, a segurança econômica, entre outros aspectos advindos das Revoluções.

Chiampi assevera algo que nos interessa a esse respeito que:

Não se pode esquecer de que o contexto gerador desse conflito era, então, o de um mundo de máquinas a vapor, telégrafos, ferrovias e jornais; de migrações e crescimento urbano acelerado; de industrialização da produção e movimentos sociais de reivindicação; de Estados nacionais fortes, burocratizados e em franca expansão imperialista e (neo)colonialista (CHIAMPI, 1991, p. 15).

Salienta-se, nesse sentido, que aspectos sociais e econômicos criam polaridades que ora dialogam, ora repudiam a visão de uma roupagem da Modernidade, tornando-se interessante entender que o processo de Modernização não somente se fez de maneira lenta, mas se consolidou na passagem de uma economia feudal para capitalista, e foi tão profunda que, após o alicerçar do capitalismo, nenhum regime teve tão ampla e profunda disseminação no âmago social que ele.

Nessa vertente, pensando no processo de remodelagem das bases econômicas, Hobsbawm assinala que;

[...] a dissidência colonial ou provinciana não foi fatal. As velhas e estabelecidas monarquias podiam sobreviver à perda de uma província ou duas, e a principal vítima da autonomia das colônias, a Grã-Bretanha, não sofria das fraquezas dos

velhos regimes e, portanto, continuou tão estável e dinâmica como sempre, apesar da Revolução Americana³⁶ (HOBSBAWM, 2016, p. 55)

Ainda segundo o traço de pensamento desse autor, destaca-se que o século XVIII não foi somente o que poderíamos chamar ou identificar de estagnação agrícola, mas, segundo Hobsbawm, ocorreu o contrário, houve um processo de expansão demográfica abundante, assim como, de fabricação, no comércio que impulsionava a agricultura, como, também, a requisitava de forma intensa. Nas palavras do autor, “a segunda metade do século viu o início do surpreendente e ininterrupto aumento da população que é tão característico do mundo moderno: entre 1755 e 1784” (HOBSBAWM, 2016, p. 44).

A relevância desse fato está no processo da mudança do campo para a cidade. Na cidade, os grandes conglomerados que estavam em plena expansão capitalista se projetam no contexto da produção da Arte. A Revolução Industrial, fenômeno da Modernidade, eclodiu de forma tão profunda no seio social que,

[...] a certa altura da década de 1780, e pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, [...] de homens, mercadorias e serviços (HOBSBAWM, 2016, p.59).

Nesse caminho, entendemos também que, “a modernidade estética surge como conflito entre a razão liberadora do imaginário e a razão instrumental do universo capitalista” (CHIAMPI, 1991, p. 15). O objeto artístico ter se tornado uma mercadoria representa como o capitalismo (ainda) tenta diluir-se em si a essência da arte, ou seja, a tentativa de torná-la comercial e rentável.

Benjamin destaca que o mundo moderno é a sociedade de massa. Dessa relação, do distanciamento que o poeta realiza, dá a ele (poeta) um lugar de privilégio, pensando principalmente, que ele está retratando esta sociedade que é substancialmente burguesa. Esse ponto de vista que permite ao poeta ‘sobrevolar’ e consiga localizar aspectos viscerais, dos quais muitos são formativos desse novo mundo, como é o caso da escravidão, quando nos atemos à figura de Gama.

A fascinação que a miséria, ou o terrível, e até o grotesco provoca é matéria-prima para o poeta moderno. Disso, tiramos, como destaca Benjamin, a metáfora que aproxima a figura do esgrimista ao do pintor. Nesse desdobramento, traçamos o perfil do poeta representando a figura do artista moderno, ressaltando que a modernidade é a renovação da

³⁶Para maiores informações vide: A era das revoluções, de Eric J. Hobsbawm.

estética e da linguagem. Esses pontos em diálogo abrem novos ciclos de oxigenação para a literatura, transformando-a, e possibilitando que seu alcance se torne ainda maior.

Nesse sentido, quando reconhecemos o progresso que existiu na modernidade, entende-se que a nostalgia se assemelha a um elemento de destaque que é retomado à medida que se avança. Isso nos mostra, por exemplo, que a volta a um passado “glorioso” é, de alguma maneira, um procedimento necessário para se dilatar o limite já adquirido. Seria, segundo nosso pensamento – um distanciamento, uma tomada de distância qual um atleta de salto de vara, que se posiciona e, para ultrapassar o lugar em que está, retrocede alguns passos, para tomar impulso e se lançar adiante.

Aproveitando o ensejo, retomamos o pensamento de Baudelaire, percebemos que, o fato de ele (poeta) estar curvado em si mesmo, nos parece um enrijecimento feito no intuito de consolidar o afastamento que acabamos de destacar. Friedrich destaca que um olhar atento às sutilezas de seu tempo, na medida em que se sabe vítima da modernidade, pesa sobre ele como excomunhão.

Baudelaire, segundo Friedrich (1978), disse que seu sofrimento não era apenas o seu. A esse respeito, Benjamin destaca que,

Naquele tempo visava, simbolicamente, à conquista da rua. Mais tarde, após abandonar, passo a passo, sua existência burguesa, a rua tornou-se para ele cada vez mais um refúgio. Mas na *flanerie* desde o início havia uma consciência da fragilidade desta existência. Na *flanerie*, a necessidade se faz uma virtude; o que mostra a estrutura característica da concepção do herói em Baudelaire em todas as manifestações (BENJAMIN, 2000, p. 07-8).

As manifestações ressaltadas estão relacionadas ao fato de que a modernidade guarda, em seu íntimo, uma matéria-prima bruta encontrada nas camadas sociais mais baixas. Quando pensamos no contexto consolidado após a ‘poeira baixar’ das revoluções, tal fato nos faz lembrar que elas não trouxeram, exatamente, o avanço e a bonança para todos. Em nossa visão, isso se consolida como um cenário de pobreza, de luta; a batalha não é uma tarefa hercúlea que, após realizada, oferece os louros da vitória, mas, sim, que ela é constante, implacável e diária.

É válido comentar que a fala de Antonio Candido traz à discussão uma reflexão interessante, Candido destaca, que para entendermos a obra, é preciso realizar a ação de fundir o texto e o contexto, criando um processo dialético, em que,

[...] tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo, no caso o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento

que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 153).

Por esse ângulo, entendemos que a Modernidade surge do processo de crítica ao passado ao passo que ele é retomado em estado quase saudosista. Entretanto, a crítica não quer dizer, necessariamente, que ela não procura dialogar, visto que ela dialoga, até porque para ultrapassar algo estabelecido, pressupõe-se o que se quer ultrapassar como ponto de partida, não saindo do nada para um processo de busca de novos horizontes, sem mesmo saber a origem e o destino.

1.4. O Romantismo

Face à tradição, o Moderno busca redimensioná-la, dinamizar e fragmentar o fazer literário. Posto isso, é perceptível, que o artista assume uma atitude libertária, no sentido de reorganizar a tradição, e essa nova forma favorece o processo da postura revolucionária da poética inerente ao romantismo, Williams (1976, p.75) assevera que, somente a partir de uma ótica romântica “[...] é que evoluiremos para a observação dos audaciosos lances que apontam para o vanguardismo, passando pelo simbolismo, num percurso em que demonstra seu valor poético e gênio inventivo”. Matthew Arnold³⁷, um dos mais modernos poetas e crítico literário da época vitoriana (CIRILLO, 1991), destaca, em seu “Sobre o moderno na literatura”, publicado pela primeira vez em 1869, que,

A característica específica das épocas chamadas modernas é a sua libertação intelectual. Diz-se que uma nação está impregnada do espírito moderno quando a busca por tal libertação é empreendida com o máximo zelo e encerrada com a maior perfeição. Essa libertação é, marcadamente, queiramos ou não, o requisito do presente que vivemos. Nossa época avalia suas investigações intelectuais de acordo com o potencial que elas têm de satisfazer esse requisito; ela questiona, sobretudo, até que ponto todas as áreas do conhecimento podem contribuir para essa libertação (CIRILLO, 1991, p. 83-84).

Nesse seguimento, entendemos que o Romantismo se consolidou em uma perspectiva de protesto, um protesto apaixonado e contraditório³⁸. O “Romantismo foi a atitude

³⁷ A respeito de Matthew Arnold usamos a tradução de seu texto que consta na obra “Fundadores da Modernidade”, organizado por Irlemar Chiampi, no que concerne à tradução e as notas deste texto em especial, elas foram realizadas por Rita de Cássia Cirillo.

³⁸ No que concerne à atitude contraditória, nós apoiamos na fala de Fischer que assevera a indecisão e medo da pequena-burguesia de ser afetada, diretamente, pelas contradições sociais. Neste sentido, ela ao mesmo tempo que alimentada esperanças de ascensão, sentia medo de ser esmagada pelo processo das inconstâncias sociais. Assim, “lamentava a perda da velha segurança e o sacrifício da ordem, ao mesmo tempo que olhava para diante para os novos tempos, voltava frequentemente o olhar nostálgico para trás, para os idos “bons tempos” (FISCHER, 1977, p.64).

dominante na arte e na literatura europeia, e um dos elementos que admite ao espírito romântico ser disseminado, em larga extensão, como ideais Iluministas. Pensar o que delinea o conceito de rebeldia contra os valores estéticos vigentes³⁹, ou seja, como intitulam alguns, o irracionalismo romântico mostra que ao se levar em consideração o Iluminismo, enquanto busca pela verdade, pela razão, pelo racionalismo, cria-se um lugar de destaque na figura do homem e na figura de Deus, tão asseverada na/da Idade Média, deslocando-se no ideário que, na/pela ciência, se começa a enxergar o mundo.

Da inversão, se é que poderíamos chamar de inversão, pois o processo de mudança, ao mesmo tempo que mudou a realidade em vários aspetos, também a condicionou ao prosaísmo, e dele uma profunda mecanização da vida. Posicionamos Luiz Gama em uma realidade, ainda em estado quase rudimentar, que se alimenta da escravidão para manter os esteios sociais. A expansão cafeeira, fundamentada na mão de obra escrava, constituiu um dos pilares do desenvolvimento do país. Costa, a esse respeito, destaca que:

O plantio de café foi estimulado pela solicitação crescente do produto, por parte dos países europeus, principalmente depois de cessadas as convulsões político-econômicas provocadas pelas guerras napoleônicas e pelo Bloqueio Continental. [...] A mata foi pouco a pouco substituída pelos cafezais, e os pequenos sítiantes empurrados pelo avanço da grande propriedade. Com ela, vieram grandes levadas de escravos. Nos primeiros tempos, a cana-de-açúcar, o algodão, os cereais, o feijão, a mandioca, a criação de porcos, constituíam os produtos básicos da economia dessas paragens. [...] O café oferecia [...] maior margem de lucro, exigia menos capitais, cuidados mais simples e estava menos sujeito às avarias inerentes ao mau estado das vias de comunicação do que o açúcar, o que fez com que os canaviais fossem sendo substituídos pelos cafeeiros (COSTA, 1982, p. 05-07).

O poeta possui discernimento de sua realidade social, não é por acaso que suas sátiras são encomendadas e entregues nos endereços corretos. Ele escreve para a parcela da sociedade que sabe ler, ou seja, o recado é dado à aristocracia e a burguesia agrária escravocrata da época. A formação do país nasce de um paradoxo, se mantém, e continua a gerar efeitos colaterais negativos, como o racismo, algo que persiste até o século XXI.

É sabido que o Brasil foi o último país a “abolir” a escravidão, os motivos – após distanciamento histórico – nos parecem claros. A economia brasileira era totalmente arquitetada via mão-de-obra escrava. Em meados de 1822, a sociedade sequer entendia tal fato e, com isso, deixou, no âmbito social, um enorme hiato articulado como mecanismos de manutenção do poder colonial.

Os discursos contra o fim da escravidão foram vários, os fazendeiros, tradicionalmente, acostumados a soluções que envolviam o processo escravista foram os que

³⁹ Valores estéticos da antiguidade clássica.

se posicionaram contra o fim da escravidão, alegando ser ela a base fundamental da economia do país.

Desde tempos imemoráveis, gerações e gerações haviam usado o negro. Toda mentalidade senhorial e escravista se forjara durante os séculos de economia colonial, o recurso ao trabalho livre não parecia necessário quando o escravo provava até então sua eficácia. Nenhum motivo parecia existir para que se rompesse essa tradição (COSTA, 1982, p. 10).

No que diz respeito à perspectiva estética, separamos algumas palavras para destacar aspectos que, para nós, são importantes. A consciência do burguês em suas contradições foi desarticulada pelo Romantismo, que, com a filosofia, questiona a realidade imediata e, também, as condições da sociedade capitalista (FISCHER, 1977).

Kant, na “Crítica a Razão Pura”, salienta um dos pontos, aos nossos olhos, de fundamental importância para se pensar a ação da estética na realidade imediata. A distinção entre o ‘fato’ e o ‘valor’ permite a identificação das relações sociais burguesas e suas práticas. Aqui, a Ironia romântica desarticula os valores que orbitam no campo do estético.

“Em termos de consciência pequeno-burguesa, o romantismo foi, na filosofia, na literatura e na arte, o reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento” (FISCHER, 1977, p.63). O desejo de legitimar e mistificar os valores, nesse ponto, encontra o suprassumo da ideologia burguesa.

Fischer aponta que:

Na Europa oriental, onde o capitalismo ainda não tinha triunfado e onde o povo ainda trabalhava sob o jugo de um medievalismo decadente, o romantismo significava pura e simplesmente rebelião, incitação ao povo para erguer-se contra os opressores internos e externos, apelo à consciência nacional para enfrentar o feudalismo, o absolutismo e a exploração estrangeira. [...]. A idealização romântica do *Folklore* e da arte popular tornou-se uma arma para incitar o povo à luta contra condições degradantes; o individualismo romântico tornou-se um meio de libertar a personalidade humana do cativo medieval (FISCHER, 1977, p. 67).

Entendemos então, que o Romantismo foi, seguramente, uma quebra profunda de vários paradigmas estabelecidos que, de certa forma, foram esfacelados pelo pensamento liberal⁴⁰ e que acompanhava o desenvolvimento capitalista. No tocante à Arte, pavimentou o caminho para que a personalidade humana, destacada por Fischer, pudesse ser trilhado em busca de uma liberdade assentada em um plano utópico, mas, que, ao mesmo tempo,

⁴⁰Acompanhado, também, pelo Iluminismo mencionado. Implica-se em um processo no formato de tripé em que rompe de forma definitiva com o paradigma da Idade Média, projetando um novo processo de construção de uma Idade Moderna, ou nos termos de W. Benjamin da Modernidade. Isso é perceptível quando se atém as questões do antigo regime europeu, ou melhor do colapso dele, das questões no que concerne à expansão marítima e a revolução que sofre o comércio, assim como, aspectos da reforma religiosa e da nova forma de enxergar o homem neste processo, conseqüentemente, a Arte.

consolida a alma da nação, projetando uma crítica no seio social e no processo de modernização.

Assim, o individualismo romântico se destaca no âmbito social, como se fora uma espécie de olhos de Lince⁴¹, em que, ao mesmo tempo que entende o processo, o critica. Parece-nos que, em certa medida, o romantismo cria o germe do embate entre cultura popular e cultura erudita⁴². Entretanto, com moldes mais refinados no sentido de que, “no momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Ao conquistar a *présence à soi*, a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmenta; é livre [...]” (ROSENFELD, 1969, p. 30).

Otto M. Carpeaux observa que,

[...] considerando o mundo como criação do ‘eu’ soberano, em luta contra o objeto irreal, contribuiu para dar a Friedrich Schlegel a coragem de exigir um mundo novo, uma literatura nova, em luta aberta contra a sociedade racionalista e as convenções do Classicismo. Esse novo mundo devia ser o oposto ao mundo da prosa; um mundo de poesia. A poesia devia cessar de ser ocupação para as tardes de domingo, devia penetrar em todos os negócios da vida, assim como acontecera nos tempos melhores da Idade Média. Retomando sugestões de Herder, Friedrich Schlegel chamou a atenção a Renascença italiana, para as literaturas espanhola e portuguesa, para Dante e Petrarca. Exigiu a criação consciente de um novo mundo de fé, se bem que de fé apenas artística, cujos produtos o artista reconhece, com ironia superior, com mero jogo da imaginação. Com os elementos, medievalismo e ironia, pretendia Friedrich Schlegel construir uma nova arte e uma nova religião (CARPEAUX, 2012, p.26).

Antonio Candido evidencia a espinha dorsal do pensamento no que concerne à questão do fragmentar. Segundo o autor, era frequente entre os românticos “[...] usar a composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexprimível”, manifestado no tateio “de estratégias do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o mistério” (CANDIDO, 1989, p. 22).

O ato de preservar o mistério está, diretamente, ligado “ao processo das experimentações e inovações formais da arte e da literatura a partir das frustrações geradas pela [...] modernização truncada” (CHIAMPI, 1991, p. 12). A autora acrescenta que “o Romantismo representou o abandono dos aprazíveis jardins do classicismo pela amplitude de um mundo bravo” (*Idem*, 1991, p. 64).

Os problemas vistos como Modernos⁴³ já se encontravam implícitos no cerne do pensamento romântico. Assim sendo, a concepção de que o Romantismo, se apresenta dentro

⁴¹Um dos argonautas, Linceu, o qual possuía visão tão aguçada que conseguia enxergar tanto o céu quanto o inferno.

⁴² Utiliza-se o termo erudito, no sentido que contemple o pensamento aristocrático em relação a Arte, e não necessariamente, o pensamento burguês, por mais que esse com o passar do tempo, tenha construído em seu cerne algo rebuscado e com certa sofisticação.

⁴³Os problemas mencionados são, por exemplo, a modernidade estética que aparece a partir da pugna entre “a razão libertadora do imaginário e a razão instrumental do universo capitalista” (CHIAMPI, 1991).

de um escopo da Modernidade, pode ser enxergado como uma experiência intelectual via caminhos filosóficos, principalmente quando se pensa no Romantismo Alemão da escola de Jena, o qual buscava, com maior ‘truculência’, um termo romântico, com ímpeto de mudar o paradigma estético vigente. A esse respeito, J. Guinsburg assevera que,

[...] o Romantismo é um produto nórdico, que encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada. De fato, como veremos, a cultura alemã é basicamente, romântica, e isto que se costuma chamar de período romântico, não é mais que a manifestação máxima de constantes que atravessam, com intensidade maior ou menor, todas as etapas dessa cultura (GUINSBURG, 2002, p. 77).

Acreditamos que, não apenas por uma forte inclinação, ou, quem sabe, envergadura, a Alemanha possuía elementos inerentes para ser considerada romântica em sua essência, mas o elemento – nacionalismo – devido ao passado heroico germânico e, claro o próprio passado alemão, pode ter sido a porta de entrada e a consolidação desse desejo/sentimento que se alastrou por todo o mundo.

Carpeaux refere que a confusão nutria algo no orgulho nacional dos alemães, e uma possibilidade de enxergar isso foi o reaparecimento desses elementos em Wagner. Esse autor destaca que “o nacionalismo alemão, excitado pelas humilhações que Napoleão impunha, procurava conforto no passado, nas maravilhas da literatura medieval alemã” (CARPEAUX, 2012, p.30). Segundo Carpeaux,

A época das guerras napoleônicas sugeriu desejos intensos de evasão para outros mundos, remotos e longínquos; e seguiram-se os anos cinzentos da Restauração Absolutista, nas pequenas cidades alemãs. A leitura das grandes obras de poesia medieval, renascentista e barroca tinha o valor de uma narcótico, produzindo sonhos pitorescos. Mais tarde, um Coleridge, um De Quincey, um Nerval abusarão mesmo de narcóticos. Os escritores de Iena e Berlim de 1800, esses não; são homens do século XVIII, lúcidos e irônicos; estão, porém, em condições para fornecer o narcótico, porque o seu esteticismo requintado encontrou prazeres sublimes no contraste entre a sua própria época racionalista e o passado misterioso, no fundo do qual vislumbraram o milagre. Eis outro conceito fundamental do Romantismo. [...] o milagre é definido como supremo produto da imaginação que o cria e destrói à vontade. Na alternância entre milagre e crítica, ilusão e desilusão, sonho e ironia, reconheceu-se o verdadeiro ambiente da poesia. [...] No Romantismo, o drama dentro do drama não tem objetivo dramático, como em Hamlet, mas a finalidade de desiludir os espectadores; tal como no *Gestiefelter Kater*, em que as intervenções do público perturbam a ilusão teatral. Inventa-se um processo especial da *Rahmenerzählung*, isto é, a história é narrada por um personagem na própria história, desmentido, depois, por outro personagem, que conta, por sua vez e de maneira diferente, a história naquele narrador (CARPEAUX, 2012, p.32-3).

Guinsburg realça, também, que, ao se estudar as manifestações artísticas, ou as ideias e ideários que as alimentam e as cercam, principalmente durante o período dos séculos XIX e XX, depara-se com a palavra Romantismo. Guinsburg assevera, então, que:

É como se tudo o que foi criado nos últimos duzentos anos, obra de literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura, houvesse surgido do confronto e da união com este “espírito” mágico, que buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado aparentemente desde e para todo sempre, efetuando uma revolução de todas as artes, mesmo daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica. O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isso junto e cada item separado (GUINSBURG, 2013, p. 13).

Nessa lógica, percebe-se que para compreender a filosofia romântica, um ponto de partida pode ser a *Aufklärung*⁴⁴ (GUINSBURG, 2002). Assim, quando Guinsburg postula que o romantismo é a manifestação máxima de constantes que atravessam todas as etapas da cultura alemã, torna-se possível compreender os motivos pelo qual o autor afirma que ele pode ser entendido como uma tendência, uma escola, uma forma, um fenômeno histórico, ou um estado de espírito.

É visível a metáfora que Chiampi (1991) usa quando diz que se saiu de um jardim para um mundo bravo. Acreditamos que, quando a autora destaca o supracitado, o faz com muita felicidade, pois:

A Revolução Francesa satisfaz a reivindicações que se exprimiram por meio do Pré-Romantismo: o descontentamento sentimental e o popularismo encontraram-se na mística democrática do ‘instinto sempre certo’ do povo. Mas a Revolução não satisfaz da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócios, nem homens do povo, e sim literatos, os primeiros literatos profissionais: este foram logo excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor senão o utilitarista. Aplicar-se-ia a todos eles o apelido depreciativo que Napoleão deu aos filósofos: *Ce sont desidé logues*. Responderam criando uma literatura ‘ideológica’, que se situou conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou então, atacando-a. Eis o Romantismo. A expressão é das mais infelizes; deu ocasião às confusões mais inveteradas e às discussões mais estéreis, de modo que não convém continuá-las/ o termo só pode ser convenientemente discutido depois da exposição dos fatos históricos (CARPEAUX, 2012, p. 18-9).

Retomando a fala de Guinsburg, quando ele defende que o Romantismo pode ser “provavelmente tudo isso junto e cada item separado” (GUINSBURG, 2002, p. 13), isso não nos surpreende, dessa forma, levamos em consideração o processo de descontentamento dos pré-românticos que eram literatos, como destaca Carpeaux, e como os fatos históricos influenciaram fortemente, quase de forma substancial, o sobrevoo a procura de novos horizontes estéticos, ou artísticos, em termos mais gerais. É fato que o Romantismo terá uma série de desdobramentos nas outras artes. Nota-se, ainda, que quando se parte para a análise

⁴⁴Iluminação (Tradução nossa).

dos itens supracitados, buscando suas intersecções, é perceptível como foram profundas as raízes românticas.

Destarte, pensar o Romantismo sem ‘amarras’, é entendê-lo como um estreitamento de laços entre a Arte, o todo filosófico e a figura do ser humano, no seu nível mais profundo e orgânico, termo caro ao romantismo e elemento fulcral de entendimento dele. Ao nosso pensamento, coadunamos o de Borges de que “o movimento romântico é, quem sabe, o mais importante registrado pela história da literatura, [...] porque não inaugurou apenas um estilo literário, mas um estilo vital” (BORGES, 2016, p. 155).

Vital pode ser uma das palavras que melhor represente a importância desse novo processo estético empreendido pelos românticos. Nas palavras de Carpeaux,

[...] o Romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do Pré-Romantismo, reagiu contra a Revolução e o Classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional. Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais (CARPEAUX, 2002, 19).

Destaca-se, aqui, a pluralidade do Romantismo que, de formas diferentes, praticamente, reconstruiu o universo estético de sua época, “Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em “romantismos”, no plural, do que em “Romantismo” (CARPEAUX, 2012, p. 19).

As variedades principais subordinam-se, porém, sem muito artifício, às individualidades nacionais: é possível distinguir três pontos de partida diferentes do Romantismo. O ponto de partida alemão é principalmente pré-romântico. O ponto de partida francês é principalmente pré-revolucionário. O ponto de partida inglês é principalmente contrarrevolucionário. Mas, depois, as correntes se confundem (CARPEAUX, 2012, p.19-20).

Elas se confundem, principalmente, por questões da Revolução Industrial, que lutou contra a prodigiosa envergadura que o Capitalismo tomava naquela formação inicial. Segundo Carpeaux, a “literatura romântica que tantas vezes se gabava de ser mais nacional e mais nacionalista do que o Classicismo, constituiu, no entanto, o movimento literário mais internacional de quantos à Europa até então tinha visto” (CARPEAUX, 2012, p.20).

A relação do emaranhamento das três principais vertentes se dá, principalmente, por questões externas, como, por exemplo, as mudanças profundas nos meios de produção vindos desde Idade Média em uma ascendente mudança para a consolidação do Capitalismo. A literatura é representativa, e seria impossível que nela não houvesse efeitos colaterais, não somente em sua forma, mas, também, em seu conteúdo. Por esse prisma, é visível que,

quando os romantismos se misturam, lhes é dado os elementos comuns ao seio social, que, de forma rizomática, estende-se por diversos vieses.

Assim, refletimos a respeito do processo de referência produzido, pela enorme mudança de paradigma, não apenas no que concerne às questões inerentes à arte, como também, a própria truculência e ação movediça porque passava o período na questão da truculência/efeito movediço, estamos pensando em todo o processo de mudança de um paradigma estético. Temos, então, um grande desafio totalmente reformulado, sem perder o diálogo com essa tradição clássica, mas, ao mesmo tempo, entendendo que ela não é mais suficiente para representar toda a mudança social que ocorreu no período das revoluções.

Sobre isso, Carpeaux destaca que;

Em consequência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou e da atividade febril dos tradutores, estabeleceu-se um novo “concerto europeu” da literatura. O romance histórico à maneira de Scott, o poema narrativo à maneira de Byron, o teatro à maneira de Hugo abolira todas as fronteiras literárias. E aqueles elementos nacionais combinaram-se, criando os tipos da literatura romântica internacional [...]. Duas camadas poderosas da nação, poderosas pelo número de leitores, não podiam aceitar o Classicismo: eram os pequenos intelectuais, vigários protestantes, mestres-escolas e semelhantes; depois, as mulheres (CARPEAUX, 2012, p. 20).

Nosso pensamento é que com a ascensão burguesa, a figura do público leitor muda, lembrando que a camada possui um grande prestígio e, em certa medida, escrevia-se muito para que essa camada sedenta se firmasse socialmente, e se colocasse no mesmo pé-de-igualdade que a Aristocracia. Disso surge a escolha do romance para a representação desta classe burguesa que se aproveita do todo⁴⁵, para que, a partir dessa tipologia menos prestigiada se fortalecesse – este é o objeto que artisticamente fora eleito para nos firmarmos, no universo da arte, universo o qual era totalmente dominado pela aristocracia. Ela via no Classicismo ou, quem sabe, encontre nele os subterfúgios necessários para manter a hegemonia da representação e de posição dentro do universo da Arte, que a burguesa desejava também afirmar.

A resposta, da parte alemã, para a Revolução Francesa que estava sendo propagada por todo o mundo, foi primeiramente “manifestando-se na atitude apolítica de Goethe e no

⁴⁵ Quando dizemos todo, estamos nos referindo algo muito maior do que podemos entender nesse exato momento, século XXI, pois entendemos que os efeitos colaterais do Romantismo vêm se propagando. sim como antiguidade clássica teve o seu desenrolar o seu auge possibilitou a estabilidade de todo um processo de entender o que era alcançável inalcançável, o romantismo vem como o movimento agrupar todo um processo em que inúmeras se coadunam e gestão novas perspectivas isso desde a ciência, a arte e a construção de ideologias sem os mencionarmos, claro, nos parece que o perfil deste sujeito que fora gestado na Idade Média eclode, refletimos então, a respeito deste processo de maturação da entender mus não só o processo do que poderíamos em titular, modernidade, como a forma que este sujeito gestado anteriormente, se coloca, se porta e enxerga o mundo.

idealismo moderado de Schiller.” (CARPEAUX, 2012, p. 20). Para que isso ocorresse, Otto Maria Carpeaux salienta que, primeiro,

[...] porque sabiam pouco latim e nada de grego, e o Classicismo lhes parecia planta exótica em solo alemão⁴⁶; segundo, porque, conservando-se fiéis a Rousseau e ao sentimentalismo democrático, tinham chorado com o Werther e se enfurecido com os Räuber e consideravam a transição de Goethe e Schiller para o Classicismo como traição. Para eles, o maior dos escritores alemães não foi Goethe nem Schiller, mas Jean Paul (CARPEAUX, 2012, p. 20).

Destaca-se que todo o processo revolucionário possui em seu íntimo uma instabilidade profunda. Nesse sentido, é compreensível que alguns evidenciasse ‘a traição’ de alguns, ao passo que retornavam a refletir a respeito de algumas questões da Antiguidade Clássica. Entretanto, captar o instável, o movediço, aos nossos olhos, exigia um poder contemplativo maior do que a estética clássica poderia contemplar. O mundo estava em completa ebulição ante as evoluções das inúmeras áreas. Sem esquecer da arte, o mundo clássico já não conseguia mais representar, por se tratar de algo que lá não existia.

Era fulcral, então, novas formas de sensibilidade que se tornassem suficientes para simbolizar o ineditismo das inúmeras mudanças que estavam acontecendo, principalmente, no que concerne às revoluções. Ao tocar no assunto da sensibilidade, é interessante abrir um parêntese para destacar a fala de Zanini.

Tomando mais amplamente, ou seja, em termos de uma categoria estética de sentido absoluto - como pensava Hegel - o espírito romântico pode ser localizado em momentos diferentes da história (seja diluadamente em tempos contemporâneos ou ainda pelo exemplo maior da Idade Média). Em não raros artistas entre os séculos XVI e XVII, como Giorgione, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Claude Lorrain, Ruisdael, por incisivos componentes de sua obra - e. g., a melancolia, a dramaticidade de temperamento e a devoção à natureza - vemos uma linguagem que prefigura comportamento dos artistas que serão aqui referidos. De forma similar, Ossian, Dante, Ariosto, Shakespeare e Milton são habitualmente lembrados pela sua maneira de ser romântica. À sua imaginária e ao relacionamento com Goethe, Wackenroder, Wordsworth, Byron, Scott, Chateaubriand e outros poetas e escritores, muito devem aos artistas do período em que os valores da sensibilidade demonstram uma força incomum de concentração e exercem poderoso domínio sobre a mente humana (ZANINI, 2002, p. 186).

Pode parecer repetitivo mencionar sempre os pontos das revoluções tanto a Francesa quanto a Industrial, entendemos, todavia, que, partindo do pressuposto do Romantismo alemão, que era essencialmente literário, enfrentamos algo poderoso, ou seja, a linguagem

⁴⁶Daí a questão de que a Alemanha era um país legitimamente romântico, ou minimamente possuía forte inclinação para que dali nascesse o Romantismo em sua perspectiva mais literária, ou, mais aprofundada a elementos do objeto da arte literária.

poética (artística). Isso quer dizer que o espelho que, outrora, refletia o mundo clássico, que não conseguiria refletir a horizontalidade que o Romantismo traria ao universo da arte, como também, as novas articulações que demandavam que a figura desse novo homem tivesse que desbravar.

Assim sendo, ainda que desejássemos mostrar uma nova instabilidade caracterizada sobretudo na instável variedade, o pontapé inicial proclamar, ou quem sabe mostrar. A decadência do mundo antigo diante das novas formas ainda não chegara ao mundo, rompe com a tradição utilizando, para isso, sua própria língua, utilizando códigos de identificações retoma seus meandros. A mudança ou a constituição de uma nova visão desse horizonte, consiga-se, mesmo que inicialmente, mediante autorreflexão, balbuciar as mudanças históricas e sociais, assim como as inerentes a Arte, construindo, assim, um novo projeto estético.

Carpeaux destaca algo para pensarmos, além do “sentimental Romântico”. Vale destacar que:

Os escritores de Iena adoravam Goethe, cujo ideal de formação egocêntrica e universal do espírito também era o seu ideal. Detestavam Schiller, que justamente então começava a tornar-se o dramaturgo de grandes sucessos. Como literatos profissionais e boêmios gostam sempre de fazer, os escritores de Iena desprezaram próprio público, caricaturando-o como massa inerte de filisteus ordinários. Sobretudo o racionalismo estreito, utilitarista e antipoético dos burgueses e pequeno-burgueses aborreceu os escritores de Iena. Esse antirracionalismo é bem pré-romântico, e convém lembrar que o ambiente de Iena, assim como o de todas as universidades da Alemanha Oriental e Setentrional, de Göttingen a Königsberg, estava fortemente influenciado pelo pensamento de Herder, desse Herder que viveu em Weimar, cada vez menos lembrado, como em um exílio, mas cujo espírito deixou vestígios em cada linha que os ienenses escreveram (CARPEAUX, 2012, p.24).

Esse desprezo a que entendemos, neste século XXI, constitui para nós o artista pop da época. Isso é um germe que ficou adormecido e que, de tempos em tempos, nos desperta para criar uma distinção bem definida entre a cultura *Pop*, que se destaca da cultura Popular. Em contrapartida, a cultura Erudita se mantém alguns parâmetros ainda aristocráticos.

Nem sempre se revela isso, porque os chefes do movimento, os irmãos Schlegel, sobrinhos do dramaturgo gottschediano Johann Elias Schlegel, eram espíritos críticos, homens do século XVIII, com forte dose de humanismo classicista e com dose maior de libertinismo aristocrático. Mas a sua ambição era a mesma de Herder: a europeização da Alemanha luterana, a sua incorporação da Europa movimentada pela Revolução, por meio da criação de uma nova literatura. Friedrich Schlegel veio do Classicismo: a sua primeira ambição foi escrever uma história da literatura greco-romana, pendant da história da arte greco-romana, de Winckelmann. Mas encarou de maneira diferente o seu objeto: imbuído de espírito herderiano, Friedrich Schlegel considerava a poesia grega não como expressão permanente da beleza clássica, e sim como expressão natural de um povo de gênio. [...]. O objetivo era “desclassicizar” os gregos, revelar uma Grécia sem preocupações de *bien séance* francesa e sem moderação razoável, latina; uma Grécia livre, individualista, libertina até -

semelhante à Itália de Heinse -, poder-se-ia quase dizer, uma Grécia dionisíaca, para indicar até que ponto Friedrich Schlegel antecipou ideias de Nietzsche (CARPEAUX, 2012, p. 25).

Desclacissizar parece algo tão negativo quando não percebido em sua potencialidade. Romper com a Tradição e, a partir disso, possibilitar oxigenação, levando-se em consideração que se buscava falar ainda a própria língua. Tradição, nesta esteira, é algo que se assemelha ao procedimento de retomá-la para superá-la, seguindo o caminho distinto daquele já construído davam aos frutos produzidos outro sabor. Pelo processo de instabilidade e de mutabilidade que passavam os românticos, eles procuraram romper com um ideal único e universal, tornando-se a chave mestra para os desdobramentos que se seguiriam, como, por exemplo, entender a questão da beleza – ou do belo, filosoficamente falando de questões como a da perfeição, ou do sublime.

A maior parte das nossas concepções errôneas da arte resulta da falta de coerência no emprego das palavras arte e beleza. Pode dizer-se que só temos coerência no mau emprego delas. Sempre supomos que tudo quanto é belo é arte ou que toda arte é bela, que o que não é belo não é arte e a fealdade é a negação da arte. Esta identificação da arte como beleza está no fundo de todas as nossas dificuldades na apreciação da arte e mesmo em pessoas extremamente sensíveis a impressões estéticas em geral, esta suposição atua como censor inconsciente em casos particulares em que a arte não implica em beleza. Isto porque a arte não é necessariamente beleza: nunca será demais repeti-lo (READ, 1968, p. 21).

Desse universo em pedaços nos vem à mente a pergunta, como não romper? Como poderia ser possível zelar por algo que não mais fazia sentido, ao passo que se observava a realidade? Dessas inúmeras fendas, a noção de gênio, pensando nos aspectos da individualidade, tem uma tônica ascendente, principalmente, no que diz respeito à Arte.

Os românticos interessam-se pela teoria pitagórica da metempsicose, porque as encarnações sucessivas dissolvem o último ponto fixo nesse mundo de espelhos e contra espelhos: a personalidade. A ideia do Sósias, objeto de humorismo no mundo antigo e renascentista, foi então envolvida nas angústias com as quais a fantasia popular pensou sempre na possibilidade do *Doppelgaenger*, da dupla personalidade, do homem que se encontra a si mesmo. As desilusões sucessivas da realidade e da personalidade pelo Romantismo alemão são símbolos da dissolução da realidade social pela Revolução (CARPEAUX, 2012, p.33-4).

Nessa perspectiva, concordamos com Umberto Eco em seu pensamento de que:

Una obra será, pues, un sistema de sistemas, alguno de los cuales no hace referencia a las relaciones formales internas de la obra, sino a las relaciones de la obra con los

propios disfrutadores, y a las relaciones de la obra con el contexto histórico cultural en el cual se origina (ECO, 1984, p.105-6)⁴⁷.

O excerto mostra a necessidade de entender a questão do desejo de dissolução da realidade, devido às inúmeras desilusões destacadas pela fala de Carpeaux. O imaginário é um dos 'lugares' que a arte clássica não chega a tocar, ele se torna a fuga da realidade, a mística pensada por Novalis, resgatando as origens saxônicas, ao mesmo tempo, que busca, talvez, mesmo que de forma inconsciente, dar um passo adiante no que diz respeito às questões inerentes à Arte.

Assim, nas palavras de Carpeaux:

A mística é, porém, séria em Novalis, saxônico de origens pietistas, filho de ambiente herderiano. Também se sente desterrado na própria terra, mas sabe que: 'Onde andarmos, iremos sempre para casa'. Isto é: para a morte. Novalis será o maior poeta da morte (CARPEAUX, 2012, p.35).

A imaginação se constitui como elemento primário no centro duro da formação do pensamento romântico e, a partir dela, é possível entendermos o processo de passagem do individualismo para o processo de constituição do que os românticos entendiam por genialidade. Assim, ela como raiz principal, teria desmembramentos que permitiriam ampliar a percepção da realidade, ou em outras palavras, como a nossa mente captaria o procedimento sensorial do mundo que estava ao redor de todos eles.

Toma-se como premissa, então, em termos gerais, que a imaginação proporcionaria meios de estimular nossa percepção dos gostos, dos cheiros, dos sons, ou seja, ampliaria nossa visão da natureza e sua complexidade, potencializando seus significados em profundo diálogo com a linguagem artística. Assim, é importante entender como a imaginação é colocada como meio principal da criação artística. Dessa forma, entendemos que para os românticos, a literatura se torna a forma demonstrar como era ou estava, e como ele poderia ser e estar.

O indivíduo, dentro do espectro do pensamento romântico, era munido de uma peculiar intuição, um instinto com laços tênues com o que era entendido como Natureza, e dava pulsão, ímpeto, certa voracidade, e claro, emoção. A emoção, e não o sentimentalismo piegas, que muito acreditam ser estreitamente romântico, liga o indivíduo à Natureza, fazendo-o de forma bastante orgânica.

⁴⁷ Uma obra será, então, um sistema de sistemas, alguns dos quais não se referem às relações formais internas da obra, mas às relações da obra com os próprios fuentes, e às relações da obra com o cultural- contexto histórico em que se origina (ECO, 1984, p.105-6). (Tradução nossa).

Isso, no que concerne à Arte, é algo incrível, pois abre inúmeras possibilidades de ampliação, não apenas da estética, como também das temáticas e da maneira de enxergar e consumir a Arte. Um dos artistas que soube muito bem tratar as relações supracitadas foi William Blake, em: “Exuberância é Beleza” (BLAKE, 1793), no qual vem sendo gestada a ideia do Rococó; do Barroco e da arte Gótica.

Ainda no tocante ao tema da Natureza, gostaríamos de destacar que ela era entendida como força selvagem, algo que se aproximava do indomável, da figura da tempestade, nos vale muito, quando se pensa em representar metaforicamente a ideia de algo que não pode ser dominado.

Nesse contexto, uma espécie de ira/raiva, tornava-se um verniz do movimento. Stauffer destaca que:

The French Revolutionaries did not invent anger, nor did English writers of the Romantic period develop their conceptions of that emotion in isolation from its literary and philosophical past. When Blake writes of “wrath” or Byron of “vengeance,” their language takes as a point of departure its pretexts, from the classical and Biblical periods through to their own. History may well have sculpted anger’s articulation for the Romantics, but the clay itself was dug from the accumulated layers of thinking and writing in the Western tradition since Homer—with the eighteenth century and its particular attitudes uppermost (STAUFFER, 2005, p. 16).

Concordamos com esse autor (2005), quando ele afirma que a Revolução Francesa não inventou a raiva, mas o acabamento que os escritores românticos deram a ela que, de forma alguma, é a mesma que a da Antiguidade Clássica. A industrialização da sociedade, ou quiçá do mundo⁴⁸, o indivíduo romântico, ou melhor o escritor/poeta romântico, tinha como condição importante da consciência humana, a solidão. Utilizando uma expressão do filósofo inglês John Locke (2015, p. 11) – a tabula rasa⁴⁹, uma solidão em que se derramaram muita emoção, sentimentalismo, críticas e pensamento filosóficos.

Em 1798, W. Wordsworth destacou que a poesia seria como um transbordar dos mais poderosos sentimentos recobertos pela mais profunda tranquilidade. Isso nos leva a observar,

⁴⁸ Pensamos do mundo, pois, algum tempo depois, um dos efeitos colaterais desta industrialização do mundo é a corrida armamentista das duas grandes guerras mundiais, a busca pelo desejo e desempenho de tecnologia de ponta para vencer as batalhas ampliam significativamente o processo abrupto de modernização, nascendo deste processo, por exemplo, as armas nucleares e própria internet.

⁴⁹ Estamos pensando no conceito de John Locke, pois, a solidão ao nosso entender, precisava ser vivida pelo poeta, uma espécie de distanciamento que o levava a experienciar/experimentar para em um segundo momento, a partir de sua individualidade e por meio da Arte, realizar o processo de autorreflexão a respeito do mundo ao seu redor, sem mencionar que, para o romantismo a sensibilidade era também um fator importante, pois, no nosso entendimento é impossível se pensar em emoção, deixando de lado a sensibilidade. A respeito da teria mencionada, não iremos nos aprofundar nas ideias do filósofo, apenas pontuamos este pequeno fio solta, que nos parece interessante.

que, no pensamento romântico quando o sujeito projeta sua percepção utilizando apenas a memória, a percepção se torna imperfeita, mas, quando a imaginação é o centro de todo o processo, é possível preencher as lacunas entre o ideal e a realidade, algo que se aproxima muito da ideia de utopia. Assim, dizer que o Romantismo era irracional revelou-se um argumento insuficiente, porque a razão lógica estava no horizonte do Romantismo.

O que ocorre é que ela entra por uma aresta, enquanto a intuição, e o instinto e a emoção pelas demais, constituindo, dessa forma, a consciência humana. Porém, não qualquer consciência, senão uma que consegue ao mesmo tempo contemplar o real, realiza a crítica e constrói pontes, a partir do processo imaginário para outras “realidades” idealizadas. Isso encontramos na obra poética gamoniana.

Nesse ponto, é interessante destacar que, desde a Grécia Antiga, a linguagem é objeto de estudos realizados pelos filósofos. Uma das diferenças do mundo clássico com o mundo em que os românticos encontraram é a própria realidade, isto é, como ela estava organizada. Esse fator é um ‘divisor-de-águas’ quando se pensa na linguagem. Pensemos, por exemplo, a respeito do conceito – natureza – que, no romantismo, pode ser usado como produto direto da imaginação, sendo seus desdobramentos em diferentes coisas para distintos artistas românticos.

Vale destacar que o Romantismo, como confirma Carpeaux⁵⁰, rejeitava o *status quo*, via modernidade com suas regras, sua ordem no que concerne à personalidade, à política e ao artístico e os via como formas limitadas. A arte romântica tem suas raízes distribuídas para consolidar a experiência, a excentricidade, a energia, a ousadia, o mistério, o transcendental. Isso muda completamente as correntes artísticas, levando-as a um sobrevoo mais caótico, porém, muito frutífero, principalmente, no que tange à ampliação horizontalizada da estética.

Entendemos que, para os românticos, ela poderia se apresentar como um tema (assunto/proposta), uma imagem, um lugar do divino, ou sobrenatural/místico, e um refúgio da artificialidade/aspereza da civilização, ou do mundo industrializado. Para ser mais específico, a partir dessa linha de raciocínio, nos parece que o homem, para realizar a fuga da realidade movediça e áspera, procura curvar sua vontade à da natureza e não somente fazê-la

⁵⁰Os “românticos”, [...] não aceitaram o escritor popularíssimo justamente por ser popularíssimo. Eles, ao contrário, eram estetas como a gente de Weimar; apenas em outras condições, piores. A destruição dos pequenos Estados e bispados autônomos da Alemanha Ocidental e Meridional, pela Revolução, privou os escritores alemães dos seus mecenas generosos. Transformou-se em literatos profissionais, vivendo de conferências, aulas, revistas e jornais; muitos tornaram-se boêmios meio vagabundos. Na Alemanha Oriental acabaram, por esse tempo, as atividades literárias, e na Prússia afrancesada mostrou-se tão fria aos adventícios quanto a Áustria católica (CARPEAUX, 2012).

seu refúgio. A razão de refletirmos a esse respeito é devido ao fato de a estética romântica estar, diretamente, ligada a ela.

Esse é um processo de desejo de fuga por uma curvatura em que viver na/a natureza é evadir-se do real, como também, é por meio dela que, os românticos conseguem contrapor algumas questões frente à arte clássica, a qual, por mais que se busque a beleza e a perfeição das formas, não quer dizer, necessariamente, que as tenha encontrado. Tal fato nos desperta uma profunda impressão de que, por mais que se tenha projetado toda uma busca, com inúmeros tratados filosóficos a respeito da Beleza, ou do Belo, ainda assim, uma ideia de artificialidade, mesmo que fantasmagórica, nos salta aos olhos. Na verdade, parece existir algo mais orgânico do homem com a arte a partir do romantismo.

O que há antes do Romantismo, assemelha-se a um jogo de espelho, no qual as imitações – mimese, principalmente a aristotélica – não estariam tão orgânicas com a linguagem, pois o que se desejava estava muito além do poder de abstração que se tinha da linguagem até aquele momento. Não estamos, de forma alguma, desmerecendo a Arte Clássica, pelo contrário, se a Grécia antiga não tivesse sido uma espécie de ‘apogeu’ da arte, no nosso entendimento, por mais que houvesse toda a modernização do mundo, ainda, assim, não se poderia pensar nessa enorme e robusta mudança do pensamento estético da Arte.

O legado deixado foi de inúmeras maneiras reinterpretado e ampliado, como é o caso da Roma antiga, a qual usufruiu de forma significativa da arte grega clássica, ampliando o espectro que ela já possuía. O artista romântico se reconhecia como uma espécie de herói fora do sistema, assim, quando alguns deles era assimilado pelo sistema e começava a ganhar fama, normalmente, era rejeitado, pois, o ‘germe da contracultura⁵¹’ dele/nele não existia mais.

O foco na questão da imaginação, na individualidade e mesmo na imaginação individual, permite uma experiência reversa, isso significa que não se procura mais entender ou afirmar a Arte como um espelho do mundo, assunto discutido pelos principais filósofos da Antiguidade Clássica, mas, que, para o Romantismo, a Arte não reflete o mundo, pelo contrário, ela o cria internamente.

Esse processo é de suma importância para a literatura, seja poesia ou prosa, porque sem esse processo não se conceberia os heterônimos de Fernando Pessoa (por exemplo), ou obras, como: “Finnegans Wake”, de James Joyce, não esquecendo, claro, de Clarice

⁵¹Estamos pensando no termo contracultura de forma generalizada. Não estamos afirmando que o Romantismo foi um movimento que possuía escritores e poetas da contracultura, apesar de entendermos que, ele pode ter gerado, de forma mais contundente, os elementos que permitiram o surgimento do que entendemos como a contracultura.

Lispector, com uma prosa intimista. Talvez, seja por isso que Carpeaux destaca a importância de ler Jean Paul⁵².

O sublime, então, será a potência motriz para que todo esse processo ocorra. Vale esclarecer que o sublime é entendido a partir do pensamento de Longino:

O sublime significa [...] inicialmente - desobstruindo o espaço e livrando-o de todos os seus miasmas. O homem do sublime é um bravo que realiza proezas. O sublime exige força e mesmo violência, juventude, agilidade. Jamais a ideia de criação esteve tão próxima da flexibilidade, da descontração, da vitalidade e da juventude. Criação, dissermos. Trata-se evidentemente da Linguagem, prosa ou poesia, de literatura, como se diz. Para Longino, é a arte suprema (LONGINO, 1996, p. 10).

Na Introdução da obra de Longino⁵³, parece-nos que a tradutora, no processo de preparo do texto, fez ao leitor a gentileza de prepará-lo para o encontro com o pensamento do filósofo. Assim, a passagem a seguir exemplifica de forma suficiente, como o filósofo interpretava a figura do poeta e suas relações, com o fazer poético e a natureza:

O poeta não poderia compreender a origem de ser de poeta. É o que faz Platão dizer que a Poesia não poderia ser uma técnica. Seja no Íon ou no Fedro, as Musas ou qualquer deus estão lá, para comunicar ao eleito a graça necessária para ser poeta. O Problema XXX do pseudo-Aristóteles a tinha feito descer do Olimpo e a tinha atribuído simplesmente a uma índole particular, a uma fisiologia singular, o temperamento melancólico. Longino não tem necessidade dos deuses e não recorreu a nenhuma fisiologia. Ele se contenta em constar que na criação há natureza e técnica e que isso preciso pensar em seu necessário encontro. Aristóteles dizia na sua Poética: 'Homero ... parece ter visto também esse ponto corretamente, ou por arte ou por natureza'. Poder-se-ia dizer que Longino recusa esse dilema: é pela natureza e pela arte que esse que ele chama O poeta é grande (HIRATA, 1996, p. 11).

É justamente pela natureza e pela arte que o poeta se torna grande, devido a isso, talvez, o pensamento de Longino tenha aberto uma cisão que permitiu, por exemplo, que em Shakespeare, Dante e Cervantes, nós procurássemos a figura de tal poeta, e encontrássemos a figura do “homem moderno”. A natureza, ideia cara ao Romantismo, abre possibilidades para

⁵²Jean Paul, segundo afirmação de Carpeaux, era fiel ao ideário da Revolução, e continuou propagando mesmo depois da queda napoleônica o germe do pensamento liberalista. Carpeaux destaca que, é preciso aprender a ler Jean Paul e as suas obras se revelam como documentos de intenso lirismo em prosa. E essa prosa constitui a sua arte. Nos seus admiradores fanáticos como Boerne, o lirismo inimitável de Jean Paul produzirá o descuido, a linguagem folhetinística. Entretanto, no estilo próprio Jean Paul descobriu um poeta tão exigente como Stefan George uma música verbal da qual os clássicos de Weimar não foram capazes. Não é acaso que Robert Schumann tenha sido admirador apaixonado desse escritor. Jean Paul é o maior colorista da prosa alemã. Nisso, também, é anti-clássico e já romântico (CARPEAUX, 2012). Não estamos realizando a aproximação de nenhum dos escritores, é que nos parece que, ler este autor seria uma possibilidade a mais, de entendermos como os outros mencionados teria a possibilidade se tornarem quem se tornaram.

⁵³ Do sublime. Estamos utilizando para a redação da Tese a versão impressa pela editora Martins Fontes, traduzida por Filomena Hirata, 1996.

possibilitar que o sujeito sublime, aquele destacado por Longino, dialogue, exercendo raciocínio romântico com/na Modernidade.

A partir da criação da proposta do contato, ele, ao mesmo tempo faz vibrar e traz à tona algo maior e profundo que nos permite, de alguma maneira, a sensação, ou quem sabe, a sensibilidade, de participação das dimensões profundas construídas esteticamente na obra artística, seja prosa ou poesia, não deixando de realizar um *feedback* a algo que diz respeito a nossa relação com o mundo. Nesse ponto, utilizamos o aforismo colocado no início do trabalho “Quando a alma fala, já não fala a alma”, de F. Schlegel faz sentido representando aquilo que agrada a todos, sem deixar de constituir a relação dialógica do poeta com o mundo, e vice-versa, uma espécie de celebração do espírito, frente os conflitos do universo.

Talvez, a catarse seja um termo que se adequa, razoavelmente, nessa acepção. Massaud Moisés destaca que a catarse pode, apesar de todo o entendimento a ela aplicado, produzir vários desdobramentos no que concerne ao entendimento, e ser resumida em duas linhas principais,

[...] ora se entende que a purgação constitui a experiência da piedade e terror que o espectador sofre perante a tragédia que contempla, de molde a "viver" a situação do herói e aprender a distanciá-la de si; ora se julga que a visualização do tormento alheio proporciona à plateia o alívio das próprias tensões, ao menos enquanto dura o espetáculo. Num caso ou noutro, o ser humano alargaria os seus conhecimentos por meio da dor, especialmente, ligada à piedade e ao terror (MOISÉS, 1982, p. 79).

É evidente que seria desviar muito nosso caminho, que a partir da ideia e da realização da catarse, levando-se em consideração que as duas Revoluções conseguiram mesmo que de forma sanguinolenta, marcar tão profundas mudanças no meio social que o sublime articula, suficientemente, o processo mencionado por Moisés, no que concerne à catarse, no diz respeito ao sublime, mas também, ao sujeito sublime e suas características. A partir dessas premissas podem ser caracterizadas, como comportamentos românticos e sublimes, as mais diversas figuras históricas e catárticas.

Para encerrar o assunto a respeito do sublime, até porque este é apenas um ponto a ser passado, e não queremos nos prolongar, afirma-se que Longino se interessava pelo sublime de uma maneira diferente, assim a essência do sublime se tornou seu foco principal, pois ele concebia que sublime consolidava um impulso nas obras, e a partir delas, pelo que nos parece que por estar com a aura da sublimidade, seria possível ultrapassar a barreira de apenas ver a beleza da obra, mas ainda, senti-la. Longino destaca que:

É preciso saber, [...] que, como aliás na vida de todos os dias, nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande, como riquezas, honras, distinções, tiranias, e todo o resto que tem o grande aparato da tragédia vindo do exterior, mas que aos olhos de um homem de bom senso, tudo isso não poderia parecer bens superiores, se o fato mesmo de desprezá-los é um bem não modesto. Admiram-se, em geral, mais

do que os possuem esses bens, aqueles que estão no ponto de possuí-los e que os olham, no entanto, com desprezo por grande de alma. É assim, ou quase, que se deve examinar a elevação em matéria de poemas ou discursos, vendo se não há aí uma ilusão dessa espécie de grandeza, à qual vem juntar-se um grande material suplementar do acaso e, uma vez desveladas de outra maneira, descobrir-se-iam bem vãs essas coisas cujo desprezo é mais nobre que a admiração. Pois, por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu (LONGINO, 1996, p. 51).

Nesse sentido, fica menos enevoadada a afirmação de Longino quando ele destaca que o sublime é "seguramente e verdadeiramente o que agrada sempre a todos" (LONGINO, 1996, p. 52). Entendemos, então, que, quando efeito do verdadeiro sublime está para a natureza, seria possível transpassar barreiras estéticas, sendo, quase possível, sentir em um outro plano, as cores, os sons, as imagens, a linguagem e o que o outro sente, no caso da poética gamoniana. Pensando a respeito das questões da natureza, sem nos esquecermos do Espírito, nos deparamos com o pensamento Kantiano. Embebecido pelo tal pensamento, Friedrich Schiller encontra no contraste entre Natureza e Espírito, que

[...] a dupla face do Absoluto, que a filosofia tem por fim reconstruir. A ordem interna da liberdade, o Espírito, e a externa dos fenômenos, mais propriamente chamada Natureza, ou em outros termos, o sujeito e o objeto do conhecimento, o consciente e o inconsciente, são aspectos parciais, complementares, da realidade em si, absoluta, que nem o conhecimento das coisas, isoladas umas das outras, nem a consciência que temos de nós mesmos, permite apreender. Antecipando-se à própria filosofia, só a intuição artística pode reconstituir o Absoluto. [...] - quando o artista concebe a obra, passando a realizá-la em harmonia com as suas ideias e sentimentos - a intuição artística termina no inconsciente e no objeto, pois que a obra, nascida desse esforço consciente, conquista uma objetividade, uma presença exterior, como se tivesse emergido da própria Natureza. Ela abrange, portanto, as duas modalidades de ser que constituem o Absoluto (NUNES, 1991, p. 62).

O irracionalismo⁵⁴ e a dialética do/no Romantismo, têm, em seu âmago, um processo reflexivo que se projeta na interação do 'Eu' e do 'não-Eu', levando-nos a crer que o Romantismo consegue levar seu espectro além das fronteiras do que se poderia intitular de uma escola literária, com suas delimitações estabelecidas pelo processo de superação de uma próxima escola literária. A esse respeito nos interessa a afirmação:

[...] o romantismo não se opôs apenas ao classicismo e sim, também, ao iluminismo. Em muitos casos, não se tratava de uma imposição total, mas de uma oposição limitada às ideias mecanicistas e às simplificações otimistas. É verdade que Chateaubriand, Burke, Coleridge, Schlegel e diversos outros - especialmente entre os românticos alemães - repeliram solenemente o iluminismo: porém, Shelley,

⁵⁴Ressalta-se a sutileza do aspecto irracional, o que na verdade, é ironicamente construído, pois, o processo de entendimento desta irracionalidade é profundamente racional.

Byron, Stendhal e Heine, cuja visão das contradições do desenvolvimento social era mais profunda, prosseguiram o trabalho do iluminismo. [...] No mundo capitalista, o indivíduo se defrontava sozinho com a sociedade, sem intermediário algum, como um estranho no meio de estranhos, como um 'Eu' isolado em posição ao imenso 'não-Eu' (FISCHER, 1977, p. 64-65).

Devido à projeção romântica ter um enorme alcance, considerando-se sua representatividade na consolidação da própria história, em momentos específicos como a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, as quais marcaram mudanças socioeconômicas, desencadeando, posteriormente, a ascensão da burguesia e, de certa maneira⁵⁵, fortalecendo sua posição. Destaca-se, também, e se coloca a sagacidade humana, ou inteligência nas palavras de Nunes (1991), em contato com a Beleza, no encadeamento do processo dialético entre as duas. Segundo Nunes (1991, p. 63),

Dir-se-ia ser possível deduzi-las metafisicamente do Absoluto, e, em movimento inverso, reconstituir o Absoluto através delas. As artes põem a inteligência humana, de um modo imediato, em contato com a Beleza, revelação do infinito no finito, e que equivale à própria verdade. [...] Da unidade entre Beleza e Verdade resulta a indiferenciação entre poesia e filosofia, fundamental para a concepção romântica, e que poetas como Keats, Shelley, Wordsworth, Hölderlin e Novalis traduziram vivencialmente em seus versos (NUNES, 1991, p. 63).

Esse processo de dissociação entre filosofia e poesia é visto como um ideal moderno de criação do fenômeno literário, porque permite que haja um processo de autoanálise/autorreflexão, que produz conhecimento, amplia o horizonte da experiência estética, e se encontra profundamente marcado por uma ação criadora⁵⁶ de imenso potencial e profundidade, num distanciamento em relação à tradição clássica.

[...] não era possível vencer o humanismo inveterado, a imitação mecânica dos gregos e romanos. Era preciso opor-lhes mais outras forças, toda a literatura 'moderna', quer dizer, de inspiração cristã; mas, na formação desse conceito de 'literatura moderna', caíram nas maiores confusões, misturando o catolicismo de Dante e o de Calderón, epopeias populares, como *Nibelungenlied* e *Cid*, e epopeias renascentistas, como as de Ariosto, Camões e Tasso; no conceito "moderno" incluíram-se, por outros motivos que não o conteúdo cristão, as obras de Shakespeare e Cervantes, e tudo isso se chamada 'literatura romântica', em mera oposição à antiga, à greco-romana (CARPEAUX, 2012, p.31).

⁵⁵Neste ponto, poderíamos elencar a respeito do pensamento da ideologia burguesa e de seu fortalecimento, por exemplo, o profundo desejo da burguesia (em ascensão) de se firmar perante a aristocracia e socialmente, possuir um gênero que a representasse, sendo escolhido o romance. O ato desta escolha, se torna elemento fundamental para o fortalecimento de seu pensamento no meio social. Devida as mudanças, por exemplo, que passavam o público, ou seja, um novo público leitor, a ascensão da classe média, o poder frutífero do capitalismo e a secularização da sociedade.

⁵⁶Estamos pensando em ação criadora com laços estreitos com a definição de - *poiesis*, segundo Massaud Moisés em seu dicionário de termos literários, em que ele assevera como: ação de fazer criar, alguma coisa (MOISÉS, 1982, p. 402).

Assim, apegamo-nos às palavras de Scheel que nos informa ser “preciso dar um novo sopro de vida às manifestações artísticas e estéticas que surgiam de uma série de conflitos ideológicos, políticos, sociais e culturais desencadeados com a Revolução Francesa” (SCHEEL, 2010, p. 15). Essa convergência de pontos de vista é de importância decisiva porque permite criticar o romantismo como um fenômeno da Arte, quando o mais comum seria que essa crítica venha das/nas próprias manifestações artísticas.

Ao abrir um leque para considerações referentes às marcas e às mudanças, nos deparamos com a dupla revolução, nomenclatura utilizada por Hobsbawm (2016), ele destaca que a revolução Industrial (Inglesa) e a revolução Francesa são contemporâneas. Esse fato implica em uma profunda transformação e o paradigma que assente o eixo pelo qual o mundo está sendo gerido era franco-britânico.

As revoluções abrem fronteiras que permitem que a burguesia, que estava em plena dinâmica de crescimento e fortalecimento de sua ideologia, tome frente e se destaque no contexto socioeconômico. Percebe-se então, que a

[...] grande revolução de 1789-1848 foi o triunfo não da ‘indústria’ como tal, mas da indústria *capitalista*; não dá liberdade e da igualdade em geral, mas da *classe média* ou da sociedade ‘*burguesa*’ liberal; não da ‘economia moderna’ ou do ‘Estado moderno’, mas das economias e Estados em uma determinada região geográfica do mundo (parte da Europa e alguns trechos da América do Norte), cujo centro eram os Estados rivais e vizinhos da Grã-Bretanha e França. A transformação de 1789-1848 é essencialmente o levante gêmeo que se deu naqueles dois países e que ali se propagou por todo o mundo (HOBSBAWM, 2016, p. 20).⁵⁷

Esses acontecimentos, em levante gêmeo, deflagram uma mudança significativa no comportamento humano, gerando uma reorganização no paradigma da expressão artística, principalmente no que concerne ao projeto de uma estética que tem certos laços com a arte clássica, somente para negá-la e colocar um espectro de característica obsoleto na sua visão, e que revela uma estética estabelecida com certa estabilidade. Assim, ao deslocar “a percepção da obra de arte para as fronteiras da individualidade, os românticos acabam por desautomatizar essa visão de uma natureza objetiva, imutável, que se reflete na própria criação estética” (SCHEEL, 2010, p. 20).

A partir desse ponto, localizamos uma abertura pela qual Schlegel desenvolveu sua *poesia progressiva universal*. Nos apropriando da fala Vitor-Pierre Stirnimann⁵⁸ destaca o seguinte a respeito da visão Schlegeliana, a saber:

⁵⁷Grifos do autor.

⁵⁸ O autor é responsável pela tradução, prefácio e notas da obra: “Conversa sobre A poesia e outros Fragmentos”, de Schlegel.

Na Antiguidade, Schlegel vê o não-moderno, um tempo em que ainda não havia fratura entre sujeito e o mundo. Mas deve existir uma última via de acesso à infância perdida, que redima o homem moderno e que preserve, ao mesmo tempo, sua autonomia de consciência duramente conquistada. O futuro só poderá reencontrar o passado pelo exacerbar-se do presente. Assim, resta como único recurso a ascese operada pela reflexão, o mútuo estímulo e o espelhamento dialógico do intelecto e da fantasia, que em seu percurso permitem pensar o que ainda não é representado, a noção que nunca chega a ser conceito, mas, que orienta o refletir (STIRNIMANN, 1994, p.19).

J. Guinsburg (2002, p. 14) salienta que o Romantismo é um “fato histórico e, mais do que isso, é um fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica”. A partir da fala de Schlegel *apud* Stirnimann, é perceptível como a ideia geral da formação da consciência é formada, ao passo que, quando Schlegel reflete que o futuro se encontraria com o passado pelo exacerbar, que, diga-se de passagem, representa dentro de seu campo semântico a ideia de tornar-se mais intenso, avivado, e ao mesmo tempo, mais violento, quiçá, áspero, ele nos parecem fios condutores de diálogo entre as Revoluções e todo o processo de encontro das realidades circunscritas, além da realização delas dentro do horizonte da arte, o qual no meio de fumaça, ferro e brasa busca novos ares para serem respirados.

Guinsburg (2013, p. 21) destaca que “não seria exagero dizer que, com o Romantismo e sua revolução historicista se enceta a era propriamente historicocêntrica da História” e “ela recebeu dele não apenas uma ideia de História, mas a efetiva percepção do homem como ser histórico, na *práxis*⁵⁹ e no pensamento”.

Nessa percepção, entende-se que “o movimento de ideias que antecedeu a Revolução Francesa conhecido sob o nome genérico de ‘Filosofia das Luzes’ serviu de fundo ideológico para as teorias revolucionárias” (FALBEL, 2013, p. 30). Estamos, neste ponto, diante da queda, do total destroçamento, do Antigo Regime, e o processo que colocou em choque burgueses e camponeses contra a nobreza que monopolizava desde cargos a grandes propriedades serpenteando, nesse sentido, pelas veredas e lacunas abertas pelos embates truculentos da época, localizado o pensamento Rousseau, o qual, como elemento inicial, recebe modificações significativas, tornando-se a literatura política com tendências modernas que clareiam a organização do Estado e da sociedade (FALBEL, 2013).

[...] a Revolução Francesa principia como uma revolta dos corpos constituídos pela oposição aristocrática e passa em seguida a ser substituída por uma revolta da

⁵⁹ Grifos do autor.

burguesia, que recebe o apoio maciço do campesinato. Este movimento no seu todo resultará na queda do velho regime (FALBEL, 2013, p. 33).

Quando se destaca a Revolução Francesa, não queremos transparecer um aspecto nostálgico de algo que foi conquistado e, talvez, por nos faltar palavras, usaremos o termo de forma passiva. Entretanto, vale destacar que nenhuma revolução foi, em seu princípio ou desejo motivador, algo ocorrido no território da passividade. Enxergamos a Revolução Francesa como o limiar da passagem do mundo em seu estado medieval, para o mundo moderno. Entretanto, é importante ressaltar que ela “ainda que abolisse os direitos e as instituições feudais, não aboliu a desigualdade entre os homens” (FALBEL, 2013, p. 35). Ao se conduzir o olhar ainda nesse horizonte, percebemos que:

A sociedade do Antigo Regime estava fundamentada na hierarquia e no privilégio de classes. Ainda que a Declaração dos Direitos do Homem proclamasse a igualdade perante a lei, as discussões em torno da concessão de igualdade aos judeus, bem como a supressão das discriminações entre brancos e negros nas colônias francesas, evidenciavam quão frágil era o princípio perante a realidade social (FALBEL, 2013, p. 34).

O pensamento de que seria possível se fazer quase tudo em sociedade, além de desarticular o pensamento do absolutismo, esse desejo residia em mudar algo maior e mais profundo dentro de um escopo social que alonga as instituições e, talvez, até a natureza humana, por meio da ação política⁶⁰. Desse embrionário, mas efervescente, desejo vem seu lema, *Liberté, égalité, fraternité ou lamort*, sendo citado, inclusive, na própria Constituição francesa de 1793 e de 1795. O *slogan* e as noções que ele abarca difunde-se amplamente no século das Luzes, e o veículo que o articula é, sem dúvida, o Iluminismo.

Tal pensamento se torna elemento constituinte do pensamento burguês, e nos possibilita entender que, de certa forma, é possível pensar em um binômio – Iluminismo e Romantismo. Uma das máximas mais conhecidas do período do Iluminismo é a frase de Descartes: “Cogito, ergo sum⁶¹” (BRONOWSKI; MAZLICH, 1960, p. 494), uma frase que em sua analogia com a racionalidade, ao pensar no que concerne o romantismo, seria possível na medida em que o enxerga como a face da outra moeda, um sentir para existir, igualmente profundo em sua analogia estética.

O aspecto ‘irracionalista’, famigerado em suas relações mais superficiais no que concerne o entendimento do pensamento romântico, nos mostra que a obra de arte não seria julgada pelo grau de conformidade dos padrões tradicionais, o que normalmente se remetia à

⁶⁰O pensamento de Rousseau se torna elemento chave para se entender o efeito cascata que decorre.

⁶¹Penso, logo existo. (Tradução do autor).

Antiguidade Clássica, mas, pelo grau de prazer que ela pudesse transmitir. Em momento algum, pensar um novo paradigma estético desse calibre dispensa, ou exclui, o elemento de racionalidade da espinha dorsal do pensamento romântico.

O prazer estético, então, seria causado não mais pela – racional estrutura, ou pela simplicidade intelectual, a qual a partir de regras e modelos, elementos fundamentais para a produção da obra de arte, pelo paradigma clássico, por um processo de torcedura, o livre jogo da imaginação e da emoção, desperta um vivo interesse nos poderes criativos do artista, como também, no processo psicológico de criação, paralelamente, e, bebendo diretamente da filosofia, passa a criticar os grandes sistemas racionalistas, uma batalha quase apocalíptica entre forma e conteúdo em prol de ares oxigenados no que concerne aos aspectos estéticos da literatura.

Alinhamos, nesse ponto, o pensamento de Herder, que destaca o elemento *Gefühl*⁶², Falbel (2013, p. 43) nos informa a esse respeito que, “ainda que autônoma, a obra poética está relacionada com o seu ambiente gerador, que nela se incorpora e se transforma num ‘sentir’ em si e que, no decorrer do tempo, além de o refletir também o influencia”.

O romantismo, em conjunto com as duas Revoluções, articula com novas perspectivas de interação de se ver a vida, a humanidade e, conseqüentemente, a Arte. A literatura problematiza, certamente, os aspectos políticos e sociais, sendo as transformações fruto de reorganizações estéticas no, e em alguns casos do, Romantismo, não de sua anuência a esse ou àquele regime democrático e autoritário. Segundo Peck e Martin,

[...] the political and social conversions of Britain and France altered at a somewhat different pace, what we have to grasp is that, at a more fundamental level, towards the end of the eighteenth-century economic developments were taking place that changed the social relations between people, and changed how people saw, and thought about, life. In both countries there was a change from a society in which people accepted their place in fixed social hierarchy to a more dynamic economic order. [...] Indeed, one aspect of the French Revolution was a greater sense of human agency [...]. There was a new sense of the importance of the immediate moment as against the authority of tradition (PECK; MARTIN, 2002, p.152).

Nesse seguimento argumentativo, o romantismo designa, como destaca Guinsburg, uma emergência histórica⁶³, tornando-se um evento sociocultural. Ele se consolida como o que poderíamos chamar de uma nova chave de leitura, ou paradigma, que ultrapassa os limites

⁶² Sentimento ou Sentir (Tradução nossa).

⁶³ Por emergência histórica, entendemos como fenômeno, em sentido amplo, não seguindo necessariamente nenhuma corrente emergencialista, apesar de termos usado o termo - fenômeno, da formação de padrões complexos a partir de ações que agem simultaneamente em suas diversas multiplicidade, algo que segundo o nosso pensamento se assemelha a uma simbiose multifacetada, e que se desenvolve em forma de rizoma.

de entendê-lo, somente, como composição estilística, ou aspectos de polaridade e antítese. A esse respeito, J. Guinsburg salienta que, o romantismo é considerado como

[...] um deslocamento do centro de gravidade social, cultural, filosófica, histórico e, em geral, antropológico, correspondentemente ao econômico e ao político, que se translada em todos os sentidos para as 'medianias', pondo em relevo, pela própria luz que emana destas regiões, o homem contingente e as contingências de seu contexto ou habitat (GUINSBURG, 2013, p. 14-16).

O artista romântico, inconformado com a sua realidade, busca, por meio da manifestação da Arte, mudar a realidade circunscrita. Aproveitando o ensejo, destacamos a fala de Pereira nos informa que “o Romantismo⁶⁴ foi a expressão dos sentimentos das camadas que ficaram à margem da sociedade” (PEREIRA, 2018, p. 53). O mesmo autor destaca ainda que, “o artista romântico via, na arte, concretização da ‘liberdade’ materializada na rebeldia contra a estética vigente” (*Idem, Ibidem*, 2018, p. 53). Dentro do mesmo escopo, Bernadette Malinowski assevera que,

[...] the effects of the Industrial Revolution were becoming evident; technological and industrial progress not only sped up the pace of life, but also intensified social stratification and alienation. The much-quoted threefold estrangement of people from society, nature, and one another - preceded by a fourth, namely the estrangement of the individual from established religion - was an outgrowth of this critical period of revolution and restoration, of progress and stagnation, of bourgeois aspiration to freedom and anti-liberal power politics (MALINOWSKI, 2004, p. 147).

Observa-se, a partir da fala dos dois autores supracitados, que a estratificação e a alienação social se tornam elementos que criam um contorno, ou um espectro que delinea todo um momento em que novas maneiras e recursos com maior sofisticação são utilizados para realizar as manutenções das relações sociais, ideológicas, economias, entre outras.

Malinowski pontua que,

only against this background does it become clear why idealistic - classical and Romantic - philosophy and aesthetic strove for the reconciliation of spirit and nature, reason and sentiment, individual and society. For all their individual differences, the manifold models of paradoxical characteristics: a historical reorientation toward classical, medieval, and early modern ideals of art and life, on

⁶⁴Aproveitando a fala de Pereira, coadunando-a com a fala de Moisés, entendemos que o Romantismo nos parece o movimento que não somente permite a consolidação de projetos de Vanguardas, como é o caso do Modernismo Brasileiro, algo inerente dele, ao passo que se leva em consideração que tirando o Renascimento, ele é o ‘ismo’ maior e mais audacioso que encontramos dentro da história da humanidade, como também, parece que ele é produto, de forma totalmente orgânica, o meio que possibilita pensar em algo que se assemelha a contracultura. Ainda se levando em consideração a contextualização realizada por Massaud Moisés a respeito do Romantismo.

the one hand, and an eschatological projection of political, philosophical, and aesthetic ideals into the future, on the other. Accordingly, the utopian concepts of an aesthetic state (Schiller), a new mythology (Hölderlin and Novalis, among others), an aesthetic reconciliation (Hölderlin), a progressive universal poesy (Friedrich Schlegel), and a Gesamtkunstwerk, or a total work of art (Schelling), all respond to an empirical reality that denies coherence, continuity, totality, and significance to life (MALINOWSKI, 2004, p. 148).

A inconformidade desse artista romântico, retomando a fala de Pereira, não surge do nada, existe um contexto que a lança a uma superfície, a qual, em uma complexa transição, que, de forma conturbada, abre pequenas fissuras para que o artista venha a emergir, no contexto mencionado, percebemos que alguns dos motivos pelos quais a filosofia e a estética lutaram pela reconciliação entre vários binômios, os quais, aos nossos olhos, produziram uma efervescência que, em certo limites, o efeito colateral, produziu uma série de desdobramentos que abrangeram um dimensão não esperada, alguns dos binômios aos quais nos referimos são o espírito e a natureza, razão e apreensão, indivíduo e sociedade (MALINOWSKI, 2004).

Aproveitando o gancho das ideias mencionadas, destacamos algo que nos chamou a atenção no que se refere à ideia da escatologia⁶⁵ destacada pela autora, essa questão será uma das aberturas para que se pense em questões que se referem a temas estreitos a ideia do fim do mundo, muito vinculada a questões proféticas, como também, apocalípticas. Tal fato é importante, pois, esteticamente, abre um leque novo de observação de elementos que a Arte clássica destacou com tanto ímpeto, isso, de certa forma, se torna um elemento do rito de passagem dessa arte antiga para uma com maior aspecto moderno.

A construção do processo escatológico pode estar, realmente, advindo do processo da formação de uma nova perspectiva apresentada ao homem, quando no processo de modernização ele, pensando na sociedade, precisou entender a dinâmica desse novo ‘éden’, que contava com máquinas, para o progresso, com dinheiro para a sobrevivência, entre outros elementos inerentes à vida moderna. Moisés destaca sobre isso que:

De modo amplo, o Romantismo participa de um ciclo novo de cultura e civilização, timbrado pela diminuição do poder monárquico discriminatório, em favor das monarquias constitucionais e das repúblicas: as oligarquias cedem vez às democracias, e o absolutismo político vê-se defronte de uma concepção nova, o Liberalismo. A aristocracia de sangue perde aos poucos os seus privilégios para uma Burguesia ascendente, baseada na ética do dinheiro: Burguesia e Romantismo se identificam, a classe exprime-se por meio da revolução cultural, e esta apoia-se naquela para se efetivar. O mecenatismo desaparece, e surge o escritor profissional,

⁶⁵Escatologia está na vertente da utilização da linguagem considerada obscena ou emprego de expressões impudicas na literatura, algo muito próximo a ideia de insurgência. Um “produto” nitidamente subversivo, pelo qual a margem se contrapõe ao hegemônico.

que vive da pena graças a produzir artefatos consumíveis pela classe média (MOISÉS, 1982, p. 463).

Refere-se, nesse sentido, ao movimento estético, com tendências e características arrojadas e arejada por uma nova visão, como, por exemplo, da valorização das forças criativas e da imaginação, tendo como posicionamento opor-se à arte estável dos clássicos. A imaginação se torna o elemento cuja conexão com a natureza, e, concomitantemente, com o divino, propicia a poesia as propriedades/característica, ou ainda elementos transcendentais, de certa maneira. Pensamos na relação entre os dois elementos, pois a ideia do transcendental está diretamente relacionada ao processo de coadunação das fronteiras entre o pensamento filosófico, adentrando nele, para que fronteiras sejam abertas projetando a poesia em um horizonte alargado e cheio de intersecções.

Vale comentar que a imaginação é um dos principais elementos ao se pensar, principalmente, a poesia, no período do Romantismo, e suas perspectivas teóricas. Ela é algo inerente à mente humana e foi, de maneiras diferentes, explorada durante o período supracitado. É interessante perceber como a imaginação se tornou um elemento distintivo e, ao mesmo tempo orgânico, não apenas da produção poética, como da forma de pensar do sujeito romântico, seja ele o que pensa na Arte ou aquele que a teoriza.

A imaginação contribuiu, diretamente, para emergir forças que contribuíssem na formação intelectual do homem, e um exemplo disso é o imenso avanço tecnológico, e o aspecto científico consolidado durante o período do Romantismo.

Richard T. Gray destaca:

In his influential *Essay on Genius* of 1774, Alexander Gerard sought to synthesize imagination and the lawfulness of reason, without, however, clipping the wings of a primary inventiveness. For Gerard, genius comes to be defined as presely that condition of the intellect in which this synthesis occurs: [G]enius arises from the perfection and vigour of the *imagination*. However capricious and unaccountable this faculty may be often *reckoned*, yet it is subject to established laws; and is capable, not only such extent as qualifies it for collecting ideas from all the parts of nature, but also of such regularity and correctness as is in great measure sufficient for avoiding all improper ideas, for selecting such as are subordinate to the design, and for disposing them into a consistent plan, or a distinct method. It is the first author of all inventions, and has greater influence in carrying them to perfection, than we are ready to suspect. It forms what we properly call genius in every art, and in every science (GRAY, 2011, p.05).⁶⁶

O gênio, ou a ideia do que poderia ser um, está diretamente ligado à condição do intelecto, da perfeição e do vigor da imaginação. A figura do gênio está ligada por uma raiz

⁶⁶Grifos do autor.

que atrela e constrói laços profundos entre a arte e a poesia, um exemplo seria a figura do cientista *Victor Frankenstein*, do romance de terror gótico, com clara influência do Romantismo, intitulado – *Frankenstein: or the Modern Prometheus*⁶⁷, de 1818, de autoria de Mary Shelly, o qual, em seu enredo, é permeada por elementos literários e científicos que dão à obra uma sofisticação bastante interessante, como também, resgata de forma oxigenada, ou atualizada, levando-se em consideração os elementos científicos costurados à narrativa, o mito de Prometeu.

Um outro exemplo que podemos citar é *Strage Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*⁶⁸, novela gótica que mescla ficção científica e terror, publicada originalmente em Londres no ano de 1886, e de autoria de Robert Luis Stevenson. Os caminhos que faziam com que o mundo fosse tão grande e inóspito, com o advento de novas tecnologias, os escritores românticos puderam ser incitados pela descoberta de novas áreas do planeta, e “assim partem para raciocínios utópicos, para pensamentos fantasmagóricos – busca do mistério, do demoníaco, do macabro – também se apegam aos sentimentos e ao anedotário pitoresco que são típicos do estilo *troubadour* (ZANINI, 2002, p. 188).

O Romantismo é articulado por artistas que, percebendo-se na figura do herói, utilizaremos aqui um termo o – *outsider*, completa bem a ideia que queremos mostrar. Eles se identificavam com o marginal, significando as questões da margem – nesse primeiro momento – assim, eles reagem às injustiças sociais e à política de opressão de seu tempo. Sobre isso, Walter Zanini destaca que,

Em seu sentido mais amplo, o romantismo havia sido preparado por teorias filosóficas que citam a experiência na base do conhecimento humano (Locke) ou que realçam a "moral do sentimento" (Shaftesbury). A rápida extensão das concepções científicas, por outro lado, possibilitava novos recursos a investigação artística. A dimensão poética, Young trazia nos versos de *Night thoughts* exaltações anunciadoras. E uma contribuição por todos os títulos essencial é evidentemente a de Rousseau, pensamento e ação que contagiam as novas gerações insuflando-as a prática de uma moral rebelde, de repercussões profundas na esfera social e política e na linguagem das letras e das artes. Através da cosmogonia romântica a arte mostrase capaz de integrar a concretude dos valores temporais do homem a sua realidade, exatamente como no vasto quadro histórico de ocorrência do movimento, o indivíduo, rompendo com os cânones racionalistas [...], investe-se de nova responsabilidade de consciência [...]. A quebra de uma estrutura repressiva da liberdade individual, corresponde na arte a superação de mandamentos estéticos que davam uniformidade as ‘escolas’ do passado. A adoção de normas formais de base classicista é uma das características da época romântica, porém, cada vez mais, no avanço do tempo, a arte abre-se a participação, por introspecções ou veemências, na fase de excepcionais transformações históricas onde a sociedade moderna toma mais proximamente seu ponto de partida. Tanto quanto a eficiência de sua natureza traz sérias dificuldades a definição do Romantismo - fenômeno, já se disse, mais fácil de

⁶⁷“Frankenstein ou o Prometeu Moderno” (Tradução nossa).

⁶⁸ “O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde” (Tradução nossa).

detectar do que de explicar - não será jamais possível circunscrever com exatidão esse ciclo cultural afirmado inicialmente em Literatura (ZANINI, 2002, p. 185-6).

A imaginação proporciona a liberdade para que o artista, encarnado na figura do gênio, consiga, por meio da poesia, estreitar laços entre as forças criativas e a própria maneira de entender, filosoficamente, a poesia e a linguagem dela, filosofia diluída dentro da construção do poético inerente da poesia. A imaginação é um elemento moderno que o Romantismo produz dentro do cerne de sua produção literária. Zanini destaca que,

Exerciam-se noutras linguagens, como a poesia e a música (assim como não raros escritores praticavam as artes plásticas) ou procuravam fazer suas cores e formas serem captadas também enquanto música e literatura. O alargamento dos meios técnicos constituiu outro — da época (experimentação de novas cores, embaçamento das tintas, entusiasmo pela aquarela, invenção da litografia, retomada de antigos processos da gravura etc.): trata-se de um primeiro passo para as grandes inovações dos tempos contemporâneos (ZANINI, 2002, p. 188).

Outro fato que muito chamou a atenção é que, nesse ponto, concordamos com Falbel, quando ele afirma que, “a descoberta da língua como meio de individualização das nações, ideia que iria imprimir grande estímulo ao nascente nacionalismo europeu e em particular entre os povos eslavos” (FALBEL, 2013, p. 43). Por esse ângulo, percebemos que a receptividade da primeira onda ‘romântica’, um tanto truculenta e informe (ROSENFELD, 1969), emergiu-se o *weltschmerz*, ou ‘dor do mundo’.

Aos jovens ‘gênios’ veio, de Rousseau, um pessimismo profundo no tocante à sociedade e à civilização modernas (*Ibidem*, 1969, p.146). Rosenfeld destaca que, em sua gênese os pré-românticos não tinha se identificado como tal, entretanto, é perceptível que “o Romantismo surgiu como uma tendência militante e consciente das artes” (HOBSBAWM, 2016, p. 399). A tendência militante se apresenta, segundo nosso julgamento, devido à vastidão que ele dilatou, sendo um desses pontos a própria consciência humana, Massaud Moisés comenta que, o romantismo,

[...] se deseja rotular um movimento cultural extremamente complexo, tão diversificado e paradoxal que abrange tendências excludentes e repulsivas. Por outro lado, mais do que qualquer ‘ismos’ empregados na literatura, ultrapassa o âmbito literário: verdadeiro revolução cultural, envolve ampla e vertical metamorfose dos padrões humanos, desde os estéticos até os filosóficos, passando pelos morais, políticos, econômicos, científicos, religiosos, que, rompendo com os valores medievais e repondo em circulação os modelos grego-latinos, iniciou a Idade Moderna. Com o Romantismo principiou a Idade Contemporânea (MOISÉS, 1982, p. 461).

Em caminho semelhante, Rosenfeld nos mostra que,

[...] embora àquela altura o termo já passasse a ser usado em acepção favorável para caracterizar paisagens agrestes, solitárias, selvagens e melancólicas, tendo perdido seu sentido inicialmente pejorativo, qualificativo que fora dos romances barrocos, heroico-galantes ridicularizados pelo seu teor fantástico, quimérico e aventureiro. [...] um movimento que os historiadores da literatura alemã mais tarde iriam chamar de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) (ROSENFELD, 1969, p.146).

O *Sturm und Drang*⁶⁹, ou Tempestade e Ímpeto, se apresenta dentro do movimento Romântico, como profundo desejo de mudança. Os poetas do pré-romantismo estavam sedentos por mudança, e ao elaborar, ou melhor, idealizarem, uma sociedade ideal entendia que isso era tarefa do homem. Massaud Moisés destaca que existia “o clima de insatisfação perante o afrancesamento da cultura germânica, assinalado ainda pelo aparecimento de obras como ‘Idílios’ (1756-1762), de S. Gessner (1730-1788), ‘Fragmentos acerca da literatura alemã Moderna’ (1767), de Herder (1744-1803), etc.

Neste sentido, realizando uma controvérsia às avessas, o pensamento de Rousseau coadunou e serviu de pontapé inicial, para pensar as questões das mudanças pretendidas. A mudança estava paralela à crítica no que concerne à Arte Clássica, mas, também, as questões das Revoluções que mudaram o paradigma de pensamento da sociedade. Vale destacar, neste sentido, que as raízes românticas se consolidam como longas, espessas e bastante profundas.

Por esta perspectiva, a proposta estética, pensada dentro do pré-romantismo, procurou coadunar, e em momento posterior problematizar, o que em Kant havia sido exposto como dualidade – razão e sensibilidade, ou em oposição; a iluminação (*Aufklärung*) e a tempestade e o ímpeto (*Sturm und Drang*), assim; “direcionado [...] suprimir o tempo no tempo, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade” (SCHILLER, 2002, p. 74). Para Moisés,

No plano estético, presencia-se a reação violenta contra os clássicos: recusando as regras, modelos, as normas, os românticos batem-se pela total liberdade criadora. Aos gêneros estanques opõem a sua mistura, conforme o livre arbítrio do escritor, à ordem clássica, a aventura, ao equilíbrio racional, a anarquia, o caos, ao universalismo estético, o individualismo, ao Cosmos, o ‘eu’ constitui a única paisagem que lhe interessa, de tal forma que a Natureza se lhe afigura mera projeção do seu mundo interior (MOISÉS, 1982, p. 463).

Nesse sentido, entende-se que:

O que agora importa na indagação já não é tanto a obra (e sua apreciação) quanto o poeta e o ato criativo. O classicismo considera o poeta como servidor da obra, elaborada segundo regras eternas e destinada a certos fins – principalmente de

⁶⁹ Compreende-se, a partir da fala de Falbel, que, o movimento *Sturm und Drang* será o precursor deste nacionalismo que busca as raízes originais do *Volk* e que posteriormente as encontrará não somente na pré-história, mas fundamentalmente na biologia (FALBEL, 2013).

ordem moral e catártica, de modo a se tornar útil e agradável, segundo a fórmula de Horácio. Já os românticos tendem a importar mais a autoexpressão da subjetividade do poeta. A verdade poética não é mais obtida pela ‘imitação da natureza’ e sim pela ‘sinceridade’ e ‘autenticidade’ da autoexpressão (ROSENFELD, 1969, p. 149).

O reconhecimento do ‘Eu’ na perspectiva dos objetos a si mesmo, confrontando o ‘Não-Eu’ (Mundo), anseia-se de uma nova experiência estética e de um ideal moderno de criação, a partir de uma consciência que se efetiva em si mesmo, e procura por uma perspectiva antagonica exprimir uma síntese do ‘Eu’ e do ‘Não-Eu’ (Mundo), uma espécie de jogo de espelhos que reflete, mas refrata, produzindo um processo dialético-filosófico. Isso é anunciado pelos fragmentos literários, segundo Novalis, e de um modo geral, a concepção do gênio, tanto dos *Stürmer und Draenger*⁷⁰ como dos românticos, desloca o centro gravitacional do pensamento estético (ROSENFELD, 1969).

Scheel assevera a respeito deste horizonte da experiência estética. Este pensamento anunciava “um discurso profundamente marcado pela *poiesis* criadora, a ruptura com os padrões clássicos de análise obra de arte, e a modernidade que se ensaiava e que ganharia seus contornos mais ou menos definidos, a partir de Baudelaire, Rimbaud e Malharmé, entre outros” (SCHEEL, 2010, p. 13). Ainda na mesma esteira, Rosenfeld destaca que

A ‘perfeição’ é nociva na medida em que suprime a sinceridade e espontaneidade. Todavia, certos grupos de românticos acreditavam atingir precisamente pela autoexpressão a uma verdade objetiva: a projeção do mundo íntimo ‘constitui’ a verdade profunda do universo externo, à semelhança das teses expressionistas. A imaginação ‘transcendental’ é condição criativa de realidades essenciais. Mas esse ‘objetivismo’ é de fato uma forma velada de um subjetivismo radical. ‘O Não-Eu (o mundo) é o símbolo do Eu e serve para a autocompreensão do Eu’ (Novalis) (ROSENFELD, 1969, p.149).

Entendemos que existe um truncamento entre a razão e a sensibilidade e, dentro dele, encontramos o elemento dialético que busca, quase que às avessas, a forma viva destacada por Schiller (2002, p.74). Assim, os impulsos contrapostos entre a razão e a sensibilidade se encontram na realização estética. Para Kant,

[...] o mundo real, sensível, é o grande objeto da ciência, e tudo o que configura o mundo é dado pelo encadeamento entre causa e efeito, o que faz com que o homem fique preso a uma realidade regida por um determinismo inviolável. O homem, que tem suas inclinações, seus desejos, suas paixões, e seus instintos, como qualquer outro animal, não poderia encontrar a liberdade se não pudesse viver, também, uma realidade outra, espiritual, que o libertasse dos imperativos do instinto e do determinismo do mundo (SCHEEL, 2010, p. 18).

⁷⁰Essa nomenclatura é usada pelo autor, Rosenfeld (1969).

Ao transpor a realidade, ou evadir-se dela, um ponto se apresenta a ser pensado: na liberdade, mas, não apenas do sujeito, pensado na figura do gênio, como também, na própria obra de Arte (e do fazer artístico). Sendo assim, a partir da linha tênue, que se encontra das inclinações do homem e da realidade que o circunda, existe uma cisão pela qual se pensa o dualismo destacado por Kant, e, posteriormente, resgatado por Fichte. Fichte destaca que: “O eu não deve ser considerado como mero sujeito, [...], mas, como sujeito-objeto” (FICHTE, 1984, p. 09).

Nesse interstício, ocorre a busca por “novas formas de expressão e compreensão do homem, do mundo e do fenômeno artístico e literário” (SCHEEL, 2010, p.18). Esse fato corrobora no sentido da construção da modernidade, a vista disso,

[...] enquanto o escritor clássico, desejoso de conhecer-se a si mesmo, fiava-se na introspecção e transportava o resultado de suas observações para o plano da inteligência discursiva, o poeta romântico, renunciando a um conhecimento que não seja, ao mesmo tempo, um sentimento e um gozo de si mesmo – e um sentimento do universo, sentido como uma presença – encarrega sua imaginação de compor o retrato metafórico, simbólico de si mesmo, em suas metamorfoses (REYMOND, 1997, p. 14).

O herói de Baudelaire exemplifica o herói mencionado por Reymond, a figura dele constrói a ponte entre a tradição medieval até ares mais modernos. Para Michael Hamburger,

[...] a importância de Baudelaire [...] pode ser tida por certa, tanto pai da poesia moderna - ‘*le premier voyant, roides poètes, um vrai Dieu*’ [o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus], para citar sua deificação por Rimbaud -, como protótipo do poeta moderno cuja visão é ao mesmo tempo aguda e limitada por um alto grau de consciência crítica de si mesmo (HAMBURGER, 2007, p. 11).

Hamburger, além de salientar a importância de Baudelaire para a poesia moderna, refere-se também ao heroísmo Baudelaire que;

[...] em determinada época ele relacionou com seu culto pelo dandy - ‘o homem que nunca foge de si mesmo’ -, foi de um comedimento intencional. Com toda sinceridade, Baudelaire poderia afirmar que ‘se contentava em escrever apenas para os mortos’ [...] Baudelaire tinha consciência de viver numa civilização na qual as mercadorias assumiram o comando das coisas, dos preços, dos valores; e toda vez que os poetas posteriores a Baudelaire voltaram sua atenção para a economia, sua opinião girou em torno de uma teoria dos valores. Isso é verdade tanto com relação a Pound como com relação Brecht, a T. S. Elliot e a William Carlos Williams (HAMBURGER, 2007, p. 12).

Concordamos, então, com Scheel (2010), coadunando sua fala a de Hamburger, quando ele destaca que os românticos deslocaram o centro de interesse da arte dos limites da natureza para as fronteiras da individualidade. Essa abertura de uma nova percepção é importante para o movimento, pois, sem isso, provavelmente, os gênios dos séculos XIX e XX não existiriam da mesma forma. Nesse sentido,

Novalis e Schlegel recriam, a partir da leitura sistemática das grandes obras fragmentárias da Antiguidade clássica, do aforismo filosófico, das máximas, anedotas e pensamentos dos moralistas franceses, o fragmento textual e ampliam-lhe suas potencialidades latentes, fazendo surgir o fragmento literário, uma forma diversa de escritura crítica, um novo modo de desenvolver o pensamento teórico sobre o ato de criação (SCHEEL, 2010, p.17).

O Fragmento literário traz à tona uma filosofia da linguagem própria, que conceitua o que poderíamos chamar de arcabouço de conceitos críticos. Mais que críticos, esses conceitos foram organicamente pensados por um viés filosófico, corroborando para existir um diálogo profundo entre poesia e filosofia, aplicando-o, também, a uma práxis canalizada, principalmente, para as relações políticas, sociais, econômicas e morais, mudando a forma de o homem enxergar o mundo.

Os binômios mencionados são de extrema importância para pensar a maneira como a linguagem foi remodelada, porque o Romantismo contorce e extrai algo que se encontrava em seu estado de quase esgotamento. Isso se refere à Arte da Antiguidade clássica, e renova a forma de analisar e produzir essa Arte, conforme indica a metáfora que Barthes usa em “Aula”: a “Literatura é o florescer da linguagem”, este florescer apenas é possível, graças ao novo horizonte refletido e criado pelo Romantismo. Percebemos que os pontos destacados produzem uma ruptura, em que a linguagem se metamorfoseia, ocorrendo um efeito colateral nas estruturas do que conhecemos como estética.

Vale destacar ser esse um dos fatores que dentro da história da literatura torna o Romantismo um movimento transformador, que renova o pensamento artístico, principalmente, do século XIX em diante. Do momento em que se admite que, graças a todo o processo efervescente que teve como ápice dele, e que a

[...] língua é o repositório cultural de um povo, fruto de um acúmulo de tradições e criatividade durante séculos e séculos de história, e é através da língua que o conhecimento se torna possível, assim como as diferenças linguísticas refletem diferentes experiências dos povos (FALBEL, 2013, p. 43).

Ao retomarmos a fala de Scheel, aproveitando a afirmação em relação à questão da língua, pensada por Falbel, entendemos o pensamento filosófico inerente do Romantismo, não como elemento que apenas busca contrapor os aspectos da Arte clássica, mas se utiliza dela para conseguir sua continuidade. Carpeaux (2011, p. 1264) destaca em sua obra: *História da Literatura Ocidental*⁷¹, que o pré-romantismo é o primeiro grande movimento literário na história europeia que não se inspira na Antiguidade greco-romana. É uma Renascença antirrenascentista.

Um dos pontos dessa continuidade está atrelado a questão da definição do Belo, elemento caro para a Arte clássica. “Os classicistas do princípio do século XVIII tinham a certeza de que sabiam o que é belo, por que acreditavam que o que é belo o é em si mesmo, em virtude da natureza que lhe é inerente” (BRONOWSKI & MAZLICH, 1960, p. 427). Nesse ponto, se torna perceptível como o/no Romantismo se abre a uma cisão dentro do universo da estética clássica; e de suas entranhas surge o conceito do sublime, conceito profundo e repleto de ramificações. Schlegel *apud* Stirnimann destaca que:

A reflexão estética kantiana é paradigmática quanto a este pormenor: o belo é uma noção, jamais um conceito, jamais se torna objeto de conhecimento em sentido estrito; e, no entanto, como viabilizar um juízo estético sem o apelo a essa noção? É apenas dentro de um tal de **‘livre-jogo’ da reflexão**, como Kant batizou, que sobrevive um pensar voltado ao *sollen*, o dever-ser. Mas, não teria sido a obra do próprio Kant a principal responsável pela instauração desse abismo que os primeiros românticos se obstinam em superar? O segredo de sua esperança equivale à ambiguidade do *pharmakon* grego: Kant foi o grande veneno, haverá de ser também o remédio (STIRNIMANN, 1994, p. 19).

Valemo-nos, diante dessa argumentação Stirnimann, como também da fala de Rosenfeld, que destaca a recusa no que diz respeito à imposição de leis e de cânones estéticos universais. Esse aspecto é de suma importância para se compreender as questões que cerceiam o famigerado ‘irracionalismo romântico’. Segundo Rosenfeld:

A partir do momento em que não existe a necessidade, ou a obrigatoriedade, de se seguir parâmetros pré-estabelecidos a obra-de-arte é, em si mesma, uma totalidade orgânica, fruto do organismo maior da cultura. Por isso não pode ser ‘fabricada’ segundo regras exteriores e estranhas (ROSENFELD⁷², 1969, 150-1).

⁷¹ O exemplar que utilizamos foi o volume único digital, o qual está em domínio público, e contempla o volume I, II, III e IV.

⁷² Segundo Rosenfeld, de tais concepções irradiou-se toda uma tradição romântica que iria estimular as ciências históricas, linguísticas e jurídicas nos inícios do século XIX e moldar poderosamente as ideias de Hegel, Bachofen e Nietzsche (ROSENFELD, 1969).

Assim, juntamos os dois pensamentos supracitados, entendendo que, a nova realidade artística proposta pelo Romantismo está, diretamente, ligada a questões do anseio de liberdade e vazão do espírito humano, o live jogo de reflexão, kantiano, ampara suficientemente os esteios requeridos, como supracitado. Esse fato nos remete ao ensaio de Bornheim (1978), intitulado *Filosofia do romantismo*, no qual ele destaca a fala de Fichte, essa fala representa bem a forma de pensar a questão do espírito humano e das fronteiras da individualidade desenvolvidas por ele, a saber:

Fichte o chama de Eu, entendido como autoconsciência pura. Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supraindividual, um Eu puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto, pois, de fato, o Eu de Fichte não deixa de apresentar analogias com o espírito absoluto (BORNHEIM, 1978, p. 86).

Fichte resgata Kant a todo o momento, para quem sabe teorizar a respeito da reflexão do processo de enfrentamento do 'Eu' e do 'Não-Eu', o que interpretamos como certa possibilidade de uma 'onirização' consciente (STIRNIMANN, 1994). Continuando o raciocínio na mesma direção, de acordo com Schlegel *apud* Stirnimann:

Uma passagem delicada é a oposição classicismo-romantismo. Como digerir o convívio de duas afirmações frequentes: 'toda poesia deve ser romântica' e 'a tarefa da poesia é a harmonia do clássico e do romântico'? O paradoxo salta aos olhos. O Romantismo seria, portanto, uma totalidade que engloba a fusão de sua mesma com seu oposto? O enigma pode ser trabalhado sob dois ângulos diversos, quando se examina a ambiguidade do termo 'clássico'. Se Goethe é 'clássico', não o é decerto no mesmo sentido que Sófocles, por exemplo. Goethe é um clássico moderno, seu proceder é tão premeditado quanto o de Friedrich ou Novalis; aqui, se há oposição, é uma oposição de natureza teórico-formal no interior da modernidade. Neste caso, o eventual sucesso do projeto romântico, a concretização do gênero literário único e infinito, implicaria efetivamente um contínuo formal que absorvesse o descontínuo estilístico da diversidade de gêneros na produção de Goethe, superando-a. Fusão (ou dissolução) que representaria o triunfo teórico e artístico do grupo de Iena sobre o classicismo de Weimar. 'Toda poesia deve ser romântica' significando assim: o romantismo é a própria modernidade; toda poesia moderna deveria ser moderna. [...] e através do clássico pensamos a Antiguidade grega, idealizada como modelo da poesia espontânea, o paradoxo reproduz-se assumindo outras feições: as da consciência que harmoniza, pelo refletir, criação consciente e criação inconsciente, arte e natureza. E então a verdadeira modernidade nasceria da superação da modernidade. É característico do romantismo prenciar seu próprio ocaso - como se pudéssemos saltar puxando nossos próprios cadarços (STIRNIMANN, 1994, p. 22).

Segundo palavras desse autor, existe mais de uma maneira de interpretar o termo – clássico, e que, isso aplicado no procedimento do processo de constituição do Romantismo, se mostra maior e mais complexo de entendimento do que imaginamos. A relação que o autor traça quando coloca a figura de Goethe ao lado da figura de Sófocles, por certo não é de forma despreziosa. Destaca-se que, ao passo que se tem o desejo clássico de uma poesia

espontânea, realiza-se uma espécie de hermenêutica polivalente, quando o/no romantismo se busca o refletir nessa interpretação, ao passo que uma das faces da moeda é a criação consciente, e a outra é a inconsciência do mesmo processo.

Desse fato procede a ideia de construir ou de realizar o impossível dentro do possível, ou nas palavras do autor, pular puxando os próprios cadarços. Em continuidade, o autor salienta:

Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria da arte poética. Assim como o coração da terra se reveste de plantas a formas, assim como a vida brotou por si mesmo das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a poesia da força primeva e invisível da humanidade, quando o cáldo raio do sol divino a atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia (STIRNIMANN, 1994, p. 30).

Em sentido semelhante, Jean Cohen destaca algo que permite não somente ver questões aplicadas ao mencionado por Stirnimann, mas também, nos permite refletir a respeito da linguagem enquanto elemento que nos deixa desfrutar das inovações estéticas refletidas no e durante o Romantismo, como, por exemplo, o paradigma de se pensar poesia pela poesia, e de gerar a crítica dela também por meio dela. O fragmento literário reflete-se, então, como um titã a ser entendido e digerido. Cohen assevera que:

A representação afetiva existe certamente fora da linguagem. Hegel declara com razão: ‘... Já que as próprias palavras nada mais são que signos das representações, a verdadeira origem da linguagem poética não deve ser procurada na escolha das palavras e na maneira de associá-las para formar orações e períodos, nem na sonoridade, no ritmo, etc., mas sim na modalidade da representação’ é provocada por determinada linguagem. A representação afetiva não é um efeito exclusivo do poema. Outras artes e a própria natureza são capazes de induzi-la, [...], mas, o poema é pelo menos seu introdutor mais eficaz, e por essa razão podemos chamar ‘poético’ o modo de consciência do qual ele é o instrumento privilegiado. Podemos dizer que aquilo que chamamos poema é [...] um tipo de consciência que o espetáculo do mundo normalmente não produz (COHEN, 1974, p. 166).

Fazemos uma pausa, neste momento, para refletir a respeito dessa consciência produzida pela poesia, e, assim, como afirma o autor, abrimos o leque do projeto estético e entendemos que o desconforto que o poeta romântico tinha, pensava e sentia, provavelmente, não vinha somente de elementos, como sintaxe, métrica, vocabulário, entre outros, mas da interação deles, em sua conjuntura com/da linguagem e a consciência destacada por Cohen. Nesse ponto, entendemos que, ao passo que se consolidava essa consciência poética, inerente do próprio fazer poético, prosseguia-se pensando nos poetas românticos para o que entendemos como o mal do século, ou uma espécie de desajuste do indivíduo com o seu meio.

E é desse – mal-estar – que emerge o caráter rebelde imanente às manifestações românticas. Como supracitado, as Revoluções, principalmente, a francesa, apesar de concretizarem um ideário em que os elementos, como a igualdade, a fraternidade e a liberdade, não conseguiam trazer de um plano abstrato os conceitos para serem aplicados à realidade. Tal evento se torna fator uma maior desestabilidade e afastamento da realidade que, em um plano abstrato, os homens vivem e são iguais, e a realidade, à qual nada do que foi pregado possuía, de fato, exequibilidade. Na Arte, os poetas românticos encontram a possibilidade de mudança de um cenário desalentador imposto severamente.

Nesse sentido, ao passo que retomamos Fichte, entende-se que a luta do ‘Eu’ e do ‘Não-Eu’ se insere nessa conjuntura. Assim, transfigurar a realidade, na busca de transcendê-la, é o processo ambicionado pelo ‘Eu’, que tem o ‘Não-Eu’ como elemento que atravança o processo de transição.

[...] a filosofia fichtiana afirma que o Eu se manifesta na esfera prática como uma vontade que necessita de uma resistência para continuar existindo. Sem essa resistência, o Eu não pode afirmar sua independência e libertar-se; é por sentir-se limitada que a vontade pode aspirar continuamente à supressão de seus limites. A produção da resistência e a síntese da tensão entre ela e a aspiração infinita realiza-se segundo um processo semelhante [...]. Existe, contudo, uma diferença essencial entre está e a parte prática. Enquanto a primeira se conduz conforme um processo que exige a síntese dialética dos contrários, na segunda, isto é, nos domínios da ação prática do homem, não se pode chegar ao ponto final. O dever-ser é a atuação infinita e jamais completada do Eu; por isso, toda meta atingida não é definitiva, mas etapa para se prosseguir na busca de etapas superiores. [...] A atividade do Eu é a atividade heroica, processo contínuo de libertação na procura incessante de um ideal infinito (FICHTE, 1984, p.11).

A busca do ideal infinito e o processo contínuo de libertação constituem elementos da manifestação da prática de resistência do ‘Eu’ frente ao ‘Não-Eu’. O racional, de certa forma, aceita o elemento da gnose, o qual não existindo, seria também inviável na atuação infinita do ‘dever-ser’, admitindo, principalmente, que esse se consolida como metamorfose e se consolida de forma a consolidar a resistência mencionada pelo autor. Assim sendo, a atividade se torna heroica, ao passo que o ideal está em um plano utópico, ou ideal infinito.

Isso seria uma tentativa de transcender, ao passo que se consolida a individualidade humana, vindo daí a figura do gênio, frente a uma realidade, a um quase processo de tensão e de relaxamento, em que o elemento que permite a ‘elasticidade’ seria o sublime, ou nas palavras de Weiskel (1994, p. 17), de que o homem pode “no sentido e no discurso, transcender o humano”.

O Romantismo reformula não somente a perspectiva estética, como, também, a própria linguagem. Na tentativa de retirar o mais profundo significado, o poeta romântico utilizou todos os elementos que o romantismo lhe propiciou para atingir, como mencionado por

Fichte, um ideal infinito. Nesse processo, o sublime nos permite visualizar de forma mais clara, como esse processo se consolidou. A partir do momento que o Belo se torna noção e não conceito, o sublime, enquanto visão idealizada que se coloca frente ao mundo, se transfigura.

No que concerne à linguagem, Hamburger nos informa que

[...] a poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente o negaram os próprios poetas, nem mesmo os que foram além de Baudelaire na busca de uma sintaxe liberada do uso da prosa, de um imaginário não sujeito a uma argumentação, ou de um léxico determinado mais por valores acústicos do que por exigências semânticas. É um erro afirmar que a poesia desde a época de Baudelaire se desenvolveu apenas numa dessas direções. Os poetas exploraram possibilidades diversas de desenvolvimento; e um bom número de poetas destacados, não menos do que aqueles que seguiriam o rastro de sua linguagem a partir de Mallarmé, não tomou nenhuma dessas direções, mas aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais estritos (HAMBURGER, 2007, p. 35).

A partir da fala de Hamburger, percebemos que a linguagem, realmente, se tornou a chave mestra para que todo o processo de mudanças fosse possibilitado, a partir do momento que temos a diluição, mas não em sentido rarefeito da filosofia dentro da poesia, tendo como projeto o resgate dos aforismos, tão caros para a Arte Clássica. É a partir da linguagem que encontramos o terreno fértil para que todo o processo se consolide de maneira quase sobrenatural.

Pensar que tudo se projeta e interage no Romantismo, de certa maneira, é entender que ele problematiza profundamente os valores estabelecidos, seria algo além de superar o Classicismo, mas, em seu íntimo, torná-lo algo a mais, isto é, uma espécie de ‘pseudo-fragmento’, que, como, também, ele se consolida em formato de espectro total, ou aura, de uma espécie de nova forma de humanidade, que, em sua totalidade pensa, age, produz, se porta e transcende a forma de se ver a Arte, não havendo possibilidade de retorno, pelo menos da maneira que estava estabelecido, tomamos a fala de Rimbaud *apud* Hamburger, que, em sua obra, *Une Saison em enfer*, balbuciou em formato de rabisco as seguintes palavras, “*Maintenant je puis dire que l’art est une sottise*⁷³” (HAMBURGER, 2007, p. 21).

Ao destacar o aspecto quase surreal, a frase do poeta exemplifica de forma totalmente satisfatória o que foi mencionado, levando-se em consideração como a Arte era considerada na Antiguidade Clássica, como era entendida, apreciada, e como ela foi elemento, durante muito tempo, de formação de uma estratificação social. Por meio dela, tínhamos, de forma

⁷³“Agora posso dizer que a arte é uma bobagem” (Tradução do autor).

continuada e assegurada, os privilégios e a herança política, cultural e social, pensando principalmente que essa Arte era encomendada para representar, quase que majoritariamente, deuses e interesses religiosos.

Percebemos, ao nos apropriarmos da fala de Elizabeth Sewell *apud* Hamburger, que “a poesia é o alento e o espírito mais refinado de todo conhecimento, infundido a sensação nos objetos da própria ciência” (HAMBURGER, 2007, p.39). Considerando que a linguagem poética pode ser entendida como o suprasumo da linguagem, no sentido que consegue partir dela, arrancando significados e significantes que extrapolam, diversas vezes, a sintaxe da língua, destaca-se:

A poesia de Mallarmé e de seus sucessores levou a sensação - a imagem, a música e o gesto - para domínios que antes só foram considerados acessíveis ao pensamento abstrato e à argumentação lógica. Poucos poetas antes deles foram tão coerentes ou determinados ao elaborar uma sintaxe próxima da ‘lógica da própria consciência’ como Suzanne K. Langer expressou⁷⁴, embora as contradições sintáticas de Hölderlin, suas elipses e suspensões sejam tão ousadas quanto qualquer coisa em Mallarmé, e Hölderlin, também, muito conscientemente trabalhou em prol de uma poesia tão ‘viva’ quanto possível, em que os próprios processos de pensamento, sentimento e imaginação se acham representados (HAMBURGER, 2007, p. 40).

Dessa maneira, sentimento e imaginação são elementos necessários para que se consiga contorcer a sintaxe. Como mencionado por Hamburger (2007), os processos de pensamento, no que diz respeito – a formulação da e pela linguagem o expressar-se a si para o outro, pelo código que é a língua, dando maleabilidade ao tecido linguístico, para que, no momento que se usar a linguagem poética, ela seja capaz de ultrapassar os significados óbvios do que está sendo ou foi dito.

1.5. O Romantismo Brasileiro e Luiz Gama

No Brasil, o romantismo se assenta em todo o século XIX, com escritores, como Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, ou Joaquim de Souza Andrade (Sousândrade), Junqueira Freire, Fagundes Varela, entre outros (CAVALHEIRO, 1959), tendo como características certa comunicação e imersão no universo da natureza. Essa característica que, devido às relações a serem traçadas, iremos acompanhar mais de perto, no decorrer da nossa escrita.

O Romantismo brasileiro é, como todos os outros, um desdobramento do Romantismo europeu. E por mais que tenha transposto inúmeros desdobramentos, e certa ‘diluição’ do

⁷⁴ A obra a qual a autora destaca o mencionado segundo a fala de Hamburger (2007, p. 39) intitula-se: *Problems of Art*. Londres/Nova York: Routledge & Kegan Paul, 1957, p. 26 e 160.

Romantismo, até chegar em terras brasileiras, sua complexidade não foi abalada, ele ainda se mantém, em puro processo de dilatação, enquanto realiza uma de suas grandes características, ser uma grande força dissolvente.

Dessa maneira, concordamos com Cavaleiro que define “numa frase ou período, o romantismo, é ser envolvido num cipoal de conceitos e fórmulas, todas insatisfatórias”. Afirma-se, que “toneladas de papel foram consumidas e, apesar disso, entre as centenas de definições, ou conceituações, não há uma sequer que satisfaça inteiramente” (CAVALHEIRO, 1959, p. 17). Isso posto, entende-se que, a não ser que levemos em consideração que o Romantismo pode ser entendido como um movimento de reflexão/iluminação, levando-se em consideração o espírito romântico, e que ele desenvolve as grandes utopias sócias, nos parece insuficiente refleti-lo e analisá-lo.

Para Alfredo Bosi:

Segundo Paul Valéry, seria necessário ter perdido todo o espírito de rigor para querer definir o romantismo. E, a falta de uma definição que abrace, no contorno de uma frase, a riqueza de motivos e de temas do movimento, é comum recorrer ao simples elenco destes, ocultando no mosaico de análise a importância da síntese. Mas aqui, como nos outros ciclos culturais, o todo é algo mais que a soma das partes: é gênese e explicação. O amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, que afloram tantas vezes na poesia romântica, são conteúdos brutos, espalhado por toda a história das literaturas, e pouco ensinam ao intérprete do texto, a não ser quando postos em situação, tematizados e lidos como estruturas estéticas. Ora, é compreensão global do complexo romântico que alcança entender esses vários níveis de abordagem que a análise horizontal dos "assunto" aterra no mesmo plano (BOSI, 2006, p.91).

Nessa perspectiva, voltando a tocar no que Otto M. Carpeaux destacou como “Romantismos”, sendo totalmente compreensível e aceitável, tal proposição, devido à amplitude e à complexidade que compõe o movimento Romântico. No que concerne à situação dos vários romantismos, Bosi destaca, por exemplo, algumas características já mencionadas no decorrer do texto, ou seja, as contradições inerentes das Revoluções francesa⁷⁵ e industrial, se apegando à última, e a ascensão da burguesia.

A questão da representação dessa burguesia terá suas especificidades, devido ao território brasileiro já não estar com a mesma organização que a Europa, quando o Romantismo a atingiu como um meteoro. O enquadramento, pela perspectiva que se inicia no Período Colonial, permite que se observe como o germe do pensamento romântico, começa em terras brasileiras. Esse fato representado na arte, mas, também, assentado nas estruturas de colonização do país se reflete a partir das questões introjetadas na camada da formação da

⁷⁵ E em alguma extensão a Americana, que assim como a Francesa, se caracteriza como as duas grandes revoluções democráticas.

economia dele. Isso significa que, dada a formação do país, não que isso tenha sido feito de maneira diferente em outros países, os aspectos de formação social e econômica são refletidos diretamente na arte produzida por cada período.

No Brasil, assim como foi na Europa, o Romantismo se apresenta como a expressão dos menos validos, dos descontentes, e, de alguma maneira nos parece que, no Brasil, ocorre algo semelhante, no sentido de “remar contra a corrente”, a favor de “desafinar o coro dos contentes⁷⁶”. Optamos, então, por realizar alguns pontuais⁷⁷ contextualizações, para que a hermenêutica do texto se mostre mais cristalina, e o nosso percurso fique claro.

Optamos, dessa forma, por retroceder alguns passos, e aplicar um olhar cauteloso em alguns pontos do período Colonial, contemplando o Barroco, o Arcadismo e o Pré-Romantismo, deixando claro que não iremos percorrer na íntegra os períodos, visto que nosso intuito é deixar, minimamente, delineados alguns pontos do caminho que o romantismo percorreu para se consolidar, mantendo-o como principal foco. Bosi afirma que:

O Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. Segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, ameadas durante a regência. Carente do binômio urbano indústria-operário durante quase todo o século XIX, a sociedade brasileira contou, para a formação de sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica (raramente, médica) em São Paulo, Recife e Rio (Macedo, Alencar, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Pedro Luís), ou com filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais, que definiam, grosso modo, a alta classe média do país (Pereira da Silva Gonçalves Dias Joaquim Norberto, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Silvio Romero). Raro os casos de extração humilde⁷⁸ na fase romântica, como Teixeira e Souza e Manuel Antônio de Almeida o primeiro narrador de folhetim, o segundo, pitoresco; ou do trovador semipopular Laurindo Rabelo. (...). Assim, apesar das diferenças e situação material, pode-se dizer que se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas as respostas que a inteligência europeia dava seus conflitos ideológicos (BOSI, 2006, p. 92).

A questão do trânsito do campo para a cidade que, na Europa, se projeta no esquema – campo para a cidade, no Brasil, o campo, ou especificamente, a fazenda, figura que melhor representa questões deste diálogo, projeta-se na “paisagem natural e social” (HOLANDA, 1995), por esse prisma, “a fazenda se vinculava a uma ideia de nobreza e constituía o lugar

⁷⁶ Canção intitulada “Pose”, de Humberto Gessinger.

⁷⁷ Pontuais e em certa medida também pequenas.

⁷⁸ A partir da fala de Bosi, se torna ainda mais perceptível a importância da figura de Luiz Gama, o qual atravessa um dos períodos mais sombrios da formação do país, e ainda consegue, como já destacado, não apenas libertar seus irmãos, cativos da escravidão, como também, aos trancos e barrancos, se inserir nesta seleta de escritores, os quais, infelizmente, não se torna o caso de Gama, conseguem ter contatos diretos com toda a pluralidade de ideias que estava ocorrendo no exterior.

das atividades permanentes ao lado de cidades vazias - ruralismo extremo, devido a um intuito do colonizador e não a uma imposição do meio” (HOLANDA, 1995, p.16).

Arelada à ideia colonizadora, destacamos a figura da escravidão, característica do Período Colonial. É de conhecimento comum que o Brasil foi o último país a abolir a escravidão em seu território. Acreditamos que esse fato, apensar de entendermos que ele não se torna preponderante, no sentido de determinar de forma mais absoluta as questões da estética, ou literárias do país, esclarece que a escravidão é a espinha dorsal da própria história do Brasil, emaranhando-se, às vezes, profundamente, com a busca dos símbolos nacionais e com o próprio fazer literário.

A heterogeneidade do Brasil em vários aspectos é visível de forma menos míope, hoje, no século XXI, é um grande trunfo para a cultura do país, mas, outrora, se tornou uma espécie de areia movediça, onde muito se patinou, quando não se afundou, antes de conseguir dar passos adiante. Antonio Candido, em seu texto intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, destaca alguns dos ranços que se consolidaram desde a escravidão até meados da década de 1930, quando pairava sobre o país uma aura de país novo, de imenso potencial de desenvolvimento, “sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina é a noção de ‘país subdesenvolvido’ [...], portanto, a grandeza ainda não realizada” (CANDIDO⁷⁹, 1989, p.140).

Na mesma esteira que o pensamento de Candido, Bosi resgata, quase pontualmente, o processo anterior, ou seja, o que aconteceu, delineando ainda o que diz respeito à formação do país, e que leva a ter a ilusão de país novo, destacado por Candido, e em segundo momento, de país subdesenvolvido, isso, aos nossos olhos, um efeito adverso, ou seja, que trouxe infortúnios devido também ao profundo apego à escravidão.

A fala do autor que nos interessa destaca o seguinte:

Como os seus Ídolos europeus, os novos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno a mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio *eu* (abandono a solidão, ao sonho, ao devaneio, as demasias da imaginação e dos sentidos). Para eles caberia a palavra de Goethe clássico e iluminista que chamava a esse romantismo "poesia de hospital". Enfim, o paralelo alcança a última fase do movimento, já na metade do século, quando vão cessando as nostalgias aristocráticas, já sem função na dinâmica social (BOSI, 2006, p. 93).

⁷⁹ Esta fala, a qual usamos, é referenciada por Antonio Candido do autor Mário Vieira de Mello, o qual Candido destaca que, era “um dos poucos que abordaram o problema das relações de subdesenvolvimento e cultura, estabelecendo para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina” (CANDIDO, 1989).

No século XVI, a literatura da época tem como característica textos que não possuíam tanto cuidado estético, literatura, essa, com característica inclinada mais para informar, destacava o deslumbramento do europeu com todas as maravilhas “encontradas”. Entretanto, segundo Castello, as manifestações

[...] literárias do Período Colonial aos poucos se enraízam internamente. A reflexão crítica se torna de fato significativa já no século XVIII, revelando a procura de uma expressão literária em função da nacionalidade em formação. Caminha-se para a reação a estilos literários que, transpostos e impostos, se sucedem, sem possibilidades favoráveis à assimilação, salvo o Barroco, facilmente reconhecível entre nós pela exuberância da linguagem, forma, cor e visão do mundo. Antes do Barroco- aqui ressaltado como primeiro grande momento a marcar a nossa formação (CASTELLO, 1999, p.22).

Essas manifestações presentes no período denominado Brasil Colonial podem ser caracterizadas a partir de alguns traços bastante singulares, a saber, aqueles que buscavam exaltar os bens materiais, como os valores e tradições, a valorização do indigenismo (ou indianismo) e de seus hábitos políticos, econômicos, religiosos, dentre outros e, por último, a formação do que se pode chamar de consciência crítica, ou seja, o momento em que algumas reflexões começam a aparecer nas construções das poesias tradicionais.

Ademais, é possível que se perceba uma espécie de revisão crítica tanto na história geral, quanto na literatura da segunda fase do período colonial, em que se observa um nacionalismo em substituição ao anterior nativismo, uma consciência coletiva acerca da representação do Brasil e, por fim, o indigenismo dividido em três partes: literatura e tratamento mítico, política de defesa e proteção ao índio e estudos científicos. A ênfase da representação pauta-se em uma sociedade ainda ruralista que se projeta pouco a pouco em um universo mais urbano.

É nesse momento que o Romantismo, período que nos interessa, firma suas raízes no Brasil, e isso acontece devido a uma série de estímulos e acontecimentos, como o Barroco, a Inconfidência Mineira e o Arcadismo, que instigaram a sociedade a uma valorização da consciência patriótica, nacionalista e cultural.

Segundo Castello (1999, p. 26), “é certo que, no Brasil, pronunciamentos e posturas literários imediatos ou paralelos à implantação do Romantismo pesaram consideravelmente no sentido da formação da consciência crítica interna favorável à sua aceitação”. Essa linearidade permite notar, ainda que em ‘fase piloto’, um anseio pela identidade brasileira tanto na literatura quanto em quadros que atentavam e enalteciam a vida e paisagens nacionais.

O compromisso da literatura romântica não existiria sem o compromisso com a sua realidade imediata exterior. Candido observa que:

A ideia de que a América constituía um lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização. [...] quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a ideia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente. Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecido pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma (CANDIDO, 1989, p. 141).

Sem saber ao que se apegar, com a formação ainda embrionário, a carga que instalada na literatura é imensa, fato que se constata a partir do momento que a vemos como ‘ponta-de-lança’ na formação da nacionalidade brasileira. Vinculando a natureza a ela, a natureza irá desempenhar um papel um pouco diferente e mais complicado, principalmente se pensarmos no indianismo, elemento que se busca formar, ou ressignificar a ideia do mito fundador.

A figura do índio é aparelhada à do cavaleiro medieval, e dessas relações sem alicerce, sem serem devidamente aterradas, começa a ‘construção da cultura brasileira’, ou quem sabe, da nossa ‘tradição literária’. Vale destacar que a nossa natureza é um ponto problemático para entender tal formação, ao mesmo tempo que nela existia um enorme potencial, em muito, talvez, devido à pobreza atual, ou à atrofia do processo formador, ela se torna um mote, que conduz a algo que se assemelha a uma aura um tanto messiânica de conteúdo exótico, o que se tornou um problema sério.

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. [...]. Mas no outro lado da medalha, também as visões desalentadas dependiam da mesma ordem de associações, como se a debilidade ou a desorganização das instituições constituíssem um paradoxo inconcebível em face das grandiosas condições naturais. (‘Na América tudo é grande, só o homem é pequeno’). Ora, dada esta ligação causal ‘terra bela – pátria grande’, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante (CANDIDO, 1989, 141-2).

Problematicamente, isso representaria a nossa nacionalidade em busca de sua representação no plano do simbólico, fato que, até os dias de hoje, século XXI, acreditamos não ter sido encontrado, pelo menos não completamente. Da relação quase paradoxal entre as estruturas românticas, as quais participam de boa parte da formação da nossa literatura, ou pelo menos, é a partir delas que é possível enxergar certo princípio de realização, ou o

desesperado anseio da criação dos símbolos nacionais e, conseqüentemente, da nossa tradição literária.

Assim, entendemos que o postulado romântico brasileiro, problemático em sua formação basilar, se confunde com a ideia do nacionalismo e do patriotismo, elementos tão propagados. A referência aos elementos nacionais eram peças elementares, porém, o tabuleiro ainda estava cheio de falhas e buracos, à espera de serem preenchidos, embora nunca tenham sido. Desses espaços preenchidos, infere-se que a ideologia preponderante dos escritores/poetas era, quase que unicamente, o patriotismo.

Abriremos um parêntese para salientar que um dos elementos que destaca a figura de Luiz Gama é o fato de ele ser patriota. Não era de maneira míope como alguns de seus contemporâneos, poetas/escritores ou não. A sua visão é uma visão integradora, que procura de forma direta e indireta um profícuo diálogo com a África, com seus ancestrais, algo com certa lucidez, pois, se o desespero por formar um arquipélago símbolo para a estruturação da ideia nacional se tornava tão inquietante, assim como o alinhamento com as raízes africanas nos parece mais sensato do que a retomada do medievalismo, o qual pode ter tido seu valor na estrutura da formação, mas não conseguiu de forma suficiente estruturar nosso corolário simbólico, principalmente, pelo enorme e robusto anacronismo que o Brasil possuía e, de certa forma, ainda possui, comparado ao Velho Mundo.

Este caminho nos leva a observar um elemento na figura de Gama. Seu olhar em relação à realidade não deixa de ter influências românticas. Entretanto, elas se apresentam com maior sofisticação, alcançando em genialidade poética, assim, nos atreveríamos a afirmar, poetas como, por exemplo, Oswald de Andrade e Maria de Andrade, Raul Bopp, Alcantara Machado, pois, o nacionalismo/patriotismo está tão presente nas obras desses escritores. Segundo, a formação que conseguira, resgata sua forte veia de tradição satírica, e enxergamos o posicionamento crítico-analítico, diríamos, apesar de não acharmos imprudente, que Luiz Gama foi para a poesia o que Machado de Assis foi para a prosa.

Castello refere que o poeta traz nacionalidade, buscando suas raízes, aceitando a sua cor, entendendo a lugar do seu povo, e de maneira poética dizer que, sabia onde estava, quem era, de onde viera, para onde iria, sabia poetizar sua nacionalidade, mas de forma crítica e analítica (CASTELLO, 1999, p.22).

Destaca-se o recorte a partir do Barroco, haja vista que ele terá implicação direta na prospecção de entrada do romantismo no Brasil. Cabe lembrar, todavia, cabe lembrar, todavia, que as delimitações do período se dão de modo muito mais forte no campo ideológico do que no campo geográfico, pois existe “toda uma realidade social e cultural que se inflecte sobre si mesma ante a agressão da modernidade burguesa, científica e leiga” (BOSI, 1936, p. 29-30).

O ciclo do ouro tem seu início na segunda metade do século XVIII, principalmente, em Minas Gerais, onde alguns nomes se destacam, como Aleijadinho, Manuel da Costa Ataíde, Lobo de Mesquita, dentre outros, que, apesar de fazerem parte desse nível de consciência. Com a importância da valorização do Brasil, os autores ainda se encontravam muito próximos das ilustrações europeias.

Da mesma forma, observa-se com a catequização dos indígenas e o espectro medieval que ainda circulava a aura de Portugal, o ideário Barroco projeta no íntimo da formação do paradigma de pensamento da identidade em formação, a cristandade. A linguagem, nesse sentido, foi e ainda é perceptível como porta de entrada dessa construção que veio da Europa para o Brasil.

O conflito do pensamento renascentista, que outrora circulava na Europa, projeta-se o conflito do sujeito barroco, o Brasil estava em um diacronismo se comparado à Europa e esse fator é o que move em boa parte da Igreja, o desejo da retomada do poder via questões espirituais, questões que fora das fronteiras do país foram edulcoradas se tornam o cerne de discussão, representação e formação da identidade e da Literatura, assim como da arte, brasileira.

As duas forças, o cultismo e o conceptismo deixaram sulcos profundos, não apenas nas questões de formação da identidade dessa cultura, como também, criaram um problema sério no paradigma de pensamento, devido ao sujeito estar comprimido entre as questões do sagrado e do marginal, ou profano. Assim, o antropocentrismo e o teocentrismo, sendo ideias horizontalmente contrárias, se representam na arte tanto na forma como no conteúdo, nesta perspectiva, dentro de um contorcido emaranhado localizamos o ideário barroco, que, no Brasil, abre o caminho para o romantismo. Esse período, representa dentro do território, o ciclo da cana de açúcar, e o centro econômico do país se encontra geograficamente localizado na Bahia.

No Arcadismo, percebe-se a preocupação com as mudanças estéticas voltadas para o natural, valorizando temas bucólicos que permitissem integrar um estilo de pensamento voltado para o racional, tal como sugeria o Iluminismo, presente na arte do século XVIII. Alfredo Bosi (1936) afirma que é possível que se distinga esse período em dois momentos, porém, eles não se contrapõem, mas se justapõem.

- a) O momento poético que nasce de um encontro, embora ainda amaneirado, com a natureza e os afetos comuns do homem, refletidos através dos afetos e da tradição clássica e de formas bem definidas, julgadas dignas de imitação (*Arcádia*); b) momento ideológico, que se impõe no meio do século, e traduz

a crítica à burguesia culta aos abusos da nobreza e do clero (*Ilustração*). (BOSI, 1936, p. 57) [grifo do autor].

O que aproxima os dois momentos presentes no Arcadismo é, justamente, a preocupação que se tem com o verossímil, com exaltar e demonstrar o belo e o real, na sociedade em que se está inserido, o que, nesse ponto, é o considerável do ponto de vista estético. Chega-se após esse contorno histórico ao pré-romantismo, assim como se mostrou importante, e ainda o é, estudar o movimento e todo o efeito colateral que o Romantismo dispersou pelo mundo, entender como ele chega a terras brasileiras e como ele vai ser deglutido e diluído na cultura brasileira é, também, importante.

No início do século XIX, o Brasil se encontra em plena transformação social, um dos fatos que determinam isso, em 1808, é a vinda da família real ao país, ou melhor, a colônia, isso implica no desenvolvimento, ainda que de forma embrionária, de uma vida cultural, e isso é possibilitado pela abertura dos portos, a consolidação e abertura do Banco do Brasil, a incrementação de uma vida urbana, nos moldes legitimamente urbanos, o que outrora não existia.

É válido esclarecer que esse fato vem carregado de elementos que foram consolidados na Europa, principalmente, quando se leva as Revoluções Francesa e Industrial em consideração. Existe então um ar de modernidade e sofisticação, se comparado ao estado bruto que se encontrava a realidade do país. Em 1822, proclama-se a independência, e nasce o país. Nesse ponto, é perceptível que à Arte foi ‘delegada’ a responsabilidade de consolidar um sentimento de pertença. Esse sentimento é representado pelo amor à pátria que, agora consolidada, se consolidava em seu espectro um nacionalismo ufanista.

Salientamos que o Romantismo no Brasil se assemelha, de certa maneira, com a raiz alemã na medida que observamos elementos, como, por exemplo, o desejo da consolidação do espírito nacional, ou uma espécie de *Volkgeist* vinculado com *Folklore* abrazeirado, que em seu primeiro momento, ou seja, na primeira fase do romantismo, procura a liberdade regressando a um passado, assim como fora feito nos primórdios no romantismo alemão.

Essa visita ao passado, diga-se de passagem, não é ingênua, mas, antes de qualquer coisa, carrega em seu íntimo uma crítica que, talvez, dentro desse primeiro momento se dilui e, de certa forma, perde o princípio norteador da crítica⁸⁰.

⁸⁰ Michael Löwy destaca a este respeito que, “um dos traços mais fundamentais do romantismo, enquanto corrente sociopolítica (aliás, inseparável de suas manifestações culturais e literárias), é a *nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo* (LÖWY, 2008, p.12) (grifos do autor).

A partir do mito fundador, romantismo brasileiro elege, em sua primeira fase, o indígena como “cavaleiro⁸¹”, delegando-lhe qualidades de cavaleiro medieval, e consolida, assim, o apagamento da figura do negro e suas raízes culturais no cerne da cultura brasileira. O romantismo se caracteriza, portanto, como uma luva para o momento histórico do Brasil. Nesse movimento, começa a consolidar o Romantismo, especificando um paradigma de pensamento na arte, na política, na filosofia e na maneira de ver o mundo.

De acordo com Alfredo Bosi, quem oficializa o romantismo no Brasil é Gonçalves de Magalhães, com seu livro *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), que visa uma reforma da literatura brasileira, mesmo que ainda trouxesse apenas alguns temas referentes ao Romantismo, porém, privados da liberdade almejada com o movimento (BOSI, 1936, p. 102).

Magalhães também esteve envolvido com a dramaturgia, sendo ele uma peça importante do primeiro grupo do teatro brasileiro, a Companhia Dramática Nacional, organizada em 1833.

Para o seu tempo, porém, e para o Imperador, que desde os primeiros anos do reinado o agraciou e o fez instrumento de sua política cultural, Magalhães foi sempre tido como o mestre da nova poesia. E ele mesmo sentia-se no dever de ministrar todos os gêneros e assuntos de que a nova literatura carecia para adquirir foros de nacional e romântica (BOSI, 1936, p. 103).

A poesia romântica brasileira, abriga no seu bojo as questões que estavam em efervescência social. Assim, temos a primeira fase, a Nacionalista, a segunda intitulada Mal do Século e a terceira fase conhecida como Condoreira. Na primeira fase, temos poetas, como Gonçalves de Magalhães, ou Gonçalves Dias, autor de duas obras representativas, a saber: A Canção do Exílio e Juca Pirama.

Na segunda fase, temos uma poesia em tom confessional, com forte influência de Byron e Musset, em que é possível enxergar elementos de melancolia, do tédio, do medo de amar, e a figura da mulher é colocada como inatingível, e algo que marcou muito: o desejo da morte. A morte é o contorno geral e expressivo.

A segunda geração do romantismo dialoga com o corolário romântico já consolidado. A filosofia de Ficht, apesar de distante no sentido histórico, ainda se aplica no entendimento geral desse espectro romântico, no que concerne ao olhar do ‘Eu’. Isso com uma hermenêutica fechada, pois o olhar está centrado no seu mundo interior, e por mais que esse mundo necessite diretamente do ‘Não-Eu’ (mundo) para se consolidar, o foco não reside na

⁸¹Reside aqui uma volta ao passado, que localizamos no Medieval, o qual influencia muito a sociedade, o pensamento e a forma que a Arte se projeta dentro do espectro da sociedade brasileira da época.

relação entre eles, a relação não tem um compromisso, digamos ideológico, tendo o tédio como gatilho para a melancolia, elemento que direciona ao desejo de morte.

Há uma introspecção egoísta que não possibilita de forma clara a relação do Eu com o 'Não-Eu', na medida que isso reflete em uma análise que observa e descreve a relação, conduzindo o sujeito ao processo de autoconsciência sem uma válvula de escape, no que concerne à crítica, mas apenas pela evasão subjetiva da Arte.

O Mal do Século resgata, consideravelmente, a ideia do mal do século alemão, o qual busca o subjetivismo radical, a expressão imediata e profunda das emoções. Assim temos, por exemplo, poetas, como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu que representam o momento supracitado em que suas poesias, se valiam de temas, como devaneios, erotismo, melancolia, tédio, ironia, a imagem morte e depressão. Sobre essas características, Alfredo Bosi salienta que:

Para um enfoque artístico, importa mostrar como todo um complexo psicológico se articulou em uma linguagem e um estilo novo, que se manteve por quase trinta anos na esfera da história literária e sobreviveu, esgarçado e anêmico, até hoje, no mundo da subcultura e das letras provincianas (BOSI, 1936, p. 116).

Essas poesias eram compostas por léxico próprio, dotado de prosopopeias não utilizadas anteriormente, por termos científicos e metáforas que tornavam possível que toda a atenção fosse para o EU de quem escrevia. É como se, para quem lesse, os poetas estivessem criando seu próprio estilo de escrita e movimentação com as palavras, o que lhes trazia certa popularidade.

A terceira geração, a Condoreira, se caracteriza pela ruptura com o nacionalismo ufanista e com a evasão, nos moldes que viam sendo pensado, e se ancora aos movimentos abolicionistas e republicanos, e a poesia reflete aspectos e temáticas em torno da escravidão, da opressão e da ignorância do povo. A linguagem dessa geração se consolidou por uma grandiloquência, apóstrofes, metáforas e alegorias. Entendemos a crítica social desenvolvida nesse período como um efeito colateral produzido pela diluição das raízes do Romantismo europeu que foram disseminadas em todo o mundo. Manuel Bandeira destaca a esse respeito, que:

Pondo-se de parte as pequenas diferenciações individuais, pode-se distribuir a evolução romântica em três momentos capitais: o inicial, em que à inspiração religiosa, base da poesia de Magalhães e Porto Alegre, reflexo da de Lamartine, acrescentou Gonçalves Dias a que buscava assunto na vida dos selvagens americanos; o segundo, representado pela escola paulista de Álvares de Azevedo e seus companheiros, onde predominou o sentimento pessimista, o tom desesperado ou cínico de Byron ou Musset; e finalmente o terceiro, o da chamada escola condoreira, de inspiração social, a exemplo de Hugo e Quinet (BANDEIRA, 1997. p. 66).

Quando decidimos dissertar sobre Luiz Gama, as palavras se atropelam, pois é um assunto que rende inúmeros caminhos, devido ao leque de possibilidades que encontramos, ao nos depararmos com a figura do “Orfeu de carapinha” (FERREIRA, 2011, p. 40). Na pessoa de Gama se concentra não somente a figura do negro, do pobre, da resistência, mas, também, a figura do advogado (rábula, mais especificamente), do jornalista, do poeta, do revolucionário que, com inenarrável força de vontade, conquista, desbrava o mar de ignorância e violência contra a figura do negro, que se instaurava naquela época e que, infelizmente, pode ser observado até os dias de hoje.

A respeito da figura de Gama, Ferreira salienta que,

[...] Luiz Gonzaga Pinto da Gama (salvador, 1830 – São Paulo, 1882) é um dos raros intelectuais negros brasileiros do século XIX, o único autodidata e o único, também, a ter vivido a experiência da escravidão. Até a abolição, pela legislação do império, os escravos e os libertos não tinham o direito de frequentar escolas. Ensinar um escravo a ler ou a escrever significava transgredir as regras estabelecidas, poucos ousavam fazê-lo. Privado do conhecimento, o escravo estava condenado ao silêncio. Nascido livre, Luiz Gama tornou-se escravo aos dez anos de idade, em circunstâncias dramáticas entre tantas outras que marcaram sua tumultuada, porém, ascensional, existência. A partir dos Dezesete anos, graças à ‘transgressão’ de um estudante residente na casa de seu senhor que o ensina a ler e a escrever, Luiz Gama, qual Prometeu, empreende sua prodigiosa conquista do saber e da palavra que lhe devolvem a liberdade e constroem o improvável destino de um ex-escravo (FERREIRA, 2011, p. 17).

Uma das personalidades mais importante do século XIX, no Brasil imperial e escravista, assim como nos informa Luiz Carlos Santos (2010, pg.15), Luiz Gama era baiano, nasceu em Salvador, em 1830. Ainda a respeito do mencionado, de forma um pouco mais específica, Mouzar Benedito (2006, p. 17) informa que “Luiz Gonzaga pinto da Gama, ou simplesmente Luiz Gama, nasceu na Rua do Bângalo, centro de Salvador, Bahia, em 21 de julho de 1830, filho de uma negra livre, Luíza Mahin, e um fidalgo de origem portuguesa, segundo ele mesmo conta”. Retomando a afirmação de Ferreira (2011, p.17), quando, em sua fala afirma; “circunstâncias dramáticas”, a autora não exagera, e, faz referência direta à forma que foi a vida de Gama, cheia de batalhas e lutas que não se findaram enquanto vivo.

Como mencionado anteriormente, Luiz Gama foi vendido por seu pai como escravo, e essa hedionda atitude é fruto das inúmeras dívidas que seu progenitor havia contraído no jogo, como informa Mouzar Benedito:

Segundo Luiz Gama, ele era bem tratado pelo pai, um homem que parecia ter também pendores revolucionários, pois participou da revolução que recebeu o nome de Sabinada, [...], mas logo o fidalgo se revelou: em 1840, segundo consta, por

causa de uma dívida de jogo, vendeu o próprio filho como escravo. Assim, o menino livre, filho de uma negra livre e um branco, tornou-se escravo do dia para a noite, pelas mãos do próprio pai, um homem indigno (BENEDITO, 2006, p. 17-18).

Sua mãe era uma mulher engajada nos movimentos contra os escravocratas da época, e estava sempre em luta pela causa dos negros. Entre essas batalhas, destacam-se a Revolta dos Males, de 1835, e a Sabinada, de 1837, nas quais, Gama a perde de uma vez por todas, e alguns relatos dizem que ela foi deportada para a África junto com outros negros que lutavam contra a escravidão. Gama buscou encontrá-la, porém, sem êxito, e ele segue a vida sem a progenitora, como informa em carta que envia para seu amigo, Lúcio Mendonça, ele relata ainda os dias e os lugares que percorreu à procura de sua mãe (BENEDITO, 2006, p.66-73). A imagem dela esteve sempre na lembrança do poeta, e ele a eterniza em sua poesia.

Segundo afirmações de Ferreira (2011), Benedito (2010) e Santos (2006), Gama começa sua jornada de formação intelectual a partir dos 17 anos de idade, graças às lições de um jovem inquilino da casa de seu senhor, ele toma em suas mãos a liberdade que tantos sonhava obter, e não somente isso, a liberdade que ele consegue conquistar vai desde a liberdade do corpo, que o afasta dos chicotes dos senhores, como, também, a liberdade intelectual.

Luiz Gama era um leitor sedento, como afirma Ferreira (2011) em sua obra “Com a palavra, Luiz Gama”, isso proporcionou para Gama enxergar a sociedade que ele vivia com outros olhos, ou seja, com os olhos dos que os dominavam, e com a força digna de um mito grego, ele se impõe como intelectual, jornalista e advogado. Nunca escondendo a cor de sua pele, Gama se orgulhava de suas raízes, e fazia questão de que elas fossem mostradas. Gama destrói as barreiras dos estereótipos e dos preconceitos, mostrando que os negros serviam, sim, para o labor intelectual, como menciona Ferreira:

o ex-escravo rompe outras barreiras, encarnando um contraexemplo das crenças pseudocientíficas de seu tempo, segundo as quais os negros não eram capazes de compreender ou produzir as belas coisas do espírito. Em 1859, ou seja, doze anos depois de iniciar sua instrução, Luiz Gama publicava em São Paulo a primeira edição de seu livro único – Primeiras Trovas Burlescas de Getulino – e, dois anos depois, no Rio de Janeiro, a segunda edição ‘correcta e aumentada’ daquela coletânea variada de poemas líricos e satíricos. Luiz Gama fincava assim uma voz inaugural na literatura brasileira, a voz do negro “autor” que surge como uma novidade em si e introduz um olhar diferenciado sobre os paradoxos políticos, éticos e raciais da sociedade imperial (FERREIRA, 2011, p.17-18).

Pode-se afirmar, como mostra a citação, que Luiz Gama, mesmo sendo alfabetizado em idade razoavelmente avançada, ainda consegue alcançar e se formar como figura do intelectual como um todo, ou seja, aquele sujeito cuja visão ultrapassa a superfície, nesse caso, a superfície social em que estava vivendo, e de forma ácida, satírica, e principalmente, irônica, aponta as mazelas e tantas outras atrocidades que foram e que estavam sendo cometidas até aquele momento. Luiz Gama moldava seu perfil definido por Cícero *apud* Ferreira, como; *vir boni dicendi peritus*, a saber:

O autor de sátiras sociais e políticas, o redator de jornais e periódicos políticos, o advogado dos escravos, o combativo anti-monarquista, o popular conferencista, o leal membro da maçonaria, o defensor do Direito a partir dos anos 1860 também se distinguiria pela eloquência tanto via de sua palavra falada como de sua palavra escrita. Exímio comunicador, com audiência garantida, Luiz Gama corresponderia ao perfil definido por Cícero como *vir boni dicendi peritus*, um homem capaz de associar ao caráter moral a capacidade de manejar o verbo. À leitura da descrição feita por Raul Pompéia, não seria exagerado afirmar que a palavra se encontra no cerne da ação, da missão e da própria identidade de Luiz Gama: “*toda [a sua] clientela miserável saía satisfeita, levando este uma consolação, aquele uma promessa, (...) alguns um conselho fortificante... [Ele] fazia tudo: libertava, consolava, dava conselhos, demandava, (...) exauria-se no próprio ardor, como uma candeia iluminando à custa da própria vida as trevas do desespero daquele povo de infelizes(...)*” (FERREIRA, 2011, p. 18).

Gama era um ser humano multifacetado, com múltiplas vozes e talentos. Uma dessas faces era a de advogado de escravos, constam aproximadamente, mil escravos libertados por esse inventivo e sagaz rábula, termo usado para o indivíduo que, mesmo sem diploma de advogado, por possuir conhecimento na área do Direito e com certa amplitude conseguia advogar. Como no caso de Gama, ele não somente conseguiu esse conhecimento, como também, tinha uma excelente retórica, e uma leitura que resgatava não somente leis que caíam no esquecimento por puro desleixo, leis, como: A lei Diogo Feijó, de 07 de Novembro de 1831, que extinguiu a importação de escravos (SANTOS, 2010, p. 35).

Luiz Gama é considerado pela crítica como um representante da geração do Romantismo no Brasil, e tem como primeira publicação a obra: Primeiras trovas burlescas do Getulino, de 1859. Lopes (2011, p. 07) salienta qualidades a respeito de sua produção concretizada “com poemas satíricos que ridicularizavam os poderosos da época e a “mesquinhez provinciana do burguês”. Algo interessante ao se pensar nesse aspecto é que Gama não compartilha do trajeto e das peculiaridades dos outros escritores de seu tempo, ou quiçá das características que o comportam. Fausto Cunha, em sua obra, “O Romantismo no Brasil”, salienta que, o

[...] fenômeno da inspiração coletiva é comum a todas as épocas e escolas, algumas basearam nele a sua *ars poética*. No Romantismo, por sua própria natureza, não poderia deixar de repetir-se, tanto mais que, com está e aquela exceção, nossa literatura foi jovens e prematuros – uma lira dos verdes anos (CUNHA, 1971, p. 87).

Ao pensarmos em Gama, constatamos que ele faz parte da segunda metade desse movimento, e não se encaixa adequadamente a essas características. Um fato a ser mencionado sobre Luiz Gama é que, com o trajeto conturbado de sua vida, e formação intelectual feita de forma fragmentada e um tanto quanto truncada, a ele não se aplica a lira dos verdes anos, porém, é perceptível que mesmo ele não participando diretamente desse fenômeno, mencionado por Cunha, sua criação poético-literária é de uma profundidade, complexidade e beleza, percebendo-se o quão profundo, crítico-reflexivo, e claro, irônico era o pensamento e a criação de Gama.

Destacamos a figura de Gama como sujeito irônico, e Kierkegaard nos dá o ponto principal para enxergarmos a figura de Gama dessa maneira, e a partir das leituras relacionadas ao seu universo, percebe-se que é exatamente isso o que ele fazia, com uma crítica ácida e ferrenha se posicionava ironicamente face à sua realidade, a saber:

Ao irônico, só interessa parecer diferentemente do que é, escondendo sua brincadeira na seriedade ou sua seriedade na brincadeira, princípio que, até certo ponto, se confunde com escárnio. A ironia situa-se, somente, no campo metafísico, porque determinações morais como bondade ou maldade são a rigor, ‘demasiado concretas para a ironia’ (KIERKEGAARD, 1991, p. 223).

Uma particularidade que pensamos quando nos apresentam a figura do autor mencionado, é que ele, de forma peculiar, passa pelo processo de autorreflexão destacado na fala de Benjamin, por Otte:

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas. Estas "considerações gnosiológicas" se tornam um pouco mais compreensíveis quando colocadas no contexto filosófico de sua época, que é o idealismo alemão instaurado por Kant. Trata-se de um ‘idealismo’ porque, para Kant, o conhecimento não é mais determinado pelos fenômenos do mundo externo, mas pelas nossas ideias e pelos nossos conceitos. [...] como o próprio Kant denominou a mudança filosófica introduzida por ele, significa que o sujeito constitui o objeto de conhecimento, ou seja, que ele só pode conhecer um objeto depois de enquadrá-lo nas categorias subjetivas. Assim, tempo e espaço não preexistem ao nosso conhecimento, mas fazem parte dele, são recursos que o próprio

Esse pensamento, em termos que o Gama passa enquanto sujeito, que tem uma visão crítica e irônica de sua realidade e da realidade do país, da realidade existencial de sua gente, assim como da questão da sedenta vontade de conhecimento, que permite a ele desatar os seus próprios nós, além dos grilhões de seus irmãos, os quais sofriam terríveis castigos. Ele não somente usou essa autorreflexão para entender a si mesmo, como sujeito pensante, mas critica de forma ácida aos que promovem a chacota com sua figura, apenas por ser negro, apelidando-o e menosprezando-o pela cor de sua pele.

O processo de autorreflexão que Gama utiliza é o de se apropriar da negatividade dos discursos e desmantelá-los de dentro para fora. Podemos supor, assim, que a arte é apenas um meio pelo qual esse autor pode inserir seu pensamento, visto que ele era um sujeito de muitas vozes e faces, cada qual para uma ocasião desejada, mas todas para uma única finalidade, a de ser livre, física e intelectualmente. A liberdade intelectual em Gama é orientada no sentido de legitimar a produção simbólica que não a da classe dominante. Isso quer dizer que, a liberdade intelectual, em Gama, permite enfrentar as tensões do convívio em uma sociedade branca (escravocrata), combatendo seus modelos de beleza, de ideologia e assim por diante. Uma batalha contra a estrutura simbólico-ideológica hegemônica.

Desta forma, a liberdade intelectual, do poeta, permitiu que sua obra seja entendida com alto nível de coerência, principalmente, pelo fato de que a contextualização dela é feita, exclusivamente, da/na realidade brasileira. Desta maneira, materializa-se no mundo branco uma visão que nasce do negro a respeito do próprio negro. Disso nasce um amalgamento etno-econômico/sócio-histórico, ou europeu e afro-brasileiro. Assim, constata-se que o poeta tematiza o problema social do negro questionando a sociedade corrompida pelos interesses das elites.

A 'realidade poética' existente, no poema, consegue desarticular os mecanismos técnicos e rígidos, os quais arraigados em culturas europeias possuíam uma concepção de poesia, o poeta consegue transpassar, ou ainda transcender, em um segundo momento. O riso será um dos fenômenos que fundamentam tal possibilidade – dessa forma, ele contrapõe à ideia de feio construída socialmente. Isso marca o campo simbólico, permitindo que essa beleza tome o lugar que lhe pertence, algo que o idealismo via imaginação conseguirá colocar as peças do quebra-cabeça juntas, trazendo para a realidade amores que ocorrem na vida real.

O riso em Gama se torna uma forma de atingir a sociedade. Por meio dele, o poeta cria uma dissonância, por assim dizer, que irá ajudar a redimensionar tanto o olhar (que se

organiza de cima para baixo), como o lugar acima de onde o eu-lírico faz ecoar o riso irônico, assim “[...] um pressuposto de superioridade da parte de quem ri em relação ao objeto do riso [...]” (ZORZETTI, 2005, p. 66).

Nos parece que poeta retira do grotesco os elementos do belo, por assim dizer, devido seu olhar partir de um lugar o qual – estipulado socialmente – coloca a beleza negra na parte do feio. Deste ponto, o poeta dialeticamente realiza a inversão de valores. Partindo-se da conciliação entre o belo, que conceituado ao longo do tempo, isso ainda hoje é perceptível, porque o referencial de beleza, ainda que muita coisa tenha mudado, o ideário grego ainda permanece. O grotesco é elevado em equidade ao sublime, no caminho de equidade a linguagem poética abre caminhos para que do grotesco se encontre o sublime. A dualidade entre eles é, por assim dizer, a fissura por onde o riso irônico desestabiliza o universo estético hegemônico.

A criação literária, e isso vale para a poética, traz uma carga de liberdade que a torna independente. Assim como existem as verdades ditas e repetidas, se torna perceptível que a obra poética tem em si sua verdade. A realidade concreta e realidade-imaginada/poética estão em confronto. Disso, entendemos que a existência de vozes, assim como, o embate entre elas, isto é, os discursos-ideológicos promovem a apreensão da realidade via exercício da razão.

Destarte, a ironia romântica materializa a possibilidade de que, no lugar do unísono, emerge o ambivalente, da certeza nasce a possibilidade, e da tensão provocada pela ironia, o instável. Nesta esteira, a compreensão, como afirma Edward W. Said, do processo de emancipação e libertação dos povos colonizados, realiza-se na possibilidade de conquistar consciência de si, ou seja, o colonizado que se liberta e se torna independente, se entendendo na realidade concreta, seja no passado, no presente, ou o que se almeja no futuro. Essa projeção entendemos como a transcendência que o poeta alcança via produção poética. Como também, a liberdade intelectual, ou ainda, a consciência de si.

2. A SÁTIRA, O FRAGMENTO E A IRONIA ROMÂNTICA ETC.

O humor é uma das possibilidades de se entender a fermentação social, não somente a brasileira, mas qualquer outra que esteja no *rol* de análise. Ele é “uma chave para compreender os códigos culturais e as percepções do passado” (BREMNER E ROODENBURG, 2000, p. 11). Um dos códigos mencionados é, por exemplo, o processo de carnavalização, que se torna possível graças ao dialogismo-polifônico, por assim dizer.

Torna-se possível conceber que nos aproximamos da filosofia e da linguagem, ou ainda, da filosofia da linguagem. O elemento dialógico do composto supracitado alinha-se da seguinte maneira no nosso horizonte de reflexão. Ele é pensado na relação do homem, do ser humano, em suas emoções como, por exemplo, o amor, o ódio, a compaixão, a piedade, em categorias e posições sequenciadas e sequenciais em um grau variável, neste sentido, a lógica dialética abre caminhos para o dialogismo, conseqüentemente, a polifonia. Assim,

Na obra literária (como em todas as artes), tudo, até mesmo as coisas inertes (correlacionadas com o homem), é marcado de subjetividade. O discurso cujo objeto é compreendido (e o discurso-objeto requer a compreensão — senão não seria discurso —, mas e da mesma forma o discurso no qual a compreensão enfraquece o fator dialógico) pode ser incluído num encadeamento causal explicativo. Um discurso sem objetos (fundamentado puramente no sentido, na função) permanece um diálogo factual inacabado (um estudo científico, por exemplo). Confrontação dos enunciados-exposições na física. O texto como reflexo subjetivo de um mundo objetivo. O texto é a expressão de uma consciência que reflete algo. Quando o texto se torna objeto de cognição, podemos falar do reflexo de um reflexo. A compreensão de um texto é precisamente o reflexo exato do reflexo (BAKHTIN, 1997, p. 341).

O processo de ser um reflexo exato do reflexo, nos chamou a atenção enquanto ‘categoria’ irônica do discurso, como também, por se assemelhar a um simulacro. O elemento de um certo narcisismo assenta entre o reflexo exato do reflexo. Parece-nos um processo de construção de alguma coisa que se assemelhe a algo que poderíamos compreender como irônico (MUECKE, 2008). Em outras palavras, “é enquanto outro que o locutor irônico introduz o duplo sentido em seu discurso, o que é um meio privilegiado de penetrar no inconsciente do outro, funcionando no mesmo lugar que esse outro” (ASSOUN, 1980, 161 *apud* BRAIT, 2008, p.57).

O processo destacado pela autora parece ocorrer dialeticamente, devido ao desenvolvimento de um pensamento, ou de uma consciência exata, que se efetiva nela. A expressão – em um sentido aristotélico, por assim dizer, efetiva-se em proposições demonstráveis. Organizados, inicialmente, pela figura da contradição que dialoga com outros elementos que completam o processo de consolidação do que entendemos como dialético.

A luz das palavras de Hegel, a tese, a antítese e a síntese, ou ainda a formação unificadora do racional e do sensível são pontos fundamentais para o processo de constituição das contradições, dos paradoxos, das incongruências. O papel da ironia tem sido bem desempenhado quando pensamos a respeito desse assunto.

O humor para os nossos fins, se apresenta como uma das entradas, para entendermos o processo constitutivo do irônico, não apenas em situações e contextos, como, também, a própria existência humana se pensarmos na ironia que a vida produz, e que, em um ‘desdobramento’ para o riso, criam-se possibilidades analíticas a respeito de questões da polifonia e da dialética que constitui um diálogo com a Ironia. Nesse sentido, o humor, o riso e a ironia, sem nos esquecermos da sátira, fazem parte do universo da linguagem, podendo se constituir, separadamente, mas em princípio, com profundos laços constitutivos.

Assim, entende-se que a mensagem humorística, como qualquer mensagem, expressa-se por imagens, músicas, intenções de provocar o riso, ou arrancar um sorriso. Essa definição não só [...] permite entender as investigações à Antiguidade, à Idade Média e ao início do período moderno, mas, também fazer perguntas sobre [...] como o humor é transmitido e por quem, para quem, onde e quando? (BREMMER E ROODENBURG, 2000, p.13).

A partir de tais pontos, em que também estão relacionadas as questões que concernem à ironia (algumas, não todas), destacam-se, o caminho univitelino, a sátira, a ironia, o pastiche, o chiste, as cantigas medievais de amor como a de maldizer, entre outros que foram gestados e projetados ao mundo moderno. É interessante notar, por exemplo, que “a noção de humor é relativamente nova. Em seu significado, moderno, foi pela primeira vez registrada na Inglaterra em 1682, já que antes disso, significava disposição mental ou temperamento” (BREMMER E ROODENBURG, 2000, p.13). Assim,

É verdade que o inglês “humour” se originou do francês no sentido de um dos quatro fluidos principais do corpo (sangue, flegma, bílis e bílis negra), mas é mais que duvidoso o fato de o significado inglês contemporâneo derivar também da França. Na verdade, de 1725 em diante, o francês caracteriza invariavelmente o termo como um empréstimo inglês - um tratamento do qual Voltaire é, naturalmente, uma testemunha indireta. Em 1862, Victor Hugo ainda falava sobre “essa coisa inglesa chamado humor”, e foi somente no início dos anos 1870 que alguns franceses começaram a pronunciá-la do jeito francês (BREMMER E ROODENBURG, 2000, p.14).

A ideia constitutiva do humor é mais antiga que o destacado, passou por mudanças de forma e conteúdo durante o período da Idade Média e chega na Modernidade mais corpulento e pronto para, como um camaleão, projetar suas múltiplas disposições no discurso. Neste ponto, entendemos que, seria indissociável o humor do próprio processo constitutivo da

linguagem, principalmente, se levar-se em consideração que sem ela, as articulações as quais compreendemos como humorísticas não seriam consolidadas como conhecemos. Disso, conseqüentemente, poderemos cogitar em constituir a ideia de um humor-abrasileirado.

Por mais que, o conceito de humor seja ‘recente’, ainda sim é perceptível que o que fora gestado na Idade Média alterou, de forma profunda, o paradigma da própria linguagem, trazendo inovações da relação ambivalente da linguagem popular, com o que poderíamos chamar de uma linguagem mais erudita. A partir disso, desse entrelaçamento, sem nenhum momento deixar de observar o contexto social ao qual ela contempla, entendemos o caminhar da língua/linguagem, um exemplo para melhor enxergar o mencionado é a relação do ascendente e progressivo crescimento que o Latim teve com as grandes conquistas do exército Romano, processo que produziu rizomas e destes outros, que, frutificaram de maneira a alargar horizontalmente a linguagem.

Nessa esteira, é indispensável destacar, por exemplo, que as Revoluções, a Industrial e a Francesa implicaram, diretamente, nesta reestruturação da forma do humor, mas, nem tanto em seu conteúdo⁸². No que concerne ao processo de entender o humor, defini-lo e entender seus conceitos tendo a linguagem como germe principal, concorda-se que, o desenvolvimento semelhante pode ser observado em outros países, como:

Na República Unida da Holanda, em 1765, o humor inglês ainda era visto como algo “que eles de fato só encontram na ilha deles”. Na Alemanha, também, a palavra era uma “importação” inglesa, como afirma claramente Lessing. Na realidade, ele primeiro traduziu *humour* como *Laune* (humor), adotando o termo em seu sentido mais antigo, embora depois se corrigisse. E ainda em 1810, um prematuro biógrafo alemão de Joseph Haydn observou que “um tipo de brincadeira inocente, ou o que os ingleses chamam de humor”, havia sido um traço dominante do compositor. [...] a primeira menção de um termo novo nem sempre implica o surgimento de um novo fenômeno, como ilustrado pelo *Witz* (chiste) alemão ou o *Mop* holandês. Estas duas palavras relativamente recentes descrevem um fenômeno que há muito as antecede, isto é, a piada curta que atinge abruptamente o clímax. Tais narrativas já estavam presentes no século XVIII, mas *Witz* surge primeiro no final do século XVIII, e sua

⁸²O humor *Boomer*, por exemplo, em referência ao período do pós-guerra, algo que pode ser entendido dentro do período de 1946 a, aproximadamente, 1964, exemplifica, de forma mais oxigenada a forma que o humor se esgueira dentro do passar dos anos. Este tipo de humor se caracteriza pelas velhas piadas revestidas de certa simplicidade, mas, algo que muito nos lembra as piadas que os Bufões faziam. A questão é observar como as revoluções mencionadas influenciaram em novos artifícios para que este tipo de humor resistisse ao passar dos tempos. A ideia central deste tipo de humor, ainda é satirizar, mas, não de forma violenta, o simplismo atrelado aos recursos tecnológicos, algo que não existia na época dos bufões, permitem ou quem sabe viabilizam a realização do humor. O problema persiste ainda no ponto de que, o humor Boomer por meio de *memes*, caricaturas, vídeos e outros recursos, fazem cruéis e em muitos casos desnecessárias ofensas. Aos nossos olhos, nos parece que a tecnologia permitiu o levante de novos "bobos da corte", ou melhor, a corte é a própria internet. Algo a ser pensado é, talvez, a relação da manutenção deste tipo de humor sendo realizada, mas, excluindo, por exemplo, a figura do homem branco, de classe média, e de meia idade. A manutenção se faz, tendo como público os diversos tipos sociais, de camada mais baixa, o que na Idade Média era bastante comum, mulheres, pobres, a comunidade LGBT+ (na modernidade), sendo que, a comunidade se torna uma ceara nova para se "explorar", devido as inúmeras caricaturas que se fizeram e ainda fazem, e claro, os negros, os quais para uma sociedade a qual teve sua organização social, totalmente, assentada na escravidão ainda são público-alvo de tal satirização.

equivalente *Mop*, no final do século XIX. Estes exemplos também mostram que termos específicos como piada, *gag* (caco) ou blague, todos têm sua própria história e diferem mais entre si do que se pode imaginar (BREMNER E ROODENBURG, 2000, p.14-15).

Dentro da tradição ou da cultura do humor e do riso, reza a lenda que rir é o melhor remédio, o riso enquanto linguagem universal provém do humor e se nutre dele para que consiga alcançar suas metas, sejam elas delineadas desde a satirização até o humor mais irreverente, como a figura do palhaço, figura essa que nos lembra a do ‘Bobo da Corte’, entretanto, com uma roupagem moderna comparado àquele.

Nesse sentido, o apolíneo e o dionisíaco que existem dentro da complexidade humana permitem a percepção, por exemplo, do riso quando vinculado a figura dionisíaca como; “ambíguo, ambivalente, perturbador, misterioso, inquietante” (MINOIS, 2003, p. 34). Seguindo na mesma esteira, o pensamento de Ângela Maria Dias traz à superfície algo que nos interessa:

Salta aos olhos o caráter contraditório, ambíguo, incongruente do riso. Se fizermos uma análise dos discursos críticos em relação ao impulso cômico no homem constataremos com expressiva frequência a intensidade da referência ao dado ambivalente, duplo, conflitante, relativo à coexistência de feições opostas, no interior de uma mesma entidade. Por isso, talvez pudéssemos sugerir que a percepção da diferença, que o reconhecimento do plural, do turbulento, do desigual, implícitos numa espécie de instável conciliação, configuram o clima propício à instauração do humor (DIAS, 1981, p. 38).

Interpretar o riso, nos leva a entender que ele faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência, e isso acreditamos que, no Brasil, não somente pelo fato de sermos um país em que a tudo corresponde uma piada, mesmo sendo uma situação que se caracteriza pela desgraça⁸³, mas, principalmente, porque pensamos no processo de carnavalização que o país possui, certamente, devido a suas raízes e pelo processo de colonização. Carnavalização, para os fins desta pesquisa, está sendo pensado em um sentido de criar conexões com e a partir dela. Assim,

Os fenômenos do sentido podem existir de uma forma latente, potencial, e revelar-se somente num contexto de sentido que lhes favoreça a descoberta, na cultura das épocas posteriores. Os tesouros de sentido colocados por Shakespeare em sua obra foram elaborados e acumulados no correr dos séculos, e até dos milênios; estavam ocultos na língua — e não só na língua escrita, mas também naqueles estratos da língua popular que, antes de Shakespeare, não haviam penetrado na literatura —,

⁸³ Uma das principais desgraças que assolou a humanidade foi a escravidão. Sendo o Brasil o último país a se libertar dela. Não somente procrastinou em tudo que pode para desarticular suas raízes, como também, nega até a contemporaneidade o efeito devastador que ela produzia na formação do país.

ocultos na variedade dos gêneros e das formas da comunicação verbal, nas formas poderosas da cultura popular (sobretudo na carnavalesca) que se moldava ao longo dos milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (mistérios, farsas etc.), nos temas que remontam a uma antiguidade pré-histórica, e, finalmente, nas formas do pensamento (BAKHTIN, 1997, p. 365-366).

Colocar o Brasil em destaque, o traz para a zona da analogia, por assim dizer, entendido que a composição dele é de tal forma heterogênea, seria bobagem não achar que as peculiaridades das nações, que por aqui passaram e deixaram seus rastros, não transmitissem a composição do que poderíamos chamar do humor-a-brasileira.

A título de exemplo, no poema soneto “Mote”, Luiz Gama, com olhar assertivo às questões sociais, critica, atingindo o ponto fraco do elemento formador da sociedade brasileira, isto é, a escravidão e o projeto de embranquecimento do país que ocorre posteriormente. Os negros que, por serem menos retinto, tratados como mulatos, posteriormente, como moreno, por sofrerem preconceito de forma escamoteada, ou menos severa, se sentiam pertencentes a um lugar ao qual eles ainda eram inferiorizados. Só não o eram em comparação com os negros de pele retinta. Isso gerou a falsa sensação de pertencimento a um determinado lugar, o que na realidade não existia.

Assim, o poeta afirma que não teriam como negar o elo de parentesco entre negros retintos e menos retintos. Como não era de seu perfil passar a mão na cabeça de certas pessoas, lembrando que ele, o poeta, se rendia apenas a algumas potencialidades, se torna perceptível que ele não se apega, diretamente, a uma questão que poderia se desdobrar em uma expressão de culpa.

Em outras palavras, ele faz a cortina de fumaça com a figura do mulato, mirando a crítica nos eugenistas. Um duplo alvo acertado com apenas uma assertiva. Quando lembramos a forma com que o projeto imperialista foi cruel, sádico, e imoral, com um colonialismo parasitário, que possui mazelas até os dias atuais, ter contato com um objeto poética da qualidade da obra poética de Gama, entendendo que ele, contra todas as expectativas, contra o acaso do destino, ou com sua ironia, ele consegue sensibilizar-se, com certo nível de sofisticação, cosendo os fios da história de formação de um poético que nada contra a corrente, quando observamos, por exemplo, o byronismo que teve sua onda de fãs em terras brasileiras, não teve em Gama uma adesão.

Para tal, em sagacidade poetiza:

Sou nobre e de linhagem sublimada;
Descendo, em linha reta, dos Pegados,
Cuja lança feroz, desbaratados,
Fez tremer os guerreiros da Cruzada!

Minha mãe, que é de proa alcantilada,
Vem da raça dos reis mais afamados;
- Blasonava, entre um bando de pasmados,
Certo parvo de casta amorenada,
Eis que brada um peralta retumbante:
- Teu avô, que era de cor latente,
Teve um neto mulato mui pedante!
Irrita-se o fidalgo qual demente,
Trescala a vil catinga nauseante...
E não pôde negar ser meu parente!

Ao passo que entendemos que o riso é fator preponderante, isto é, enquanto o humor é usado de forma a abrir perspectivas de interpretar o real, entre as inúmeras contradições uma delas é, no caso do poema, os negros não retintos se sentirem parte de algo que existia apenas na cabeça deles. O soneto questiona, problematiza e ironiza. Algo próximo do que Hegel compreendia como dialética, ou as partes constitutivas dela, isto é, a tese, antítese e síntese. Em “e não pôde negar seu meu parente!” a ironia vem a superfície discursiva, deixando claro, primeiro, a tolice dos negros menos retintos, em buscar uma aceitação de uma sociedade que dá tapinha nas costas em um momento, e no outro, te joga na margem social.

O processo de escravização, desrespeito, de racismo, de desumanização, entre outras mazelas sociais, as quais Luiz Gama percebe e vivencia, constituem o alvo. A brecha escolhida, que, no caso, se inicia pela falsa impressão de pertencimento, produzida nos negros menos retintos, tratados como mulatos e/ou morenos, é desmontado gradativamente com o decorrer do poema. Em "descendo, em linha reta, dos pegados" traz a discussão o elemento formador ideológico de seu tempo, algo notável em: “os pegados”, isto é, a escravidão, o escravagismo.

O poeta expressa que ser menos retinto não seria o suficiente para eles aceitarem quem eram, pelo contrário, é a mais pura hipocrisia, mascarada, ou ainda caricaturada, no sentido de que a referência no processo de edulcorar a receptividade social é atrelada ao aparelhamento da cor. Quanto menos retinto, mais próximo do aceitável. O processo de embranquecimento, projeto colocado em prática e que deixa resquícios ideológicos até na contemporaneidade, é combatido pelo poeta que parte do ponto mais frágil de toda a construção desse pensamento: "cuja lança feroz, [...] fez tremer os guerreiros da Cruzada!" (GAMA).

Os guerreiros das cruzadas é menção ao processo de escravização dos povos africanos, como também, abre margem para colocar dentro do escopo de análise as comunidades indígenas, ou melhor, dos povos originários que foram catequizadas e destruídas pela cultura jesuíta. A insurgência, como é perceptível partindo do poema, não se desvaneceu, pelo contrário, é projetada em novos campos de batalha, alguns mais teóricos do que outros. E,

nesse ponto, Gama é subversivo. A fala transgressora atinge o branco com o instrumento que ele mesmo criou para marginalizá-lo e subjugar-lo.

O poema resgata a linhagem dos guerreiros que outrora foram escravizados, mas, a partir do legado deixado, a resistência é algo a ser defendido. Em "Teu avô, que era de cor latente, teve um neto mulato mui pedante!/ irrita-se o fidalgo qual demente, trescala a vil catinga nauseante... E não pode negar ser meu parente". A catinga nauseante, consolidada na figura da hipocrisia social que as narinas dos que percebiam o processo de apagamento da cultura negra no país. As reticências produzem uma ideia de continuidade, infelizmente, da época de Luiz Gama até os dias atuais, percebe-se que, o fedor nauseante continua a exalar a catinga.

Ainda que alguns não se enxergassem como negros, algo próximo à síndrome do capitão do mato, Gama destaca a demência dos fidalgos, o cheiro podre (nauseante) da escravidão e afirma que não adiantaria a tentativa de silenciar ou tentar o apagamento das raízes que formaram o país, elas estão diretamente ligadas à minha figura, isto é, à figura do negro. Ainda que a sociedade se torne a menos retinta possível, ainda assim, eu estarei lá, pois, não podem negar o elo do parentesco. O poeta ironiza de tal forma, que se torna impossível que não se admita o xeque-mate.

O xeque-mate destacado é a maneira irônica que o poeta conseguiu inverter, mas, não somente isso, o discurso. A questão é que o ataque é realizado ao nível estético via linguagem poética. A ironia, neste ponto, não é somente um esmalte, ela exerce pressão e influência, pois, ele não desloca o sujeito-poético exatamente, ele recondiciona o contexto, dentro de um novo paradigma é que o processo irônico se efetiva.

Não é à toa que o humor satiriza a censura, e um jogo poderoso de forças se coloca no tabuleiro social. Acreditamos que, o riso é um dos elementos que consolida a humanização do espírito, sendo também, uma arma para a defesa e o ataque. Ele, em sua essência, é dialético, por assim dizer, e, como tal, se torna o receptáculo perfeito para que a ironia consiga espriar suas raízes, dinamicamente, de algo perceptível com o poema supracitado. Como a ironia, o riso tem características e certo refinamento, no entanto, nem sempre foi assim.

O crescente refinamento e os progressos do intelectualismo traduzem-se, a partir do fim do século V a. C., por uma desconfiança clara em relação ao riso desenfreado, manifestação indecente de uma emoção primária, ainda próxima de um instinto selvagem, inquietante, que é preciso aprisionar, domesticar, civilizar. O riso homérico, duro e agressivo, sucede-se, a partir do século IV a. C., o riso velado, símbolo de urbanidade e de cultura, o riso finamente irônico que Sócrates põe a serviço da busca da verdade (MINOIS, 2003, p. 49).

Nesse aspecto, a Idade Média foi o berço do processo de condensação, consolidando tudo o que até aquele momento tinha sido pensado a respeito do cômico, ou do humor e do riso, e consegue reter e passar adiante novas formas e maneiras sutis⁸⁴ de fazer o cômico, o humor e a crítica a partir deles. Isso não quer dizer que na Antiguidade Clássica não ocorriam, e a figura dos Bufões é a prova cabal disso.

A Grécia antiga teve piadas, teve seus comediógrafos, a diferença é que, na Grécia, antiga a zombaria ou a bufonaria possuía local e momento para ocorrerem. Em outras palavras, eles não admitiam que isso fosse para o cotidiano, pois, "contaminaria" a pureza do pensamento dado o baixo calão de todo o processo. Na Idade Média, o humor tem como potencial a cultura popular, e ela se torna a chave para perceber que as dionisíacas, antes feitas de forma "apropriada" nos festivais, aconteciam com maior potencialidade, com danças, festas de máscaras e fantasias, com deboche e tudo mais que se pudesse imaginar, e claro, não se restringindo aos pequenos momentos, mas, passou a ser hábito, por exemplo, o ato de se contar piadas e se viver de forma mais humorada. Bremmer e Roodenburg destacam que,

Os grandes festivais religiosos, em especial, permitiam aos gregos relaxar os padrões habituais de comportamento e entregar-se ao riso autêntico e ao humor irreverente. Como declarou o filósofo Demócrito: 'Uma vida sem festivais é como uma estrada sem paragens' (fragmento 230) (BREMNER E ROODENBURG, 2000, p. 29).

O riso, em sua prática, é um fenômeno orgânico⁸⁵ que se 'materializa', isto é, o ato de rir por meio de nossas emoções, assim, nos parece que isso o relaciona com um processo de catalisação que a catarse. Ele esconde seus mistérios em uma sutileza quase inalcançável, mas, perceptível. Por esse motivo, existem tantos estudos em relação a ele. Georges Minois destaca que "o riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregaram-se do assunto" (MINOIS, 2003, p. 15). O mesmo autor destaca ainda que,

Estamos imersos em uma 'sociedade humorística', como bem analisou Gilles Lipovetsky, em 1983, em A era do vazio, uma sociedade que se quer *cool* e

⁸⁴ Sutil é pensado no trabalho em sua acepção de fino, tênue. Isso devido a qualidade estética proporcionado pela ironia, que quanto mais bem feita, mais as sutilezas dela se entremeiam ao discurso e/ou fala. Ou algo neste sentido.

⁸⁵ A palavra – orgânico – está sendo usada segundo a reflexão de que, se o ser humano é entendido, ou pode ser, como 'máquina orgânica', o riso por se tratar de um fenômeno social, isto é, sua raiz está na figura da humanidade, no sentido de que são a espécie que consegue realizar o fenômeno.

*fun*⁸⁶, amavelmente malandra, em que os meios de comunicação difundem modelos de descontraídos, heróis cheios de humor em que se levar a sério é falta de correção. O riso é onipresente na publicidade, nos jornais, nas transmissões televisivas e, contudo, raramente é encontrado na rua. Elogiamos seus méritos, suas virtudes terapêuticas, sua força corrosiva diante dos integristas e dos fanatismos e, entretanto, mal conseguimos delimitá-lo (MINOIS, 2003, p. 15).

O riso parece ser um fenômeno intrigante, pois, ele – ao passo que – desperta/representa, a felicidade, a tristeza, a loucura, a insanidade, o desespero entre outros sentimentos são atrelados a ele, e pode ser ressignificado, dependendo do contexto, pois, pode-se rir em uma festas de aniversário, como pode-se rir da vida, ou ainda, rir de nós mesmos, o riso parece fazer par com a ironia que, fazendo usufruto da potência imponente do riso, ou ainda da ação esmagadora, quando ele é usado como arma de ataque, ou humilhação.

Algumas das principais características possíveis ao se procurar entender, ou quem sabe, definir seja qual for a maneira o riso, é interessante ter em mente que:

Alternadamente agressivo, sarcástico escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulhoso ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e Fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante, porque, segundo escreve o Howard Bloch, ‘como Merlin, o riso é um fenômeno liminar, um produto da soleira, o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter’. Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do Social, do Divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno. Fenômeno Universal, ele pode variar muito de uma sociedade para outra, no tempo e no espaço (MINOIS, 2003, p. 15-6).

Aproveitando o ensejo da fala de Minois, o cômico e o riso orbitam algo inerente do ser humano, pois, é o único que ri. E mais do que isso, dá significado ao riso. Aspecto importante para se entender como o riso passa a se interagir tão profundamente com a linguagem, tornando-se elemento composicional dela. As relações entre o riso e a ironia estão, inicialmente, estabelecidas pela qualidade que ambos possuem, isto é, a de serem fenômenos universais.

Flutuar no ambíguo, no entremeio, entre o divino e o diabólico, o riso, devido a sua universalidade, tem maleabilidade, conseguindo estabelecer diálogos, contrapontos, ataques e defesas. Se pensarmos na ironia de tal diálogo, com o riso se torna possível notar, por

⁸⁶ Na contemporaneidade isso se torna cada vez mais evidente, quando nos atentamos, por exemplo, as redes sociais tais como: Instagram, TikTok, entre outras. Tudo que está ali é feito para ser *cool and fun*. Um processo de narcisismo tecnológico, misturado com pitadas de ironia, pois, as duas características principais não se consolidam como tais. Assim, nos parece que ao se adentrar nas redes, se olha no espelho e busca-se aparentar algo que em nada dialoga com a realidade.

exemplo, que ele apresenta uma dinâmica parecida com ela, quando se tem a linguagem como espinha dorsal. Assim, o processo de ambiguidades, metáforas, ou ainda, algumas sinestésias, são recursos que o satirista precisa compreender, isto é, deve ser onde e quando aplicar.

Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, o riso exerce influência que flutua no projeto de construção de algo que se assemelha ao caricatural. No campo imagético do poema esse ponto exercer influência, porque, está ligado diretamente ao imaginário, ao identitário e ao ideológico. O fragmento poético-satírico, que se constitui enquanto primeiras trovas burlescas, não apenas reflete como problematiza, poeticamente pensando, isso nos parece algo semelhante ao germe do primeiro romantismo. Além da questão de que Luiz Gama era um idealista por natureza, sua obra poética inaugura, sem medo de errar ou estar afirmando em falso, um poético/estético legitimamente brasileiro, ou abasileirado, ou ainda à brasileira.

A forma, ou o solo, que se origina o humor à brasileira é regado com sangue dos indígenas e do povo africano que foram escravizados. Desta carnificina mórbida, que pode levar à loucura ou ao suicídio, como inúmeros negros optaram devido ao nível dos maus tratos, o riso encontra diálogo e na correlação entre língua, ideologias e leituras do mundo, assim, fertiliza-se o campo do humor, orientando-nos em uma linha temporal em que parte da Colonização, seguindo para o primeiro e o segundo Império, Proclamação da Independência (1821-1825) e Proclamação da República (1889) – que resulta na ‘derrubada’ da monarquia e na instauração da República do Brasil.

Encontramos várias incongruências até chegar ao século XXI. A modernidade atingiu o hemisfério Sul com tamanha violência que o gigante foi nocauteado e continua na lona. Costa destaca que,

[...], em pleno século XIX, o Brasil se afirmava como país independente e incorporava à sua constituição as fórmulas liberais europeias, ao mesmo tempo que conservava o regime servil, ligado que estava ao passado colonial. Juridicamente, o país era independente, novas possibilidades se abriam para a economia, mas a cultura do café se organizava ainda nos moldes coloniais, e com ela se prolongava o sistema escravista. Herdava-se uma solução econômica: o latifúndio exportador escravista, uma tradição cultural: a mentalidade senhorial, um hábito a escravidão. Diante da inexequibilidade momentânea de outras soluções, o ‘regime servil’ foi o adotado. Com a prosperidade do café tornavam-se mais remotas, nesta primeira fase, as possibilidades de evoluir rapidamente para o trabalho livre (COSTA, 1982, p. 12-13).

Para que o riso aconteça, precisa-se ter, como destaca Henri Bergson, a situação para ele ocorrer assegurado dentro do que intitulamos de situação da linguagem, o motivo de entendermos essas especificidades está atrelado a uma dinâmica que o riso possui, e a partir dele é possível se ser sarcástico, irônico, cínico, agressivo, amigável entre tantas outras

possibilidades como, por exemplo, uma muito apreciada no cinema que seria o riso do triunfo maldoso algo que beira o demoníaco ou o maligno, ou o riso adornado da loucura, como é o caso do cientista louco, que, quando realiza satisfatoriamente alguma das suas experiências solta uma gargalhada que mistura felicidade, loucura, orgulho, ou grotesco em uma extensão como o autor mesmo destaca multiforme.

A deformidade estética brasileira, do século XIX, recebe, do século anterior, as adversidades que deveriam ter sido sanadas, ou nunca terem existido, como no caso da escravidão. A onda de modernização que adornava a Europa, não foi bem recebida pelos escravocratas. A importação de uma estética da Antiguidade Clássica é a tentativa de construção dos aparatos ideológicos na Estética, para dominar pela linguagem-língua, ideologia, construção de um imaginário que se encontra deslocado na realidade imediata, e coisa semelhantes. Em parte, se torna perceptível o projeto, quando se constata que, com 522 anos, apenas nos últimos 200 é que poderíamos, por assim dizer, ratificar algo legitimamente brasileiro.

Diante do riso devastador, fenômeno universal, nada se mantém de pé, seja sagrado ou profano. Por meio do riso, estão enraizados a matéria e o instinto que ora se aproximam do sublime, como também, do demoníaco, o riso parece ser um fenômeno polivalente em sua universalidade. Um processo dialético que, na Modernidade, deflagra possibilidade de exercer o riso em suas múltiplas possibilidades. O riso que encontramos na obra poética está no eixo gravitacional irônico do horizonte estético.

Nesse sentido, é importante entendermos que:

Embora o humor deva procurar o riso, nem todo riso é fruto do humor. O riso pode ser ameaçador e, realmente, os etologistas afirmavam que o riso começava numa exibição agressiva dos dentes. Por outro lado, humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores. Todos nós sabemos como uma piada inesperada de humor é capaz de desfazer um clima tenso no instante. Em um contexto mais amplo, o carnaval e as festividades análogas podem corromper temporariamente as regras sociais aqui todos nós obedecemos, embora, frequentemente, com humor de baixo nível, em vez de alto (BREMNER E ROODENBURG, 2000, p.15).

O riso é algo enigmático até os dias atuais, e ainda no século XXI, é que existe o desejo de desvendá-lo. Partindo do pensamento de Bergson, em que o autor destaca em sua obra “O Riso”, além do humano, nada mais é cômico. Entendemos, partindo do pressuposto de que o elemento da comicidade está ligado, diretamente, de forma rizomática à linguagem/língua.

Mesmo que os outros animais também tenham suas linguagens em gestos, a linguagem humana é, sem sombra de dúvida, um dos códigos mais complexos já inventados. Assim,

entendemos que o homem não é apenas o único animal a rir, mas, é também o único a dar significado a este riso. “Os gestos de um orador, cada um dos quais não é risível em particular, por sua repetição fazem rir” (BERGSON, 1983, p.20).

A caricatura, nesse ensejo, é o perfeito exemplo das questões que também fazem parte da cosmologia da ironia, como no caso da hipérbole. Vale destacar que, ainda que estejam dentro da mesma cosmologia, a hipérbole será utilizada e terá efeitos específicos em cada um. A dinamicidade da vida não interage, diretamente, quando se trata do riso.

A mecanização ou a vida em direção da mecânica constitui um dos gatilhos que causa o riso, esse desvio da vida na direção da mecanização, por assim dizer. Os artifícios usuais da comédia, “a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques, poderão extrair a sua força cômica” (BERGSON, 1983, p. 21).

A título de exemplo, no diz respeito a tais recursos, ou ainda artifícios, o poema: “Sortimento de gorras para a gente do grande tom” é possível encontrar, a repetição periódica, dentro da construção do poema, as duas últimas estrofes de todos os versos apresentam uma repetição geométrica, não engessada. Isso significa que o poeta reconcilia as ideias-núcleo para que o elemento satírico esteja inicialmente imerso, e que, a cada estrofe, os últimos versos resgatam a ideia geral que é satirizar, não algo próximo à bufonaria, mas, sim, um satirizar que tem maleabilidade.

Os elementos que consagram a ironia como universal transitam livremente para que a voz do sujeito-poético, ou a voz do eu-lírico, como em uma espécie de teatro burlesco, neste poema é possível constatar uma articulação contrastantes entre a realidade social, imediata do poeta, como as incongruências e inconstâncias dos esteios sociais da época, como também, algo que aos nossos olhos, parece que a obra poética de Luiz Gama amplia significativamente o desenrolar e o consolidar o projeto dos primeiros românticos, que pensam a respeito de uma Arte mais orgânica, por assim dizer.

No entanto, há outros elementos que permitem a conexão entre o pensamento poético-filosófico, que enxerga na mecanização e mercantilização da Arte como algo que cerceia o contato com o suprasumo da linguagem poética que constrói o aparato estético. Assim, em “não te espantes, ó Leitor, da novidade/pois que tudo no Brasil é raridade” – “não te espantes, ó Leitor, da pepineira/pois que tudo no Brasil é chuchadeira” e “É que o sábio, no Brasil, só quer lambança/ onde possa empantufar a larga pança!”.

Encontramos, nesses versos, a ideia da repetição e ressignificação dos sintagmas da língua, forma e conteúdo neste período estão trabalhando em conjunto para que os efeitos colaterais sejam ao mesmo tempo, espalhados e costurados com as estrofes anteriores. A

progressão da crítica está sedimentada nas ‘bordas’ do poema, ou melhor dizendo, sempre nos últimos versos – de cada estrofe – não apenas sustentam os arranjos das rimas, como também, busca via construção poética um processo mnemônico pelo qual o leitor que participa no olhar, no analisar, no criticar e, claro, no satirizar.

Outro ponto a ser destacado é que o cômico, na Idade Média, possuía rizomas profundos com as festas populares, principalmente, pelo fato de o riso ter quase desaparecido de tudo que se referia ao religioso. Por esse caminho, entendemos que existe certa delimitação entre o humor dentro das suas inúmeras fazes, por exemplo, o riso nas sociedades antigas, e isso vem desde a Antiguidade Clássica, era entendido de maneira, praticamente, maniqueísta, ou seja, bom ou ruim. ‘Bom’, ao passo que, suscitava expressão de alegria, ou algo que a valesse, e ‘ruim’, ou melhor – mau, quando se ria de alguém, ou ria-se contra alguém.

Nessa esteira, o título da obra carrega algo significativo no que respeito a ideia de Burlesco. O burlesco do título da obra carrega, claro, a conceito do cômico na medida em que causa o riso, em alguns casos, o riso [irônico] é elevado a décima potência, consolidando-se em zombaria, ainda assim, o poeta consegue balancear com a ideia que precede a saber, ‘primeiras trovas’. A ideia de amorismo que pode suscitar algo que é feito pela primeira vez não possui peso o suficiente para contrabalancear, porque a balança está assentada na figura da Ironia, isso faz toda a diferença quando levamos em consideração a potência que ela é.

A caricatura do Brasil Imperial que encontramos nas Trovas burlescas possui profundidade e penetrabilidade no âmago social. Parece-nos que, em tal contexto e suas circunstâncias, ao passo que encontramos não uma foto, mas algo que possui suas dimensões deformadas. Tal deformidade é captada pela sensibilidade do poeta. Assim, sua obra provoca o riso, partindo-se da ideia de uma composição poética que se localiza no quadro do popular, ou da cultura popular, o verniz da obra – isto é, o aparentar algo vulgar ou passageiro, no sentido de não ter importância, é a primeira tarefa analítica que o leitor precisa se atentar.

Tal intersecção nos faz pensar na figura do Bardo, pois ‘trovas’ resgata pontos da cosmologia da Idade Média, como também, da antiguidade Clássica, ao passo que caricatura a realidade. Nesse sentido, vale destacar que:

A arte da caricatura é geralmente considerada como um dom perigoso, mais próprio a tornar seu possuidor temido do que estimado; mas é certamente injusto o abuso a que qualquer arte está sujeita, como argumento contra a própria arte. Para julgar com isenção o mérito de que tentamos falar, não devemos esquecer também que ela é um dos elementos da pintura satírica e que, como a poesia desse gênero, é talvez empregada com maior êxito em vingar a virtude e a dignidade ultrajadas, apontando os culpados ao público, único tribunal a que eles não podem fugir; e fazendo tremer à simples ideia de ver suas loucuras, seus vícios, expostos com desdém censuras atrozes (LIMA, 1963, p.5).

O riso irônico, isto é, o que mantém em sua gênese laços profundos com a ironia, se dissipando na fumaça da estética moderna. Se levamos em consideração o pensamento aristotélico, como também de Bergson, sendo o riso algo inerentemente humano, ele de alguma maneira, se estabelece no seio da sociedade, isto é, ele é social. Sendo um ato social, ele pode ser utilizado de acordo com os signos e símbolos criados e representados em grupos que possuem característica de questionar o social. Assim sendo, o riso irônico que a sátira carrega tem a faculdade de questionar valores impostos e despertar o senso de reflexão e de contestação.

Assim, a caricatura se torna um dos pontos de pressão⁸⁷ social. Ela desmascara, assim como a sátira, conseqüentemente a ironia, as relações de abusos, a falta de dignidade, de empatia, de humanidade, as insanidades cometidas surgem, e expostas como feridas abertas, são tratadas via poética, em prol da construção da cosmologia estética. A caricatura, em solo brasileiro, é notadamente um produto da modernidade. A “caricatura que se conhecia era quase que exclusivamente a sátira sangrenta, renovada em especial época, na França, no combate aos últimos dias de reinado de Luís XVI e de Maria Antonieta” (LIMA, 1963. p.5).

A abolição e a constituição da República dividiram a nação em duas épocas diversas e antagônicas. Por se tratar de uma terraplanagem de modernização, por assim dizer, entendemos que o Brasil é transpassado pelo espírito romântico. Assim, ele suporta a forma de literatura dos possessos, dos melancólicos, dos marginalizados, ele no processo de espraiamento domina o espírito moderno de forma objetiva e dinâmica. O homem moderno não se demorou em ficar repetindo o clássico, o gótico, e o renascer ocorre pelo ferro e pelo cimento.

A materialidade moderna deve corresponder com criações independentes e articuladas, um quase fluir, satisfazendo a uma lógica de sensações que flertam e se fundem a mobilidade e firmeza que sugere a ideia da materialidade que solidifica a modernidade. Berman destaca que,

O fausto de Goethe nos oferece o arquétipo do intelectual moderno forçado a “vender-se” para tornar o mundo diferente do que é. Fausto também incorpora um complexo de necessidades inerentes aos intelectuais: eles são movidos não apenas pela necessidade de viver, partilhada com todos os homens, mas pelo desejo de se comunicar, de se engajar em um diálogo com seus companheiros humanos (BERMAN, 1999, p. 114).

⁸⁷ Pressão no sentido de articular a crítica social. Explicitando as mazelas e tudo que, de alguma forma, seja equivalente.

A afirmação de Berman se alinha com o pensamento baudelairiano em relação ao paradoxo da modernidade, em que quanto mais simples for essa partilha, ou a comunicação se torne mais orgânica, pensando principalmente na construção do todo, é a estética que a língua constrói para referenciar suas possibilidades na Arte. Assim, a relação entre o campo e a cidade se constituem no horizonte que consolida o que entendemos por Modernidade, isso projetará novas formas de liberdade, novas ideias de compreensão as relações do que é construído na cidade e do que é construído no campo.

Isso, aos nossos olhos, desataca que, quanto mais os poetas se aproximavam da vida comum, do prosaico, do burlesco da vida, do popular, do folclórico, e assim por diante, ele conseguirá maior profundidade poética e autenticidade. Quanto mais eles, os poetas, se tornarem homens comuns, mais conseguirão atingir o sentimental do poético. Aqui o ingênuo também cria suas alucinações e miragens poéticas. Ao passo que pensamos que os primeiros românticos, se utilizando da ironia como espinha dorsal de algo que buscava ao mesmo tempo, tocar o sensível, o poético, o ingênuo, entre outras categorias.

No que tange ao ingênuo, a ironia se encarregou de desarticular os laços que o tornavam desatento, possibilitando, ao passo que se firma certa ingenuidade por se ter um pueril poético, a ironia solidifica questões que criam tensões dentro do poema, e elas por sua vez, são resolvidas quando repousam no que entendemos como uma cosmologia estética, por assim dizer. O subjetivismo pode ser entendido como elemento participativo dos momentos de tensão. A visão do poeta-ironista diante da materialidade social se torna desinteressado.

Isso cria uma cisão e, dentro dela, a subjetividade, ou o subjetivismo, busca sustentar, e equivaler a essência da Arte. O germe da questão dos primeiros românticos emerge novamente, isto é, eles entenderam que a sensibilidade da arte moderna, em sua rigidez – ao passo que buscava na Antiguidade Clássica, o referencial desaparece. Assim, o fascínio do processo pode ser apreciado. A apreciação do processo e o da Arte parece estar interligado, ainda que, em alguns pontos, eles não sejam tão semelhantes. A título de exemplo, a seguinte analogia pode lançar luz ao que mencionamos, a saber: a música, em Schumann, vive com ele, isto é, com o artista; em Bach, a música é independente e livre do criador. No primeiro, a essência está no músico; no segundo, na música.

Aos nossos olhos estamos diante de uma moeda com duas faces diferentes, mas, que se completam quando colocadas lado-a-lado, ou seja, no mesmo plano. Assim, as duas perspectivas que queremos destacar são, a primeira, isto é, a da Antiguidade Clássica. E a segunda, que diz respeito à Arte moderna. O processo de construção de um novo paradigma se inicia no processo de desconstrução-construção, não uma reconstrução, mas, a partir do antigo, o novo se torna visível, como se fossem duas imagens sobrepostas, que, juntas

constroem uma paisagem completa. No entanto, quando desaloçadas, cada qual só consegue refletir suas especificidades. Elas, sozinhas, significam até certo nível de profundidade, mas que, no conjunto, ampliam significativamente as possibilidades analíticas.

Balacear pontos de vista contraditórios, como é o caso de Luiz Gama que nada contra a corrente ideológica, harmonizando as alegorias e as tensões por elas instigadas e despertadas, sugere um mundo ideal, em que o conjunto simbólico é colocado contra a parede pelos atos sociais. Walter Benjamin, ao estudar a poética baudelairiana, constatou contradições, algumas já mencionadas por Baudelaire, da vida moderna, ou em outras palavras, a truculência diária do mundo civilizado.

O riso funciona também como ataque e válvula de escape do mundo civilizado. Existe um fundo de risível na decadência. Talvez, por isso solidarizar-se com alguém patético nos pareça risível. As dionisiacas nos parecem flertar com a ideia da carnavalização que o mundo moderno possui. O riso parece ser parte constituinte dos elementos que exercem diálogo entre o eco do passado com o presente.

O processo de carnavalização tem no riso o elemento sonoro que exala pela matéria ou onda sonora um sinal que faz parte de um conjunto de símbolos, os quais formam uma constelação, composto pelos signos e símbolos do conjunto estético em hegemonia. A carnavalização e o riso flertam e conseguem abrir alas para o riso irônico, que serve como traço de negação ao modelo de sociedade vigente, no caso de Luiz Gama, sociedade de regime escravocrata.

Ora se o riso é sempre o riso de um grupo, como afirma Bergson. É compreensível pensar que da antiguidade clássica para a construção da modernidade, na medida que o espectro social se transforma, as representações do riso também se ampliaram.

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 1983, p.09).

Sendo correspondente da vida comum, cotidiana, percebemos conexões entre ele e o olhar baudelairiano, que observa também o cotidiano, o novo estilo de vida, isto é, o baseado na modernização e no capitalismo voraz, foi construído tendo mazelas sociais ao seu redor. A modernidade não estampa um sorriso amigável, mas, carrega a decadência caricaturada no rosto.

As conexões realizadas, entre o individual e o coletivo, fazem nasceras variantes do riso. Ainda que o senso de humor seja algo subjetivo, enquanto coletivo, carregamos algo que impulsiona algumas características para a superfície, por assim dizer, e são elas que se manterão em evidências as partículas comuns, do que poderíamos chamar, ainda que fantasmagoricamente, de humor de um dado povo, nação, ou algo que o valha.

A fantasia cômica atrelada à língua-linguagem, se partimos do pressuposto do ‘social’ enquanto elemento, se torna possível observar, refletindo a respeito da interação dos elementos constitutivos do cômico na língua, por exemplo, os elementos do humor serem organizados pelas partículas do cômico residentes na língua-linguagem. Em outras palavras, o riso é uma ação que ocorre externamente. Ainda que se possa rir de forma mental, esse ‘riso-mental’ ele não se concretizou, ele pode ser entendido como a prévia do que pode, ou não, se constituir como – riso, materializado enquanto o ato de rir. O riso é uma espécie de gesto social (BERGSON, 1983).

Nesse sentido, entendemos, então, que o riso tem uma função social. Essa função, em sua gênese, pode ser interpretada como ‘neutra’, pois, ela existirá enquanto conceito, antes de se realizar enquanto fenômeno. Assim sendo, sua função pode ser usada de ‘n’ maneiras, isto é, as ideologias que se encontrarem hegemônicas direcionarão o caminho a ser percorrido para se entender o riso. Nada impede, por exemplo, que no ‘embate’ entre – tese, antítese e síntese – das ideologias em suas contingências exerçam forças centrífuga e centrípeta, no que diz respeito de quem se ri, por qual motivo se ri, de que forma se ri, quem entende o significado do riso – tanto os sujeitos da época em questão, como é o caso dos contemporâneos de Luiz Gama, como também, da figura do leitor em termos mais gerais –.

O riso se confunde com a história do que entendemos como humanidade, sendo um dos traços que nos distinguem das outras espécies. Assim, “[...] o sorriso e o riso são formas de aproximação utilizáveis como um tipo de comunicação para fazer as pessoas prestarem atenção, e, também, como um meio para provocar um tipo de pensamento que fuja do tradicional” (GOLDENBERG E JABLONSKI, 2012, p. 273).

Nesse sentido, o processo de carnavalização, destacado por Bakhtin, é compreendido como parte integrante do que entendemos por humor, ou ainda, cultura humorística, e os elementos culturais que foram mesclados para se chegar a um ‘denominador comum’. Rir não é apenas um ato desprezioso, mas, em sua pluralidade, contempla desde o enigmático,

como o quadro, Mona Lisa⁸⁸, de Leonardo Da Vinci, como também, a zombaria chegando ao escárnio, como é o caso das caricaturas, que ainda hoje são referência para tal.

O riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral. Resta, no entanto, alguma coisa de estético, pois o cômico surge no momento preciso no qual a sociedade e a pessoa, isentas da preocupação com a sua conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em resumo, se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso (BERGSON, 1983, p. 14).

Trata como obras de artes, nos parece algo que resgata a ideia do gênio do romantismo, como também, a questão do olhar aplicado ao realizar a coleta de dados, por assim dizer, que o artista baudelairiano faz e que na sutileza do olhar, ele pode materializar na obra de arte alguns dos encantos e dos mistérios que o riso pode produzir, penamos, nesse ponto, certamente, na literatura – consequentemente – na poesia, na prosa e tudo que está envolvido.

Algumas das questões envolvidas, e que permitem diálogo entre elementos, do cômico e do irônico dialoguem de maneira expressiva. Assim, o “Que vem a ser uma fisionomia cômica? De onde vem uma expressão ridícula do rosto? E o que distingue o cômico do feio?” (BERGSON, 1983, p.15). Ou ainda, quais as conexões entre o cômico e o feio, em que momento se torna possível estabelecer diálogo entre eles? O feio, o grotesco e o sublime, quais as possibilidades de entrelaçamento? Entre outras questões que surgem a mente e que abre mais possibilidades para se ampliar o horizonte tanto de analogia como de questionamento.

Entretanto, por se tratar de uma questão arbitrária, devido sua complexidade, algo que pelo menos, inicialmente, observa-se que a ironia consegue regular, ou aferir, a arbitrariedade. Um exemplo, do mencionado pode ser encontrado em:

Perante a guapa gente decantada,
Declara que esse grupo abençoado
Merece do Governo ser lembrado.
Quer ver o povo nisto manivela,
E anda por aí dando a t'ramela;
Porém, só eu lhe noto devoção,

⁸⁸ Conhecida também como: A Gioconda.

Barões tão prestadios quem já viu?
Amor tão santo e puro quem sentiu?
Descanse a negra inveja presumida,
Que a glória é só da gente bem querida.
Ataca, Redator, com vento forte,
Que é dino esse povinho d'áurea sorte (GAMA, p.180).

O poeta constrói um jogo de ideias que se contrapõem, aproximando-se do que parece ser quase paradoxal. Em “Descanse a negra inveja presumida/que a glória é só de gente bem querida” exemplifica a questão paradoxal. Como seria possível que os escravizados, negros em sua maioria, teriam inveja da glória conquistada por gente de bem. A ironia eleva a incongruência. A ‘realidade poética’ existente, no poema, consegue desarticular os mecanismos técnicos e rígidos, os quais arraigados em culturas europeias possuíam uma concepção de poesia, o poeta consegue transpassar, ou ainda transcender, em um segundo momento - aqui o riso será um dos fenômenos que fundamentam tal possibilidade – desta forma, ele contrapõe à ideia de feio construída socialmente.

Isso marca o campo simbólico, permitindo que essa beleza tome o lugar que lhe pertence, algo que o idealismo via imaginação conseguirá colocar as peças do quebra-cabeça juntas, trazendo para a realidade amores que ocorrem na vida real. O riso em Gama se torna uma forma de atingir a sociedade. Por meio dele, o poeta cria uma dissonância, por assim dizer, que irá ajudar a redimensionar tanto o olhar (que se organiza de cima para baixo), como o lugar acima de onde o eu-lírico faz ecoar o riso irônico, assim “[...] um pressuposto de superioridade da parte de quem ri em relação ao objeto do riso [...]” (ZORZETTI, 2005, p. 66).

Nos parece que poeta retira do grotesco os elementos do belo, por assim dizer, devido seu olhar partir de um lugar o qual - estipulado socialmente – coloca a beleza negra na parte do feio. Deste ponto, o poeta dialeticamente realiza a inversão de valores. Partindo-se da conciliação entre o belo, que conceituado ao longo do tempo, isso é ainda hoje perceptível, porque o referencial de beleza, ainda que muita coisa tenha mudado, o ideário grego ainda permanece.

O grotesco, representado também na cor, é elevado em equidade ao sublime, no caminho de equidade a linguagem poética abre caminhos para que do grotesco se encontre o sublime. A dualidade entre eles é, por assim dizer, a fissura por onde o riso irônico desestabiliza o universo estético hegemônico. O grotesco em sintonia com o sublime quebra as expectativas, possibilitando rir de quem se ri, dito isso - entende-se que as manifestações da imaginação quase sempre nos faz rir.

A criação literária e isso vale para a poética traz uma carga de liberdade que a torna independente. Assim como existem as verdades ditas e repetidas, se torna perceptível que a obra poética tem em si sua verdade. A realidade concreta e realidade-imaginada/poética estão em confronto. Disso, entendemos que a existência de vozes, assim como, o embate entre elas, isto é, dos discursos-ideológicos, promovem a apreensão da realidade via exercício da razão. Destarte, a ironia romântica materializa a possibilidade de que, no lugar do uníssono, emerja o ambivalente, da certeza nasce a possibilidade, e da tensão provocada pela ironia, o instável.

O ataque é feito direto, no entanto, é preciso que se tenha o mínimo de sensibilidade para apreciar o sarcasmo, produzido pela ironia. ‘Guapa’ palavra que resgata a ideia de animosa, ou garbosa, desempenha o papel de um dos lados da balança que será contraposto com o adjetivo ‘decantada’, que, em seu bojo de significados, pode ser também no sentido de vaziar um líquido, ou alguma substância, e separar das suas impurezas.

Nesse trecho do poema, eu-lírico com um olhar agudo destaca, ironicamente, as arbitrariedades. Os dois adjetivos – guapa e decantada – de certa forma consegue gerar polaridades irônicas que ao passo que se organizou o trecho, ao realizar a leitura se torna perceptível, que a sequência do trecho supracitado, levando-se em consideração o assunto: “rimas”, nos leva a uma leitura que as palavras utilizadas para construir as rimas, complementam a ideia, ou a mensagem, que o eu-lírico quer trazer a superfície.

Assim, no conjunto de palavras: “abençoado – lembrado”, “manivela – t’ramela”, “devoção – redação”, “Já viu? – Sentiu?”, ou ainda nos versos “inveja presumida, que a glória é só da gente bem-querida” materializam no imaginário um contexto em que parece que o poeta teceu uma palavra na outra, as ideias são concatenadas seguindo uma ideia que concilia a palavra que estende seu significado na seguinte, entretanto, não é unicamente isso que está ocorrendo. Os sons dessas palavras constroem as rimas. Isso quer dizer que, ao mesmo tempo, em que realizamos a leitura, o poema nos leva a uma continuidade rítmica, a organização dos fonemas das palavras que oportunizam as rimas. Ler o poema é, de alguma forma, reverberar o poético do pensamento do poeta.

Assim, oportunizando a sequência das palavras mencionadas, com todo o verso, se torna perceptível, os sinais do riso irônico que ridiculariza, debocha e critica as relações com a coroa portuguesa, com a elite paulistana e com todos que ali participam. Nesse sentido, quando a voz interna do poema questiona: “Quem já viu? – quem sentiu?” tais perguntas não ecoam apenas dentro do poema, elas são externalizadas. O riso aqui é causado pela inversão de polaridade, e isso se torna possível, pois, a ironia está a favor da voz do eu-lírico. Assim, nas entrelinhas encontra-se em efeito a hipocrisia em sua faceta exacerbada. Ela pode ser

encontrada no trecho; “descanse a negra inveja presumida/Que a glória é só da gente bem querida”.

Inveja negra? Gente bem-querida? Pressupor que os povos escravizados sentiam inveja, pensando que, o outro a enxerga com menosprezo, neste sentido a ironia realinha a mensagem, nos levando a enxergar, por exemplo, que, o eu-lírico desse poema ele tem consciência do lugar o qual está e qual pertence. Com quem e para quem está sendo direcionada a crítica, ou quem seriam as ‘vítimas’ da ironia. A onipotência desse eu-lírico deixa claro que, no final das contas, todos são escravos. Se não dos seus senhores, no caso dos povos escravizados, ou então dos vícios como, a ganância, a qual era suprida a qualquer custo.

“A glória que é só da gente bem-querida”, que glória? Que gente bem-querida é essa? A ideia de glória resgata, por exemplo, a questão de que a glória no final das contas além de não ser glória, mas, sim, barbárie, era apenas das pessoas de bem, pessoas as quais estão figuradas na imagem dos colonizadores. Outro ponto a ser destacado é que, eles poderiam ser várias coisas, exceto queridos. Isso claro, na percepção do eu-lírico do poema, percebe-se em “só eu lhe noto devoção”, ou seja, que este de olha, que está atento, percebendo como que vem sendo julgado o direito a redação, ou em outras palavras, o direito a palavra.

2.1. A sátira, o fragmento e a ironia

Encontramos, na sátira, uma composição poética que costuma ser utilizada para ridicularizar os vícios e as imperfeições, no processo de corrigir, ou atacar, os costumes. Massaud Moisés interpreta a sátira como sendo uma modalidade literária, ou tom narrativo, que realiza crítica das instituições, pessoas, censuras, em outras palavras, tudo que apresente em algum nível algo que aparente ou que precise ser combatido.

Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, preço com uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva gratuita ou fruto do despeito (MOISÉS, 1982, p.470).

A sátira se torna, ou emerge, como um recurso da linguagem que envolve o sujeito, levando para um terreno que ele, provavelmente, não terá a mesma dinâmica de resposta, pois, desarvorado, a chance de escapar a ironia, aparentemente, é baixa. Quando levamos em consideração, por exemplo, a ideia da marca indelével e a insatisfação enquanto/como mola propulsora, novas possibilidades de compreensão a respeito da qualidade das ofensivas que a ironia possui, e que na sátira são possíveis de serem administradas emergem.

O mesmo autor destaca ainda que:

Não obstante a comédia grega primitiva ostenta traços de sátira (denominados diatribe), a sua criação deve-se aos Latinos (*Satira tota nostra est, Quintiliano, Institutio Oratoriae, X, 1, 93*). A princípio, empregava-se a prosa de mistura à poesia, e com Ênio a sátira passou a exprimir-se em verso. Todavia, considera-se Lucílio o seu inventor, em razão de haver-lhe dado feição definitiva. Com Horácio, a sátira adquire tons amenos, e, mais tarde, com Juvenal, envereda pelos caminhos do pessimismo, ao mesmo tempo que atinge o ponto mais alto de sua evolução entre os Antigos: ambos forneceram os dois modelos de sátira mais conhecidos doravante, - a amena, sorridente, chamada horaciana, e a mordaz azeda, juvenaliana. Identificada ao princípio com a poesia, ou verso, posteriormente a sátira impregnou obras teatrais e a prosa de ficção; a própria Épica não escapou ao seu influxo. Durante a Idade Média, a cantiga de escárnio e maldizer e o Teatro Popular atestam-lhe a presença. A partir do século XVI, o conto, a novela e o romance entraram a cultivar a sátira, como na novela picaresca e de cavalaria, as narrativas filosóficas ou/e de costumes, de Rabelais, Voltaire, Swift, Fielding e outros (MOISÉS, 1982, p.470).

No soneto “A um fabricante de pílulas”, verdades difíceis de engolir são o prato principal. Elementos satíricos, como nas cantigas de escárnio e maldizer podem ser encontradas desde o título até o fim do poema, a saber:

Diz Dom Sancho careca, o carraspanas,
Antigo charlatão pelotiqueiro,
Por força da natureza cozinheiro,
Atual compositor de trabuzanas,

Que a bem de seus direitos, sem chicanas
Por honra da ciência, em que é primeiro,
Os foros se lhe dê de calhandreiro
Dos efeitos das purgas paulistanas.

E sendo o suplicante o sabichão,
Inventor do sistema da rapina,
Reclama uma patente de invenção.

Requer para seu uso uma batina,
De burro uma queixada por brasão,
Sem fundos um barril por barretina.

O tom de zombaria que o poeta consegue adornar estabelece as ligações com os elementos do cômico, no entanto, como se trata de algo com teor, explicitamente, satírico, o elemento da zombaria é o que sobressai no leque dos recursos cômicos. Assim, as verdades difíceis de engolir são sequenciadas obedecendo toda a estrutura formal de um soneto. Demonstrando que o poeta tem discernimento a respeito dos procedimentos, isto é, está organizado em 14 versos com forma fixa, de origem italiana, assim, os primeiros oito versos, dispostos em dois quartetos asseguram ao mesmo tema, sendo ele costurado por todo o soneto.

O beberrão careca, ou – Dom Sancho –, em nada tem de semelhança com o Sancho de Cervantes, aquele entendido como sujeito que de malabares, ou malandragens, vive

parasitariamente na sociedade, enquanto o outro fiel escudeiro de Dom Quixote. Na segunda estrofe encontramos as faíscas que brilham no caos da zombaria, o que permite isso é a indeterminação do sujeito o qual a ironia ataca.

O ilustríssimo senhor da municipal pode ser qualquer um, abre a possibilidade de aparentemente um sujeito fantasmagórico que ele zomba, deixando claro a compreensão em relação de quem seria o sujeito-alvo, não é porque ele se apresenta de forma fantasmagórica que não seja possível percebemos na silhueta da construção de uma linguagem poética ríspida e cortante como navalha, assim em “os foros se lhe dê de calhandeiros/ dos efeitos das purgas paulistanas”, compreendemos o total escárnio em relação a expor a figura do ilustríssimo calhandreiro, ou em linguagem popular, o ilustríssimo filho de meretriz, por assim dizer.

A Paulicéia teve podres escancarados, ou as “purgas”, isto é, os expurgos, a purificação através da eliminação total da consciência, da moral, da ética. Assim, as raízes do jeitinho brasileiro foram captadas pelo olhar do poeta. O sistema em que o sabichão sabe como manipular, ele na figura da ave de rapina busca de forma predatória reclamando patentes inventadas, a raiz da corrupção é tão antiga quanto a mentira. A hipocrisia é tão diluída na sociedade que quando lemos “Requer para seu uso uma batina, de burro uma queixada por brasão, sem fundos um barril por barretina”.

A barretina para os hipócritas, para os militares corruptos, os quais reclamam patentes inventadas, aos políticos mau-caráter a batina, pois, tamanha empatia que chegava quase a ser uma santidade. De tais atitudes, o poeta engrossa o caldo-satírico com ataques diretos aos inventores do sistema de rapina, provavelmente, a escravidão preenche essa lacuna. O poeta joga conscientemente, e não sendo algo anormal a vítima da ironia pode nunca saber que foi atacada, e isso por diversos fatores como, por exemplo, a imaginação histórica e a imaginação estética.

A ordem do simbólico e o imaginário estão conectados a construção do estético, ainda como elemento constituinte do processo podemos destacar a carnavalização. Ela possibilita diálogo com o burlesco, com o popular, com o que poderíamos entender, também como, o pueril. Entretanto, não de forma infantilizada, mas sim, ingênua.

O empasse das tradições que o 'homem-novo' criado na América Latina pelo contacto de civilizações milenares, com uma natureza estranha se conectando a uma outra (brasileira) estranha a eles, não pode ou não deve aceitar o aparato ideológico de classes as quais fazem a manutenção da hegemonia de poder, resta ao homem latino-americano, e ao brasileiro em particular, a imaginação estética criada no inconsciente mítico onde não foi apagado o ‘terror cósmico e simbólico’ da escravidão e todas as sequelas dela proveniente.

A herança cultural, mesmo que banhada a sangue, ainda sim, é o ponto de partida para realizar mudanças que, realmente, sejam reparatórias e igualitárias. Acreditamos que esse pensamento fez parte do ideário ideológico de Luiz Gama. Seguindo neste caminho, entendemos o processo predatório não apenas material, como também, estético que ocorreu, deixando seus efeitos colaterais ecoando até os dias atuais.

Em “A um nariz” é possível encontrar a tentativa de incorporação dos polos, isto é, da imaginação estética e da ironia. O processo de construção da imaginação estética passa por uma organização dos discursos ideológicos que carregam substrato fundamental para constituição do diálogo, ou quem sabe, do embate, e da prevalência dos “vencedores”. Ora, se existe embate, deve existir contexto, ou *Ring*, por assim dizer.

E o contexto se assenta na consolidação de um materialismo histórico, que está em seu *medium* imperfeito de construção da polifonia das vozes sociais, as quais devido ao poder gravitacional da ironia, das relações de poder, do lugar de fala, da língua, da poética e da estética, etc. que elas carregam consigo o ‘tecido social moderno’ que não alcança o emaranhado simétrico conceitual, no que diz respeito a formação da cultura brasileira, conseqüentemente, da nossa língua, da nossa literatura, da nossa identidade, da nacionalidade, do nosso pertencimento, assim por diante.

Em sentenças como “se de um quadrado/fizer um ovo”, “vazios de saber, e de prosápia”, “grosseiras produção d’inculta mente”, encontramos exemplares de como o poeta consegue articular a linguagem poética e os elementos satíricos e irônicos. O verniz-burlesco, ou de trova, que a obra possui em alguns pontos reafirmam a intenção dos objetos estéticos e da idiossincrasia⁸⁹ do poeta e dos sujeitos poéticos/eu-líricos de sua obra.

Nos pareceu a mais pontual, para entendermos⁹⁰ que, apesar do Romantismo possuir uma carga muito pesada de um sentimentalismo um tanto exacerbado, ele, em seus inúmeros desdobramentos, abriu fronteiras para o florescimento de obras satíricas que tivesse em seu íntimo as novas tendências em arte, nessa perspectiva, acreditamos que ele possa ser interpretado como vanguardista. Algo interessante destacar, nesse ensejo, é Luiz Gama ao debate Ao passo que o conjunto de elementos que compõem o ideal da arte romântica fura⁹¹ a

⁸⁹ Utilizamos o termo – idiossincrasia – pois ele possibilita que a descrição do ato e, conseqüentemente, do processo da escrita poética sejam dimensionados seguindo tanto a individualidade da obra e sua existência própria, por assim dizer, e o autor (poeta) que possui comportamento idealista, por este motivo entendemos ele como romântico, um adendo a tal perspectiva pode ser, por exemplo, entender que ele, talvez, ou não, mas cremos que sim, em sua genialidade, concomitante aos seu temperamento individual, o qual por si já é um potencial de produção a ser compreendido, assim sendo, reiteramos.

⁹⁰ E para realizarmos os desdobramentos em relação a sátira que desejamos.

⁹¹ Isso graças as grandes revoluções destacadas no primeiro capítulo, o qual buscamos realizar um apanhado histórico-contextual.

bolha estética da Antiguidade Clássica, ela se torna parte integrante da construção do contrapeso da balança cultural⁹² que é medida por parâmetros como a poética, a própria estética, como também,

[...] the romantic ironist must be sharply distinguished from modern deconstructors. A radical demystifier [...] all linguistic discourse to skeptical analysis and rejects poetic symbolism as "ontological bad faith." In other words, modern deconstructionists choose to perform only one-half of the romantic-ironic operation, that of skeptical analysis and determination of the limits of human language and consciousness. But the authentic romantic ironist is as filled with enthusiasm as with skepticism. He is as much a romantic as an ironist (MELLOR, 1980, p. 5).⁹³

No que diz respeito à temática, a sátira tende a envelhecer, e, em alguns casos desaparecer, daí a ideia da efemeridade. Quando suscitada por um conjunto momentâneo de acontecimentos, ela consegue persistir como o prolongamento de um eco dentro de outro, em outras palavras, uma espécie de desdobramento do desdobramento. O ironista-romântico, no processo de distinção, de certa forma nos lembra a figura do *outsider*, no entanto, com algumas reservas e ressalvas. Por exemplo, nos apegamos à visão, ou quem sabe, à experiência que a palavra possui em seu campo semântico que liga o termo a uma ideia, ainda que vaga, de marginalidade.

Ora, a sátira, em sua modalidade literária e tom narrativo (MOISÉS, 1982), permite que se pense em algumas possibilidades, como, por exemplo, a sátira enquanto tom narrativo permite que o eu-lírico do poema tenha como possibilidade reflexiva a ironia. Isso, ao passo que o poeta se utiliza de seu tom, juntamente com a ironia, o discurso possuirá camadas.

O ponto que queremos explorar, pensar via dialogismo (BAHKTIN, 1997) nos permite observar que um dos elementos de diálogo entre as horacianas, ou juvenaliana, entre as cantigas de escárnio e de maldizer, ou ainda, o teatro popular, como destaca Massaud Moisés, nos leva a pensar que a sátira, enquanto ‘elemento’, responde ao fenômeno que é a ironia.

Nesse sentido, Massaud Moisés destaca que,

Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos: para tanto, é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano. Assim por exemplo, a sátira dum Molière ou dum Gregório de Matos contra a da sociedade coeva permanece viva em uma série de aspectos. Por outro lado, a postura satírica a guarda o seu

⁹² Balança cultural é um termo genérico o qual baseamo-nos na luta de classes de Karl Marx.

⁹³ [...] o ironista romântico deve ser nitidamente distinguido dos desconstrutores modernos. Um desmistificador radical [...] de todo discurso linguístico à análise cética e rejeita o simbolismo poético como "má-fé ontológica". Em outras palavras, os desconstrucionistas modernos optam por realizar apenas metade da operação romântico-irônica, aquela de análise cética e determinação dos limites da linguagem e da consciência humanas. Mas o autêntico ironista romântico está tão cheio de entusiasmo quanto de ceticismo. Ele é tão romântico quanto ironista. (Tradução nossa).

contrário: a sátira esconde um temperamento hipersensível que se indigna contra tudo que ofenda as razões da sensibilidade e que a defenda sob escudo da sátira; no interior do satírico há sempre uma sensibilidade aguda que prefere a ofensiva ao recolhimento para evitar de ressentir-se com o meio ambiente, [...], se vira implacavelmente contra o agressor (MOISÉS, 1982, p.470-1).

A sátira é um recurso utilizado há bastante tempo. Realizar o processo de satirizar alguém, ou alguma coisa, não é desprovido de especificidade, como, por exemplo, o processo de constituição das paródias, a utilização da resignificação de adjetivos, ou ainda, utilizando o deslocamento características, por meio do uso da hipérbole, que é um elemento de diálogo com a ironia por meio de termos que destaquem as ideias a partir da palavra e da relação significado – significante, ou ainda, a inversão contextual, deslocando o sujeito e destacando nele qualquer coisa digna de despertar o cômico.

A carnavalização pode produzir o efeito de ‘estranhamento’, se analisada no sentido da construção hiperbólica, assim, nos parece que ocorre uma espécie de deformação do campo simbólico, conseqüentemente, ocorrem mudanças também, no campo estético, já que eles se retroalimentam para a construção de uma consciência lírica, por assim dizer. Adorno destaca, o que supracitamos em formato de conceito, como; ‘questões estéticas de constituição’ (ADORNO, 1970, p. 13).

O existir atrela-se à questão de representar em nós mesmos, o outro, e o outro em nós. O cristianismo, *grosso modo*, consegue organizar a tal analogia se valendo da figura da ressurreição de cristo. Neste sentido, romantismo e cristianismo possuem laços que amarram a constituição da religião eleita dentro da cosmologia da modernidade, como também, os velhos e mofados interesses dela, com a política e com os discursos hegemônicos.

[...] a seleção revolucionária dos elementos do ser social dignos de serem preservados e de servir para a nova construção. Às vezes, trata-se de elementos que não existem mais e, face aos quais, a questão não é conservação (ou a utopia) deve retomar certos aspectos, certas dimensões, certas qualidades humanas, sociais, culturais e espirituais das comunidades pré-capitalistas. Esta dialética sutil, entre o passado e o futuro, passa frequentemente por uma negação radical, apaixonada e irreconciliável com o presente, ou seja, com o capitalismo e a sociedade burguesa industrial (LÖWY, 1990, p.16-17).

Em vista disso, a proposta romântica da síntese dos extremos, a qual reflete em um jogo de imagens invertidas. Assim, Schlegel (1987) argumenta em defesa de que o Ideal é ao mesmo tempo a ideia e o fato. O discurso sensível perfeito é, segundo Baumgarten, “aquele cujos elementos contribuem para o conhecimento das representações sensíveis” (1993, p.13), ou em nossas palavras, a arena onde as tensões serão postas em fricção, disto e por conta da

qualidade da linguagem poética na construção do estético, concordamos com Schlegel quando ele assevera que a reflexão é a essência do humor.

Ele tem a ver com ser e não ser, o entremeio – o *medium imperfecto* – se engana quem acredita no antagonismo ferrenho do Romantismo ao Classicismo, a construção da dialética negativa é o que entendemos como a construção de todo o potencial estético que o Romantismo emana. Baumgarten destaca algo importante a respeito do poema, da poética, da poética-filosófica e ainda a poesia, sendo o discurso sensível. Ele será a linha que costura todas as tecituras que vêm sendo feitas durante toda a pesquisa. Assim, levando-o em consideração, percebemos que, as sensações mais fortes são mais claras, conseqüentemente, elas serão mais poéticas.

Isso pode ser compreendido, por exemplo, quando se realiza a leitura de um poema, com a compreensão do que o sujeito-poético está transmitindo, isto é, os sentimentos, o destaque para a parte musical do poema, musical no sentido do som da palavra, representado também pelas construções das rimas, as quais deixam mais sofisticado o acabamento poético da obra poética, respeitando as métricas do poema, o contato da língua, no seu mais alto grau de sofisticação é algo catártico, pois, as letras são os caracteres representativos dos elementos da voz.

A poesia enquanto imitação da natureza seja no universal ou no particular, ou juntamente, é feita em verso para a utilidade ou deleite, sendo a música⁹⁴ d'alma. “O som e a artesanaria da voz são essenciais em todos os gêneros de arte verbal performatizada [...]. Em todo o mundo, a poesia performatizada depende, para sua realização, entre outras coisas, da exploração que o intérprete faz do som” (FINNEGAN, 2008, p. 28-29).

Somos atingidos em nossa imaginação, ou *phantasmata* – como destaca Baumgarten, e ali por se tratar de uma área que condensamos as representações do mundo sensível, por assim dizer, a representação intelectual de um objeto, abstraído de suas determinações particulares, pelo intelecto, na ‘imaginação-sensível’ encontraremos o discurso sensível perfeito, supracitado. Neste caminho, estamos em direção ao sublime que atraí ‘almas sensíveis’.

⁹⁴ A voz, um dos instrumentos mais antigos da humanidade, se materializa na língua/linguagem, no ato da fala – no ato de falar, de se expressar, de se fazer compreendido – na medida que também compreende. A herança que partilhamos é poderosa, e tem sua irmã gêmea na figura da música. Assim, entendemos que tanto uma quanto a outra se formam em um único ‘óvulo’ e se desenvolve em uma única placenta. Segundo Montanari (1993) não precisa saber ler, nem adquirir materiais e sequer sair de casa, basta abrir a boca e cantar, bater palmas ou os pés, assobiar ou murmurar, que você fará música.

Mikel Dufrenne enfatiza a respeito do homem poético, incorporado por nós como; sujeito-poético (sendo o termo lido também como sinônimo de eu-lírico quando das análises), algo interessante e que nos chama a atenção é o questionamento do buscar as imagens, mediante a imaginação-estética pululada de elementos da estética europeia em voga na época. A compreensão do belo, por parte dos marginalizados, é algo que está além das possibilidades de enfrentamento com a linguagem, isso pensando em moldes mais formais. Ainda, assim, a beleza da língua floresce e na cultura popular, que, diga-se de passagem, produz arte tão sofisticada quanto a cultura dita ou compreendida como erudita.

Em “Uma orquestra” encontramos os elementos da sátira, mas, sem a enfeza na bufonaria, mas sim, em algo mais *soft*, por assim dizer. A saber,

Por certa cidade
Sozinho vagando,
Ao mórbido corpo
Alívio buscando:

Acorde harmonia
Ao longe escutei,
E aos dúlios acentos
Meus passos guiei.

Além, nunca rua,
Em casa antiquada,
Diviso ao luar
De Euterpe a morada.

A ela me chego,
Com gesto tardio,
Por entre as janelas
Os olhos enfio.

Mas eis que diviso
Um velho zangão,
Zurzingo raivoso
No seu rabecão.

O cômico e o satírico, no poema, trazem relações diretas um com o outro. Se pensarmos que ambos possuem o riso, por exemplo, teremos que entender as características do riso em questão para, conseqüentemente, o processo dialógico envolvido. “A maior parte da fantasia é recuada para a sátira por uma poderosa ressaca amiúde chamada alegoria, que pode ser descrita como uma referência implícita à experiência na percepção do inconveniente” (FRYE, 1957, p. 221).

O inconveniente, se encarnada na figura do acaso, é passível de interpretação dentro do horizonte do estado da questão. Assim, encontramos inicialmente uma voz de tom melancólico no poema, a imagem de vagar sozinho pela cidade nos remete ao sentimento da

melancolia, da solidão, de algo mais soturno. Versos, como "ao mórbido corpo/alívio buscando" parece pairar uma névoa espessa sobre o poético, e essas são algumas das sensações que são despertadas ao iniciarmos a leitura dos versos do poema.

Entretanto, esse não é o único elemento de destaque, a analogia feita posteriormente faz um jogo de dar com uma mão e tirar com a outra. Em outras palavras, quase todo poema é permeado por uma ambiguidade profunda, pois alcança os eixos de compreensão não apenas da construção de um efeito determinado e previsto por outro em que figura o indeterminado e o imprevisto.

Assim, a continuação como um tropo de um duplo pensamento percorre todo o poema, verso a verso, estrofe a estrofe. O efeito cômico se mistura ao satírico em um plasma quase irreconhecível, quando entendemos que as analogias não são o que, à primeira vista, parecem. O que inicialmente parece se tratar de um cadáver, de alguma situação mais mórbida. Entretanto, o mórbido corpo que busca alívio, e que promove a orquestra, é o corpo de um velho zangão, que 'zurzi' raivoso no seu rabeção. Um quase *plot-twist* produzido pela força compartilhada entre a ironia, a sátira, o cômico.

Se imaginarmos que o inconveniente está para o acaso, e o acaso sendo a “roleta-russa” da ironia, a experiência se torna a porta-voz da estética, da poética, do imaginário, arte como um todo, claro quando se tratar da arte moderna. Por meio da ação poética produz-se ‘as peças’ que fixam toda a estrutura do que entendemos por poética. Nesse ponto, o *Witz* – como destaca Márcio Suzuki, isto é: “a palavra que designa a ‘engenhosidade’, a ‘espirituosidade’ do homem, também pode ser igualmente bem usada como a expressão, a verbalização, o ato linguístico que revela essa capacidade. É assim que “o *Witz* também pode ser entendido como chiste, gracejo, piada, ou seja, como aquilo que manifesta a ironia” (SUZUKI, 1998, p.197).

O livre jogo da linguagem articula a relação entre as partes, ou seja, da relação entre parte e todo, universal e singular, a ser enfrentada na dimensão concreta da palavra escrita. Desta intersecção é interessante tem em mente que o absoluto interpretado com ideal para a arte – que não pode ser alcançado pela representação, mas, sim, na reflexão. Neste sentido, a reflexão tende a compreensão de que o absoluto é colocado como negação.

Ainda a respeito do *Witz*, vale a pena destacar que, ele é o arrimo que o fragmento terá, pois, é a partir dele que o fragmento pode se elevar a uma totalidade dos fragmentos, unindo ao ideal. Por não possuir a transcendentalidade, quem transcende é o próprio sujeito/indivíduo, alcançando um patamar de conhecimento mais sofisticado. Vale ressaltar que estamos levando em consideração do *Witz* após a sua influência do inglês – *wit* – e do francês – *esprit*, que ele possui amplitude para abarcar a ideia da sensibilidade estética,

reconhecendo-se a importância dos sentidos nos quais a consciência, a inteligência e o julgamento baseiam-se no ajuste dos sentidos.

Do ajuste é necessário cuidado ao compreender que “somos delicadamente sádicos, gentilmente perversos, secretamente maus” (PERISSÉ, 2002, p. 28). A consolidação de uma estética negra é de suma importância. O contato com a nossa sensibilidade reverbera nossas experiências, ajuda a entendermos os nossos desajustes humanos. O ato de ajustar os sentimentos relaciona-se com a possibilidade de olhar, de maneira crítica, as imagens cotidianamente veiculadas para as massas. Dessas imagens fundamenta-se algo essencial, para que o processo de construção do satírico ocorra efetivamente, isto é, vale lembrar que a sátira, normalmente, não é utilizada senão para atacar. Ainda que o ataque, seja uma defesa.

O processo de formação do dizer de ou sobre algo e para alguém, não pode haver sem o outro, neste sentido, compreender quais e como as imagens estão sedimentando a mentalidade estética e o sentimento poético das massas. O materialismo dialético possibilita analisar as relações estabelecidas entre grupos de indivíduos e os liames com os processos de mudanças sociais.

No caso do contexto de Luiz Gama, é a transição do imperialismo – segundo período regencial: 1831/1840 – seguido do segundo reinado: 1840/1889, tendo como pano de fundo a escravidão e todo o aparato representacional secularizado, a manutenção do poder nas mãos colonizadoras pode ser entendida como uma espécie de efeito colateral que o mundo dito ou marcadamente moderno trouxe em forma de eco as terras da América Latina.

A noção de tempo que os colonizadores trazem já está embebecida dos elementos modernos, e a quebra dessa noção e o atravessamento da selvageria colonialista ‘constroem’ por meio de uma truculenta violência os parâmetros estéticos europeus, Bakhtin a este respeito destaca que, a “[...] sucessão das estações, a sementeira, a concepção, a morte, e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção implícita do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (BAKHTIN, 1993, p. 22).

A ideia de certa organicidade é ocasionada devido à aproximação entre a Arte, a Natureza e a vida biológica (humana) e o tempo natural, por assim dizer, está amarrado à essência da própria criatura, no caso, o tempo que se leva para morrer é o tempo que se tem para ser vivido. O que isso quer dizer? Dentro do alcance de nosso conhecimento, compreendemos que as formas de socialidade primária possuem pouquíssimo espaço em um lugar que tudo é medido pelo *status*, pelo poder aquisitivo, pelo caráter abstrato de algumas instituições que raramente se preocupam com a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante.

A artificialização do tempo construiu no imaginário algo que está paralelo ao tempo natural. A. Bosi destaca que,

[...] quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo "eterno" da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro — o dos tempos já mortos —, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem (BOSI, 1977, p. 111).

A memória da linguagem registra nos arautos da História momentos em que as atenções se absorvem na imensidão das ideologias, momento em que a mediocridade, a intriga, a imoralidade, o egoísmo, a corrupção, a irreligiosidade e o desamor à pátria produzem abismos sociais, em que uma indiferença mortal recai sobre a literatura nacional. A efemeridade da sátira é reajustada de acordo com as arestas da ironia em sua universalidade. O que faz da sátira uma das possibilidades de atacar e contra-atacar no campo simbólico, ideológico e estético.

“A sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência” (FRYE, 1957, p.220). O elemento a ser reconhecido como grotesco pode ser interpretado também na qualidade de uma atitude, de uma afronta, um tom de voz.

A paródia, nessa esteira, está ligada com a ideia de carnavalização (BAHKTIN, 1997). Esse processo tem suas ligações profundas, não apenas pelo fato de a carnavalização possuir laços profundos e diretos com a paródia, como também, com a ideia de experiência. A processo de construção paródico, aos nossos olhos, parece ser transpassado pelos elementos de carnavalização. Do contrário não saberíamos como conceber a paródia, por via de fatos.

Um traço que distingue o fenômeno da carnavalização é o mundo das inversões. Neste sentido, ela possui laços constitutivos com a ironia, permitindo, por exemplo, que uma das arestas da ironia, seja a sátira, isto é, a ironia em sua roupagem subversiva, por assim dizer. A descrição do monge miniaturista, Adelmo de Otranto – vítima do assassino em série do romance. O jogo de espelhos é bastante representativo, isto é, o mundo interventivo entre o sagrado e o profano, o sublime e o malandro (ou vagabundo), a verdade e a mentira, o erotismo e castidade, ceticismo e crença, etc.

A carnavalização é o momento de total liberdade – ainda que provisória, das hierarquias, regras e tabus. Algo que nos interessa aqui é compreender que a forma simbólica carnavalesca se caracterizou pela inversão. Isso quer dizer que o poético se vale da ironia para desenvolver a reflexão crítica do poeta.

Os caminhos entrecruzados nos fazem retomar a ideia dos primeiros românticos que propõem que a arte seja uma síntese de extremos, refletindo, como num jogo de imagens invertidas, ou ainda, ideia e antítese. Assim, “uma ideia é um conceito aperfeiçoado até o limite da ironia, uma síntese de antíteses absolutas, a contínua troca autocriadora de dois pensamentos conflitantes. Um ideal é a um tempo ideia e fato” (ALVES, 1998, p. 92).

Ora, se os ideais não possuem tanta matéria do código sentimental, as formas sensíveis se organizam de maneira contraditória. Isso pode ser entendido como uma espécie de preocupação com as ideias para que elas não sejam meros jogos de dados, neste sentido, o exercício de não enxergar o próprio nariz é de certa forma pensar em algum tipo de especulação sentimental, mas que não possui objeto. A emoção passa a ser, em função disso, o princípio organizador, pois, segundo o que os primeiros românticos, o verdadeiro gênio produz num estado de paixão intensa.

O efeito da imaginação poetizante, muitas vezes, é transferido do racional para o irracional (SCHILLER, 1998). Tal processo possui seus efeitos colaterais, um deles foi a produção do paradoxo da Modernidade, isto é, o imperativo da imitação e a originalidade. O qual está conectado, pelas entranhas – por assim dizer, com os fenômenos momentâneos da história que, por sua vez, estão no bojo de reflexão. Assim, é construído no fluxo histórico as versões de expressão da realidade.

As múltiplas e contraditórias relações as quais constroem o não-ser e o ser, o tempo, a eternidade, o mundo e o eu. Elementos que, posteriormente, crescerão juntos, isto é, os elementos ‘concretos’ que materializarão as ideias do ideário moderno. O caráter concreto da palavra poética não é identificado por um caráter icônico mais imediato, por exemplo, das artes visuais (BOSI, 1987).

A palavra, por sua vez, está no cerne e possui as fibras espessas, as quais são constituídas por elementos sonoros e temporais, por um código cujos signos não emergem da mesma forma. Isso quer dizer que, a imagem travada, ou atrelada, ao e pelo som. A poesia, por se tratar de suprassumo da linguagem, tem a capacidade de resistir e reproduzir-se tendo como alvo as formas da Natureza. Vale destacar que, entendemos não ser suficiente a palavra poética para as mediações ‘naturais’ da imagem ou do som.

Nas camadas do texto, encontram-se desde o sistema ideológico, e ideologizante em alguns pontos, com suas conotações que seleciona ou descarta imagens. A título de

exemplificação, temos autores como; Dante, Camões, Milton, entre outros que constituíram uma poética coerente em perspectiva, à vista disso, a ideologia distribuí valores e antivalores junto à consciência dos grupos sociais. O sistema ideológico, com suas conotações, é que vai produzir e transformar as expressões sociais dos grupos político-cultural. Bosi destaca que,

É nessa altura que se defrontam os tempos: o tempo corpóreo, inconsciente, cicloide, ondulatório, figural, da frase concreta; e o tempo "quebrado" de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho e do poder, mas já capazes de criticar o poder, a divisão, a reificação. Em que medida as linhas se cruzam ou se superpõem? O nível da consciência histórica tende a subir e a ocupar a mente do poeta moderno. Mas o desejo, que pulsa na imagem e no som, é indestrutível. Segmentos rotos, descontínuos, e ângulos agudos cortam doces curvas. As relações do mundo-da-vida com o discurso ideologizado são fenômenos árduos de precisar. Como todos os processos recorrentes, é difícil marcar-lhes uma data de origem. Para tanto, seria preciso saber quando e como se deu, em cada sociedade, a cisão do todo comunitário em castas, estamentos ou classes. Terá sido a partir dessa ruptura fundamental que as atividades simbólicas se foram destacando da sua forma ritual coletiva; e, destacadas, foram assumindo temas e valores da camada dominante. O trabalho do poeta épico já consciente de quem são os senhores dignos de louvação (Virgílio é um bom exemplo) só se tornou possível depois de consumada aquela cisão e introjetada a glória da Casta, da Nação ou do Império na mente (BOSI, 1977, p. 117-118).

A compreensão e aplicação de tais reflexões, na obra poética de Luiz Gama, por conseguinte, abre possibilidades de compreensão da realidade, a quebra temporal que Bosi destaca relaciona-se, diretamente, com a escravidão, assim, nos valem das palavras de Bakhtin quando afirma que “a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1997, p. 159).

Vale ressaltar que, enquanto a história da república estava sendo contada e registrada nos livros, a do mundo exterior continuava em pleno vapor. O choque cultural, que é também, de certa forma, ideológico, vem sendo sentido até à atualidade, século XXI. Um dos gêneros que possibilita ferramentas para o embate é a sátira - principalmente, a punitiva. Schiller destaca que na

[...] sátira, a realidade, como falta, é contraposta ao Ideal, como realidade suprema. De resto, não é de modo algum necessário que este último seja expresso, se o poeta for capaz de suscitá-lo na mente: mas é absolutamente necessário que o seja, ou não atuará poeticamente. A realidade, portanto, é aqui um objeto de necessário de aversão, mas tudo o que importa é que essa própria aversão tem de nascer, de novo necessariamente, do Ideal que se opõe à realidade (SCHILLER, 1991, p. 65).

A caricatura trabalha em um campo próximo ao da ironia, ou seja, está dentro do processo dialético pensado por Hegel, isto é, a tese a antítese e a síntese. O que ocorre é que, se a poesia é o foranto da palavra ela está assentada no ‘Ser’. Desse modo, não se deve nunca

esquecer da existência do compromisso poético. O que realiza a aproximação dos elementos e fenômenos que destacamos é a palavra. Ela não apenas nomeia as coisas, por assim dizer, mas fixa o ‘Ser’ ou o enjaula em seu íntimo, com recursos como, por exemplo, as metáforas, as rimas, as sinestésias, as aliteraões entre tantos outros que o sujeito-poético e o eu-lírico conseguem projetar para fora do poema as questões destacadas pelo poeta.

A modernidade atinge o Brasil em um momento de total instabilidade existencial, ou algo neste sentido, assim, a poética do mundo moderno exige da arte uma procura análoga à miséria e seus aliados. O compromisso da palavra, adornada pela poética, é construir as tensões, as estruturas polarizadoras e significativas. O dinamismo poético, conjuntamente, com a revelação do ‘Ser’, constrói uma consciência lírica, que busca, também, o dizer e não ao discursar, ainda que o discurso possa ser compreendido via ideologia – que constrói a realidade imediata circundante –, a obra poética precisa ser encarada de outra forma, pois, o registro de uso da língua pela poética, isto é, da palavra, está em outro eixo e realidade reflexivos.

A tríade: ‘paródia, caricatura e sátira’ orbitam no mesmo eixo gravitacional do universo do Humor. “Não admira assim que o gosto pela caricatura fosse muito vivo entre essa gente amante de fustigar os ridículos alheios” (LIMA, 1963, p.52). A caricatura se tornou, então, uma das frentes do enfrentamento, das críticas, das ironias entre outras coisas, sem nos esquecermos que, a sátira punitiva, que é uma das que existem na obra, por estabelecer lealdade à ironia, que, servindo como contrapeso da exacerbação emocional do poeta romântico, faz usufruto de toda a autonomia poética que este tipo de sátira possui.

Ainda que ela seja pontuada em doses homeopáticas, ou de maneira leve, mesmo assim, a potencialidade da ironia interna na sátira consegue atingir, ainda que com ações sutis, mas, extremamente, cirúrgicas – o objetivo por ela alcançado, seja, em ataque ou em defesa.

Quando se distingue do autor é amiúde um rústico com afinidades pastorais, ilustrando a ligação desse papel com o tipo do *ágroikos* na comédia. O tipo da sátira [...] que passa por humor popular. [...] Quando a alegria predomina em tal sátira, temos uma atitude que fundamentalmente aceita as convenções sociais, mas acentua a tolerância e a flexibilidade dentro de seus limites (FRYE, 1957, p. 222-223).

As conexões, nesse sentido, direcionam para a figura da alegoria. Algo interessante, pois, a construção de metáforas na língua é algo que permite que o poeta consiga domínio o suficiente para, dentro do enfrentamento da linguagem, consiga construir e retirar o suprássumo da poética, tendo a própria língua como matéria-prima. Assim, afirmamos que quanto mais poético for o processo (como um todo), mais reveladora será a obra.

Tal questão vai ao encontro, por exemplo, de que a arte romântica, principalmente, os primeiros românticos não acreditavam na arte como algo intuitivo e sem intelecção, pelo contrário, como já mencionado, eles buscavam cercear que a ciência, que se expande rapidamente graças ao Iluminismo, pois, o intelecto, ao conduzir o ritmo interpretativo calcado apenas em cálculos, acarretaria na morte da essência das coisas, por isso, a imaginação estética, e a poética, se tornou o baluarte da arte romântica, retomando o assunto, Frye destaca que:

[...] a sátira pode representar amiúde o choque entre uma seleção de normas da experiência e o sentimento de que a experiência é maior do que qualquer conjunto de crenças sobre ela. O satirista demonstra a infinita variedade do que os homens fazem, mostrando a futilidade, não apenas de dizer o que eles deveriam fazer, mas mesmo das tentativas de sistematizar aquilo que eles fazem ou de formular um sistema coerente a propósito (FRYE, 1957, 225).

Nesse sentido, o satirista vê a sociedade de maneira diferente. O contato dele com o poético – inerente na linguagem –, ganha movimento que pensar, ou ainda filosofar, possibilita projetar-se no campo estético, sendo o conjunto da obra perpassado por tudo que foi destacado. No momento em que a literatura foi percebida como possibilidade, ou melhor, instrumento de crítica as articulações da arte com sua realidade circundante abriram-se novas possibilidades.

Não é de estranhar que a sátira tenha a força que tem na cultura latina. Os elementos que constituem a sátira ainda que configurados para provocar o riso, está impregnada por uma moral. O senso de moral, atrelado por sua vez à construção do ideal, constrói as pontes que permitirão que se acesse e selecione o objeto do riso. Mesmo que isso venha a confrontar crenças e convicções do satirista, isto é, um costume determinado; uma lei; um personagem público, ou ainda uma instituição.

Um senso de grotesco é preciso para potencializar a sátira, assim como os caricaturistas costumavam exagerar em determinados pontos, para despertar o ridículo, o patético, ou ainda o risível. O elemento do grotesco representa tal possibilidade de construir a deformidade do campo estético. Assim, a oposição entre a arte clássica e a moderna, não é um mero jogo de espelhos. Dentro desse ‘jogo’ algumas regras foram/são estabelecidas. Assim, quando todas as engrenagens funcionarem simultaneamente, estaríamos, no nosso entendimento, a caminho para as utopias românticas. Entretanto, o mundo convulsionava pelas ‘revoluções’.

Antônio Candido afirma que o texto artístico e a realidade estabelecem uma relação dialética, pelo que a literatura “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra literária” em graus diversos de sublimação, “produzindo sobre os indivíduos um efeito

prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2014, p.30).

De notável característica burguesa, a literatura está em seus primeiros passos, direcionada a um público leitor, levando-se em consideração o ponto de transição de sua produção oral, como, por exemplo, os contos (*fabulae*), as canções amorosas (*cantica amatoria*), os cantos blasfematórios, de luto (*supermortuos*) e os histriônicos (*spectacula, joca, scenica*), tão combatida pela Igreja (SPINA, 1997, p. 17).

A transição para a produção escrita travava uma possibilidade de entendimento, por exemplo, o desejo de domínio, por parte da Igreja, no imaginário⁹⁵ da população. A partir do momento em que o que está escrito é que se torna verdade, o lógico é que aquilo que está no âmbito da oralidade perdesse sua qualidade de veracidade, ou qualidade seja ela qual for. Nesse processo, de imitar, o exagero produz um efeito cômico, ridiculariza tema e estilo da obra parodiada, podendo ir além, e, de certa forma, incluir figuras das pessoas, como é o caso de a figura de Napoleão ser representado por um sujeito, extremamente, baixo, porém, como um ego megalomaniaco, o contraste entre os elementos pode produzir o cômico, e dentro desse processo, realizar em alguma medida a crítica. Entretanto, na Sátira, e apesar da paródia e ela possuírem técnicas semelhantes, cada qual possui suas próprias. Isso quer que, suas especificidades se sobrepõem, ou seja, não são sinônimas.

Uma das possibilidades, por exemplo, da sátira é que ela pode não ser humorística, chegando, por vezes, ser trágica, e a paródia possui, substancialmente, o caráter cômico em seu seio. Outro ponto notável é que, a sátira não precisa, necessariamente, ser imitativa como a paródia o é. O humor, como ponto de partida, abre uma bifurcação entre as duas. Na sátira, o humor obtém o efeito cômico pelo embate, justaposição com a realidade, assim, suas características política, social ou moral, se sedimentam horizontalmente de forma sutil. Deste processo encontramos a ironia.

Dentro do limite do nosso conhecimento, entendemos que a ironia romântica procede a partir de uma dialética filosófica. Em razão disso, compreendemos a ironia, e isso inclui a romântica, como uma intersecção do pensamento em que a língua possibilita que pensemos em ideias opostas em simultâneo. Claro, que não somente isso, o que gostaríamos de enfatizar

⁹⁵ Dominar o imaginário de uma nação é algo poderoso, pois, abre perspectivas ideológicas de ressignificar os mitos, a simbologia ou algo similar. O projeto de Estado-nação está relacionado a tal constituição imaginativa. O imaginário é o esboço pensamento e o primeiro cenário de ações que podem transformar a realidade, em curto ou longo prazo. Acreditamos que por vias da imaginação é que se conquistou os inúmeros avanços não apenas tecnológicos, como também, artístico. A relação analógica precisa do elemento – imaginação – pois, a partir de técnicas novas, pensando na Arte, e de conhecimentos que sendo revisitados precisam manter o diálogo com o que já foi produzido, sem perder o foco da linha de chegada.

é a capacidade de realização do feito em si, ou seja, pensar em duas coisas opostas simultaneamente, sabendo, ainda, da mesma maneira, o significado de ambas e o seu processo constitutivo.

A realidade como um todo é contraditória e triádica, isso quer dizer que ela começa em si, se alheia e volta para si autoconsciente. Assim, ela começa, se nega e se supera. Partindo do ideário hegeliano, entendemos que a realidade é dialética. Na fenomenologia do espírito, Hegel nos dá algumas ferramentas para compreender o espírito. Assim, entendemos que o ‘espírito’ teorizado pelo autor é a realidade em si, e não algo que possa estar próximo de algo que seja fantasmagórico, ou a alma.

A visão de realidade, segundo ele, não é estática, nem substancial, ela é uma realidade que funciona em movimento constante, em processamento dialético constante, isso quer dizer que é uma realidade ‘sujeito e não uma realidade ‘coisa’, por assim dizer. Assim, chegamos à conclusão que é uma ‘mentalidade’ não uma ‘coisidade’. Aos nossos olhos, parece que no processo de compreensão de que toda consciência, segundo Hegel, é autoconsciência, nos parece que a realidade entende e crítica a si mesma. Nesse processo, nós, os seres humanos, somos parte constitutiva da consciência da realidade. Somos a única espécie que consegue, pelo menos até onde a gente sabe, ter e constituir consciência. Somos a própria realidade estudando a si mesma.

Por esse caminho, chegamos a Karl Marx. Marx faz também uma leitura dialética da realidade, no entanto, seu eixo de análise é o social. Assim, ele destaca que há sempre uma contraposição de classes, uma sendo a tese a outra sendo a antítese que geram suas sínteses e avançam. O processo dialético autocontraditório conserva elementos do período anterior (antiguidade clássica – por exemplo), como também, nega e eleva elementos da história anterior. O Brasil, em sua ‘trajetória de vida’, enquanto nação, foi atropelado pelo avanço revolucionário de outras nações e o processo dialético, com ímpeto formador dos elementos constitutivos da identidade de uma nação, foram desarticulados.

Isso posto, entendemos que um dos fenômenos desarticuladores foi a escravidão. Com o ritmo da economia se intensificando e países da Europa começaram a criar a antítese, por assim dizer, quando a escravidão passou, efetivamente, a ser combatida. A ironia, nesse ponto, parece ter uma função combativa contra o advogado do diabo (a escravidão), o tipo de economia vigente não comportava “grandes concentrações de escravos. Foi o desenvolvimento da produção açucareira no século XVIII e, principalmente, na primeira metade do século XIX que contribuiu para o aumento da população escrava” (COSTA, 1984, p. 09).

A capacidade de materializar ideias apostas, simultaneamente, possibilita o construir e o modificar as representações de realidade. Essa capacidade era compreendida por Schlegel como a ironia socrática. Existe, então, solidariedade entre a ironia socrática e a romântica, pois, ela completa o processo triádico hegeliano.

Duarte destaca uma especificidade que nos chamou a atenção, a saber:

[...] a ironia romântica, que não é a da época romântica, mas elemento constitutivo do romantismo alemão, do romantismo francês e de movimentos semelhantes, o que se procura ressaltar é a coexistência de contrários, a oscilação entre objetividade e subjetividade, a construção da obra por uma consciência em ação. Trata-se da expressão de uma arte que quer ser reconhecida como tal e por isso não se satisfaz com o sério absoluto. Através de constante parábise, a ironia romântica desfaz a cada momento a ilusão de representação da realidade para mostrar o artista em ação, revelando a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e por isso pode misturar o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal (DUARTE, 2006, p. 42).

A ironia romântica é a chave-mestra consolidada como ferramenta que propicia a autonomia e pressupõe todo o processo reflexivo, por meio dela o processo de reflexão frente a realidade caminha, progressivamente, para a construção da antítese. A linha entre o mundo limitado e o infinito ideal provoca cisões, quiçá rupturas, ampliando a análise das situações humanas e a complexidade da análise e da reflexão da/na realidade. Ela enquanto conceito negativo e que representa a busca por uma nostalgia, certa carência⁹⁶, algo próximo a melancolia, pontos os quais, segundo o autor, são infinita subjetivação.

Assim,

a grande dificuldade encontrada no entendimento do conceito de ironia refira-se à própria carga semântica intrínseca a própria ironia. Essa palavra, que carrega diversas possibilidades de interpretação, de incertezas significativas e ambíguas, quando aplicada no uso corrente da linguagem, estabelece uma relação inesgotável de hiperonímia entre termos que se confundem com dissimulação, hipocrisia, fingimento e mentira. [...] Cabe ao irônico, pois, ou passar a se identificar com a suposta desordem que ele quer combater, ou desfrutar a relação de oposição, mas, sempre consciente de que sua aparência é o contrário do seu pensamento (LEÃO, 2013, p. 08-09).

O processo de construção das hiperonímias, isto é, da relação de estabilidade entre os conceitos que se confundem com a dissimulação, ou ainda a mentira, ou a hipocrisia podem, de certa maneira, ser interpretadas como a construção dos rizomas, ou as raízes, que a ironia espraia pela linguagem. A relação de estranhamento que existe entre os conceitos, e deles com a realidade, cria cenários para que a ironia consiga ter uma profunda relação com o cômico.

⁹⁶ A palavra está sendo usada em uma acepção do sentido do elemento – sinceridade –, por assim dizer.

Logo, o conceito de arestas da ironia (VOLOBUEF, 1999) nos ajuda a entender melhor, levando-se em consideração das relações que a ironia estabelece. A respeito do cômico, Umberto Eco destaca que “o fato de rir é signo disparado por um certo mecanismo, mas o mecanismo produz a própria catarse, pois, somos levados a perguntar como é que aquele texto conseguiu nos fazer rir” (ECO, 2006, p. 67).

Há três tipos de estilo: o primeiro – o simples. O segundo, o medíocre (ou como vem sendo chamado ‘modernamente’ o temperado) e o terceiro – o sublime. Por estarem atrelados a linguagem, acredita-se que, a dimensão emocional e intelectual da linguagem possui um leque de possibilidades as quais, interconectados, realizam a reciprocação com a ironia e os sentimentos que transitam entre as polaridades.

D. C. Muecke destaca, que:

[...] A palavra ironia não quer dizer apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca. A evolução semântica do vocábulo foi acidental, historicamente, nosso conceito de ironia é o resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos no discurso dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente, a fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com alguns outros fenômenos aos quais já tínhamos aplicado. Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro [...] (MUECKE, 1995, p.22).

A interpretação em forma de metáfora, isto é, do barco ancorado, que se arrasta lentamente de seu ancoradouro, nos lembra a fala de Eco, ou seja, que “o cômico pertence à esfera dos sentimentos” (ECO, 2006, p. 66). E por pertencer a tal esfera, entendemos o sentimental segundo Schiller, em que destaca o contrário de

[...] sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante, e a disposição sentimental é o resultado do empenho em estabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, *mesmo sob as condições da reflexão*. Isso ocorreria mediante o Ideal acabado, no qual a arte reencontra a natureza (SCHILLER, 1991, p. 32).

As condições da reflexão estabelecidos, possivelmente, pelo espectro da filosofia, e a sensibilidade ingênua, podemos estabelecer certa solidariedade com a ideia da poética. Se pensarmos no aspecto pueril que a poética carrega, se torna compreensível que o ingênuo não quer dizer ‘bobo’, ou ainda, ‘tolo’. Pelo contrário, trata-se de uma ingenuidade com vínculos com a ideia de inocência, algo quase pueril.

A presença simultânea da pretensão de dizer o absoluto e da sensação – no sentido de provocar, ou suscitar, algumas situações em que a impressão se assenta na moral e na emoção,

de que dizê-lo ou alcançá-lo seria, ou o é, impossível. A tensão produzida entre os elementos e os fenômenos pode ser compreendido com o movimento ininterrupto do espírito, como queriam os românticos.

A poética da língua resguarda na linguagem as possibilidades, ou ainda, as condições (e contradições) para se exercer os processos de reflexões. A simbiose entre eles, como a contorção, por assim dizer, dialética, abre caminho para que a emersão da ironia romântica. F. Schlegel sustenta que,

A ironia provém do volteio subsequente do refletir – se, de um lado, não pode haver acordo entre finito e infinito, de outro a existência do indivíduo que o percebe (captando de algum modo, portanto, a presença virtual do absoluto) é justamente a concretização deste convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade do acordo nasce, a rigor, da meditada afirmação de sua impossibilidade. E, aí sim, é que está a ironia. Muito característica a predileção [...] pela ‘beleza lógica’ do idealismo; quando a filosofia se torna irônica, torna-se também arte (SCHLEGEL, 1991, p. 21-22).

Friedrich Schlegel e August Schlegel acreditavam que a ironia começava com a apreciação em larga escala do mundo e a retomada da arte como expressão da consciência nacional. Schlegel acreditava na finitude do homem, e, no quesito de compreensão, o entender da realidade infinita e a relação de reflexão do homem face está realidade. Este pensamento combina com, por exemplo, o processo e/ou conceito de reflexão ou autorreflexão trabalhado e pensando no primeiro romantismo. Hölderlin falava muito em ‘sentido estético’.

Ainda na mesma linha de raciocínio, percebe-se que seriam duas fazes contraditórias que no final se completam, exercendo as sínteses para que se prossiga a caminhada rumo ao absoluto. A ironia, se pensada via dialogismo-dialético-polifônico e totalidade irônica, por exemplo, exercerá mais impacto com a linguagem poética. O livre jogo entre a imaginação e o sentimento da beleza constroem esteticamente todo o cosmo estético de uma língua e sua identidade.

Os poemas “A cativa” e “Meus amores” (publicado no Diabo Coxo, em 1865) materializa bem o que estamos refletindo. Lígia F. Fonseca destaca que Luiz Gama foi o primeiro poeta a enaltecer a beleza da mulher negra, conseqüentemente, da estética de suas raízes constitutivas. A saber:

Uma graça viva
Nos olhos lhe mora,
Para ser senhora
De quem é cativa.
Camões
Como era linda, meu Deus!
Não tinha da neve a cor,
Mas no moreno semblante

Brilhavam raios de amor.
 Ledo o rosto, o mais formoso,
 De trigueira coralina,
 De Anjo a boca, os lábios breves
 Cor de pálida cravina.
 Em carmim rubro engastados
 Tinha os dentes cristalinos;
 Doce a voz, qual nunca ouviram
 Dúlios bardos matutinos.
 Seus ingênuos pensamentos
 São de amor juras constantes;
 Entre as nuvens das pestanas
 Tinha dois astros brilhantes.
 As madeixas crespas negras
 Sobre o seio lhe pendiam,
 Onde os castos pomos de ouro
 Amorosos se escondiam.
 Tinha o colo acetinado
 — Era o corpo uma pintura —
 E no peito palpitante
 Um sacrário de ternura.
 Límpida alma — flor singela
 Pelas brisas embalada,
 Ao dormir d'alvas estrelas,
 Ao nascer da madrugada.
 Quis beijar-lhe as mãos divinas,
 Afastou-m'as — não consente;
 A seus pés de rojo pus-me,
 — Tanto pode o amor ardente!
 Não te afastes lhe suplico,
 És do meu peito rainha;
 Não te afastes, n'este peito
 Tens um trono, mulatinha!...
 Vi-lhe as pálpebras tremerem,
 Como treme a flor louçã,
 Embalando as néveas gotas
 Dos orvalhos da manhã.
 Qual na rama enlanguescida
 Pudibunda, sensitiva,
 Suspirando ela murmura:
 Ai, senhor, eu sou cativa!...
 Deu-me as costas, foi-se embora
 Qual da tarde ao arrebol
 Foge a sombra de uma nuvem,
 Ao cair a luz do sol. (GAMA, 136-7-8).

A leitura do poema, principalmente em voz alta, mostra a poesia negra criando seu espaço representativo feito pelo declarado amor a beleza negra. Luiz Gama consegue via dialética socrática inverter o processo de colonização, isso em seu contexto ideológico e estético, a maneira que o poeta encontrou foi realizar uma 'dissimulação' intelectual, que aos nossos olhos, por se tratar de um verniz socrático, se trata, conseqüentemente, da ironia. Assim, com a construção do poema em questão, ele inverte a lógica escravista, a que forçava os negros buscarem inteligência nos valores universais, o que, de certa maneira, subalternizava os saberes da tradição da cultura popular.

Em “A cativa” encontramos um eu-lírico que está entorpecido por uma beleza que inebria não apenas os olhos, como também, a imaginação. A saber:

Em carmim rubro engastados
Tinha os dentes cristalinos;
Doce voz, qual nunca ouviram
Dúlios bardos matutinos
Seus ingênuos pensamentos
São de amor juras constantes;
Entre as nuvens das pestanas
Tinha dois astros brilhantes
As madeixas crespas negras
Sobre o seio lhe pediam,
Onde os castos pomos de ouro
Amorosos se escondiam.

A beleza idealizada é constituída via imaginação, o eu-lírico que aparentemente fala dos pensamentos da bela moça, nos parece dizer mais sobre ele mesmo do que sobre ela. O processo dialético de composição da materialidade do belo-negro em um universo o qual profere o oposto, pode ser entendido como um exercício, um esforço intelectual em desarticular o que estava hegemonicamente estabelecido, criando com o exercício supracitado algo que ultrapassa o que era estabelecido em relação aos corpos das mulheres negras escravizadas, que em sua maioria eram estupradas pelos seus senhores.

A real conjuntura social não se apresenta na superfície social, pois, os valores, a moral, a ética e tudo mais que está envolvido, se encontram no campo das ideias. Para adentrar tal constelação, é preciso travar uma batalha, para assentar os elementos de uma estética diferente do que os da classe dominante.

A invisibilidade e a imaterialidade dos corpos negros e de suas características produzem no campo estético, uma ótica deformante que transforma a realidade em alegoria. Assim, a alegoria construída em torno da cultura negra culpabiliza o próprio negro de sua condição degradante. Ironicamente, o poema se inicia com uma espécie de alívio, mas não qualquer um, mas sim, a postulação da importância da cultura negra, assim: “como era linda, meu Deus/ não tinha da neve a cor” estabelece no poema os primeiros indícios da construção da estética da mulher negra, que é linda por não ter a cor da neve.

Os versos “Mas no moreno semblante/brilhavam raios de amor” constroem a solidariedade orgânica do fragmento, ou epígrafe, com o restante do poema. A voz do eu-lírico do poema de Camões se mistura com a voz do poema de Luiz Gama, constatando o processo de intertextualidade entre os poetas, sendo retirado do primeiro o fogo que arde e não se vê, ou “Tanto pode o amor ardente”. O ideal de beleza é reorganizado pelo sujeito-poético que deixa as marcas do olhar atravessado, por assim dizer, olhar que enxerga beleza

na delicada e pequena boca rubra. Este poema parece guardar algo do amor cortês ou cavalheiresco. O galanteio é feito à moda antiga, o desejo de beijar sua mão é o ponto em que o processo de construção de outra faceta do amor.

Em “As madeixas crespas negras/ sobre o seio lhe pendiam” percebemos o cuidado que o poeta tem ao se referir aos aspectos da negritude, o eu-lírico ao passo que enaltece a figura da ‘amada’, ele também redimensiona em ir de encontro com os vícios e defeitos sociais. Assim, como Camões dirige-se às musas evocando ajuda, o clamor do eu-lírico do poema, da Gama, busca na mãe África seu referencial.

Assim, paralelamente, hibridizada a primeira camada do discurso, cria-se uma fase expansiva e outra contrativa. Na primeira encontramos a busca de uma quietude, atrelada às sensações cognitivas e na uniformidade face à natureza da beleza negra. Na segunda, o próprio percurso da visão expansiva, nos conduz à fragmentação e ao desequilíbrio. Entendemos que neste íterim se trata do *medium* imperfeito. Tentaremos explicar a compreensão a esse respeito.

O amor cortês é fortalecido no íntimo do poema, levando o eu-lírico a proferir o desejo de um amor impossível, deste entremeio brota algo a mais do que somente ele. O amor ardente, algo próximo ao sensual (ou o erótico), o eu-lírico que professa é constantemente relembrado da dualidade existente no amor declarado, e de certa forma declamado também, isto é, ele é dual. O amor e o desejo carnal estão aparelhados. É possível constatar o mencionado nos seguintes versos: “Era o corpo uma pintura”, “Onde os castos pomos de ouro/amorosos se escondiam”.

Assim como na epígrafe que antecede o poema, a ideia de cativo é a construção de uma metáfora que, se utiliza dos vocábulos os quais constroem o encarceramento de um sentimento que está além da visão e das possibilidades de uma eu-lírico que orbita entre o amor platônico e o desejo carnal. No que diz respeito ao constructo da carnalidade, o poeta não apela para a perniciosidade, ao contrário, o elemento da ironia nesse poema não afeta da mesma forma do que em outros poemas de cunho mais satírico.

O arabesco amoroso do poema tende a dualidade, isso quer dizer que a tensão está em não alcançar o objetivo, já que se trata de algo que transita entre o deleite, no sentido da contemplação da materialidade da beleza negra na figura de uma mulher negra. Neste sentido o amor é não sexualizado, ainda sim, a sujeito-poético se encontra entre duas polaridades que podem se completar, por exemplo, é possível que exista um amor que seja singelo e, ao mesmo tempo ardente. As contradições também fazem parte da construção dessa temática universal.

A ironia, por sua universalidade, conecta-se livremente a outros fenômenos, como também, aos elementos que orbitam tanto no seu próprio eixo, como também, em outros eixos gravitacionais, como é o caso da sátira, do drama satírico, ou ainda, da espiritualidade. A figura do absoluto é encarnada por essa espiritualidade, que na Modernidade apresenta-se de maneira messiânica. A respeito dos laços entre a ironia e a espiritualidade, Schlegel destaca:

Ironia e espiritualidade relacionam-se de perto, mas não são o mesmo. A visão irônica anima e instrumentaliza a espiritualidade como único talento que lhe permite alcançar a expressão em palavras. Se a ausência de uma produz cegueira, a ausência da outra leva à mudez. Ambas, portanto, devem estar presentes no gênio. Se refletirmos sobre a afinidade estética que une o romantismo à figura do arabesco, o pequeno adereço de volteios sinuosos nascidos da pura fantasia, [...] ironia é definida como ‘beleza lógica’ (SCHLEGEL, 1994, p.23).

Para que a ironia romântica possa acontecer as duas faces devem se encontrar e dialogar, ou seja, as duas etapas são necessárias, em outras palavras, o artista, isto é, o escritor-poeta, deve ser entusiasta e crítico. Por entusiasmo, entende-se o desejo primário que, próximo ao Amor, traz expectativas devastadoras, no sentido de serem intensas.

O pulso criador, destacado pelo Romantismo alemão, que, ocorre como se fosse a primeira decepção amorosa. Não uma decepção tola de adolescente, digo, e peço foco, no efeito catártico projetado no indivíduo quando desolado, amorosamente, pela primeira vez, assim o amor em “A cativa” está próximo de algo ingênuo, mas, não totalmente, puro ou casto.

Finalmente, os elementos de contextualização no que diz respeito a temporalidade do/no poema servem como esteios das relações dialéticas interna dele. Isso quer dizer que, a dor do amor inalcançado é uma chave de leitura do inacabamento do sentimento frente ao desejo. Uma sensação de que alguns diriam que “dói na alma”, ou ainda, como diria Fernando Pessoa, no poema “Autopsicografia⁹⁷”, a saber:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,

⁹⁷ É possível acessar o poema no seguinte endereço eletrônico: <http://arquivopessoa.net/textos/4234>

Esse comboio de corda
Que se chama coração.

A construção d'o poético-simbólico é algo notável. O poeta olha em direção a si, para dentro de si, para a experiência que é sua, que do interior, ou seja, do poder de criação, da imaginação como uma espécie de fagulha, que por sua vez, dá a ignição ao processo criativo. Assim, a tessitura que permite que o simbolismo poético se conecte à linguagem em sua inclinação poética, ou o máximo poético possível, é a forma de que a Arte se assentou na Modernidade.

Então, quando o poeta sente uma dor que não é sua, e, no entanto, ele finge, ou, eu diria, ele imagina a dor com precisão, que do plano abstrato, ele constrói um eu-lírico que consegue deglutir o processo de construção poética, ao ponto de ser dor, a dor que deveras sente. O recurso utilizado por Fernando Pessoa é também usado por Luiz Gama. Uma das especificidades de como o poeta, Luiz Gama, recondiciona o simbólico em prol de uma releitura dele, ao passo que, na historiografia, resgata raízes ancestrais do povo brasileiro e a cultura africana. Destarte, é interessante notar a utilização de recursos sonoro das duas línguas, isto é português-brasileiro e palavras de etimologia de cultura africana, construindo um novo panteão da representação cultural.

Nessa esteira, finalizando nosso pensamento no que se refere a Fernando Pessoa, a relação entre razão e emoção é equalizada pelo processo de construção de uma poética, por meio de uma linguagem poética, que, por sua vez, sustentada pela ironia, em sua universalidade, e consegue construir caminhos para que a dor, o fenômeno criado a partir do poder da imaginação sendo sentido por quem também lê, entretanto, com a nova roupagem.

A roupagem seria, em nosso entendimento, a subjetividade que, o poeta, consegue exprimir ao passo que, se coloca frente a linguagem e toda a sua Tradição, o supracitado é notado quando o poeta que, subjetivamente, olha para dentro de si e se sente bem em sentir a dor, dor, que, por sua vez, é um produto da linguagem poética que foi construído pelo pulso-imaginativo.

O que resta de uma obra antiga são partes, isso também vale para o discurso, que em sua progressão, e articulação no real, mantém com o passar do tempo, minúcias que realizam a cegueira social, levando o sujeito que, nas várias de suas fragilidades, não consegue exercer um traquejo com o que move o mundo desde há muito tempo, isto é, a linguagem, ou ainda, a língua.

A violência simbólica sofrida pelo povo negro é produto direto da escravidão, do racismo e de vários outros preconceitos. Essa violência de consentimento mudo, buscou – e ainda busca de alguma maneira em nosso tempo –, desarticular o pensamento levando o

sujeito a crer que foi, ou está, excluído dos privilégios por culpa dele mesmo. A reprodução de injustiças, que vem revestida e com algo escamoteado, no tempo, podem ser combatidas valendo-se do conhecimento que a Arte possibilita.

O conceito de ‘violência’ o qual entendemos se assenta no processo de materialização das camadas sociais, ou seja, uma vez que se enxerga o mundo por meio de tais camadas, se torna inegável a existência da ideia de hierarquia. Isso quer dizer, que a sociedade edificada na lógica do capitalismo cria e materializa, via composição de capital – por assim dizer, a relação entre dominantes e dominados. Dito isso, segundo Bourdieu (2016), é necessário refletir que a violência simbólica é suave, no sentido de que não é truculenta, como em casos da violência causada por guerras, por exemplo.

Ela é invisível as próprias vítimas, o caso de desumanização ocorrido na escravização de povos africanos, destituindo, ou tentando a todo custo destituir, a roupagem cultural que os formavam é um exemplo. Como também, entende-se que a violência simbólica é insensível por estar espalhada nos atos cotidianos, isto é, se a escravidão era o “normal”, nada de absurdo supostamente nela não deveria existir, ou existia. Não existe dúvida a respeito da contradição que foi o liberalismo ocorrido no Brasil. Ao passo que se louvava a liberdade, o direito a propriedade privada, ou seja, por parte dos dominantes, fora da realidade que a burguesia vivia, nada existia a não ser, claro, a meritocracia e a ilusão de que o Brasil poderia se tornar uma nova Europa.

O início da formação de nossa literatura, digo uma que possa, ou que pode, ser enxergada como ‘legitimamente’ brasileiro. Os elementos de formação, do primeiro romantismo, estão diluídos na obra de Gama, não somente porque ele faz uso, em alguns pontos, de elementos paródicos, como também, a ironia romântica condensa em seu íntimo algo que o poeta usou com maestria, isso é, a partilha do espaço que a filosofia, a língua e a linguagem poética inventam a si mesmas, progressivamente, no espaço-tempo do eixo da história. Neste sentido,

O fragmento não é apenas a forma em que Friedrich Schlegel e Novalis moldaram suas ideias, mas é expressão do ideal - ou anti-ideal romântico do inacabado. Do mesmo modo que o pesquisador e o objeto pesquisado podem apenas se aproximar mutuamente, aproximando-se ao mesmo tempo do absoluto, o autor-pensador romântico procura se aproximar da "ideia de arte", ou seja, do Absoluto artístico. Com a própria obra de arte, a crítica que visa uma compreensão melhor desta obra, é apenas um "centro de reflexão" adicional que, através da expansão do próprio horizonte, pode chegar a uma compreensão aproximativa da obra (OTTE, 1995, p. 159).

Esse absoluto propaga de forma bastante interessante a negatividade que reside, internamente, na ironia romântica. Ironia esta, que é a chave mestra para que possamos

analisar e constatar os objetivos do trabalho com a obra poética de Gama. “A obra, sempre inacabada e fragmentária, e sua complementação, a crítica sempre superável por outra crítica, são os dois polos de uma mesma "reflexão" a caminho do Absoluto” (BENJAMIN *apud* OTTE, 1995, p.160). Esse Absoluto mencionado por Schlegel *apud* Benjamin é o recipiente em que se esconde ou é guardado a negatividade que é parte integrante do conceito supracitado, ou pelo menos, de sua essência.

Esse fragmento assegura a visão da completude do mosaico e suas possibilidades, como também, da base que esta estrutura está organizada, uma espécie de quebra-cabeça formulado e organizado com brechas, ou fissuras, e por dentro das brechas existem cisões muito bem realizadas, que permeiam todo o corpo da estrutura, permitindo que ao mesmo tempo em que vejamos a superfície que forma a construção de imagens inacabadas e com múltiplas possibilidades, consigamos observar também, em segundo plano, os pontos mais profundos em uma espécie de sulcos feitos em uma superfície em que projeta novas possibilidades, internamente, àquelas que já são múltiplas e polifônicas da superfície.

Entendemos, assim, quando Schlegel afirma que a poesia só pode ser criticada/analisaada pela própria poesia. Isso seria em tese o que compõe o pensamento, de certa forma, segundo o romantismo, uma reflexão da reflexão, sendo realizada a partir da reflexão com abertura e aberturas em formato de filetes que formariam o fragmento salientado por Schlegel em sua obra, “Conversa sobre A poesia e outros fragmentos”. Toda esta estrutura pode ser enxergada como se fosse uma espiral dentro de outra espiral, um discurso que permeia o discurso é, ao mesmo tempo, um discurso contrário ao próprio discurso vigente, sendo organizado paralelamente e coexiste em uma espécie de relação híbrido-orgânica com o discurso principal.

Em “Lá vai verso”, por exemplo, a citação de Novalis que adorna, inicialmente, o poema faz menção ao projeto de reflexão da reflexão. Quando o poeta conscientemente afirma, “quero também ser poeta, bem pouco, ou nada me importa, se a minha veia é discreta, se à vista que sigo é torta”. O pressuposto de que, segundo Schlegel, da crítica poética, se é que podemos chamar assim, deve partir da própria poesia, observamos que, implicitamente, Luiz Gama tem consciência do desejo de ser poeta, de ser poeta que escreve certo em uma realidade torta. A citação inicial, permite observar, por exemplo, que a voz do eu-lírico, do fragmento do poema é colocado de forma intencional. Dialeticamente contorcida, a voz se conecta com a ideia do poema de Gama, isto é, “Lá vai verso”.

A linguagem poética busca, dentro da Tradição, indicativos dos passos do poeta. A primeira informação diante o poema, apresenta-nos que ainda que os caminhos sejam tortuosos, o ser poeta é algo que basta em si. Viver poeticamente é um dos processos que o

irônico produz em sua essência. A existência, sem tal projeto, é apenas um amontoado de brumas, questão frente aos olhos do poeta que não consegue enxergar e não permite que ocorra, por assim dizer, o índice de medida que se apresenta como ideal (SCHILLER, 1991). Dessa maneira, “apenas ao poeta sentimental é dado buscar o ideal de conciliar arte e natureza” (SCHILLER, 1991, p. 38).

A voz do eu-lírico já no título anuncia; “Lá vem verso”, isto é, prepare-se. A reconstituição de um passado glorioso, por assim dizer, se projeta quase em forma de uma metáfora de um prometeu em busca de algo valioso, ou seja, o fogo. A metáfora dele enquanto conhecimento está entrelaçada com a ideia conceitual e de produção de escrita do poema. A saber,

Alta noite, sentindo o meu bestunto
Pejado, qual vulcão de flama ardente,
Leve pluma empunhei incontinente
O fio das ideias fui traçando.
As Ninfas invoquei para que vissem
Do meu estro voraz o ardimento;
E depois revoando ao firmamento,
Fossem do Vate o nome apregoando. (GAMA, p.110).

Inicialmente, a memória parece o fio que conduz, inicialmente, a reflexão do poema. No entanto, não devemos antecipar a tomada de distância que o poeta faz, para que, em um salto, ao passado, consiga progredir e ressignificar todo o processo, o qual ele sabe escamotear em prol da ironia que é entremeada na estrutura da linguagem poética, com algo que se assemelhe apenas a um mero reviver despreziosamente.

Encontramos, então, à primeira vista, o que nos parece uma certa “autodepreciação”, no sentido de criar a partir de si, da deformação de si, um pequeno número de elementos os quais preencherão a constelação deformada do poeta. É perceptível, quando já temos estabelecidos laços com a linguagem do poeta e da forma que ele navega na imensidão irônica, que “o só sei que nada sei” socrático se encontra escamoteado logo de imediato na composição poética.

A palavra “bestunto”, que significa “cabeça de juízo acanhado”, e em segundo momento, “capacidade mental limitada”, ao leitor/apreciador de literatura/poesia aparece que o negativo do apresentado, isto é, ainda que, a voz interna do poema afirme que durante a madrugada, com sua cabeça e visão limitadas, estando pesada, ou ainda algo que resgata o sentido de “embrião-metáfora”, marcado pelo termo “pejado”, o poeta que, nada sabe, e, de

capacidade limitada, começa a formular fios de ideias, os quais são trançados, em uma teia de pensamento sustentada por uma visão crítica de e para seu tempo.

A linha é marcada e tomando a figura das ninfas da Grécia antiga, ele constrói, dialeticamente, a contorção do discurso, atacando-o da própria zona de conforto. Em outras palavras, ele adentra a Tradição literária, uma vez dentro, ele impõe o polo negativo da dialética, polo este que existe também na ironia, possibilitando a projeção de um contradiscurso via discurso.

A voz do eu-lírico, como em uma espécie de declamação satírica, destaca o entusiasmo artístico, a riqueza em criação artística e toda uma exuberância que outrora existiu e ainda é venerado, e, que na Modernidade tornou-se clássica, repensa poeticamente a adequação da simbologia, deixando que a ironia faça o trabalho que a ela foi dado⁹⁸, ao passo que o ironista trava batalha com a ironia.

A consciência de escrita poética de Luiz Gama é notável, principalmente, quando dentro do seu riso uma vez, a saída é rir. Esse riso, aos nossos olhos, pode ser a fagulha inicial do que será entendido mais tarde como humor-abrasileira – em sua conjuntura irônico-satírica. Retornando ao poema, a ironia que enxergamos é como determinação da subjetividade (KIERKIGAARD, 2013).

A ideia de subjetividade é um dos elementos pregado pelo Romantismo, e que marca de forma profunda, o desmantelamento do pensamento das escolas anteriores a ele. Ao se pensar nesta perspectiva, D. C. Muecke (1995, 46-47) menciona que a ironia é o fulcro orientador e das discussões em relação aos pontos de vista da filosofia existencial, no tocante a um exemplo, destacamos a tradição vinculada à existência de Sócrates a palavra ironia, enquanto força universal.

Levamos em consideração as palavras de Kierkegaard quando sustenta que, todo fenômeno individual contém apenas um momento, desse projeto de inacabamento, ou *medium* imperfeito a insatisfação que é produzida pela ideia/conceito do *medium* imperfeito produz um futuro que está sempre se transformando em presente, não é como se fosse a construção da ideia-conceito de Utopia, estaria inclinada para o Contemporâneo, que enquanto moderno, despertando nostalgia. A natureza exerce papel quase que preponderante, neste ponto. O

⁹⁸ Gostaria, inicialmente, esclarecer que, quando menciono que a ironia foi dada uma tarefa, isso não quer dizer que ela esteja obrigada, ou condicionada, a realizar daquela única maneira, algo próximo da ideia de uma focinheira canina. Se fosse, não é ironia, principalmente, levando-se em consideração a força universal que é inerente dela. Neste sentido, a forma que destaquei é a forma como a ironia se abre aos meus olhos.

poder imaginativo que o poeta precisa desenvolver, a acuidade do domínio da técnica com a linguagem poética é extraordinária.

A voz do poema, em um tom pitoresco, reconstrói a conjuntura simbólica quando clama a musa de Guiné de “cor de azeviche”, ao passo que a reconstrução do repertório simbólico no poema, salta aos olhos, por exemplo, como o poeta vem arrastando tudo que tem pela frente, um desbravamento da linguagem poética, como também, de se colocar a viver poeticamente. A saber,

Oh! Musa de Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrido,
Ante quem o Leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza,
Empresta-me o cabaço d’urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba,
As vias me conduz d’alta grandeza.
Quero a glória abater de antigos vates,
Do tempo dos heróis armipotentes,
Os Homeros, Camões – aurifulgentes
Decantando os Barões da minha Pátria! (GAMA, p.111).

Para a reconstrução do repertório simbólico, o que é perceptível, na superfície do poema são as palavras de origem africana/afro-brasileira. Isso chama a atenção, pois, a partir de palavras-chave, o poema realiza a ressignificação dos símbolos, sendo linguísticos, como no caso de resgatar palavras de sua origem, isto é, ao passo que o poeta resgata suas origens, ele escancara a escravidão.

No poema, inicialmente, parece até certo estrangeirismo, o que não deixa de ser em certo sentido, mas, sim, conecta ao eixo temporal de seu tempo, buscando a reconstrução da construção da Tradição que vinha sendo construída, ao passo que o satírico, por sorte do destino, ele consegue captar a ironia em singeleza e acuidade com o poético.

Assim, desde “Homeros, Camões, aurifulgentes”, isto é, a tradição que brilha como ouro, até aquele momento. Aos deuses um clamor, no entanto, não mais aos da cultura Clássica, e sim, da Modernidade. Existe na obra poética uma polifonia, o dialogismo que flerta a dialética, a utopia e a ironia de seu tempo. As marcas impregnadas no poema são, por exemplo, “azeviche”, d’urucungo”, “marimba”, “candimba”, sendo as principais que consolidam o elo entre as culturas, isto é, a de origem, africana, e da realidade vivida, brasileira.

Vale a pena destacar um ponto, no que diz respeito à realidade brasileira, em relação ao olhar do poeta diante de sua realidade, pois, entendemos que existe uma deformação no

que entendemos por Modernidade naquele tempo. Isso é interessante ser pensado, pois, a formação da identidade simbólica e ideológica do país estava em pontapé com a realidade circundante. Neste sentido, o distanciamento que temos da produção de Gama, na atualidade, isto é, século XXI, nos permite olhar, criticamente, a respeito de como a luta e a obra poética reverbera séculos depois.

Em relação ao que ao principal conceito de ironia que é utilizado pelo poeta, isto é, o da ironia romântica e em alguns pontos, em um sentido mais amplo, o da ironia retórica entre outras, Gama foi um vanguardista no sentido para onde aponta a sua obra. Em um primeiro momento, em que nos deparamos com o conceito de ironia pensando por Aristóteles (POÉTICA, 1990), o qual ela é um recurso estético que possibilita a inversão do eixo de significado textual, ou seja, entende-se o contrário do que se fala.

No poema é possível observar o destacado pelo autor, isto é, os dois primeiros versos, “Quero que o mundo me encarando veja/um retumbante Orfeu de carapinha” o poeta ancora o barco⁹⁹ no passado mítico, a figura desse eu-lírico é revestida da figura do herói, contextualizando sua vontade de retornar assim como retornou o rei de Ítaca, derrotando seus rivais. O poeta costura palavras que ancoram os contextos que se encontram em confronto, isso é, o mundo clássico e o do presente do poeta.

A lira mesquinha decanta ao som da marimba, neste ponto, as palavras “lira”, “marimba” ancoram as polaridades destacadas. “Aíron” poeta lírico grego materializa o eixo temporal do poema, contextualizando-se sua *persona* poeta e de titulação de herdeiro do trono, o riso irônico que o eu-lírico desperta é resultado de entendermos que, o sujeito-poético no processo de retorno, mostrará de forma retumbante o retorno de sua jornada.

O que chama a atenção é como o arcabouço, ou a carcaça, do passado clássico é ressignificado, pois, ocorre um novo preenchimento com novos signos, como, “marimba” que resgata o passado de origem africana, desorganizando o tabuleiro simbólico no corpo do poema, o leitor terá que estar atento para o *plot-twist* que ocorre, internamente, do poema, ou melhor, do trecho do poema, pois, ao passo que estamos contemplando o desejo do sujeito-poético, em uma reviravolta o passado clássico é apenas uma visão fantasmagórica no horizonte.

A saber:

⁹⁹ A palavra em questão está sendo usada em dois sentidos. O primeiro, no sentido de meio de viagem mesmo, marcando um retorno ao passado mítico, em segundo, está sendo pensada no sentido da metáfora do barco ancorado (MUECK, 1982). Isso quer dizer que, o sujeito-poético retorna e avança. Retorna inicialmente, para compreender o local ao qual ele precisa atacar, e avança quando constrói uma poética de caráter satírico-filosófico.

Quero que o mundo me encarando veja,
Um retumbante *Orfeu de carapinha*,
Que a lira desprezando, por mesquinha,
Ao som decanta da Marimba augusta;
E, qual *Aríon* entre os Delfins. (GAMA, p. 111).

Progredindo no poema, identificamos a construção do gênio romântico, ainda que de forma embrionária, quando o sofrimento se faz presente de uma maneira melancólica, o que nos lembra a obra “Os sofrimentos do jovem Werther” de Johann Wolfgang Goethe, em textura e atmosfera. Ao lado da ira que está em repouso, pois, o eu-lírico está em conexão com as entidades, identificamos algo melancólico, no trecho: “Quero gravar em lúcidas colunas/O obscuro poder da parvoíce” (GAMA, p. 111).

Percebe-se que a dialética que o poeta utiliza para marcar o fim de colunas gregas, o fim de uma era, e o obscuro que a nova era consolidará. Em o poder que a parvoíce condiciona o sujeito a não-liberdade, devido não alcançar nem o filosófico, nem o poético, por assim dizer. O que não deixa de ser irônico, ainda que genericamente.

O eu-lírico do poema destaca que as calhas de roda, ou os cantos dos olhos que se põem a lacrimejar, o entretenimento produzido pela ironia é que, no fundo o poeta sabe que aquela dor não é deveras uma dor real, mas, construindo o poema, ele precisa moldar, contorcer a linguagem para dela tirar o maior número de possibilidades e recursos para expressar o subjetivo de uma criação artística.

Entre ter a razão é a percepção que o poeta possui em relação à dor, como também, em relação a ele, enquanto poeta. Desse modo, "o comboio de cordas, que se chama coração" sente algo que racionalmente não existe, mas, que ajuda a produzir, ou produz, a essência do que os Românticos alemães entendiam como alma, ou espírito, o que mais tarde vem a ser, com a Psicanálise, o inconsciente.

Sendo o cômico inconsciente, como destaca Bergson (1983), e a poesia o uso desinteressado da palavra, nas palavras de Frye (1957), acreditamos, então que a poesia não se volta para qualquer leitor diretamente, senão delimitaríamos “os escolhidos”. Algo que ocorreu na formação do mito que se entrelaça à ironia, criando a figura do gênio. Uma figura controversa, às vezes, no entanto, sempre dentro de uma linha de raciocínio traçada.

De uma forma estranha dialoga com a criação do Messias, ou o salvador, o escolhido, entre outras terminologias. Aparentemente, o cristianismo, em sua trajetória de se constituir, preencheu o maior número de lacunas das rachaduras históricas e consolidou-se durante, e após, o medievo como religião ‘soberana’ e nascida no germe do que chegamos a entender como Modernidade. Isso implica em bastante coisas, principalmente, no que diz respeito a colonização ideológica, tempos depois, na América latina, o Brasil, especialmente. Todo o

poder ideológico acumulado pela igreja católica durante a Idade Média propaga seu efeito colateral até o contemporâneo do século XXI.

Convém frisar que o projeto colonialista teve a figura dos jesuítas para não apenas coletar dados da civilização “primitiva”, como também, buscou a salvação das almas dos indígenas por meio da catequização. Neste ensejo é importante ressaltar a importância de se refletir a respeito do tipo de mentalidade que aqui foi instaurada com a chegada de Portugal, levando-se em consideração já o período Colonial. “O tipo de economia vigente não comportava grandes concentrações de escravos. Foi o desenvolvimento da produção açucareira, “no século XVIII e principalmente na primeira metade do século XIX que contribuiu para o aumento da população escrava” (COSTA, 1982, p. 9).

Tomar cuidado com esse aspecto possibilita um maior leque de possibilidades para entender como se formou o tabuleiro simbólico, e ainda, como ele foi utilizado nas alienações mais profundas no espírito humano, desde sua fortificação em poder pela igreja católica medieval. Neste ínterim, com as grandes revoluções se torna perceptível, como a incorporação do materialismo dialético nas reflexões abre, ainda mais, o leque de discussões.

[A] atmosfera de – de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (BERMAN, 1999, p. 18).

O que gostaríamos de chamar a atenção é que o projeto de modernidade enxergado por Luiz Gama está no ínterim do desenvolvimento da construção de sensibilidade destacada por Berman. O anacronismo entre o desenvolvimento das potencialidades da modernidade e como ela chega ao Brasil são elementos que nos ajudam a contextualizar o ‘campo de batalha’ que o poeta lutou e como ele organizou, ou reorganizou, o tabuleiro simbólico de formação da identidade do país, com também, da sua passagem e carreira, se consolidando como, se não o primeiro, um dos primeiros intelectuais negros do Brasil. Assim, destacamos que,

Se nos adiantarmos cerca de um século, para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente, desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de media, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima (BERMAN, 1999, p. 18).

Nesse sentido, sendo o regime econômico ainda o mesmo, se torna perceptível, aos nossos olhos, que, a Modernidade está ou é (n)o *medium* imperfeito. Ele, por sua vez, em primeira hipótese, acolhe forças universais em sua órbita, isto é, a ironia. Entretanto, não existe repouso, a ideia de contração e relaxamento, dois princípios universais, não dialogam. A Modernidade, segundo os olhos de Baudelaire, é, de certa forma, a materialização poética da materialização do capitalismo e a representação das novas liberdades e novas experiências e atividades das massas sociais.

O homem comum está onde a vida realmente acontece, lugar que Baudelaire com as nuances de sua linguagem disfarça, poeticamente, e captura o poético/estético do/no corriqueiro. A sátira, balanceada com o cômico, o imaginário, o prosaico, sendo requintada e levando a crítica na visão distanciada e fragmentada face à realidade, interconectada ao *medium* imperfeito, a ironia – dentro deste contexto – é a zona limite entre o modo de existência estético, poético, humor, entre o ético ou moral e o religioso.

Ora, sendo a ironia a cultura do espírito, por assim dizer, nela encontramos como destaca Kierkegaard um sujeito negativamente livre. Isso quer dizer então que, ao passo que o poeta consegue traquejo o suficiente com a língua, ele o faz buscando deformar sua realidade, no sentido de que a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aqui. Dessa forma, o silêncio da “ironia produz uma negatividade que impede que a subjetividade seja tomada em vão. A ironia é, assim como a lei, uma exigência e a ironia é uma exigência enorme, pois, ela desdenha a realidade e exige a idealidade” (KIERKEGAARD, 2013, p. 219).

O poeta romântico, por seu caráter idealista, está em busca e em confronto com sua realidade. Kierkegaard destaca que a ironia socrática é a qual deveríamos nos atentar, ele observa que, por meio dessa ironia se torna possível descobrir as contradições próprias da existência e da própria interioridade do indivíduo. Isso é bastante significativo, se pensarmos em Luiz Gama.

No poema “Quem sou eu”, o poeta joga com as contradições da realidade. Ele consegue, por meio de uma ‘animalização da realidade’, e devido a isso, o processo produz uma disformidade, consegue através de uma ideia, o ideal de unidade, ou quem sabe fragmento, entre o humano e o natural. Como o poeta a sátira encontra elementos de uma poética da marginalidade, no sentido de que expressa a insatisfação, deflagra as contradições de uma realidade de extrema exploração da vida, da vida material e sensível.

Assim,

Quando Schlegel recorre à noção de fragmento, pode-se afirmar que não é levado a isso apenas por um lance de gênio, mas também o é pelo intuito de responder a uma questão decisiva para os pensadores pós-kantianos, e que foi formulada de modo bastante preciso pelo jovem Schelling: se a crítica, segundo suas próprias palavras, é o sistema de todos os princípios da razão pura, se é a ideia completa da filosofia

transcendental – embora não a própria filosofia transcendental –, então ela tem de acreditar que o saber constitui um sistema ordenado ou, em outras palavras, que há uma forma da filosofia em geral (SCHLEGEL, 1997, p. 13).

Uma forma de filosofia geral, parece evocar a ideia do processo de construção cognitiva construída a partir da língua-linguagem. A base do pensamento, do ato de filosofar é alcançado graças as possibilidades que a linguagem e a língua oportunizam. Assim, quando a ideia daquela filosofia (geral) que está espraiada em todos os cantos que a linguagem abraça, entendemos que, ao passo que ela é assimilada pela linguagem poética em sua estrutura e plasma conexões com a ironia, essa relação é enxergada como negativa, pois, os processos, isto é, as figuras, signos, símbolos etc. que constituem a linguagem poética, levando em consideração as especificidades inerente dela, é construída em diferentes níveis, isso quer dizer que, o código da linguagem é violado de maneiras alternadas.

Alves destaca que:

O postulado kantiano segundo o qual o conhecimento se assenta na subjetividade permitiu aos românticos romper com a tese predominante que concebia a obra de arte como uma transição de código e valores previamente estabelecidos. [...] Introduzindo o conceito de ‘medium-de-reflexão, Walter Benjamin salienta que, em Schlegel, a reflexão vem a ser ‘o original e o construtivo na arte assim como em todo elemento espiritual (ALVES, 1998, p. 72-73).

A ironia faz com o sujeito perceba o real do ideal ao mesmo tempo o real imediato. Diante dele as contradições da vida entram em choque. Deste lugar, em que o jogo de espelhos é algo mútuo, a essência pensante – ou algo nesse sentido – não precisa ser um Eu, necessariamente. Toda emancipação do espírito seria como se a realidade pudesse falar por si, por ter capacidade de autonomia.

O romantismo alemão, por se tratar de uma ruptura com um passado que possuía equilíbrios temáticos, de formas, dos motivos poéticos entre tantos outros pontos que a Grécia antiga nos delegou. Assim, “o sopro de vida às manifestações artísticas e estéticas que surgiam de uma série de conflitos ideológicos, políticos, sociais e culturais desencadeados com a Revolução Francesa (SCHEEL, 2010, p. 14).

Nesta esteira, se insistirmos em pensar como o aparato ideológico, o jogo de reflexão, isto é, de refletir, os aspectos de construção social em contexto universal e específico, se torna perceptível que o relativismo cultural, o total descaso com a alteridade dos povos que aqui já habitavam e a violência cultural, no sentido estético, simbólico e poético. O Brasil desde que foi achado sempre foi tratado como o lugar perfeito para oportunizar uma colônia, mas, não somente uma simples colônia. E sim, uma que possui recursos ‘inesgotáveis’.

A carnificina cultural ocasionada pelo colonialismo reflete seus efeitos colaterais até a atualidade, isto é, século XXI. “O tipo de economia vigente não comportava grandes concentrações escravos. Foi o desenvolvimento da produção açucareira no século XVIII e principalmente na primeira metade do século XIX que contribuiu para o aumento da população escrava” (COSTA, 1982, p. 09).

Isso nos mostra que o relativismo cultural se tornou um culturalismo conservador. No economicismo encontramos a base de uma necropolítica a qual ainda está em ação, os dois supracitados podem ser entendidos como ‘as pernas’ da inteligência brasileira. Aqui o fragmento romântico contrapõe-se a tal contextualização sociopolítico e econômica, pois, ele não é engessado ou conservador. A obra satírica de Luiz Gama nos comprova as trincheiras que o poeta fez, enquanto ironista, satírico e crítico da realidade social. Assim, a crítica as ideias dominantes foi o primeiro de seus trabalhos hercúleos.

Assim como os primeiros românticos, Luiz Gama revolucionou como também estabeleceu laços com a tradição de uma literatura a qual carregava elementos da modernidade. Ele em sensibilidade capta o espírito de sua época. A frente ampla que constrói é combativa, possui ideal, um ideário simbólico que possui maleabilidade entre as culturas e as línguas, dialoga com a tradição formado do país, como a tradição formadora do cânone, frente a deformidade que a escravidão produz no real imediato.

Quando nos referimos ao real imediato estamos, necessariamente, envolvendo os elementos que a ele compõe a Arte, isto é, o universo simbólico, linguístico, literário, poético, estético, filosófico, historiográfico entre outros. Assim,

A reflexão, conforme já foi visto, é inerente ao sistema poético romântico. Por ser reflexiva, a obra de arte romântica pressupõe uma crítica imanente que permita, implicitamente, ‘absolutizar e dissolver-se no medium da arte’. Assim, [...] a apresentação do infinito na finitude da matéria poética deve realizar-se através da consciência que controla, através da reflexão, os processos da produção artística (ALVES, 1998, p. 89).

Se pensar enquanto fenômeno é a atitude tanto de Gama, como também, dos primeiros românticos. Olhar a si mesmo como fenômeno é incorporar-se à vida como fenômeno, como também, de certa forma, a Natureza. A matéria poética que conduz a reflexão, permitirá representar simultaneamente a imaginação e aquilo que lhe é semelhante (BAUMGARTEN, 1993). O estranhamento ocasionado pela escravidão enraizou-se como racismo. Vale destacar que, o preconceito não ‘aparece’ no país simplesmente do nada, ele vem escamoteado em forma de discurso.

Ao retomarmos o período Colonial como contexto, se torna passível observar que a catequização dos indígenas a demonização das culturas de matriz africana foram dois elementos deformadores. Inicialmente, com a cultura indígena ao passo que os contrastes são tão grandes por se tratar de culturas completamente diferentes, o processo de escravização se inicia pela linguagem, conseqüentemente, pela língua.

Isso ocorre, justamente, pelo fato de que, se não houver compreensão de ambos os lados, os discursos com toda a carga ideológica, simbólica, linguística, etc., de nada adiantaria. A alteridade, que posteriormente será fraturada e fragmentada, quase destruída, realiza-se em alguns planos, um deles é o da mentalidade que é constituída, isto é, do imaginário, do simbólico, o poético e o estético.

Assim como o ideário da Antiguidade Clássica não se sustentava diante as lentes românticas, Luiz Gama como um legítimo romântico ao enfrentar um país escravista, ou seja, chegando em algumas ocasiões a população negra ser maioria. E, por meio do Plantation a economia brasileira consegue se firmar, a cada monocultura que se instaurava a mão de obra escrava era o meio vigente (por assim dizer) da economia do país. Os grandes latifúndios se tornaram um grande moedor de carne de pessoas escravizadas.

Certamente não ocorreria àqueles fazendeiros, tradicionalmente habituados à solução escravista, buscar outras fórmulas numa época em que o abastecimento de escravos continuava sem obstáculos. Desde tempos imemoriais, gerações e gerações haviam-se utilizado do negro. Toda uma mentalidade senhorial e escravista se forjara durante os séculos de economia colonial, o recurso do trabalho livre não parecia necessário quando o escravo provava até então sua eficácia. Nenhum motivo parecia existir para que se rompesse essa tradição. Nem mesmo o da incongruência que existia no fato de uma nação, que se tornará politicamente independente e inseria em sua carta constitucional a afirmação de que todos eram iguais perante a lei, conservar o sistema escravista (COSTA, 1982, p. 10).

A mentalidade pode ser compreendida como encadeamento em que a ideologia está vinculada, e se projeta quando em âmbito social. E neste sentido, a lógica da prática econômica e política burguesa destituíram de humanidade dos escravizados. A ideologia europeia, pré-industrial, aristocrática e jesuítica se torna, na realidade social, a ideologia imposta. Tratados como objetos, destituídos de dignidade, de amor-próprio, impedidos de buscar saídas subversivas moldar o imaginário dos escravizados, levando-os a acreditar em uma inferioridade existente apenas na mente dos escravistas.

O capital simbólico que o poeta manuseia é utilizado como recurso poético para a construção de uma estética carregada de elementos da cultura afro-brasileira. Gostaríamos de enfatizar que ao realizar isso o poeta trava uma batalha no campo da ideologia. Neste ponto, a escrita – o texto; a obra poética em nosso caso, ultrapassa ou transcende suas condições

psicossociologias de produção em seus devidos contextos socioculturais. A forma de pensar a interpretação burguesa e liberal foi utilizada para se pensar a realidade brasileira da época, o que ocorreu em inúmeras incoerências, paga-se o preço até a atualidade.

Segundo Ricoeur, a ideologia tem como função essencial à dominação e é essencialmente negativa. Por conseguinte, ainda segundo Ricoeur, “[...] a ideologia é uma representação *falsa*, cuja função é dissimular a pertença dos indivíduos, professada por um indivíduo ou por um grupo, e de que estes têm interesse em não reconhecer o fato” (RICOEUR, 1990, p.65).

Ademais, entendemos que a ideologia possui solidariedade orgânica, para um grupo social. Isso em certa medida, precisa ser tomado com bastante cautela, pois, é um assunto delicado e espinhoso. Ao se partir do ponto de vista de que uma das funções da ideologia é produzir o afastamento do sujeito da memória social, seja no sentido de sua identidade, como também, a memória de um acontecimento. Neta esteira, Ricoeur destaca que, a ideologia é simplificadora e segundo esquemática.

O engajamento da obra poética gamoniana possui a condição ideológica do conhecimento engajado com a práxis, ou ainda, com a natureza real dos fatos da língua (BAKHTIN, 1981). A utilização da sátira neste sentido, porque levamos em consideração a práxis como, ou algo próximo de uma atividade, quiçá, um conhecimento ou ainda uma atividade. Seria em outras palavras, a consolidação do conhecimento em prática. Neste sentido, percebemos como o poeta consegue criar amarras entre a linguagem poética e a língua brasileira.

Em vez de adentrar as veredas da antiguidade em busca de símbolos e quinquilharias do imaginário medieval, o poeta desarma o relativismo cultural, por meio da afirmação da alteridade dos elementos estéticos da cultura africana/afro-brasileira. A luta que a poética gamoniana trava está dividida em duas frentes que ocorrem concomitantemente. Isso quer dizer que a evolução delas ocorre em conjunto, ainda que não plenamente conectadas.

A poética gamoniana materializa a ideologia via linguagem poética, O que nos parece um nível sofisticado de estabelecer na palavra, o signo ideológico. Ideologia essa que não está para a portuguesa, muito menos para a ibérica. Fato interessante a ser destacado, devido à ruptura que o poeta consegue realizar entre o passado e o presente, assimilando de maneira dinâmica a cultura europeia, criando um pêndulo o qual, representando – ou ainda, buscando entender os laços criados entre os impérios e suas colônias.

A fetichização dos corpos escravizados, indígenas ou africanos, antecede o Brasil. O racismo e a escravização de corpos negros não é algo novo. Um dos efeitos colaterais, tendo o discurso como contexto, é a falácia de que os indígenas eram povos preguiçosos, que não

serviam para o serviço. De maneira bizarra, este discurso de ódio está vivo e fortalecido por uma parcela da população brasileira.

Na práxis, isso quer dizer que, o racismo continua escamoteado e exercendo ainda de maneira latente, mas não passiva, seu sulco do chorume. Segundo Costa (1982) o que impulsionou a economia brasileira, conseqüentemente, a onda negra da escravidão, foi a cultura cafeeira. O século XIX fecha a trinca dos séculos de intensa exploração dos recursos naturais, da mineração, da destruição da fauna, da flora, da cultura que aqui existia. O desenvolvimento das lavouras cafeeiras determinou uma redistribuição demográfica na província.

Desde a época da Independência, todas as vezes em que se agitou a questão da emancipação dos escravos, veio à baila o problema da necessidade de braços para a lavoura. Tradicionalmente dependentes do trabalho escravo, as classes senhoriais não encontravam outra alternativa, a não ser o recurso à mão-de-obra estrangeira: à imigração. Emancipação e Imigração ficavam, dessa forma, intimamente relacionadas (COSTA, 1982, p. 49).

A realidade imediata do poeta é deformada por fatores os quais precisaram, e ainda precisam, ser combatidos no campo das ideias. A dialética que encontramos na obra poética abre caminho para compreendermos como o pensamento de Luiz Gama estava à frente de algozes. O poema “O barão da borracheira” é um dos poemas mais engraçados do poeta. O deboche jogado na cara da alta sociedade brasileira da época, isto é, os grandes donos de fazendas cafeeicultoras, é feito de maneira próximo a uma canção de maldizer, no entanto, pelo fato de o poema possuir fundamentalmente uma voz interna para guiá-lo.

Localizamos nos versos uma conjuntura complexa de elementos os quais despertam o cômico por meio do grotesco, o processo é realizado progressivamente no poema, temos o lugar de onde um “paspalhão endinheirado” é encontrado, o Brasil, e figura da elite burguesa da época como em um processo deformador do referencial simbólico que eles desejam ter, alguns nunca seriam alcançados, mas, outros poderiam ser comprados como foi o caso de alguns títulos que a burguesia comprava da aristocracia decadente. Vale destacar que, como não se tratava de títulos ‘reais’, não poderiam ser passados de pai para filho.

O processo de deformação da realidade feita no poema, parece flertar com a deformidade da realidade imediata. Os adjetivos usados pelo no poema, refletem duplo sentido em quase todo o poema. A construção imagética do poema foi propositalmente colocada no *front* de batalha. Assim, “criatura cujas formas mui toscas e brutais, assemelham-na brutos animais”, ou ainda, “é um camelo”, “É asno”, “apesar do focinho d’urso branco!” a animalização ocorrida desloca os signos ocasionando um reordenamento. Ele por sua vez, é

estranho ao ordenado em voga, no caso o europeizado, porque estabelece o princípio do grotesco para fazer frente a violência cultural, ou ainda, o relativismo cultural.

O processo de simbolização, diz Bosi, é uma das etapas da interpretação. Isso nos diz muito, quando observamos o processo poético-dialético realizado no poema, constatamos um número de mensagens que são formulados tanto do processo de simbolização, como também, de interpretação. Sigamos ao poema,

Na Capital do Império Brasileiro,
Conhecida pelo – Rio de Janeiro,
Onde a mania, grave enfermidade,
Já não é, como d’antes raridade;

E qualquer paspalhão endinheirado
De nobreza se faz empanturrado –
Em a rua chamada do Ouvidor,
Onde brilha a riqueza, o esplendor,
À porta de um modista, de Paris,
Lindo carro parou—Número – X –,
Conduzindo um volume, na figura,
Que diziam, alguns, ser criatura,
Cujas formas mui toscas e brutais
Assemelham-na brutos animais.
Mal que da sege salta a raridade,
Retumba a mais profunda hilaridade.
Em massa corre o povo, apressuroso,
Para ver o volume monstruoso;
De espanto toda gente amotinada
Dizia ser cousa endiabrada!

Uns afirmam que o bruto é um camelo,
Por trazer no costado cotovelo,
É asno, diz um outro, anda de tranco,
Apesar do focinho d’urso branco!
Ser jumento aquele outro declarava,
Porque longas orelhas abanava.
Recresce a confusão na inteligência,
O bruto não conhecem d’excelência.
Mandam vir do Livreiro Garnier,
Os volumes do Grande Couvier;
Buffon, Guliver, Plinio, Columella,
Moraes, Fonseca, Barros e Portella;
Volveram d’alto a baixo os tais volumes,
Com olhos de luzentes vagalumes,
E d’esta nunca vista raridade
Não puderam notar a qualidade!

Vencido de roaz curiosidade
O povo percorreu toda cidade;
As caducas farmácias, livrarias,
As boticas, e vans secretarias;
E já todas a fé perdido tinham.
Por verem que o brutal não descobriam,
Quando ideia feliz, e luminosa,
Na cachola brilhou d’um Lampadosa;
Que excedendo em carreira os finos galgos,
Lá foi ter á Secreta dos fidalgos;
E dizem que encontrara registrado

O nome do colosso celebrado:
Era o grande Barão da borracheira,
Que seu título comprou na régia-feira!...

O isomorfismo assegura a correspondência entre os termos. A poética está impregnada de uma zombaria, o sarcasmo não está apenas na forma, mas também, em seu conteúdo. A sonorização do poema acompanha uma rítmica de leitura de algo, razoavelmente, semelhante ao que temos hoje – o Rap, em outras palavras, . Encontramos isso também em certos elementos orgânicos coexistentes, como, por exemplo a organização dos versos, das rimas, um exemplo pode ser observado em “À porta de uma modista de Paris/ Lindo carro parou – número – X –”.

A liberdade poética desses versos é surpreendente, ao passo que o poeta rima: Par[is] com: X [-fis-], ele mostra a engenhosidade que ele possuía com a língua, a liberdade de construção da sonorização do poema, como também, a inversão de significado quando coloca ‘número – X’, e a engenhosidade do poeta em utilizar um algarismo romano em sua fisiologia sonora, para amarrar as rimas.

Outro ponto que nos vem à mente é que, o ‘X’ possa ambigualmente representar o numeral dez, isso reafirma o supracitado, porque ele ao mesmo tempo que contempla as rimas, contempla também a ideia de número do carro, isto é, dez. Em “Sortimento de gorras para a gente do grande tom” encontramos a organização de rimas com palavras terminadas em “ão”, “ita”, “dade”, “ios”, ou ainda, “éis”. Elas produzem um efeito de sentido melódico, no sentido da musicalidade que as palavras possuem. Isso ao mesmo tempo que constrói uma textura sonora agradável ao ouvido, faz um jogo de contraponto de ideias com essas mesmas palavras.

Desta maneira, o jogo de palavras em: “charlatão/sabichão”, criam uma terceira possibilidade, a saber, o sabichão-charlatão. Esse “personagem”, uma vez materializado se torna uma memória poética, constituída pelo novo signo. Ele – por sua vez – consegue agrupar elementos e permitir a progressividade, do que podemos entender como uma “narrativa-poética”. Pode-se dizer que existe solidariedade entre todos os elementos sonoro-lexicais. Em continuidade dos jogos de palavras, temos ainda: “novidade / raridade”, ou “empanturrados/enterrados”, “vícios/patícios”, “apatetado/mascarado/deputado”, “bacharéis/bedéis”.

As duas ideias estão ligadas por um fio de ironia. Assim, a sensação de que se está diante de algo novo e raro cai por terra, pois é neste ponto que encontramos o riso irônico do poeta frente a sociedade. Seguindo nesse raciocínio, se torna perceptível que a combinação das palavras promove um efeito mnemônico, assim como em antigas canções, como é o caso

de “batatinha quando nasce, espalha rama pelo chão, mamãezinha quando dorme, põe a mão no coração”. A melodia que a posteriori da palavra facilita a memorização, permitindo que as ideias reverberem e ecoem dentro do pensamento do leitor.

Os sentidos dos vocábulos, isto é, o encadeamento de ideias conforme mudam servem para situar o processo de composição do riso, que ecoa por todo poema, marcando o momento em que se fala, para quem se fala, como se fala e quem fala. O poema que estruturado no modo subjuntivo, isto é, que manifesta desejos e hipóteses, todas, diluídas em seu idealismo romântico o qual evoca inúmeros desejos frente a sociedade brasileira.

As contradições da realidade são colocadas em atrito, isto é, os “Se” encadeados em cada começo de estrofe misturam os elementos que formam as ideias de um desejo presente, como em “Se os nobres desta terra, empanturrados”, “Se mulatos de cor esbranquiçada”, “Se impera no Brasil o patronado”, ou “Se temos deputados, senadores”, “Se contamos vadios empregados”, ou ainda “Se a guarda que se diz – Nacional”, “Se a lei fundamental – Constipação”, “Se a justiça, por ter olhos vendados”. O riso irônico do poeta destaca a ideia do “e se, isso, e se aquilo”, destacando os vícios da sociedade escravocrata e hipócrita. Uma quase “Era vitoriana” às avessas, ou abrasileirada, por assim dizer.

Por isso, encontramos o revestimento do – ‘sério¹⁰⁰’, pelo burlesco, no sentido de ridicularizar, o poeta utiliza do grotesco para constituir a simbologia poética do poema, mas, de forma despreziosa, pois, estamos falando de ironista. O ‘engrotescamento’ é feito no campo simbólico, disso temos uma criatura que desperta a ânsia de vomito e o nojo, alguma coisa entre um camelo, um asno, um urso branco, um jumento. Um bicho realmente animalesco. A deformidade que leva o sujeito-poético reconhecer um camelo na criatura é porque traz ‘costado cotovelo’, ou em português contemporâneo, o famigerado: ‘costa quente’.

Com os versos em que o poeta cria os exageros, por exemplo, “focinho d’urso branco”, “ser jumento, aquele outro declarava/porque longas orelhas abanava”. Algo que chama atenção é a triangulação existente no poema. Esta triangulação é feita pelo deslocamento da fala do eu-lírico, quando ele ao passo que contextualiza a chegada do bufão metido a nobre, dá voz indiretamente, por exemplo, quando um chama de asno, aquele outro de jumento demonstrar ter mais que somente o eu-lírico. Ter vozes que transpassam o poema, se utilizando da voz do eu-lírico como meio, é um recurso contextualizador que o poeta constrói.

¹⁰⁰ A palavra está sendo usada no sentido de; formal – ou formalidade. E não o sério que orbita no campo do humor.

Na sátira, a realidade é um elemento inconstante, e é colocada em tensão com o Ideal. A realidade é algo de aversão. A aversão, por sua vez, precisa nascer de novo necessariamente do Ideal que se opõe à realidade (SCHILLER, 1991). Este pensamento de Schiller representa perfeitamente um dos elos que existe entre a poética da obra gamoniana e o primeiro romantismo, ao passo que o poema cria aversão a realidade, ela progressivamente nasce do Ideal poético e opõe-se à realidade.

O símbolo de poder que representava um título foi um dos desejos da elite burguesa, com a queda da antiga aristocracia. Ele é o alvo em que o dardo envenenado de sátira acerta. Em “Que excedendo em carreira os finos galgos/Lá foi ter à Secreta dos Fidalgos”, ou ainda, “E dizem que encontrara registro/O nome do colosso celebrado/Era o grande Barão da borracheira/Que seu título comprou na régia-feira”. O poeta desconstrói todo o arranjo simbólico em relação ao signo – título, ter um título que foi comprado, e não somente isso, o foi em uma feira.

A feira régia marca o ponto em que se torna possível compreender, por exemplo, a enorme ganância, pois, a aristocracia vendia títulos a nobreza composta por burgueses enriquecidos que compravam os títulos, chegando a comprar também cargos. Esse raciocínio de que com isso, eles conseguiriam viver de maneira ‘nobre’ é motivo de chacota, e o que ocorre realmente é isso.

Esse ponto fraco da burguesia bolorenta se torna o outro ponto observável. Isto é, ter o título de borracheira, compro na feira régia, equivale – devido a negatividade da palavra – a algo pejorativo. Em outras palavras, as possibilidades semânticas do termo delimitam-se por; asneira, disparate, ou algo neste sentido. Fazendo jus ao ditado popular “por fora bela viola, por dentro pão bolorento”, algo que chama a atenção é que apesar de predominantemente ser uma sátira burlesca, ela não buscará não buscará no sublime auxílio, pois, não é o caso de se invocar o Belo, pelo contrário, devido à realidade deformada, o grotesco é um dos elementos que despertará o riso irônico do sujeito-poético.

O riso irônico revestido de um deboche que identificamos como tipicamente brasileiro, que nos fala em bom tom que, a hipocrisia da sociedade com a inutilidade de um título, sendo que enquanto indivíduo não passa de algo endiabrado, de formas toscas e que retumba a mais profunda hilaridade. A chamada que o eu-lírico faz, assemelha-se a um convite ao riso, a caricaturação feita ressalta algo diabólico que se torna visível aos olhos não somente do eu-lírico, como também, das outras vozes que completam a triangulação da adjetivação feita ao sujeito.

Bergson destaca que, “para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos

olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza” (BERGSON, 1983, p. 17). Assim como o desenhista capta e destaca as deformações, possibilitando que as enxergamos a olho nu. Em processo semelhante o poeta, se valendo da linguagem poética, reconstrói e reavalia as dimensionalidades, no entanto, em seu ofício à linguagem consegue escamotear muitas coisas aos olhos e ao coração.

A alienação do homem, diante alguns discursos, não acontece de forma consciente, por assim dizer. Ele é levado pelas sutilezas do discurso¹⁰¹, cai em turva areia movediça e de lá, sem o fundamental que escapou de suas mãos, isto é, o olhar crítico, o protesto, talvez, a indignação não conseguirá traquejo com o poético. A cegueira que a ideologia pode criar está ligada, dentro do nosso entendimento, com o inconsciente, como destaca Lacan quando pensa a respeito da ideologia.

Assim, nos Aparelhos Ideológicos do Estado, Althusser exemplifica a ideologia das instituições, e são elas que trazem e produzem as diversas maneiras de se controlar, condicionar, incentivar ou ainda, despertar os cabrestos ideológicos. Assegurar a dominação via linguagem não é algo exatamente novo. No entanto, no que diz respeito ao elemento crueldade, provavelmente, poder-se-ia fazer uma leitura bastante agudado fenômeno – escravidão, no que diz respeito não somente ao Brasil, ainda que seja o maior expoente da América Latina de país escravista, como também, os entrecruzamentos, como o ocorrido na formação da América do Norte, e dela em confronto com o México, por exemplo.

O caminho dos ‘tijolos amarelos’ é firmado pela ironia, em processo de construção-desconstrução-autoconstrução, do que entendemos como uma crítica da filosofia da arte. Nos parece ser essencial a compreensão dela como fenômeno constituinte da espinha dorsal do diálogo entre os elementos poéticos – em seu sentido mais ‘materializado’ como; o poema, e as emoções poéticas da linguagem, elas – certamente, e a filosofia, ou talvez, seus fios condutores e bases questionadoras são a base condutora de classificar, estudar poeticamente, e analisar as grandes categorias da vida emocional (real), tais como; o amor, o medo, a tristeza, a alegria, a esperança (COHEN, 1974).

A sensibilidade, o estudo dos sentimentos, isto é, o sentimentalismo, pode até parecer piegas (se não alcançar certo nível de compreensão a respeito), mas, foi a sensibilidade romântica que face à sociedade e à história “[...] oscilou entre duas atitudes gerais que traduziram, em última análise, um olhar ora de medo, ora de esperança, diante das mudanças

¹⁰¹ Gostaria de deixar destacado a maneira que é entendido o termo – discurso – nessa pesquisa. Seguiu as definições de Bakhtin, no sentido de a língua ser dialógica.

que então ocorriam” (SALIBA, 2003, p. 15). Musset *apud* Saliba destaca algo interessante, a saber;

O século presente, que separa o passado do futuro, sem ser nem um nem o outro e se parecendo com ambos ao mesmo tempo, e no qual, a cada passo dado, não se sabe se marcha sobre uma semente ou sobre uma ruína. [...]. Toda a doença do século presente provém de duas causas, [...] tudo o que era deixou de ser, tudo o que será não é ainda. Não busqueis fora daí o segredo dos nossos males (MUSSET *apud* SALIBA, 2003, p. 26).

Quando Darcy Ribeiro se refere ao Brasil como “uma nova Roma, lavada em sangue negro e sangue índio, destinada a criar uma esplêndida civilização, mestiça e tropical, mais alegre, porque mais sofrida, e melhor, porque assentada na mais bela província da Terra” (RIBEIRO, 1995. p.04). A ferida ainda está aberta e ainda que se saiba o que é necessário ser feito, desde a Colonização não havia a intenção de residir, o Brasil era enxergado como um implante ultramarino da expansão europeia, isso quer dizer que o intuito sempre foi gerar lucros exportáveis, a sua visão de colônia que abastecia o mercado externo foi por muito tempo o *mote* preferido do proletário que em terras brasileiras conseguiram ascensão social, se tornando ou se enxergando como ‘elite’. A figura dos barões é um exemplo a este respeito.

As matrizes formadoras da sociedade brasileira são, segundo Darcy Ribeiro (1995), multiétnicas e, por isso, a realidade imediata pode ser enxergada como ‘arena’. Lugar o qual não somente os discursos se chocam, mas, os universos simbólico, poéticos e estéticos também. Apesar da fisionomia somática no espírito brasileiro resguardarem os signos da múltipla ancestralidade brasileira, um dos problemas foi a romantização da escravidão. Romantização no sentido de que, até a atualidade, ainda não se revisitou o passado tão recente do país, para as devidas reparações.

Os abusos cometidos contra o Brasil são de uma magnitude inimaginável. As artes, as ciências, a leitura de livros que pudessem instruir os talentos e os gênios brasileiros eram expressamente proibidos. As ruínas as quais a república foi estabelecida mantiveram-se fortes em seus vícios, um dos mais graves a corrupção. As mazelas sociais produzidas pelo processo colonizatório fundaram uma necropolítica que deforma a realidade e no campo simbólico a religião foi a entrada como também a saída para ‘solidificar’ a fé cristã. Assim, a organização observável é a sociedade achacadiça dívida entre nobres e plebeus. Algo muito próximo ao despotismo do período do medievo, mas com suas ‘melhorias’.

A fisionomia carregada e sombria da sociedade colonial brasileira potencializou-se do momento em que a corte portuguesa estabelece residência em terras brasileiras (MORAIS, 2013). Esse fato desencadeou a criação na colônia de uma aristocracia (medíocre em vários

sentidos), os vícios da velha monarquia europeia foram transferidos gratuitamente para terras brasileiras.

A distinção de gente ‘tão nobre’, feita pelos vários títulos que lhes eram ‘concedidos’, isto é, duque, marques, conde, barões – como mencionado –, neste sentido a sociedade brasileira se firma, razoavelmente, quando Portugal, por sua irrelevância no cenário político, elevou o Brasil de mera colônia, para o Reino Unido no intuito de galgar alguma relevância no contexto mundial. O que não adiantou muito, mas, a corte portuguesa deixou no imaginário brasileiro o sentimento de apego por horas e títulos, e isso somente a monarquia conseguia dar.

As ideologias que a corte portuguesa trouxe iniciou a construção do capital simbólico do país. Isso quer dizer que, o sequestro dos signos e dos símbolos estão ligados. O sistema simbólico carregado pela corte portuguesa em nada dialogava com o que aqui existia. Levando-se em consideração que o poder simbólico é um poder de construção da realidade (BOURDIEU, 1989), e que entre as duas realidades, isto é, o ‘selvagem’ e o ‘civilizado’, entraram em choque.

O conformismo lógico, pensado por Durkheim, isto é, o que estabelece a ordem gnosiológica, “o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) [...] quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (BOURDIEU, 1989, p.9). Nenhuma das categorias supracitadas foram estabelecidas como critério, isso é facilmente constatável, quando se observa uma República que estabelece que todos são iguais perante a lei, e mantém freneticamente o fluxo de entrada de africanos escravizados no Brasil.

Por essa perspectiva, encontramos as produções simbólicas, ou a manutenção delas, como instrumentos de dominação. Vale ressaltar então que,

A tradição marxista privilegia as funções políticas dos sistemas simbólicos, em detrimento de sua estrutura lógica e da sua função gnosiológica este funcionalismo [...] explica as produções simbólicas relacionando-as com os interesses da classe dominante. As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produto da cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1989, p. 10-11).

A constituição do poder simbólico foi algo em que se buscou inúmeras maneiras para desarticular culturalmente os escravizados, como, por exemplo, os senhores não permitiam agrupamentos de negros (por medo de rebelião), o que os levavam a evitar o agrupamento de escravizados da mesma nacionalidade. O Brasil ter sido o último a abolir a escravidão não foi uma atitude despreziosa. As estruturas e funções específicas da ideologia precisam das condições sociais para se proliferarem.

Além da construção do universo estético brasileiro, via ideologia-deformante, a realidade do negro era extrema, a rotina árdua de trabalho, os castigos em praça pública, o tronco no Brasil foi durante três séculos banhado a sangue. A batalha cultural que ocorreu foi marcada pela cultura europeia, cultura essa que, pensando por uma perspectiva da Modernidade, já contava com um arsenal tecnológico muito além dos que aqui existiam.

Um ponto que vale a pena ressaltar é que, a demonização que ocorreu da figura do negro, e tudo que dele provinha, quando ocorreu a imigração dos italianos, espanhóis, japoneses, austríacos e alemães etc., foi a visão que os portugueses montaram a respeito do universo estética da cultura negra que foi apresentado aos imigrantes. Decore disso, que todo o preconceito, o racismo e tudo mais de ruim que isso possa representar, veio de geração em geração sedimentando um olhar sobre a figura do negro, ao passo que, os relegavam a margem social.

[...] o processo abolicionista, quer no conteúdo ideológico, quer na ação concreta que foi desenvolvida no sentido de emancipação, só pode ser compreendido quando examinado no plano nacional. A questão da abolição do 'sistema servil' terá que ser decidida pela nação. A marcha da opinião pública nas várias províncias, a atuação dos seus representantes no Parlamento, o desempenho das autoridades governamentais, contribuirão para o encaminhamento do processo, da mesma forma que as condições estruturais, modificando-se ao longo do século XIX, possibilitavam uma colocação do problema do trabalho em termos, que irão favorecer, senão forçar mesmo, a transição para o trabalho livre, e a desintegração definitiva do sistema escravista (COSTA, 1982, p. 324).

Um dos elementos fundamentais da formação do universo 'poético-estético-literário' no país foi a escravidão. Ela é a teia de conexões dos elementos da realidade imediata com o universo supracitado. Assim, quando o objeto de análise é um objeto poético levamos em consideração o diálogo que ele possui com os outros dois campos. Ao passo que a luta contra a escravidão tomou forma, a realidade (escravista) não sustentou diálogo com as ideias antiescravista, e ainda que a resistência tenha sido forte não conseguiu se sustentar.

Um dos sérios problemas que enxergamos dentro do contexto é que a tentativa de construir a figura da Modernidade¹⁰², com uma realidade enferma apenas dilatou ainda mais as mazelas sociais que, por sua vez, encobertas por uma hipocrisia alastrada, no nível de que cada situação que, aparentemente, o país estava progredindo, na realidade foram tomadas de decisões ruins, que cumulativamente foram desembocando em decisões que, principalmente para a corte decadente e a elite burguesa bestializada, não foram bem recebidas.

A Modernidade chocou-se com a realidade brasileira, e com seu espírito de igualdade, fraternidade e liberdade e com o avanço tecnológico da revolução industrial, ao Brasil foi dado um espírito-moderno, por assim dizer, isso nos obriga a pensar, por exemplo, se o fim da escravidão se data de 1888 e a Semana de Arte moderna data-se de 1922 temos a diferença de apenas 34 anos. Nesse ponto, Costa destaca algo interessante;

Abriam-se novas perspectivas para o capital. Não mais convinha mantê-lo imobilizado em escravos, mercadoria que se depreciava a olhos vistos e estava fadada a desaparecer. Modifica-se a mentalidade dos fazendeiros das zonas mais dinâmicas. Não mais pensavam em comprar escravos, mas em livrar-se deles (COSTA, 1982, p. 421).

Deste fosso civilizatório a materialização de uma margem e sua fortificação representa dentro da cultura brasileira um dos germes da cultura popular. Será da margem que a cultura que podemos chamar 'legitimamente' brasileira florescerá. Retomando a linguagem como foco das nossas atenções, principalmente a poética, e será por ela, como já sabemos que o enfrentamento também ocorre, a sátira gamoniana é fruto das incongruências da realidade que não podiam ser combatidas diretamente sem o derramamento de sangue.

Assim, a existência de um sujeito diaspórico como Luiz Gama que consegue materializar um capital simbólico, que em pé de igualdade vai de encontro as prerrogativas da Arte Clássica e da estética europeia, na medida em que ressignifica as deusas, desfruta de uma liberdade em sua escrita poética, e isso não significa que o poeta não respeitasse a forma, pelo contrário, fazendo uso dela, assim como os primeiros românticos, ele recondicionou, ao passo que absorvia elementos da Modernidade, o campo poético e estético da literatura brasileira.

O idealismo que perpassa a obra poética é constituído para o enfrentamento, para o combate. A relação de integralidade entre o poeta e sua obra abre possibilidades de compreendermos como ele consegue instituir laços com o espírito moderno, ou da Modernidade, e ainda sim, não se desloca do seu lugar de luta e de fala. Os eu-líricos da obra

¹⁰² A este respeito, gostaria apenas de salientar que nos parece que devido a tomada de decisões contraditórias, por D. Pedro II, isto é, o processo de uma espécie de burocratização do processo do fim da escravidão foi instaurado.

gamoniana são evidentemente negros. Os elementos escolhidos para preencher o capital simbólico são em sua maioria de matriz africana, o que dentro da conjuntura pode ser enxergado também como afro-brasileiro.

Nossas relações com a natureza mediadas por nossas relações sociais, são seres culturais, campos de significação variados no tempo e no espaço, dependentes de nossa sociedade, de nossa classe social, de nossa posição da divisão social do trabalho, dos investimentos simbólicos que cada cultura imprime a si mesma através das coisas e dos homens (CHAUÍ, 2008, p.8)

Para que ocorra tal impressão é necessário certo balanceamento no que diz respeito a representatividade. Isso quer dizer que, sendo o real ideias ou representações, o conhecimento da realidade e o seu enfrentamento são produtores de ideias, as quais no real fazem sentido existir para nós, ou para a sociedade. Assim, os processos históricos e o ocultamento da realidade social são ideologias deformadoras. Assim, a legitimação de condições sociais de exploração e dominação, fazendo com que elas aparentem verdadeiras e justas.

A manutenção da mão-de-obra escrava porque é o que movia a economia do país, isto é, as exportações de *comodities* e manufaturas, aos olhos dos latifundiários (herdeiros das seis marias entre outras coisas) era inadmissível o fim da escravidão. Costa destaca que,

A sociedade organizava-se em função do sistema escravista e as instituições adequavam-se a essa realidade. Nas zonas rurais o senhor exercia livremente seu domínio. A polícia e a justiça não constituíam impedimento às suas arbitrariedades, seus membros recrutados entre as categorias dominantes ou pertencentes à sua clientela, colaboravam para a manutenção do regime. O poder legislativo, onde os fazendeiros tinham larga representação, defendia interesses senhoriais. Multiplicavam-se as posturas municipais e as leis destinadas a restringir os ricos de insurreição e punir os crimes cometidos por escravos. A Igreja, por seu lado, aceitava sem protestos a permanência da escravidão. O clero, comprometido com a ordem social existente, esforçava-se por conciliar os ditames da moral religiosa com os interesses econômicos e financeiros, limitando-se a recomendar aos senhores brandura e benevolência e aos escravos obediência e resignação (COSTA, 1982, p. 451).

A ironia age dialeticamente frente a ideologia dominante, isso quer dizer que ela inverte as relações entre as ideias, o Ideal, o real imediato via linguagem poética. A sátira construída por meio da linguagem poética permite o redimensionamento de perspectiva. Assim, ainda que a ideologia acompanhe o espírito humano, como destaca M. Chauí (2008), no sentido de que ela está lado-a-lado com o movimento das alterações da realidade. Isso nos leva a crer, então, que ela pode ser compreendida também como meio articulatório das relações de poder, em toda a extensão da esfera social.

Convém lembrar que o século XIX foi marcado pelo profundo desejo de construção de uma identidade brasileira. Neste contexto evocou-se um aparato da estética medieval para

preencher o vazio de um passado obscuro. Devido a uma série de problemas com a mão-de-obra indígena, e o rearranjo dela com a mão-de-obra escrava dos africanos escravizados, a criação do Mito que precisa, necessariamente, do contexto do poder simbólico para se manifestar.

Os oprimidos e/ou marginalizados apropriam-se de conceitos utilizados pela classe dominante, ou classes, conferindo outros significados a eles. Acreditamos não haver dúvida que entre a dialética do oprimido e do opressor existe uma subjetividade. Ela é o campo que o poeta se realiza enquanto poeta ‘diluindo-se’ em obra poética. A linguagem, necessariamente, precisa ser a poética porque ela interconecta a subjetividade e o real.

Os centros hegemônicos da cultura, principalmente o europeu, provocaram efeitos colaterais na América Latina. Devido a isso, a consciência passou a determinar o ser social. A mentalidade se formando em consciência permite que a individualidade do artista consiga exteriorizar-se através de sua obra. Esse individualismo é a fonte de onde brota a ironia romântica. A poética gamoniana é suturada com a ironia romântica porque com ela se torna possível compreender o mundo enquanto paradoxo, ou seja, o poeta usa essa ironia para lançar-se ao absoluto, sua obra sátira de toda uma envergadura romântica ataca as contradições e incoerências da realidade.

Karin Volobuef destaca que “aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). As marcas de identificação no texto poético podem ser encontradas, por exemplo, na construção da constelação estética que consegue articular a ‘ancoragem’ de sua linha reflexiva na Grécia antiga, casa dos grandes nomes da filosofia, construindo um tracejado até o seu contemporâneo. O fato interessante é que o poeta ataca o relativismo cultural galopante, por uma chamada à ordem na forma de um riso irônico.

Assim, a realidade reflete valores hostis aos valores da humanidade. Dessa forma, a ironia romântica requer um distanciamento crítico que permita ao poeta questionar tais valores ditos ‘superiores’.

Kierkegaard destaca que

[...] a ironia sabe que o fenômeno não é a essência. A ideia é concreta, e por isso tem de tornar-se concreta, mas este tornar-se concreto da ideia é justamente a realidade histórica. Nesta realidade histórica, cada elo particular tem sua validade relativa. Para a ironia, a realidade histórica ora tem uma validade absoluta, ora não tem nenhuma; pois, afinal, ela assumiu para si o importante encargo de produzir a realidade (KIERKEGAARD, 2013, p. 282).

Se a ideia se concretiza como realidade histórica, sendo que ela constituirá elos de forma relativa, entendemos que a relatividade está para o social, sendo assim, o espírito, como

diz Hegel, de cada época estabelecerá os diálogos na medida em que o processo de construção cultural caminha. Neste ponto, encontramos então a figura do Ideal que, segundo Kant, é uma demanda da razão pura, sem existência empírica e está fora do campo da experiência. Assim, o Ideal, até onde vai nosso conhecimento, pode ser interpretado como o elemento fundamental de despertar da consciência, e ela por sua vez, buscará pela experiência transpassar a realidade histórica via ironia.

O conceito do “Ideal” é um ‘elemento-furta-cor’, por assim dizer, porque ele transita entre as várias ideologias, por entre a realidade histórica, e com pontos basilares como, por exemplo, a aspiração de realizar algo que impulsiona, no sentido de despertar um desejo intenso, ou algo que o valha. Assim, para direcionar todo o potencial que encontramos no Ideal, a figura que em sua universalidade consegue processar em análise, por assim dizer, princípios de identidade e da contradição.

Na contradição, a ironia realiza o jogo de espelhos contrapondo as imagens e símbolos culturais, buscando certo ‘equilíbrio’. A ironia romântica busca despertar a autoconsciência do artista, levando a obra-poética a dimensão finita da coisa criada em si, isto é, sua finitude reside sua essência e, por outro lado, a dimensão da infinitude que reitera o processo criativo (MUECKE, 1982).

O processo criativo, que também é reflexivo, visa a conquista de uma sensibilidade impetuosa entre a atividade intelectual pura e a atividade empírica no mundo concreto. Assim, o poeta que em seu procedimento de encontrar o equilíbrio opõe-se as representações criadas pelo discurso colonialista, isto é, de inferioridade no negro. Em “Prótase” a ironia e o irônico (em forma de riso) descontroem os valores apregoados, realizando o que Bakhtin propõe como “motor de transformações”.

A língua foi utilizada como forma de dominação, entretanto, por se tratar de algo que está vivo, ela também se torna resistência. Devido a isso, o centro gravitacional da obra poética gamoniana está no – Eu –, o mesmo ‘Eu’ romântico do primeiro romantismo, isto é, o alemão. Assim, é perceptível que o poeta se insere no espectro poético da obra, ele fala de si, ele deixa os caminhos abertos para enxergamos por sua perspectiva, como também, ele fala da sua poesia. Seu universo estético está além daquele conturbado que representa a realidade. Seu Ideal é amparado por outros elementos e fenômenos estéticos.

A seguir, o poema.

Embora um vate canhoto
Dos loucos aumente a lista,
Seja Cisne ou gafanhoto,
Não encontra quem resista
Dos seus versos à leitura

Que diverte, inda que é dura!

F.X. DE NOVAIS

No meu cantinho,
Encolhidinho,
Mansinho e quedo,
Banindo o medo,
Do torpe mundo,
Tão furibundo,
Em fria prosa
Fastidiosa –
O que estou vendo
Vou descrevendo.
Se de um quadrado
Fizer um ovo,
Nisso dou provas
De escritor novo.

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

Vazias de saber, e de prosápia,
Não tratam de Ariosto ou Lamartine;
Nem rescendem as doces ambrosias
De Lamiras famoso ou Aritine.

São rimas de tarelo, atropeladas,
sem metro, sem cadência e sem vitola
Que formam no papel um ziguezague,
Como os passos de rengo manquitola.

Grosseiras produções de inculta mente,
Em horas de pachorra construídas;
Mas filhas de um bestunto que não rende
Torpe lisonja às almas fementidas.
São folhas de adurente cansação,
Remédio para os parvos de excelência;
Que os arroubos cedendo da loucura,
Aspiram do poleiro alta eminência.

E podem colocar-se à retaguarda,
Os venerandos sábios de influência;
Que o trovista respeita submisso,
Honra, pátria, virtude, inteligência.

Só corta, com vontade nos malandros,
Que fazem da Nação seu Monte-Pio;
No remisso empregado, sacripante
No lorpa, no peralta e no vadio.

À frente parvalhões, heróis Quixotes,
Borrachudos Barões da traficância;
Quero ao templo levar de grão Sumano
Estas arcas pejudadas de ignorância. (GAMA, p. 27-29).

O campo de afirmação da identidade é a arena do eu-lírico do poema. A complexidade da dominação racial reflete é refletida pelo Eu-enunciador. O começo do poema, vale a pena

ressaltar, parece adornado por ar febril. Uma mansidão moribunda que parece buscar o pensamento longe, em algum lugar. Durante a caminhada em busca do pensamento o eu-lírico balbucia (retraído), como se quisesse falar para si, buscando se convencer de algo. À primeira vista, parece pura inocência pueril. A fala mansa que vem sendo conduzida ao se iniciar o poema, deixa claro que está vendo e está descrevendo. O descrever está na intenção de desmascarar a sua realidade febril.

Assim, por se tratar de tal contexto, a atitude do eu-lírico que se cola a pele negra do poeta, antecipa ironicamente aos efeitos colaterais da realidade, isso é, por ventura o lugar que ele se coloca desarma as armadilhas ideológicas da sociedade, que o via apenas como um negro, um empecilho social e é neste local em que o poeta coloca críticas. Esta atitude fogia aos moldes sociais e intelectuais da época. Destarte, quando lemos que suas rimas são de ‘tarelo’ – de um tagarela –, em que a voz do poema destaca a baixa qualidade de sua produção poética.

A ironia está diluída em todo o poema, dessa forma, as produções ‘d’inculta mente’, constrói dialeticamente (via linguagem poética) toda uma estrutura que ao passo que é afirmado algo, em suas entrelinhas existe a negativa revestida pela ironia, contra-argumentando o discurso hegemônico. Dessa maneira, o redimensionamento do olhar, isto é, quem era observado é quem observa agora.

Ao passo que,

Os oprimidos frequentemente se apropriam de conceitos utilizados pelas classes dominantes conferindo-lhes novos significados, e o inverso também é verdadeiro, as camadas dominantes têm, através da História, buscando inspiração no discurso dos dominados, ou se apropriando dele para utilizá-lo como um instrumento de dominação. Não há dúvida, no entanto, que apesar da dialética entre oprimido e opressor, aqueles têm da História uma visão que lhes é própria, não apenas no que diz respeito à periodização, mas também à seleção de fatos significativos e suas explicações (COSTA, 2013, p. 114).

A forma real de como o povo vive, e rememora, está frequentemente à margem da História ‘oficial’ e, por vezes, ignorada. A visão que lhes é própria é a parte que passa pela experiência. Quando levamos em consideração que a história vem sendo contada por apenas uma das partes, começamos a entender a dinâmica entre o centro e a margem. O distanciamento entre o sujeito-poético e a realidade disforme é intermediado via ironia romântica.

A cosmovisão que o sujeito-poético possui é diametralmente oposta à da classe burguesa. Assim, quando ele, aparentemente, está “quietinho”, “mansinho”, “tão furibundo”. Ele consegue inverter o capital simbólico do poema reconstruindo ao passo que desconstrói.

Isso quer dizer, que o mundo deste eu-lírico não é aquela realidade regular, pois, o regular para a realidade social é para ele um processo dialético de enfrentamento, buscando a liberdade – no Absoluto –, enquanto se realiza enquanto sujeito.

Referindo-se as palavras como origem da verdadeira linguagem poética, a modalidade de representação, como queria Hegel, é determinada para realizar uma contextualização, no sentido de pelos próprios signos da tradição que tanto os brasileiros alienados a uma europeização do pensamento, da perspectiva, como também, do horizonte estético. Estabelecer a consciência via linguagem poética e conseguir construí-la, levando-a ao mais alto nível de sofisticação rumo a consciência de si.

Em “Prótase” encontramos,

Do torpe mundo,
Tão furibundo,
Em fria prosa
Fastidiosa –
O que estou vendo
Vou descrevendo.
Se de um quadrado
Fizer um ovo
Nisso dou provas
De escritor novo.

A construção subjetiva da consciência do eu-lírico ilustra o processo de deslocamento semântico, como, “Se de um quadrado/Fizer um ovo/Nisso dou provas/De escritor novo”. O movimento dialético, conduzido pela subjetividade, leva o sujeito-poético a reconhecer o outro, e, dentro desse mesmo processo, se reconhecer como consciência. Ela por sua vez, projeta-se para materializar, o que poderíamos entender como; ‘consciência-de-si’.

A realidade invisível que coexiste em um mesmo espaço histórico-social com a experiência do poeta com tal realidade. O ‘nós’ que encontramos no poema “Prótase” expressa-se através da voz do eu-lírico que desarticula o silêncio graças a plasticidade da linguagem, assim a linguagem poética sutura, diretamente, o imaginário, o capital simbólico e as significações que determinam a realidade invisível, ao ponto que ela emerge aos olhos como uma miragem. No entanto, quando se aproxima dela, em vez dela ir gradativamente desaparecendo, ela se torna turva, contraditória e questionável.

A busca pela imensidão, pela liberdade é alcançada pela liberdade poética inerente a poesia. Dessa forma, a ironia, ao mesmo tempo em que se constitui como um contínuo processo de autoanálise, devido a isso a afirmação do poeta se inserir em sua produção, construindo uma possibilidade de mais de uma voz consiga ser ouvida, pois, enxergada ela não tem sido. Neste sentido, encontramos no poema o riso irônico que ecoa entre os antigos

casarões e senzalas e marca a *poiesis* criadora como forma constituinte da ruptura estética dos padrões determinados pela classe burguesa.

O eu-lírico do poema, ao passo que afirma sua uno-identidade, se significa – no sentido de tomar significados para si –, com a construção do conjunto de imagens projetadas em nossa imaginação, compreendemos que o sujeito-poético incorporado, por assim dizer, pelo ‘Não-Eu’ representada pela figura do poeta, e o movimento contrário, o ‘Eu-poético’ do eu-lírico se funde com o do poeta.

A linguagem poética constitui a conjuntura estética que flui do desejo do poeta, do seu sentimentalismo para, por meio da palavra-poética, instituir mudanças na ordem social. Quando lemos: “Só corta, com vontade nos malandros/Que fazem da Nação seu Montepio/No remisso empregado, sacripante/No lorpa, no peralta e no vadio” (GAMA), aqui temos a verdadeira face do eu-lírico, que ironicamente a sensação de sufocamento, o qual inicia-se o poema, e da estreiteza do pensamento o eu-lírico se evade, buscando redimensionar as ‘rimas de tarelo’ constituindo uma saída que rompa com o passado, mas, não somente isso, assevera o esforço e a necessidade de retomar o passado cultural para, posteriormente, negá-lo.

No último verso do poema, em que lemos: “À frente parvalhões, heróis Quixotes/Borrachudos Barões da traficância/Quero ao templo levar de grão Sumano/Estas arcas pejadas de ignorância”. A encenação quixotesca de ‘Barões’ que financiavam o tráfico de escravos. Ao mesmo tempo que flertava com a Igreja, sendo resguardados do crivo social, ou seja, a instituição responsável por ‘pregar’ a ‘moral’ era uma das mais imorais instituições de seu tempo.

O processo autorreflexivo e dialético mediado pela ironia, sendo apresentado por uma poética que ressignifica os discursos hegemônicos. Frente a realidade débil e desconectada, pulula conceitos, ideias, ideais, discursos, imaginário, poético e estético que não se conecta à Natureza, porque a discrepância cultural, moral, ética e estética é quase palpável entre as culturas. Neste sentido, a Ironia é um fenômeno que está espreado no espírito, ela é onipotente porque é absoluta, ubíqua – porque exerce onipresença e onissapiente, pois sua essência é estar sempre dois passos à frente, ou seja, que sabe tudo. Quando em diálogo com a filosofia, como destacado, deparamo-nos na ironia romântica.

A cultura do velho mundo, por assim dizer, em seu processo predatório de outras culturas, não fez nada além do que já fazia entre si, com perda de territórios que posteriormente se tornarão o estopim de outras desgraças (Primeira e Segunda Guerras Mundiais, para citar exemplos), como também, na África – com colônias espalhadas por um vasto território –, os quais eram motivos de confrontos entre ingleses e franceses.

Um dos pontos que chama a atenção é que, se entendermos a Ironia – enquanto força universal – se torna possível, por exemplo, concluir que devido à Modernidade abrir as portas para novos elementos e fenômenos, novas estéticas e assim por diante. Isso se tornou um campo frutífero para a Ironia¹⁰³. O contraponto temporal, entre o velho e o novo mundo, parece ser necessário à medida que diálogo delas se tornam algo fantasmagórico, por assim dizer. “a ironia como conjunto de discursos e mais especificamente, como particular de interdiscurso, revelou-se como caminho no sentido de descrever e interpretar determinados aspectos ligados [...] a categoria ampla denominado humor e localizada em diferentes tipos de discurso” (BRAIT, 2008, p. 13).

Existe um diálogo entre a Ironia, o riso e a sátira, pois os elementos e fenômenos coexistentes são plurissignificativos dentro do universo do Humor, possibilitando laços o suficiente para que exista comunicação, no sentido, de discursos que se complementam como em um coral, em que a cada momento é possível agregar novas vozes ao arranjo social, levando-nos a compreender que a polifonia que Bakhtin destaca está diretamente ligada as questões sociais da língua, ou seja, os discursos.

É sabido que cada cultura carrega consigo seus elementos que constituem o humorístico para qual. Neste sentido, a língua, a linguagem, a literatura, a música, a pintura, e poesia, e assim por diante, são constituídas como elementos e fenômenos de cada cultural, por sua vez.

O humor brasileiro, ou à brasileira, assim como nossa cultura, é constituído de forma fragmentada, de uma mistura bastante mesclada, da qual nasce o humor que legitimamente acredita-se ser o brasileiro, isto é, o que carrega dentro de seu leque de possibilidades o maior número possível de características, ou em outras palavras, apesar de complexo de definição, entendemos esse humor como o conjunto de fenômenos despertados do encontro de elementos dentro de uma perspectiva materialista, a escravidão, o riso debochado que surge dessa configuração contextual é formada por elementos de cultura Africana, Indígenas, e das mesclas subsequentes que foi organizada, isto é, o embranquecimento do país.

A figura da ironia romântica que se identificou está localizada no contexto controverso, colonialista, escravagista, entre outras, destaca que o capitalismo inflou, além da arrogância, da ganância do homem, ou em outras palavras, Poder. Em outras palavras, o país constituído majoritariamente por pessoas escravizadas, e a forma como foram jogadas as margens, deixadas a própria sorte.

¹⁰³ Levando-se em consideração todo o campo que a ironia consegue exercer algum tipo de influência.

Pensando nas várias facetas da Ironia, o acaso, ou ainda ser deixado a própria sorte é, certamente, uma das situações irônicas das quais se extremou as pontas de suas arestas, isto é o Cinismo. Frente à multiplicidade cultural das terras hoje conhecidas como Brasil, ele diluiu-se e na sombra da decadência do século, a cultura hoje compreendida como Brasileira, caminha. “o procedimento irônico multiplica suas faces e suas funções, configurando diversas estratégias de compreensão do mundo” (BRAIT, 2008, p. 13).

Assim, as estratégias linguísticas, ou da língua, ou ainda da linguagem, é que permite a aquisição das lentes as quais se tornará possível ler novas versões da realidade. A ironia, quando bem aplicada, faz de forma magistral essa fundação, como destaca Brait.

[...] as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor (BRAIT, 2008, p. 15).

Do caldo cultural brasileiro, sociedade humorística, como diria Minois (2003), está assentado um dos humores mais controversos, e que em suas controvérsias ele funciona negativamente, isso pode ser exemplificado, em como o brasileiro ri dele mesmo, em uma conjuntura que somente há opções que não levam a nada, rir da própria desgraça, me parece ser a representação ou o momento da consolidação do que entendemos como irônico. Com a chegada do capitalismo, e o Brasil sendo o último país a aderir ao “fim da escravidão”, as lacunas sociais as quais o país foi formado pode ser entendido como o mapeamento ideológico.

E que reflete diretamente no materialismo dialético, em sua especificidade brasileira, como também, em tudo que pudermos pensar no sucateamento da formação estética do indivíduo. “[...] uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos” (BRAIT, 2008, p.15-16).

A manifestação humorística, como Brait coloca, é mais ou menos o que buscamos ressaltar. O elo entre como o riso consegue se tornar uma arma fundamental para o ironista. Por esse caminho, chega-se à compreensão de que “(...) o riso é, antes de tudo, uma arma, uma vontade deliberada de unir excluindo, um cálculo” (MINOIS, 2003, p.44). O riso irônico, baluarte da poética gamoniana, é visto como uma possibilidade de se enxergar o mundo. O riso neste sentido, dialético, por assim dizer, se torna uma ferramenta bastante útil, para exercer alguns elementos que a Ironia possui. O riso ao mesmo tempo que é antídoto do medo, é também o veneno.

O riso irônico marca o sentimento expresso e age sobre quem o percebe. Assim, o sujeito vive no todo e o todo nele. A ironia romântica atinge a mente, ela formula a ideia e transforma em linguagem, a língua por sua vez, no que tange ao seu aspecto poético, isto é, da poesia, afeiçoa-se em íntima comunhão o finito e o infinito. O infinito pode ser lido como a Poesia e o Finito, dentre outras coisas, como o riso em realização factual.

[...] uma das funções essenciais do riso na literatura grega, na qual ele é mais comumente apreendido no contexto dos vínculos sociais. O que é certo e surpreendente nesses períodos arcaicos é que o riso passa pela mediação do discurso; ele já é um riso de segundo grau, intelectualizado e, portanto, manipulado, instrumentalizado (MINIOS, 2003, p. 44).

A linguagem tem papel fundamental neste ponto. Ela transporta ao mesmo tempo que faz parte do que transporta os elementos que despertam o senso de humor do indivíduo. Nesse sentido, é preciso entender que, para se ter o mínimo de traquejo com tal contato, com o universo linguístico-literário, é preciso que se tenha manejo com a linguagem, ou sofisticação. Sofisticação não quer dizer, necessariamente, escrever de forma complicada, ou algo que o valha. Está atrelado a questão da profundidade de reflexão que o sujeito consegue alcançar. Estreitamente, ao pensamento do primeiro romantismo.

A ironia mexe com a estabilidade estética que cada tempo carrega consigo. O efeito humorado da Ironia pode revelar-se de maneiras diferentes, isto é, como um chiste, ou ainda uma anedota, um conto, uma caricatura. É interessante, entendermos que, como a sátira foi utilizada como "ponta de lança", por assim dizer, pelo poeta, nos interessa perceber quais as peculiaridades que ele conseguiu deixar registrados em sua produção poética.

Partindo-se do pressuposto socrático que; "só sei que nada sei", admite-se a própria ignorância, a finitude da vida, a efemeridade do nosso contato dialógico com a linguagem, ou ainda, criarmos simulacros que representem nossa impotência diante a Morte, em outras palavras, Arte. Assim, "[...] a ironia é o signo de liberdade a alcançar-se pela autodestruição e pela autocriação" (DUARTE, 2006, p. 142).

A ideia da autodestruição está sendo vista pela seguinte perspectiva. O rir de si mesmo, encontrar no discurso os pontos que outros que não gostam de você e utilizá-los, meio de que antemão do adversário, gerando um processo de autodestruição do discurso que outrora estava preparado e organizado para ser proferido, e a autocriação seria no sentido de que, ao passo que o processo de autodestruição se inicia, o passo seguinte é a autocriação do que sobra do discurso. Essa estratégia foi utilizada por Luiz Gama, no poema "A um nariz" em "Prótase".

O poema começa passando uma ideia que até tempos atuais, século XXI, ainda vem sendo desconstruído, o campo Estético não é tão maleável quanto parece. O racismo, infelizmente, ainda possui força nos dias de hoje. A beleza negra, os traços, os cabelos, os penteados, isto é, todos os elementos que constituem a estética desse universo, foram e ainda são vistos como algo deslocado da construção do imaginário brasileiro.

Aqui é o ponto nefrágico no qual a ironia romântica consegue alastrar-se. Assim como Baudelaire conseguiu sinalizar as rupturas estéticas com/da Tradição, Luiz Gama, no que diz respeito, a luta contra a Escravidão, como também, do universo estético que o cercava, assim como era construído. Duarte destaca que:

A ironia romântica surge no final do século XVIII – quando se acentua a valorização do indivíduo, na civilização ocidental –, como reação à massificação do homem, feita em nome do progresso e da vitória da burguesia. Reconhecem-se nesse momento a grandeza e a importância do eu, capaz de afirmar-se individualmente e de criar, no campo das artes. Ao mesmo tempo, porém, endeusam-se o dinheiro, o pragmatismo e a mecanização da vida, e o artista tem então de fazer a sua escolha: colocar-se a favor da incorporação do progresso ao campo da arte, contribuindo para a legitimação, ou resistir a essa incorporação, criticando-a, o que poderia significar o seu suicídio em termos de reconhecimento estético (DUARTE, 2006, p. 141).

Devido à falta de estabilidade estética e a reutilização da cultura clássica como referência do apogeu da Arte, com alguns remendos, a tentativa de conciliação entre os dois contextos estéticos, o sincretismo em alguns pontos, a falta dele em outros, é ainda a luta comum dos dias atuais. Com a assimilação da cultura Clássica, pelo Romantismo, e claro, frente a modernização do mundo o artista romântico, via ironia, entende que, somente a busca pela representatividade, pensando no contexto da Arte, a sociedade que emerge com a Revolução Industrial, em sua superfície, é notável a hipocrisia, e isso foi um dos motivos para o artista se colocar em frente de batalha.

Se o Romantismo, entendido quase como um “*doppelgänger*”¹⁰⁴ da Modernidade, constituídos no mesmo ventre, mas, cada qual espreado, fragmentados, em torno do eixo gravitacional da Modernidade, ou Romantismo, cada qual em suas especificidades. Assim, o Brasil, em sua “gênese literária”¹⁰⁵, por assim dizer, começa o processo de construção dos enfrentamentos entre a formação da Palavra e o Poder, vale destacar neste ponto a forma que é entendida, isto é, a linguagem, a língua em vários aspectos, compreendida como material configurativo da criação literária.

¹⁰⁴ O termo está alinhado com o pensamento de Otto M. Carpeaux,

¹⁰⁵ O termo não está enveredado em nenhum conceito expressamente destacado. Está sendo utilizado em sentido denotativo.

O confronto do Estético do cânone imperial entra em ruptura quando nos parece que, por força da Ironia, ele se desconfigura ideologicamente, devido a construção do que Marx intitulou como Materialismo dialético, ou ainda, como destaca Wilhelm Schlegel “meio da poesia é o mesmo através do qual o espírito humano chega à consciência de si e organiza seus devaneios, ou seja, é a língua” (HAMBURGER, 1986, p. 08). Nessa/dessa “desconfiguração”, “a relação aos centros hegemônicos da cultura, provoca, inevitavelmente ecos na América Latina” (COSTA, 2014, p. 09).

Um dos ecos é a definição do Nacional; ou ainda da identidade nacional, isso sendo pensado sem ser deixado de foco as sequelas sistêmicas ocorridas pelo processo do Colonialismo, do Imperialismo, das grandes Revoluções e de todo o avanço, por avanço leia-se o termo da forma mais ampla possível, construído em um curto espaço de tempo. A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição.

A sua essência não é dedutível da sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio; com não menor direito poder-se-ia sustentar que as primeiras obras com caráter artístico, inseparáveis das práticas mágicas, da documentação histórica, de fins pragmáticos, tais como fazer-se ouvir por apelos ou toques de trompa a grandes distancias, são confusas e impuras. A concepção classicista gostava de utilizar tais argumentos. No plano estritamente histórico, não há datas precisas.

A constelação de momentos é criada ao passo que a História segue seu curso. A “necessidade” de se retomar o passado classicista, aos nossos olhos, pelo menos, parece uma ação direta de manutenção da hegemonia de poder. Ao passo que percebemos que, principalmente no Brasil, o acesso e o referencial estão sendo envergados para a Europa. O Imperialismo, e o processo de mecanização da realidade imediata material¹⁰⁶, e a voracidade do colonialismo abriram sequelas sociais irreversíveis.

O processo de composição dos elementos dialógicos da língua, conseqüentemente, do pensamento, transitam e se encontram produzindo, principalmente via Arte, um olhar

¹⁰⁶ A realidade imediata material é uma ideia que possibilita diálogo com as questões do materialismo dialético; o dialogismo e a polifonia; nos possibilita enxergar o “diacronismo” entre o velho e o novo mundo, isto é, Europa e América Latina. O processo de modernização das sociedades, ditas ou compreendidas como modernas, reconstróem tendo o Capitalismo como eixo hegemônico no que diz respeito ao sistema econômico. O poder dele confronta o da Arte mais orgânica, por assim dizer, o choque do embate é intermediado pela Ironia, ironia essa que surge devido as incongruências existentes entre eles.

desconfiado em relação à construção de certos discursos hegemônicos, ou de hegemonia, os quais deram evidentemente errado, a truculência com que encontraremos o processo do embate na formação do imaginário brasileiro é de uma sofisticação observável.

O evento principal da construção da constelação dos momentos que, no caso do Brasil, ainda se encontra em processo de amadurecimento, tem na figura da Escravidão o elemento, ou o fenômeno, da formação das imagens mentais, via imaginação, construídas e manipuladas historicamente. O processo de recondução implica, diretamente, na língua-linguagem, conseqüentemente, na literatura.

A sátira entra em cena para protagonizar o processo de construção de algo que entendemos, como, ou, aproximadamente como, um desarranjo no que diz respeito a crítica, a análise situacional ou contextual, pois, em suas categorias encontramos um terreno fértil para entendermos quais são as possibilidades de compreensão da obra poética de nosso poeta. Assim, ela se torna, nesse sentido, o catalisador, interpretando e possibilitando, dentro do processo, via crítica social, da materialização, isto é, seu gênero, ou a sua tipologia, ou algo neste sentido. Assim o cômico, ou a comicidade, estabelece diálogo com a ironia.

A partir disso, são constituídos laços que unem os vários sentidos em um único canal. Em outras palavras, partimos do seguinte pensamento aristotélico, quando dizemos que um sujeito é uma mulher, por exemplo, dizemos também simultaneamente que é um animal, no sentido de ser da espécie humana, que ela é animada, isto é, não é ficcional, que ela é bípede, onívora, e é passível de razão e de ciência.

Dessa maneira, apropriando-nos da fala de Bakhtin, a polifonia está ligada ao constructo social, conseqüentemente, cultural. Assim, a experiência estética representa a forma suprema do valor. E se tratando desse campo, o idealismo alemão é mais empático do que o racionalismo francês e o empirismo inglês. Nesse trajeto, a experiência do sujeito é soberana. Remetendo-nos à obra poética gamoniana, a experiência de ter passado pelos grilhões da escravidão, reflete diretamente, na poética da obra. Marca sua lírica, como também, todo arcabouço simbólico-ideológico.

3. A PONTA DA PENA E O FERRÃO DA VESPA

3.1. Getulino e suas Trovas Burlescas

A obra poética gamoniana surge em um momento histórico conturbado em que a população, majoritariamente, formado por africanos escravizados e seus descendentes não chegam a ser considerados nada além de objetos-propriedade. Neste caminho, defronta-se com a figura do negro, que, é de tal modo deformada, não possuindo nada que exercesse o papel de elo com as raízes culturais formadoras se encontrava em um limbo. Não seria exagero, afirmar que a obra poética gamoniana possui profunda contribuição para a história literário-poética e editorial, já que Luiz Gama escreveu, acompanhou e editou toda a obra, no Brasil.

Primeiras Trovas Burlescas de Getulino é uma obra plurissignificativa, polifônico-dialógica e, claro, dialética em sua composição “irônico-satírica”, por assim dizer. As aberturas, que a obra possui, permitem que o leitor consiga não apenas entender o período que ela está inserida, isto é, o Romantismo brasileiro, como também, convida-o a mergulhar nas reflexões que orbitam seu campo gravitacional. Ampliando, significativamente o horizonte reflexivo, porque se trata de um objeto único.

Isso quer dizer que, nele, encontra-se o supracitado no que diz respeito a ideia do fragmento (Schlegel). A obra poética possui uma corpulência robusta, conseguindo construir camadas e camadas, as quais tocam desde a poética, como, também, a história, a antropologia, a sociologia, a área do direito, do jornalismo, da tipografia, entre tantas outras. O mencionado pode ser apreciado ao observar como a obra consegue criar ligações entre o universal e local. A sofisticação não está exatamente no uso de vocábulos extremamente rebuscados, e isso desdobrado para a sintaxe, morfologia, etc.

A relação burlesca da obra com a realidade circundante interioriza elementos culturais, materializando-se – na obra – de acordo que o poeta viveu sua vida. O título escolhido pelo poeta, certamente, não foi feito de forma despreziosa. O nome pelo qual o autor utilizou como pseudônimo resgata o nome de um dos territórios da África do Norte, cujo nome é Getúlia.

Tal estratégia resguardou o poeta-autor-negro (FERREIRA, 2000) dos ataques que poderia sofrer (e sofreu), devido à audácia de um negro, ou como Gama deixa registrado em sua obra poética, um “Negrinho da Silva”, em produzir algo que estava além do olhar engessado da burguesia agrária, que não ultrapassavam nada além do que a escravidão os permitiam. A obra constrói diálogos-críticos os quais estão tanto para essa burguesia agrária

que se achava europeia e buscou de várias formar “se encaixar” e em um processo de aculturação, isto é, de fusão de culturas decorrente de contato continuado quanto a aristocracia imperialista, esta que se serviu das inúmeras vidas tanto dos povos indígenas/originários, como, também, os que viam da África e escravizados eram destituídos de sua humanidade.

O poeta-negro produz uma obra poético-literária com nível de ineditismo e transgressão em todos os sentidos possíveis. Algo que surpreende a nos leitores é que tudo isso realiza-se em um contexto extremamente brutal, áspero e incoerente. A obra satírica foi publicada com o poeta ainda vivo, isso implica, por exemplo, que foi possível observar os aspectos transformativos, antropofágicos – em vários aspectos no que diz respeito da aproximação a qual o poeta buscou e materializou em sua poética, e de certa forma antropomórfico, porque ele resgata e se apresenta como um daqueles sujeitos desfigurados devido a deformidade da escravidão. Dito isso, entendemos que o mencionado garantiu a presença de sua voz na produção intelectual, ou das Letras, no período em que viveu.

O poeta luso-afro-brasileiro celebra criticamente a miscigenação que, longe de ser vista com bons olhos, era interpretada, por inúmeras vezes, como algo desprezível. Dito isso, a obra poética de Luiz Gama é um verdadeiro caleidoscópio, ou seja, carrega em sua constituição uma série de questões, possui engajamento com o pensamento iluminista, como também, consegue materializar um contradiscurso o qual reverberou, e ainda reverbera, de certa maneira, por caminhos que são trilhados até os dias de hoje.

O elemento da marginalidade da obra gamoniana se assenta na consolidação da figura do povo negro, algo que se materializa inicialmente na margem, e, gradativamente, se penetra no âmago social, levando a figura do negro para além da alegoria que fizeram de sua imagem, isto é, do negativo, do feio, do inculto, do grosseiro, do mal-educado, do grotesco, do animalizado, do marginal entre outros. A invisibilidade, a qual é delegada aos sujeitos escravizados, se confronta com a subversividade da obra poética. Podemos afirmar, sem dúvidas, como sendo um dos maiores, senão um dos maiores ironista, se igualando, em alguns pontos superando Gregório de Mato.

A obra contesta a moral que a sociedade branca escravocrata assevera a figura dos escravizados. A obra poética de Luiz Gama envereda-se por um caminho pouco trilhado na época, isto é, da sátira social, o riso do poeta é, desta maneira, sempre direcionada para a sociedade, é dela que ele ri, é dela que ele convida o leitor a rir com ele. Tom burlesco que possui a obra, destina-se a censurar defeitos e vícios que a sociedade possuía (e ainda possuem, um deles o racismo).

Nesta esteira, compreende-se que a obra atinge a universalidade no sentido que catalisa a ideologia da Revolução francesa, e integra-a ao discurso revolucionário que imbuí

em sua obra poética. A obra, neste sentido, bate de frente com os vícios e defeitos que emergiam no âmbito social. Em *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* é perceptível – após leitura cuidadosa – que o tratamento dos temas possuem sofisticação.

Dito isso, se torna perceptível a forma que os “vilões” (indivíduos) são separados dos atos que exercem, socialmente pensando, a obra por estar “costurada” pelo fio da ironia os poemas, que em sua primeira edição contava com 22 (1859), sendo ampliada e revisada em sua segunda edição pelo próprio poeta. Desta maneira, Getulino usa elementos como; a desonestidade, a crueldade, a ignorância, a hipocrisia, entre outros, alcançando a injustiça para atacar as ideias e os ideais que deformavam a realidade que o circunscrevia.

Ainda que exista um verniz paródico em sua obra, isso não quer dizer que ela se torne um pastiche ou algo que o valha, pelo contrário, a obra de caráter épico faz o exercício dialético que constrói uma poética da marginalidade, que contempla não apenas a voz do poeta, como amplia e abraça a todos que, como ele, sofreram diretamente com a escravidão.

De envergadura, como é o caso da poética que trabalhamos, a obra gamoniana permite olhar, diretamente, para a sociedade a qual ela se situa, por assim dizer, e de uma posição privilegiada, pois, o poeta parece, e acreditamos que sim, querer que o leitor tenha esse lugar de destaque. A lírica, a qual miscigena a poética de Gama, sem sombra de dúvida, é uma mistura de sentimentos os quais estão além da própria compreensão, porque para alcançarmos tal catarse seria necessário que pela escravidão passássemos.

A obra poética gamoniana é um dos pilares da construção não apenas da literatura, isto é, da obra poética, como também, consegue ser transpassada por elementos históricos, filosóficos, sociais, antropológicos, da moda como elemento deflagrador das incoerências ideológicas, como, por exemplo, da burguesia agrária e do império lusitano.

Nesta esteira, se torna possível, por exemplo, enxergar como as camadas sociais foram se sedimentando. Como a imaginação foi marcada pelos signos eurocêntricos, e o que poderíamos chamar de legitimamente brasileiros não foram alcançados, pois, ao passo que se pendia para o indianismo, a cultura preta se tornou, progressivamente, a margem invisibilizada, emudecida e desumanizada.

A obra poética gamoniana imerge na realidade brasileira como um posicionamento político, refletindo ideais democráticos, por assim dizer, levando-se em consideração que por se tratar de uma obra romântica, ela possui o cabedal crítico consistente, que luta contra as convenções esdrúxulas de seu tempo. A obra dilui o pensamento Neoclássico em sua base, utilizando-se dele como aparato de lançamento da obra para a universalidade. A obra poética possui, ainda hoje, uma profunda representatividade do passado renegado pela burguesia agrária e a corte portuguesa.

A segunda edição – correta e aumentada (palavras do poeta) – apresenta 39 poemas, dos quais 20 são inéditos. Essa segunda edição foi, totalmente, revisada e ampliada, assim como, o editorial todo feito pelo próprio poeta. Isso o faz, de certa maneira, o primeiro a iniciar o processo de construção do trabalho de edição [editorial] no Brasil.

O lirismo, isto é, o sentimentalismo, que existe na obra não se projeta no nada, pelo contrário, por ser perpassado pela ironia romântica [alemã] confronta a realidade [deformada] que possui diálogo¹⁰⁷ com o passado clássico, mas, não com os ares oxigenados das revoluções as quais mudaram, drasticamente, a maneira das relações sociais em todos os níveis. Desta forma, *Primeiras Trovas Burlescas* assimila e refrata tal realidade universalizada, por assim dizer.

3.2. Luiz Gama e o seu legado satírico

A interessante e curiosa trajetória do poeta satírico nos faz perceber mais do que o cultivo de urtigas, que sempre fez com seus adversários. Dizer coisas belas e mais graves de maneira simples é uma das qualidades do poeta. Da posição subversiva encontrada em sua obra poética, germina uma estética permeada de uma simbologia que dialoga com a formação afro-luso-brasileira.

Luiz Gama declarava,

Faço versos, não sou vate,
Digo muito disparate,
mas só rendo obediência
à virtude, à inteligência.

O pontapé inicial da compreensão destes versos pode ser, por exemplo, encontrar resquícios de uma espécie de dialética socrática. Uma espécie de – não sou o que digo que sou, mas, faço o ofício de quem digo que não sou. Um só sei que nada sei, um pouco às avessas. Progredindo, a voz que ressoa no poema é do riso irônico, e, por se tratar de um riso que tem como preponderante a ironia, dessa forma, nos depara, em nossa interpretação, com:

¹⁰⁷ O contato que destacamos refere-se ao passado Clássico, o qual o Romantismo confrontou. No Brasil acreditava-se na herança europeia, mas, nunca na africana. Aceitar este passado seria admitir todas as atrocidades ocorridas em nome da produção de um capital, que da escravidão/trabalho escravo produziu um banho de sangue em prol da acumulação de riquezas e poder. As instituições desde antes de se consolidarem no Brasil, isso já é sabido, vieram cheias de vícios e corrompidas de maneiras inimagináveis. Isso ajudou a dilatar o campo de deformação da realidade em formação, da identidade e do espírito, por assim dizer, do que entendemos como brasileira.

não serei submisso, e se ainda que fosse obrigado a ser, não seria por você – ou em outras palavras, só rendo obediência à virtude, à inteligência.

Percebe-se, então, que o redator do Diabo Coxo¹⁰⁸ possuía traquejo com a linguagem, visto que não destituía dela as possíveis tensões que ele pudesse causar. Como no exemplo, “Os glutões” a seguir:

Famintos tubarões, sedentos monstros,
Imortais tesoureiros de obras pias,
Que engolem pedras, o metal devoram,
Sem que ronque a barriga em tais folias.

A visceralidade, encontrada nestes versos é destacada com o ataque direto que o eu-lírico faz, exercendo uma voz de indignação, de revolta, de angústia. Ele intitula seus inimigos, pois, sabe quem são eles: são os que engolem pedras, devoram metal – provavelmente ouro –, sem que a ganância, em sua selvageria, não deixa de ser alimentada.

A profundidade com que Gama consegue perfurar as máscaras sociais de uma sociedade presunçosa e preconceituosa demonstra que as carapuças para “gente de tom” foram distribuídas a todos que atravessaram seu caminho. Tal fato fica explícito em “Sortimento de gorras para a gente de grande tom”, uma vez que nos deparamos, inicialmente, com um fragmento poético de Novais.

Ao iniciarmos a leitura pelo fragmento, localizaremos um ritmo de leitura que será reproduzido por Gama, que nos fará enxergar que o poeta consegue, se utilizando do ritmo, das marcações da condução de leitura, ampliar a ironia existente no fragmento poético, cosendo poeticamente para o seu “*work in progress*”.

Se o grosseiro alveitar ou charlatão
Entre nós se proclama sabichão;
E, com cartas compradas na Alemanha,
Por anil nos impinge ipecacuanha;
Se mata, por honrar a Medicina,
Mais voraz do que uma ave de rapina;
E n’um dia, se errando na receita,
Pratica no mortal cura perfeita;
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois tudo no Brasil é raridade!

Se os nobres desta terra, empanturrados,

¹⁰⁸ Diabo Coxo é um jornal humorístico ilustrado - o primeiro do gênero da cidade de São Paulo, fundado por Angelo Agostini e Luiz Gama em 1864.

Em Guiné têm parentes enterrados;
E, cedendo à prosápia, ou duros vícios,
Esquecendo os negrinhos seus patrícios;
Se mulatos de cor esbranquiçada,
Já se julgam de origem refinada,
E curvos à mania que domina,
Desprezam a vovó que é preta-mina: –
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois tudo no Brasil é raridade!

Em “Sortimento de gorras para gente de grande tom” notam-se dois pontos fundamentais, utilizados pelo poeta, para progredir tais elementos sua crítica: a ironia e a hipocrisia, ou ainda a figura do hipócrita, o que nos leva a compreender que, mesmo com a sapiência de um fabricante, ainda assim, por serem produzidas carapuças, avulsas e sem medidas, cada um recebe a sua e, considerando-se seu tamanho único para todos, ironicamente, entende-se que ela servirá em qualquer um, pois nada cerceia seu uso.

No poema encontramos uma sequência estabelecida, que, apesar de ser um pouco rígida, é eficaz no que propõe. A metrificação utilizada está organizada em: A-A, B-B, C-C, D-D, E-E, a qual se repete por 13 vezes, respeitando sempre a mesma sequência. Assim, para analisar os trechos do poema, optamos por respeitar a sequência estabelecida pelo autor, considerando-se suas 13 divisões e como suas conexões foram construídas.

Se grosseiro alveitar ou charlatão,
Entre nós se proclama sabichão;
E, com cartas compradas na Alemanha,
Por anil impinge ipecacuanha;
E num dia, se errando na receita,
Pratica no mortal cura perfeita;
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade!

Na primeira estrofe, percebe-se como o autor chama a atenção do leitor, não necessariamente levando-o para dentro do poema, mas, conduzindo-o para uma possibilidade de entrada, de participação, algo que se assemelha à sensação de pertencimento, assim em; “Não te espantes, ó Leitor, da novidade/Pois que tudo no Brasil é raridade!”, a voz do eu-lírico convida o leitor a refletir sobre as novidades e raridades do/no Brasil.

Os dois versos, em especial, foram utilizados em formato tripartite. A unidade como todo, tendo as três partes conexas, representa um *Leitmotiv*, em que as partes menores se completam e alcançam novas possibilidades interpretativas. A primeira atitude, assim, é estar

atento, pois o autor nos chama a atenção, por meio desses elementos, para a hipocrisia mencionada, a qual pode ser encontrada na segunda estrofe, a partir dos seguintes versos:

Se mulatos de cor esbranquiçada,
Já se julgam de origem refinada,
E, curvos à mania que os domina,
Desprezam a vovó que é preta-mina:
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade!

Nota-se, nessa estrofe, a impostura dos mulatos de cor esbranquiçada, que se julgam de origem refinada, mas que não conseguiam enxergar seu papel como marionetes ideológicas. Gama, a partir dessa perspectiva, apresenta a mania que os domina, que pode ser lida pela negação às suas origens e à sua herança cultural ao não aceitar sua negritude e, até mesmo, não entender o caráter multifacetado e plurissignificativo que é a identidade de um sujeito. O desprezar à “vovó que é preta-mina” é um dos elementos simbólicos que constroem as pontes entre o passado e o presente retratados pelo racismo instaurado na sociedade.

A sequência das ferroadas não para na figura das almas que sucumbiram ao “processo e progresso civilizatório”. Como bom romântico que se preze, o poeta escancara as mazelas sociais, que a elite do café consolidou no fio invisível que permeia história. No que diz respeito à igualdade, à fraternidade e à liberdade, a sociedade brasileira foi a ‘última da fila’ a participar da ascensão dos ideais iluministas, como é sabido. A exploração e a escravidão no país foram enfrentadas da maneira menos efetiva no quesito ‘consciência humana’, e mais agressiva no quesito ‘exploração’.

Em “Sortimento de gorras para a gente de grande tom” é possível encontrarmos uma crítica ampla no que diz respeito às mazelas sociais e ao modo como as relações da sociedade brasileira, do século XIX, hipocritamente eram consolidadas. Assim,

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

Nota-se, a materialização de um contradiscurso que vai de encontro ao discurso hegemônico: quebrando o silêncio, zombando da elite, destacando as suas parvoíces, deslocando a visão em relação ao sujeito negro, que a sociedade estereotipava como sendo ignorante, ou absorto, sem capacidade intelectual.

A palavra “raridade”, nesse sentido, nos chama à atenção devido sua ironia pontiaguda. Se algo é raro, quer dizer que é difícil de ser encontrado, no sentido de ser incomum, ou algo que ocorre com pouca frequência, escasso. Dessa maneira, “raridade” resgata significados os quais dialeticamente, de forma simultânea, lhe dão o significado negativo e irônico. A ironia reside no verso de modo fundamental para marcar tal posicionamento, uma vez que a palavra “raridade” contraria as possibilidades denotativas, transitando para o conotativo, apesar de ser assentada pela poética nos versos.

A ironia romântica, por outro lado, sutura o verdadeiro uso da palavra, devendo-se considerar a forma como ela é recolocada como elemento irônico, visto que aquilo que é “raro” representa as distâncias entre dois pontos, que longe de serem antagônicos, se completam para reproduzirem, negativamente, ao contrário do que é dito, não apenas com aspecto retórico, mas também, deflagrador na medida em que o uso da ironia reconfigura e materializa a relação com a realidade imediata.

O riso compartilhado entre o poeta, o eu-lírico e o leitor em “não te espantes, ó leitor, da novidade, pois que tudo no Brasil é raridade”, reverbera dentro do poema, aproximando o poeta ao leitor – locutor e interlocutor. Essa aproximação diz respeito ao cuidado com que o poeta toma com a linguagem. Ele redimensiona o leitor, levando-o a um grau a mais de intimidade, algo tipicamente romântico. Como no caso dos versos do poema “Sortimento de Gorras”, a saber:

E se eu, que amigo sou da patuscada,
Pespego no Leitor está maçada;
Que já sendo avezado ao sofrimento,
Bonachão se tem feito pachorrento;
Se por mais que me esforce contra o vício
Desmontar não consigo o artifício;
E quebrando a cabeça do Leitor
De um tarelo não passo, ou falador;
É que tudo que não cheira a pepineira
Logo tacham de maçante frioleira.

Nesse íterim, é possível destacar a fala de Luis Costa Lima, em que o reconhecimento da ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. A aproximação é íntima, não por parte do leitor, mas sim, do poeta, que, em sua colcha de retalhos, constrói uma crítica aguda quanto às relações sociais de seu tempo. Os filhos dos

barões, que do exterior vinham, com seus títulos de doutores, eram chuchados na política e nas tetas do privilégio. As relações entre os trechos “o papel de mascarado” e “e fazendo-se o lorpa deputado” exemplificam esse fato.

Quando entendemos essa aproximação, proposta pelo autor, e partimos para a obra poética, o fio de ironia da epígrafe de F. X. Novais no início do poema, se conecta à maneira que foi conduzida a tessitura poética, sem perder o veio cômico, irônico e satírico. O processo de marcar o campo simbólico com certos animais, como “Camelo” ou “Gato”, aproximando-se da ideia das máscaras sociais, ou ainda, “que torna em sábio o animal” [Sortimento de gorras para gente de grande tom], existe – aos nossos olhos – um processo de carnavalização no poema, que ocorre como recurso para que se desperte o cômico – o irônico – a zombaria –, o tom satírico no/do poema. Assim,

Se o grosseiro alveitar ou charlatão
Entre nós se proclama sabichão;
E, com cartas compradas na Alemanha,
Por anil nos impinge ipecacuanha;
Se mata, por honrar a Medicina,
Mais voraz do que uma ave de rapina;
E num dia, se errando na receita,
Pratica no mortal cura perfeita;
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois tudo no Brasil é raridade!

Encontra-se, nesse poema, um eixo reflexivo, que, em sua estrutura arquitetônica, permite que o leitor se desloque e participe do processo de zombaria. Luiz Gama, apesar das críticas severas que oportunizava, também possui uma veia humorística bastante expressiva, sendo interessante notar como o autor consegue transpassá-la poeticamente para sua obra.

O poético é, por outro lado, tensionado a todo momento por uma névoa estética bastante erótica, como em “chuchadeira”, “pepineira”, “as tetas”, “a maminha”, “como o – mal – da boceta de pandora”. Entretanto, existe uma capciosa ambiguidade em alguns dos vocábulos utilizados pelo poeta, incluindo alguns dos supracitados, o que faz com que o leitor sinta certa sensualidade no espectro estético, mas sem que isso se torne o ponto final da maneira como o poeta se utiliza poeticamente. Ao observar o trecho¹⁰⁹:

Se temos Deputados, Senadores,
Bons Ministros, e outros chuchadores,
Que se aferram às tetas da Nação,
Com mais sanha que o tigre, ou que o Leão;
Se já temos calçados – mac-lama,

¹⁰⁹ Poema: Sortimento de gorras para gente de bom tom.

Novidade que esfalfa a voz da Fama,
Blasonando as gazetas – que há progresso,
Quando tudo caminha p'ra o regresso,
Não te espantes, ó Leitor, da pepineira,
Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!

A ambiguidade parece se complementar com as possibilidades carnavalescas do poético. O alvo da ironia neste poema é, portanto, a mentalidade, visto que os discursos que se mantêm em hegemonia são os que nutrem as mentalidades cheia de contradições e pré-conceitos. Pensar, torna-se violar tabus, especialmente, se considerarmos que a interpretação da história foi escrita de acordo com os interesses das classes dominantes, dos herdeiros e dos continuadores do passado.

A “pepineira” e a “chuchadeira” podem, com isso, fazer referência a construção de tais interesses, isto é, a manutenção das classes dominantes, de seus herdeiros – que por mais imbecis e despreparados que poderiam ser – eram feitos deputados, senadores e “bons ministros”. A saber:

Se contamos vadios empregados,
Porque são de potências afilhados,
E sucumbe, à matroca, abandonado,
O homem de critério, que é honrado;
Se temos militares de trapaça,
Que da guerra jamais viram fumaça,
Mas que empolgam chistosos ordenados,
Que ao povo, sem sentir, são arrancados:
Não te espantes, ó Leitor, da pepineira,
Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!

A legitimação de tais fatos nos leva a perceber a colonização na mentalidade do imaginário, do poético e, também, do estético, caracterizando-se pela luta de um eu-lírico que se posiciona contra a opressão do não reconhecimento, da luta contra o esquecimento. Diante de tal fato, nota-se como a “elite” luso-brasileira, nos séculos XVIII, XIX definiram, ou tentaram, o ideal de brasilidade que foi, infelizmente, definido por padrões europeus.

A luta contra a subserviência estética amplia a leitura a respeito do poeta, que, nesse ponto, pode ser visto como vanguardista, especialmente, porque a modernização tardia do país além de trazer ferrovias, telégrafos, entre tantas outras coisas da vida dita moderna, produziu um “fermento” orgânico-social, que, na produção literária gamoniana, é inimigo da repressão contida nos conceitos de identidade e cultura nacional. Dessa maneira,

Se temos majestosas Faculdades,
Onde imperam egrégias potestades,
E, apesar das luzes dos mentores,
Os burregos também saem Doutores;

Se varões de preclara inteligência
 Animam a nefanda decadência,
 E a Pátria sepultando em vil desdouro,
 Perjuram como judas – só por ouro;
 É que o sábio, no Brasil, só quer lambança,
 Onde possa empantufar a larga pança!
 Se a lei fundamental –Constipação,
 Faz papel de falaz camaleão,
 E surgindo no tempo de eleições,
 Aos patetas ilude, aos toleirões;
 Se luzidos Ministros, d’alta escolha,
 Com jeito, também mascam *grossas rolha*;
 E clamando – são independentes –,
 Em segredo recebem bons presentes:
 É que o sábio, no Brasil, só quer lambança,
 Onde possa empantufar a larga pança!
 Se a justiça, por ter olhos vendados,
 É vendida, por certos Magistrados,
 Que o puder aferrando na gaveta,
 Sustentam – que o Direito é pura peta;
 E se os altos poderes sociais,
 Toleram estas cenas imorais;
 Se não mente o rifão já mui sabido:
 – Ladrão que muito furta é protegido –
 É que o sábio, no Brasil, só quer lambança
 Onde possa empantufar a larga pança!

O leitor sensível à poética gamoniana perceberá que tem certa responsabilidade solidária com a obra, isso é um dos efeitos produzidos pela ironia romântica (alemã). A consciência do sensível permite uma das possibilidades de compreender certa prerrogativa de confronto em alguns aspetos que parecem ser transpassados pelo dardo envenenado pela ironia. A voz do eu-lírico, dessa forma, ecoa na memória afetiva do leitor, incentivando-o a refletir a partir do texto poético.

Do mesmo modo, enquanto a Europa iluminista propagava uma batalha com a religião, conhecida como Século das Luzes, surge um questionamento: “luzes para quem?”. A poiesis gamoniana, a qual pode servir como uma ferramenta para responder a essa pergunta, é construída na transversal da formação do país. Esse fato é perceptível a partir da desconstrução, nesse período, da aristocracia que compôs o primeiro império.

Diluída em sua própria miséria, a aristocracia consegue aglutinar o ranço de sua tradição, aplicando-a à mentalidade da burguesia que em solo brasileiro era constituída, principalmente, pelos donos de latifúndios. Isso fica evidente na arquitetura de poemas como; “Num álbum”, em que se pode notara crítica formada pelos corpos simbólicos que são apresentados no espaço poético. Assim,

Manda Vossa Senhoria,
 Que o seu pobre servidor,
 Empunhando leve pluma,

Seja feito um escritor!

E, qual Nume antipotente
Que domina os elementos,
Mostre, aqui, do encanto a força
Exibindo altos talentos!

Nas trevas lutando,
Sem estro, sem guia,
Guindado na prosa,
Sem ter poesia;

Não sei como possa
Tal mando cumprir,
E da brincadeira,
Já quero me rir.

Cabe observar, que os brancos insistiam em afirmar e reafirmar a invisibilidade dos corpos negros. O racismo está assentado entre o projeto colonialista e todo o desenrolar de mais de 300 anos de escravização. Assim, ao adentrar-se no poema, constata-se a figura de um hipotético amigo e sua amada, os quais representam dois arquétipos que podemos encontrar no poema como uma espécie de “bode expiatório”.

Nesse aspecto, encontramos elementos de comicidade, de um verniz zombeteiro, em que o eu-lírico está condicionado à ironia. O contra-ataque que a ironia romântica consegue alcançar, nos poemas de Gama está compreendido na atitude que a circunscreve. Ideias estapafúrdias, como as que mencionava, ou melhor, mentia, descredibilizavam e desconectavam os indivíduos que foram traficados e escravizados.

Em “não cores, meu amigo, do retrato¹¹⁰”, a figura tomada como amiga é o que poderíamos entender como o terceiro elemento da tríade: obra de arte – autor e público, fazendo com que o olhar do eu-lírico e do poeta estejam voltados para o leitor-amigo. O poeta se comunica diretamente com o leitor, colocando-o a par de todas as incongruências daquela realidade. Isso nos permite, enquanto leitores de Gama, realizar a reflexão sobre o poema de maneira a alcançar um mínimo de sofisticação, no que diz respeito à análise do momento sociocultural que se vivenciava. Ao passo que o eu-lírico se distancia, ele procura aproximar o leitor.

O espírito zombeteiro encarnado, a partir das perspectivas apresentadas, consegue em tom de zombaria, se tornar o termômetro, mostrando o quanto o riso está inclinado para algo entre o deboche e o do escárnio. O álbum, do qual trata o autor de forma sagaz, possui elementos que se remetem à ideia da Memória. Ao partir da cultura da burguesia rural, isto é, os donos dos latifúndios, que conseguiam dar “pitacos” que influenciavam algumas das

¹¹⁰ Poema – “Num álbum”.

decisões de D. Pedro II, colapsou de maneira lenta e gradual, a abolição do fenômeno da escravidão. Assim,

No Álbum do Vate
Bem quero escrever;
Mas como fazê-lo
Sem nada saber?

Meter-m'a abelhudo
Em coisas d'alcance,
Fazer traquinadas,
Sofrer algum transe?

Dizer asneirolas,
Cediças maçadas;
Borrando o papel
Com frases safadas?
Curvar-me às dentadas
De certos pedantes,
Qu'em versos e rimas
São mesmo uns Atlantes?!

Nada, nada, meu Senhor,
Não caio nessa esparrela;
Não quero que o mundo diga –
Que o Luís é tagarela.

A ideia-memória é costurada, por assim dizer com o fio-irônico, do que entende-se como algo próximo da maiêutica socrática, isto é, “Mas como fazê-lo/ sem nada saber?”, e “Borrando papel com frases safadas?”, ou ainda, “Dizer asneirolas/ cediças maçadas/ borrando papel”. Com as lentes da ironia romântica, se torna possível adentrar na hermenêutica do poema, constatando-se assim que tudo que não é o que parece ser.

A segunda estrofe, a saber: “E, qual Nume antipotente/ Que domina os elementos/ Mostre, aqui, do encanto a orça/ Exibindo altos talentos!”, por outro lado, pode ser entendida como a primeira dentro do poema, visto que inicia a voz do sujeito-poético-miríade. Nesse trecho, o sujeito-poético se distancia propositadamente. Essa ideia, que resgata, ainda que fantasmagoricamente, se trata da ironia romântica, em que há a desobrigação do poeta no que diz respeito a parar sua tagarelice.

No verso: “porém o que fazer em tais apuros, se o amigo reclama versalhada¹¹¹”, pergunta feita ao leitor, algo próximo do retórico, na medida em que a resposta vem, em seguida, em forma de verso. Assim, o eu-lírico produz o riso que ecoa pelos versos com reumatismo, conseguindo fazer, “em pleno período romântico, um ex-escravo dar à luz uma

¹¹¹ Poema: “Num álbum”.

obra essencialmente voltada para a sátira política e de costumes, colocando-se na postura de observador crítico do segundo Império” (FERREIRA, 2000, p. 18).

As imagens monstruosas¹¹², formadas no contexto poético, são cômicas e deformadas simultaneamente, elementos como: “o corpo é um tonel empanzinado”, “os pés são duas lanchas”, “os braços mastaréus sem cordoalhas”, ou ainda, quando se referem as tetas que são “dois terríveis travesseiros”. Esses símbolos da personificação ajudam a ampliar o alcance dos elementos cômicos, como em: “tem barbatanas como baleia”, “renga de um quarto”, ou ainda, “a gâmbia esguia”.

Ao caricaturar a vítima, a ironia consegue espriar-se de forma fluída, de modo que o que parece uma poesia com versos ingênuos pode levar o leitor a crer que se trata nada além de um poema feito a pedido de um amigo. No entanto, no campo de construção do que entendemos como, por excelência, da atividade criadora como destaca Kant (1974), o poema desarticula alguns dos mecanismos raciais, visto que a criação poética ilustra os diferentes modos de procedimento do gênio e, por isso, nela a natureza humana encontra maneiras de se expressar com um acabamento, muitas vezes, sofisticado.

Segundo Schiller (1991), como “O gênio de invenção”, o que acreditamos ser o caso de Luiz Gama, o poeta tem a capacidade de dar vida a matéria e imprimir o selo da natureza da/na sua obra. O retrato “tirado” pelas retinas de Luiz Gama está, poeticamente, materializado na maneira de como a poética consegue ser áspera e, também, afável. Como em “Num álbum”, no caso da aspereza e afável, como em “Minha mãe”. Em ambos os poemas são feitas as caricaturas, entretanto cada qual com suas especificidades.

Com um contexto fertilizado pela ironia, de tradição socrática, a ingenuidade está longe de representar o que realmente significa. Isto é, o olhar do poeta penetra pelas camadas sociais, desnudando as fertilidades de uma sociedade que busca, a todo custo, esconder seu passado escravagista, silenciando as vozes negras, estereotipando os corpos, gerando um racismo escamoteado, que envenena a sociedade brasileira até meados das primeiras décadas do século XXI. Nos versos, do poema “No álbum”, “E qual estudante/ campando de sábio/ que empunha a luneta/ que é seu astrolábio/ Eu pego na pena/ Escrevo o que sinto” (...) “Que estou a dizer/ Brandar contra o vício/ Cortar nos costumes!/ Luiz, outro ofício...”, se torna passível de observação e análise do destacado.

¹¹²Monstruosas no sentido de deformadas, ou ainda de que estão em conflito com a realidade imediata, como diria Bakhtin.

Nos versos “não cores, meu amigo, do retrato, pois que a ninfa é prendada – tem dinheiro/ é filha de um barão - homem de peso/ que de seu velho pai foi cozinheiro¹¹³”, as relações sociais as quais dão origem a uma identidade – em suspenso – que nos remete à fala de Schiller a respeito da ideia estética, em que afirma que o entendimento se desprende da realidade e, posteriormente, fazendo os dois – fantasiam ficção e realidade.

Em “Num álbum”, o eu-lírico craquela a frágil identidade da estupidez, enquanto a realidade é cegada pela deformidade estética e o sujeito-poético, do sulco da deformidade, reorganiza o tabuleiro estético, colocando-o não mais como um tabuleiro e sim, como um jure. Existem preceitos típicos do ideário romântico, como a “sinceridade de sentimentos”, descrita por Alves (1998), em que a emoção predomina sobre a razão, como também, a liberdade de criação, isto é, “a espontaneidade do torneio frásico”, se torna expressões da alma nacional ou, pelo menos, de sua gênese.

Em seu aspecto satírico é possível constatar a presença de um olhar que penetra e transpassa a sociedade do segundo reinado. Enquanto os brancos escravocratas eram a imagem da bonança, o negro “tomou” a figura antagônica, sem voz para se defender, replicando todo o racismo que a ele foi imposto, tendo seus corpos violentados, enquanto buscavam a todo custo quebrar seus espíritos e comprimi-los à margem social, cerceando os meios de acesso de conquista da liberdade, não apenas a física, como também, a espiritual.

O poema termina com versos que possibilitam constatar uma crítica que se constrói de cima para baixo. Não poderia diferir, pois a luta, travada por Gama, era ao mesmo tempo, no plano real, como nos planos ideológicos e estéticos. Essa questão remete, analogicamente, ao que Bosi destaca ao afirmar que “a imagem anterior a palavra vem enraizada no corpo” (1977, p. 06), lembrando-nos a celebre frase de Goethe: “a ideia na imagem permanece infinitamente ativa e inexaurível”.

Isso nos importa na medida que entendemos que a estética, não só da estrutura esperada em um poema, como também, da mensagem proposta por ele foi construída ou deformada. Assim, quando o sujeito-poético diz “cerra os ouvidos¹¹⁴ /aos que murmuram/parvos, beócios, que a raça apuram/empolga a chelpa, faz-te bizarro/só na pobreza um forte esbarro”, constrói-se a imagem de algo que supre o contato direto e mantém unidas a realidade do objeto e sua existência em nós.

A ideia da imagem padrão da sociedade tem se mantido infinita e inexaurível, pelo menos até que se encontre com algo maior e universal, como a Ironia – a qual consegue

¹¹³ Poema: “Os glutões”.

¹¹⁴ Poema: “Num álbum”.

contorcer os eixos dialéticos da realidade. O poema “Num álbum”, entretanto, registra mais do que as retinas são capazes de assimilar, de modo que conseguimos entender, analisando o poema, que a imagem retida se conecta com o processo de coexistência de tempos que marcam a memória coletiva (BOSI, 1977).

Os que “apuram a raça”, nas palavras de Gama, portanto, são aqueles que construíram os fenômenos e os elementos que sedimentam o solo imaginativo e crítico do povo na/da nação brasileira. A beleza negra é algo que, em Gama, aparece de maneira legítima e inaugural, se tratando de literatura brasileira. O poeta-negro está, historiograficamente, localizado em um momento histórico de formação que antecede autores, como: “Cruz e Souza e Lima Barreto” (FERREIRA, 2000, p.14). Infelizmente, para a tristeza do poeta, ainda temos muito para caminhar e nos afastarmos do forte esbarro na pobreza que demos.

No poema “Minha mãe”, por outro lado, ao inverter os valores estéticos, que foram sedimentados na construção da imagem, o irônico se revela na medida em que tornamos como paradigma de compreensão do entrave entre o Belo da cultura clássica, que ainda hoje é visto como uma das principais formas de belo na contemporaneidade, ou ainda na modernidade reflexiva como destaca Habermas¹¹⁵(1987), o Belo da cultura proposta pelo poeta. Assim,

Era mui bela e formosa,
Era a mais linda pretinha,
Da adusta Líbia rainha,
E no Brasil pobre escrava!
Oh, que saudades que eu tenho
Dos seus mimosos carinhos,
Quando c’os tenros ãfilinhos
Ela sorrindo brincava.

[...]

Os olhos negros, altivos,
Dois astros eram luzentes;
Eram estrelas cadentes
Por corpo humano sustidas.
Foram espelhos brilhantes
Da nossa vida primeira,

¹¹⁵A contribuição que buscamos neste autor está assentada na ideia de diagnosticar as patologias da sociedade que se formava, assim os princípios de organização societária passam por formações (ou deformações) com decorrer do tempo. Neste sentido, reiteramos a importância da obra gamoniana, no sentido que ela é o retrato do país. Dessa forma, gostaria de destacar que, os processos de modernização da modernidade cultural, como destaca o autor, enfatiza os processos de racionalização e automatização. Pensamos nesses dois suportes para refletir a respeito dos subsistemas econômicos e político, como também, no interior do "mundo vivido", a qual o autor assevera como "instituições de valor", isto é, a moral, a ciência e arte. Os pontos destacados, em conjunto com a realidade imediata bakhtiniana e o pensamento althusseriano no que diz respeito das ideologias existentes nas instituições, permite que entendamos que na Estética as ideologias, que orbitam tal universo, produzem tensões que possuem inúmeras arestas. Assim, dentro do processo de tensionamento, forças, como a Ironia, conseguem contrapor as tensões, forçando entre aspas um “relaxamento” que deve ser ligo como os pequenos momentos de estabilidade, se é que isso existe, e das truculências das sociedades modernas.

O pensamento reflexivo-poético, que encontramos na obra, pode ser compreendido com o pensamento fragmentado¹¹⁶ de que o poeta, talvez devido sua sede por conhecimento, se justifica. Isso se articula tanto pelo fazer poético, como no uso do poético como “fermento” para que fenômenos, como no caso da ironia, se manifestem em seu discurso. A beleza estampada no poema é de um sentimentalismo, profundamente, romântico.

Entretanto, se faz necessário deixar claro que a ingenuidade a qual tem intensão moral possui algo de irônico. Enxergamos isso à medida que percebemos que os corpos negros, ainda na atualidade, são entendidos de maneira colonialista. Exemplo claro dessa problemática, a canção do rapper M.V. Bill, intitulada “Só mais um maluco”, é uma amostra de algo contemporâneo que dissemina o pensamento da poética gamoniana, reflexivo e crítico no que diz respeito ao olhar das elites de agora em relação à cultura negra, que ainda precisa se manter em estado constante de luta pelo seu direito de existência.

Em comparação com o período em que Gama escreve sobre sua realidade, isso quer dizer que as elites agrárias da época do colonialismo continuaram a manter no formol a velha maneira racista de se ver os corpos negros, o sujeito-poético destaca: “No rosto a dor do aflito/ Negra a cor da escravidão”. No poema “Minha mãe”, podemos encontrar, além do saudosismo, o enaltecer da beleza negra e do universo estético negro, por uma empreitada cuja responsabilidade de repovoar de imagens da estética da cultura negra é a linguagem poética.

O combate entre o Clássico e o Moderno, nesse contexto, é representado, na obra gamoniana, tanto nos contrastes do Belo, como também, do ideal materializado pela obra poética de Luiz Gama. O – Eu – que se enuncia assume uma identidade negra, da beleza negra, de modo que, ao passo que se materializa no poema, o sujeito-poético constrói uma relação negativa, no sentido dialético, com todas as orientações estéticas em torno da figura feminina negra, que estão interconectadas com o passado mítico. Nos versos: “Era mui bela e formosa/ Era a mais linda pretinha/ Da adusta Líbia rainha/ E no Brasil pobre escrava!”, é possível a exemplificação.

A memória é, seguindo as perspectivas estéticas apresentadas, um elemento coeso na poética gamoniana, visto que busca constantemente a afirmação de um eu-lírico negro. Dessa

¹¹⁶Fragmentado no sentido de que na de que questiona-se os modelos greco-romanos como pura expressão do belo, como também, por conta de que o espírito da modernidade estética toma-se por contornos definidos e que desenvolve novos padrões, a partir ou não dela.

forma, a memória opera como elemento de resiliência, na medida em que ela é um dos elementos, os quais conectados à ironia, conseguem destacar os antagonismos que vieram das invasões Império-colonialistas.

As relações da figura feminina são destacadas em “era a mais linda pretinha¹¹⁷/ da adusta Líbia rainha”. Assim, de rainha à escrava, o autor faz um paralelo entre o ideal da liberdade à escravidão. Ao passo que o sujeito-poético rememora sua existência, via linguagem poética, é possível constatar como a poética gamoniana é também permeada por elementos pueris, ou algo que o valha, como é visto nos versos “da liberdade eram mito/No rosto a dor do aflito/Negra a cor da escravidão”.

A percepção da figura materna, aos olhos do poeta, carrega-se do autorreconhecimento da negritude e de conseguir se enxergar belo, o que foi uma das coisas que a escravidão também tentou apagar. A postura do eu-lírico diante o padrão de beleza imposto concatena pontes com o passado, afirmando o que Legoff (1990) destaca como “realidade histórica”, que apresenta como as perturbações com a memória se manifestam no âmbito da linguagem, algo caro a nossa linha de reflexão.

Outro ponto de importante destaque encontra-se em "Primeiras Trovas Burlescas", em que se nota uma tentativa de apagamento social dessas memórias, fato que se consolida como perturbação. Isso nos interessa porque a crítica literária brasileira, por muito tempo, não reconheceu o valor da arte poética gamoniana, pelo motivo de que ela estava com os olhos voltados para a Europa, para os países império-colonialistas.

A estrutura ideológica consolidada no Brasil se sedimentou em suas instituições, fazendo com que esse grave problema fosse uma das causas pelas quais o país foi o último a abolir a escravidão. Na crítica aos costumes, que era deveras incompatível, o poeta apresenta um Brasil colonial em que a moda era ditada pela moda europeia e um padrão de beleza acentuadamente branco. A escrita, dessa forma, permite que a memória coletiva e a social se tornem parte do fio constituinte da poética gamoniana, por meio do registro dos acontecimentos, uma vez que – dentro do nosso entendimento – é nesta intersecção que encontramos o poeta.

O registro feito pela linguagem poética, se torna um registro da realidade com a menor dilatação possível, pois se uma tela em branco aceita qualquer coisa, a folha em branco do poeta¹¹⁸ aceita o seu traquejo poético em prol do registro que ele, enquanto observador-crítico, realiza. Assim, ao tratar sobre a cor negra em “negra a cor da escravidão”, o eu-lírico vincula

¹¹⁷ Poema: “Minha mãe”.

¹¹⁸ Nos referimos exclusivamente a Luiz Gama.

a cor ao fenômeno para deixar explícito ao leitor atento, que, para aquela época, a cor representa, sim, a escravidão, porém não se mantém nela.

Ao passo que a cor da escravidão é negra, a palavra negra ramifica-se em dois sentidos, de forma a parecer que, quando o poeta cria tal metáfora, existe uma vontade de arquitetar um duplo registro. Nessa duplicidade, encontramos os elementos da realidade sendo confrontados pelos da escrita poética, isto é, a negritude do ser e a escuridão dos tempos. A partir disso, compreendemos que a palavra ressignificada resgata, via memória, elementos que não foram ou que se perderam no processo formativo como um todo, fazendo com que o leitor perceba a representatividade da palavra como algo plural e subversivo.

A dialética, que existe no processo de construção do Ocidente, é visível, factualmente, sendo os centros hegemônicos de poder, exemplos disso. Ou seja, os aspectos culturais da Inglaterra e da França, colocando na somativa suas colônias, provocam ecos na América Latina. Versos, como “das ondas surgindo a flor”, “as lágrimas que brotavam eram pérolas sentidas”, mostram isso a partir da sensibilidade e do domínio que o poeta conquistou, travando batalhas com a linguagem poética.

Além disso, a percepção estética que o eu-lírico expõe das facetas da figura da mulher negra como figura materna, não como objeto de saciedade de prazeres canais, mas como objeto de idealização, e que, em sua beleza, é idealizada, construindo todo um universo estético particular. A beleza negra é, então, engrandecida, pois a fórmula em que o poeta a idealiza torna possível analisar que Gama resgata a autoestima de ser negro e sentir-se negro.

Doravante, passa a existir o germe de tal ideal: a subversividade poética da obra gamoniana, que se assenta também na analogia a uma realidade cruel e sanguinolenta, em que sonhar – imaginar – pensar – eram proibido. O contraste estético entre as culturas colonizadoras e as que aqui estavam tornou-se, devido um processo necro-político, algo que poderíamos entender, semelhantemente, a uma arena. Com isso, um verso estético de uma literatura dita e compreendida como clássica contrapõe-se ao universo estético em construção, como é o caso inaugural, gamoniano, da literatura brasileira.

Outra obra gamoniana relevante é “No cemitério de São Benedito da cidade de São Paulo”, em que a morte é destacada como uma grande ironia¹¹⁹ da vida, dando, ao poema, um tom funesto. As imagens poéticas, nesse caso, são construídas tendo o cemitério com contexto

¹¹⁹ Alcançamos essa conclusão, levando-se em consideração o pensamento socrático. Sócrates, frente seus inquiridores, realiza um dos atos mais irônicos que alguém já realizou. Ele fez da morte, por assim dizer, um fenômeno que, em nosso entendimento, é substancialmente irônico, na medida em que, o nome de Sócrates ecoa pela História, e ainda que alguém por mero capricho tenha registrado nos arautos tais nomes, não são eles o foco. E no final das contas, Sócrates deixa a História, ou a memória, de que ele não estava equivocado, como se imaginava.

alicerçar, o que implica no cuidado ao constatar certas palavras que são os pontos cardeais do poema.

A ironia do cotidiano, aqui, é tomada por uma racionalização sociocultural, considerada pela formação de uma identidade abstrata, quase fantasmagórica, de um passado semelhante, ideologicamente, à contemporaneidade brasileira.

Esse passado, que desejam que fosse apagado, está escamoteado nas diferentes camadas sociais apresentadas pelo poeta. A dialética da formação da literatura brasileira, nesse contexto, pode ser pensada negativamente, levando-se em consideração que a cultura das elites outra era. No entanto, a cultura popular se torna o mais frutífero diálogo que poderíamos entender como orgânico e/ou autenticamente brasileiro. Orgânico, no sentido da miscigenação cultural, ou seja, no encontro multicultural e rico em sua pluralidade de línguas.

Isso ocorre porque o fluxo de entrada de escravizados em solo brasileiro não foi estacado logo de início com a lei Eusébio de Queirós (Lei nº 581/1850) e, durante décadas, o tráfico negreiro continuou. Os séculos de escravidão, pelos quais o país passou, deixaram feridas [mazelas] sociais, como: a não reparação histórica, a negação de um passado escravista e assim por diante.

Essa negação do passado é representada, no poema, na figura do cemitério, em que vida e morte se encontram, frente a frente, em suas próprias dimensões temporais distintas. A diferença, nesse caso, é que a idealização de um futuro que aspirava a ordem e o progresso acaba se tornando um passado cadavérico. A existência do indivíduo negro enquanto pessoa escravizada¹²⁰, constata-se nos versos, a saber: “aqui não se ergue altar ou trono d’ouro/ Ao torpe mercador de carne humana”, os quais permitem a compreensão de como foi o passar dos últimos 523 anos.

Assim, o que é dito pelo autor, nos versos “a história do passado/ aqui nas sombras da funda escuridão do horror eterno/ dos braços de uma cruz pende um mistério”, localiza o sujeito e lhe dá voz, de modo que o eu-lírico se torna dialógico-polifônico pelo fato de que quando ele fala, falam também todos os que morreram, os que os sofreram, todos em uma só voz mantendo viva a “memória-fundadora”.

O poema possui um verniz de morbidez que retrata bem um dos sentimentos que o caracteriza como um todo. Morbidez, essa, que se assenta a fim de formar uma espécie de “casca-poética” e, conseqüentemente, é pensada no sentido relativo a ou que/quem revela alguma enfermidade, que, percebida pelos olhos do poeta, é a escravidão.

¹²⁰Eu-lírico ou sujeito-poético.

É possível constatar o destacado, por exemplo, em “lúgubre recinto, escuro e feio”, “onde reina o silêncio dos mortos”, ou ainda, no verso “jaz da terra coberto humano corpo”, de interessante sonoridade. A memória, assim como o corpo, está em decomposição, aproximando-se de um pensamento baudelairiano. Dormir o sono da eternidade, nesse contexto, é se libertar da carcaça de carne que chamamos de corpo.

A objetificação dos escravizados, cravada em epitáfio, impõe as várias vozes que estão no limbo do esquecimento-silencioso. Por essa brecha, a polifonia bakhtiniana materializa possibilidades de compreender todo o alvoroço, visto que o que estava talhado na lápide era: “descansem neste lar caliginoso/ o mísero cativo, o desgraçado”. A memória, então, é apagada, silencia parte da história quando encontramos “misero cativo” – temos a desumanização – cativo não é o nome do escravizado, não resgata sua ancestralidade, o coloca no entrelugar. “Aqui nas sombras” mostra o redimensionamento que permite se dar a voz que, encarnada na primeira pessoa, realiza o resgate da funda escuridão do horror eterno, como encontramos no poema.

A escuridão, a qual é destacada no poema, pode ser compreendida como o limbo, sendo conduzidos a ela pelo mistério que é o discurso religioso, como maneira de subjugar culturalmente o indivíduo. Com a ironia usada como autoeliminação da subjetividade, encontramos a inserção da reflexão como algo substancial e da singularidade da obra poética. Dessa forma, a apreensão do infinito no finito da vida consolidada que, querendo ou não, por mais que eles conseguissem destroçar a carne, o espírito resguardado operava/opera em outro registro, fazendo, assim, a ironia pelo processo da criação da linguagem poética, o que desperta uma consciência social e subjetiva.

O conjunto de sentimentos que o poema carrega, de um poeta sentimental, desperta a consciência individual, no sentido do "Autor-negro" (FERREIRA, 2000), ou como pensamos: uma consciência-negra e o produto dela materializado em forma de obra poética, que emerge subjetivamente por meio da linguagem poética. Essa consciência, por sua vez, atinge o universo estético, pululado de signos e significados, que permeará as relações das forças históricas, ideológicas, filosóficas e linguísticas.

Nesse sentido, se a marca da subjetividade do poeta está no universo estético, as relações ideológicas se tornam pontos de tensão entre as relações sociais, que se encontram na realidade dialético-material. O universo estético, com isso, possibilita o embate do Clássico, representado pelos discursos e ideologias das classes dominantes, pensando em um contexto

capitalista, por certo, e das classes subalternas, e, por subalternas, leia-se a relação conturbada entre a dialética do senhor e a do escravo¹²¹.

A ironia romântica desmascara os lugares de fala, desmistifica, por meio de uma dialética invertida (COSTA, 2014), a miragem provocada pelo poder ideológico vinculado ao capital, como foi o caso da Escravidão, isto é, quando o senhor se transfigura como "Eu", o escravo, que ocupa o outro lado da balança é entendido como "o outro", "o selvagem", "o objeto". Ele colocado no lugar do "Não-Eu", permitia a continuidade das relações unilaterais dos escravocratas.

O logro de achar que tem o direito sobre algo (alguém), usando o algo (alguém) como meio para alcançar o que se deseja, é destroçado na acidez do riso irônico gamoniano. A realidade escravocrata brasileira não foi algo raro, e ainda que existam especificidades em seus acontecimentos, a América do Norte passou por processo semelhante, principalmente, entre os povos originários do território estadunidense, posteriormente, dos estadunidenses com os mexicanos. Dessa maneira, o senhor é visto como; "para-si", enquanto o escravizado é o meio pelo qual o senhor alcança seus objetivos.

A realidade em seu "nicho¹²²", e por nicho entendemos, também, algo próximo à transitoriedade do processo dialético-material que substancia a baliza histórica. Esse é o momento histórico que o poeta registra, em outras palavras, do segundo reinado até o seu quase fim. Nesse aspecto, em nosso entendimento, a ironia romântica abre caminho para que a consciência individual marque subjetivamente o universo estético, ao ponto de ele atingir singularidade que, desse ponto, entendemos como o fragmento sobre o qual estamos dissertando.

Ela, por sua vez, registra na memória – ou no livro dos mortos – ou ainda na lápide, as relações da ironia romântica e a realidade circundante. O código sentimental desperta a monotonia angustiante de não saber quem é, como também, não saber onde está ou de onde veio. O simulacro que representa o cemitério atrela-se à ironia, nesse sentido, a morte não significa o fim, mas o recomeço ou a liberdade.

Isso quer dizer, que a especulação sentimental se vale da memória como objeto deflagrador. O fantasmagórico se torna parte do irônico, pois, nele, encontramos o transcender do finito da vida. Neste novo horizonte, o apagamento social, a marginalização e a

¹²¹A dialética do senhor e do escravo, se encontra na obra "Fenomenologia do Espírito", de G. W. Friedrich Hegel (1770 – 1831).

¹²²Por nicho leia-se: realidade de cada camada social, que conseqüentemente, implica na consciência de classe, social e histórica e assim por diante.

desumanização não são agentes de mudança. Neste sentido, a dialética permite que se crie uma poética negativa.

Os impasses são desorganizados e reorganizados com a liberdade do sujeito-poético, que transpassa a orientação anterior, conseguindo da tentativa de silenciamento, por assim dizer, ser poético. A atualidade do discurso, que permeia a reflexão poética, nos apresenta questões a serem refletidas “cai lhe dos olhos revelando mudo”. O modo de ser, no que tange o conteúdo do poema, marca os fundamentos do idealismo gamoniano, isto é, o de tirar do silêncio lúgubre todas as vozes que, representadas pela obra poética gamoniana, abre a compreensão do – Eu – como se fosse um “Nós”, na medida em que a obra serve de catalisador do período que o poeta viveu.

Acredita-se que a experiência e os sentimentos têm laços quase indissociáveis. Para Schlegel, o código sentimental está associado à seguinte ideia: um ideal é uma ideia e fato. Gama, nesse sentido, se caracteriza como romântico. Sujeito idealista que buscou e defendeu a ideia abolicionista em várias frentes, contra o fato que era a escravidão.

Dessa forma, evidencia-se a reflexão como fundamental na base constitutiva da poética gamoniana. Isso nos leva a crer, assim como destaca W. Benjamin, que a obra se absolutiza e isso se dissolve no médium da arte. O efeito da imaginação poetizando (SCHILLER, 1991), nos parece ser um dos recursos estéticos da obra poética gamoniana. Chegamos a tal decisão, devido à poesia nos comover por meio de ideias, tomando o caminho do coração via razão. Por isso quando o poeta se projeta artisticamente contra algo, ou se revolta contra a realidade imediata – podemos observar o distanciamento que ele realiza para tecer a crítica.

A experiência, entendida como consequência das relações de tensão dos sentimentos e da realidade imediata, nos permite entrar em harmonia com o pensamento schilleriano, em que destaca que a comoção nasce do ideal que se contrapõe à realidade, todo sentimento constrangedor desaparece na sublimidade desse último, e a grandeza da ideia da qual somos imbuídos eleva-nos acima de todas as limitações da experiência.

Em outras palavras, conseguimos com a ironia romântica nos distanciar da experiência enquanto “ogiva” sentimental, e a par tensões o poeta subjetiva o real, trazendo por meio de sua poética os elementos que alicerçam a realidade, para, em seguida, refutá-los, criando uma síntese que se materializa em sua obra poética.

Nesse ponto, gostaria de enfatizar que a experiência está para o sentimental, mais do que para o ingênuo. “Um ideal é a um tempo ideia e fato” (ALVES, 1998), levando-se em consideração “a um tempo”, entendemos que ocorre simultaneamente. Dessa maneira, “Novidades antigas” contrapõe ideias antagônicas, isto é, o que é novo e o que é antigo. Quem

bate à porta indaga o sujeito-poético, assim, podemos localizar o lugar de onde o eu-lírico fala. Acredita-se ser o que Benjamin define como “espaços-do-entre”, entendemos o conceito da perspectiva de que é nessas margens, “no entre”, que o ponto de fusão de alguns elementos como, por exemplo, a reflexão possível a partir do objeto, buscando entender a condição histórica finita e limitada, - se pensarmos nos aspectos temporais -.

Desde o título à guisa da ironia aparece e cria a rachadura simbólica, por assim dizer. Os jogos das tensões estão diluídos por todo o poema. O poema é dividido em duas partes e, na primeira parte, o eu-lírico questiona como se ele pudesse antecipar uma hipotética possível evasão, “não tenho pressa”. Em outras palavras, tome o tempo que precisar.

O tempo, nessa continuidade, parece suspenso, dada a situação de não haver pressa. A voz que responde aparece ao fundo, e, em tom narrativo, descreve os primeiros indícios de uma segunda voz no poema. O diálogo é feito pelo eu-lírico indagando qual é a lei proferida. A consciência lírica é marcada com o advérbio – Aqui –, isso caracteriza o nível de consciência do eu-lírico do/no poema. “Aqui” marca geograficamente o local de onde emana tal poética. “Aqui”, nesse sentido, é o elo entre compreender o termo em sua realidade poética e a realidade imediata.

A forma composicional mostra a distância entre as vozes, uma que questiona e some, enquanto a outra, a de “Thomazinho”, em tom narrativo, se apresenta. Após isso, a “fusão de vozes” (BAKHTIN, 1997), fenômeno discursivo que busca certa ordem do ser, se utilizando da experiência como baluarte de um processo que, fundamentalmente, a experiência se torna uma forma catalisadora.

Logo, a crítica aos sujeitos sociais que, de inúmeras maneiras ardilosas, faziam (e ainda fazem) de tudo que pudessem para burlar a lei, o Brasil ter sido o último país a abolir a escravidão não é um caso isolado. Pelo contrário, é um conjunto de situações – ações e reações que causaram inúmeros efeitos colaterais. A economia ser totalmente baseada e dependente de mão de obra escrava é um ponto que, longe de antagonismos, ou niilismos, está atrelada à questão do capital e a filosofia por trás dele.

Costa (2014) destaca que os colonizadores tinham origens diferentes, isso significa que a substância e a identidade brasileira se constituíram de maneira profundamente estilhaçada. O princípio do discurso, ou o que se apresenta – a crítica em forma de zombaria. O nariz volta a ser um dos elementos a serem dilatados para se alcançar o efeito cômico. Dessa forma, temos “E no vasto salão notaram todos/ o nariz carregando o seu Thomaz”.

Este é um dos maiores poemas da corpora-poética gamoniana. O esquadro do poema é amplo e, nem sempre, tem certa “regularidade”, e quando tem diz respeito aos ataques e suas vítimas. A religião, a primeira, recebe uma guilhotinada a qual a limpeza, que era coisa rara,

se torna algo exequível. Aos pseudotores que prometem mundos e fundos, que “deles se horroriza a natureza”. A ironia romântica é, também, uma atitude humana ante a existência da natureza horrorizada.

“Meus amores” é um dos poemas os quais mencionamos, mas, não nos detivemos nele. Este poema possui um “lancil” camoniano que se transforma, é metamorfoseado, ou ainda, devorado pelo antropofagismo gamoniano. Este poema é um dos que estão, diretamente, ligados com a questão do Belo. Nele, o poeta constrói uma constelação a ser preenchida pelos novos “astros-estético-poéticos”.

Esses “astros” são utilizados pelo poeta no sentido de resgatar a simbologia da ancestralidade do povo escravizado. A polifonia das vozes é um elemento sofisticado, que a poética gamoniana possui. Isso é mais bem destacado se imaginarmos, reflexivamente, que houve um momento histórico da formação do país, que a maioria da população era negra, de tantos escravizados que existiam.

Como descendente direto do processo escravagista, o poeta experienciou, durante um período de sua vida, o amargo gosto de ser escravo. E acreditando que a experiência é um fenômeno híbrido. Híbrido porque ela está sendo pensada como um conjunto de sentimentos, isto é, ódio, alegria, tristeza, melancolia e assim por diante e o ato de passar por eles, isto é, a catarse. Dessa maneira, acredita-se que a ironia romântica veicula a voz do eu-lírico, na medida em que abre os horizontes de análise e de crítica da realidade que se apresenta como imediata.

O emaranhado de vozes dá, à tessitura poética, elasticidade e maleabilidade. Elasticidade, na medida em que essas vozes que são sociais, como destaca Bakhtin. Dessa maneira, isso permite que o discurso do eu-lírico consiga fazer as conexões entre as vozes que foram silenciadas e, pela consciência do poeta-negro/autor-negro, a recriação, ou ainda, a interpretação poética da realidade e de suas ideologias.

Isso possibilita compreender a multiplicidade de vozes quando se tem uma obra poética da envergadura reflexiva e crítica, talvez, um dos poemas mais engraçados de Gama. Ler o poema em voz alta, algo recomendável nesse como em outros poemas, amplia o contato com a linguagem cômica que ecoa por todo o poema. O riso que destacamos é o contra-ataque – por assim dizer, “ao costumeiro riso”.

O riso corriqueiro está, como observa Bergson, arraigado na vida moral cristalizada. Essa moral foi a encarregada de semear a ideologia racista. Destarte, existe um olhar vertical a respeito do riso. A vida e a moral aristocrática torna-se parte da bagagem, junto das ideologias, que vieram dos navios de Portugal. No poema, elas são esfaceladas pelo eu-lírico, que parte da zombaria-vexatória que produz o riso irônico, então quando lemos “Muito bem!

Sim Senhor! ... e o Valadão/ Arrebenta de riso em explosão!!.../Rebola o Paulo Egídio, como cobra”.

Criar a cena do sujeito, serpenteando como uma cobra, produz o efeito cômico, como também, desestabiliza a ideologia do racismo, que perpassa todo o poema e, como assevera o poeta, perpassa também pelas instituições. A relação desastrosa de duas instituições, digo, a Igreja e a Política, não é de hoje. Elas mantêm relações que perduram pelos séculos. Assim, “Dê de mão à sagrada teologia. Ordena o Presidente”, exemplifica o flerte entre elas.

Deixaram o salão os Deputados,
Saindo a dois de fundo, compassados,
E foram comentar, cena implacável!
Do orador a estreia memorável...

Não me surpreende que Luiz Gama tenha feito o burburinho que fez. O mais provável era o que acabou acontecendo. Buscaram, de várias maneiras, apagar a obra poética gamoniano, assim como fizeram anteriormente para realizar a escravização. Os versos “Donde vem tão altíloquo berreiro?/Será briga hiperbólica em terreiro/Já não há liberdade nesta casa/Que a palavra garanta a quem se empra/De a Verdade dizer, em prol da pátria/Quais Crispados impolitos da Bácia?!” , aos nossos olhos, faz emergir um termo que, permite pensar algumas relações que dizem respeito a como a consciência a respeito do que seria liberdade, na sociedade branca já era conhecido, requerido e defendido.

O verso “Já não há liberdade nesta casa” é uma das peças que encontramos, e buscando reconstruir, com auxílio da visão irônica do eu-lírico, por esse fio solto, uma tênue memória materializada, negativamente, no poema. O verso fala mais sobre a forma de como os brancos respondiam em confronto ideológico com os negros escravizados.

Ainda no mesmo horizonte, o conjunto de construção ideológica é fundamentalmente construído para que uma cultura se sobreponha a outra. No contexto poético, uma voz que grita do meio do furdunço, marca o racismo e a intolerância religiosa, a saber: “Temos samba soberbo; temos obra/Prossiga o Orador que nos deleita/Eu creio que é mandiga, ou coisa feita”, o asco da intolerância alimentada por discursos, que escamoteiam-se, semelhantemente, ao deputado que devido “turba não pode ser notado”.

Dessa forma, a Assembleia é transformada em um picadeiro via carnavalização. O processo de carnavalização e a ironia romântica estão lado a lado. Ainda que, em nossa compreensão, a carnavalização ocorre de maneira irônica, isto é, a bússola é a própria ironia. Ela amarra o processo de carnavalização a outros elementos como, o riso que é desperto por elementos cômicos da linguagem como, por exemplo, no verso “[...] Sim senhor; foi ele

mesmo/Redargue o Leonel, cor de torresmo, O feroz Leonel, que, no colega/Aguarda um orador d'atra refrega!”.

Ainda a respeito sobre a impressão da assembleia ter se tornado um picadeiro, a imagem que vem à mente é cena dos palhaços em um circo, quando eles, em busca de arrancar o riso da plateia, fazem uso de múltiplas linguagens com vários elementos gésticos, miméticos e poéticos, se considerarmos que o poeta expõe, narrativamente, o picadeiro se formar. As tensões entre os elementos cômicos do poema e os irônicos funcionam de maneira interativa, isso quer dizer, produz uma tensão e um “relaxamento” da linguagem poética, ou das vocês socais, do poema.

A ironia romântica age como um contraste na linguagem. Esse contraste, o qual pensamos ser, responsável de revelar, assim como em uma foto. O processo de estranhamento entre a sobreposição das imagens, ou seja, uma que é um picadeiro e a outra uma assembleia, com os cidadãos de bem da época. Seguindo no poema, observamos que existe um distanciamento do olhar em relação à cena, pois, o olhar busca o todo da cena, e, em um segundo momento, pormenoriza os acontecimentos, posteriormente. Dentro desse processo, encontramos um eu-lírico que, ora orbita a primeira pessoa, passando uma sensação de leitura e recepção, ora ele se afasta, quando se liga a terceira pessoa, à vista disso.

Ainda no mesmo poema, o sujeito poético com a atitude crítica ligada qual sonar, ele capta no âmbito social, aqui; a tribuna-picadeiro. Assim, a voz turva profere achar que é macumba, ou coisa “feita”. Certamente, estamos diante de uma das engrenagens de manutenção do poder, engrenagem essa que a Igreja enquanto instituição, com sua ideologia e etc., por meio da intolerância religiosa realiza-se o processo de separação entre os brancos (ou o “bem”), e o preto (o “mal”).

Se pensarmos que a escravidão acontece devido à transição e consolidação da Modernidade, o capitalismo está interligado ao processo, se avançarmos, as ideologias dele se interligam com outros que precisam dele para se manterem de pé, como é o caso da Igreja, que, do medievo, precisou se adaptar para sobreviver. O processo do avanço tecnológico é produto do capitalismo. Vale a pena, então, prestarmos atenção à maneira como ele foi introjetado e, posteriormente, compreendido. Daqui, da compreensão do processo de construção das tais relações, se torna também possível compreender as ideologias imperialistas, colonialistas, as que estão escamoteadas na materialização de um nacionalismo, patriotismo, a criação do Estado-nação que, inspirado no conceito de “Estado da razão” (Iluminismo), entre outros fatores.

A ideologia que permeia a escravidão é substancialmente capitalista. Engendrada como uma das patologias da Modernidade, a ideia de mercadoria não pode passar

despercebida, devido aos corpos negros terem sido compreendidos como tal. O título do poema deixa uma pista para o leitor compreender como ele pensou a forma de observar, a metáfora do picadeiro não foi utilizada de maneira despreziosa.

Esse poema se distancia de alguns, devido ao eu-lírico não nos “convidar” para entrar, de certa maneira, para se entrar no poema, entramos lado-a-lado com o poeta, isto é, nossa consciência é afetada pela do poeta, que, por sua vez, nos transporta para o local de onde ele percebe como e para onde tais caminhos guardavam. “Cena parlamentar” daria um excelente esquete, devido existir algumas relações com o teatro brechtiano.

Em “já não há liberdade nesta casa”, se observa que a consciência – do que poderia ser e o é, a consciência em relação do que a liberdade é para o indivíduo. Em vista disso, o termo “liberdade” se torna uma espécie de “âncora”, em que o vemos como irônico, na medida que o sentir apenas um pequeníssimo fragmento da experiência de estar silenciado. No caso do deputado, ele não foi silenciado, pois, ainda que não estivessem dando atenção para sua voz, ela, ainda assim, existia. O que não ocorre com os escravizados.

Isso posto, o poeta parece querer enjaular os versos. O poema possui uma hermenêutica própria e cheia de entradas, quase que transpassada por vários pontos. Isso quer dizer que, ao passo que as vozes dos “personagens-poéticos” entram em cena o picadeiro está completo. A relação desastrosa da mistura, ou melhor, o diálogo (ou a falta dele) entre religião e política se constata até os dias de hoje. Esse fato não se origina aqui no Brasil, por certo, é anterior ao nosso Ocidente, tão novo e já tão sofrido.

No verso “Dê de mão à sagrada teologia/Ordena o Presidente”, o eu-lírico sendo parte integrante do poeta, por assim dizer, conjuntamente, com as vozes sociais que ele carrega, produzem um choque ideológico. Esse choque ocorre também no universo estético, o choque que é destacado refere-se, diretamente, ao que poderíamos chamar de colisão cultural. Essa colisão é travada no campo da religião, porque os escravos possuem uma crença, uma fé, diferente da sociedade escravocrata da época, como também, em relação ao Belo, aos símbolos que produziam o estético, entre outros pontos que firmam a ideia de colisão, pois, a cultura africana é atravessada, para não dizer atropelada pela cultura europeia.

É perceptível que, do século XIX para o século XXI, os processos das/nas frentes políticas se modificaram, isso é factual. No entanto, o que gostaria de destacar é como os eixos temáticos, ou coisa que o valha, não conseguem realmente avançar em suas pautas. Ainda em dias atuais é notável a relação de vínculo que a beleza negra possui com elementos de menosprezo. Dessa colisão cultural, que banhada a sangue negro e indígena, é compreensível a afirmação do poeta quando afirma “O escravo que mata o senhor, seja em que circunstância for, mata sempre em legítima defesa”.

Questões como racismo, o fascismo e a onda neonazista escamoteada no continente europeu, e que afetaram [e que alcançam terras brasileiras] e ainda afetam a frágil constituição cidadã, que versa a respeito de uma democracia fictícia, esse todo está ainda ancorado no princípio da fala de Gama ora aludida. Enquanto existir o “elefante branco” da escravidão, e essa metáfora vem a calhar, porque, em nosso consentimento, o racismo é, principalmente, um problema de brancos, o Brasil terá mantido a estrutura arquitetônica de manutenção do poder, que foi instituída desde sua colonização.

Em “O rei cidadão” (dois metros de política), identificamos como as relações de poder são espriadas socialmente. As relações de poder são compreendidas e assimiladas na poética, que consegue dar forma na maneira de olhar e de seu lugar de fala, que é um elemento interessantíssimo, devido às circunstâncias existenciais do poeta. A atualidade e o vanguardismo da poética gamoniana parecem ancorar-se com tal profundidade nas relações sociais, que, aos nossos olhos, alguns dos versos do poema parecem o registro poético do que vem se arrastando desde o século XIX até os dias atuais, então lê-se;

No tempo antigo o Rei obrava só;
De chanfalho na mão cortava o nó;
E os ministros, calados como escudos,
Eram todos, do Rei criados-mudos,
Hoje em dia, porém, mudou-se a cena;
A pena e a palavra; a língua luta,

Além da consciência do mito arturiano, o eu-lírico consegue a façanha de “enfiar goela a dentro” dos políticos da época, o nível de sandice que pairava na tribuna. Em “Um rei sem massa-pão, um Rei à toa!/ E, por fim, distinguindo ou misturando/Todos vão no Tesouro manobrando”, a consciência do eu-lírico, quando do uso da ironia romântica nesses versos, soa cômico porque via consciência o sujeito-poético percebe, que o que se desejava era que a terra de Vera Cruz continuasse a ser o que foi projetada para ser, isto é, uma zona predatória das culturas europeias.

Mas se este não governa a culpa é sua:
Quem faz ricos palácios, e na rua,
Sem roupa, sem chapéu, de bola no sol,
Faz papel de lanterna de farol,
Deve a morte pedir ao Deus clemente,
E ao demônio que o leve de repente.

O escravizado no Brasil, século XIX, considerado como um animal que compunha a somatória com outros, como; vacas, cavalos, porco, galinha etc., ou seja, a desumanização, em relação a escravidão ocorrida no Brasil, foi hedionda. Por estar “atenado”, o poeta consegue deixar alguns marcadores em sua poética, que sinalizam a consciência do real imediato, em outras palavras, ele se utilizando da ironia romântica diluí ou interliga elementos do ideário da Revolução Francesa, a saber:

Chamam parvos – que o povo é soberano,
Que não suporta em si nenhum tirano,
Que todos os poderes lhe pertencem,
Que os Reis, e que os Ministros lhe obedecem,
Que as urnas são de luz de liberdade, radiante,
Que verbera nas faces do Atlante,
A luz que faz tremer as tiranias,
A luz que há de abrasar as monarquias...

O verso “Chamam parvos – que o povo é soberano”, mostra que o olhar do eu-lírico fura a bolha da manutenção da ignorância, uma bolha que em sua composição se valia do ranço que a religião produzia – devido ser usada de forma questionável – e da política que, feita por brancos para brancos. Em “as urnas”, encontramos a busca da ideia de honestidade, principalmente, se levarmos em consideração que a luz, que é o material que materializa tais urnas, é a mesma que, da Revolução Francesa, brilhou e fez tremer as tiranias, e abrasou as monarquias.

A força dos jogos sonoros, de rimas burlescas, de sintaxe agressiva são partes constitutivas da linguagem poética, como também, fazem parte da constituição de uma consciência histórica, ou no mínimo algo próximo, rompe ideologicamente. Diante disso, o eu-lírico está em pé de igualdade, existindo no corpo social. A existência de Luiz Gama já era uma afronta à sociedade da época. A voz de um negro, as críticas, o riso irônico, as sátiras feitas com um tom todo gamoniano, no que diz respeito aos elementos cômicos.

A prova exemplificativa é o poema “Espiga” e, sem sombra de dúvida, esse poema é o que mais a veia cômica do poeta está saltada. O poema é organizado em uma sequência lógica e de rimas que a cada estrofe, o riso irônico se confunde com o tom de zombaria, a metáfora da espiga é de um bom misto. O poema é uma “ogiva” de zombaria. Na primeira estrofe, com um esmalte narrativo, nos é informado que no ministério foi gerado a grave história da espiga. Não por acaso, a espiga que possui formato fálico. E, dessa ideia, o poeta articula a hilariante zombaria. Assim, temos;

É de mistérios pejada,
Às almas causa fadiga;
Foi do mistério gerada
A grave história da espiga.

É de ministérios vergonhosos, aos quais as almas fadigam de tanto trabalho físico, geram, assim como destaca o sujeito-poético, a grave história da espiga. A espiga é utilizada como uma metáfora aberta. O que isso quer dizer, quer dizer que, por possuir tal qualidade, ela permite possibilidades de mesclas, por exemplo, ela pode ser interpretada, resgatando da simbologia sexual, como um falo. E a partir do objeto, todo o processo pelo qual o objeto fálico passa de situação em situação, deixando sempre suas marcas irônicas – devido ser ele o feitor, por assim dizer, da justiça-irônica.

Até esse ponto, nada tão interessante, pois o merecimento de quem faz o mal é receber a colheita do plantio. Entretanto, se pensarmos que a metáfora vem carregada de outros significados paralelos e atrelados à espinha dorsal dela, por assim dizer, a relação análoga para sua construção passa por um processo de pluralização, ou algo mais ou menos nesse sentido. Por conta desse detalhe, isto é, pelos vários diálogos e conexões de formação da imagem como um todo, representando por ela todo o desenrolar do "enredo-poético". Assim, entendemos que o poeta consegue fazer da espiga uma alegoria. É a partir dessa alegoria que se inicia nossa análise.

Desta maneira,

Formou-se a espiga dos grãos,
Que Deus na terra lançou,
Foi para o gozo dos filhos,
Que o Padre Eterno a criou.

Os grãos, nos seus epispermas
Germinam todos no chão;
Guardando os fundos mistérios,
Mistérios da geração.

Os grãos fermentam, fecundam,
Sem o auxílio das mãos;
Dos grãos arrebentam grelos,
Dos grelos vêm novos grãos.

Os grelos tornam-se troncos,
Os troncos crescem no ar;
E trajam virentes folhas,
As folhas de verde mar.

De tronco esvelto, e frondoso,
Da Faia, ou Pinho de Riga,
Pendem os grãos germinantes,
Origem de novo espiga.

Assim, pois, provado fica,
Além de contestação,
Que há mistério sobre a espiga,
Que há mistério sobre o grão.

Que o Rei dos mundos eterno,
Formando a espiga e o grão,
De tal sorte os confundiu
Que vedou a distinção.

Hoje, nos atos humanos,
Por simples imitação,
Se diz – que levou da espiga
O que sofreu logração.

Porque se julga enganado
Quem pretende definir
Do grão, da espiga o mistério,
Que Deus não quis descobrir.

Na primeira estrofe, nos parece que o poeta, se utilizando do mito cristão (católico), reorganiza e constrói, no poema, a aproximação dos contextos estéticos não existe confronto, porque a vítima não consegue se librar do riso de deboche e zombaria. Assim, sabemos que a espiga não veio do nada, ela veio de Deus, do pai-eterno. A relação que o poeta constrói entre o tom mais narrativo, mas não uma narração de maneira convencional, os profundos tons de comicidade e ironia, além de serem os ornamentos da textura poética do poema, formam os laços desse poema, materializando-o como algo tragicômico.

O poema tem dois momentos. O primeiro que busca uma aproximação da ciência com a religião. Cada qual utiliza de maneiras diferentes, as tensões entre os “polos”, um representado pela teoria da evolução de Charles Darwin e, o outro, pelo criacionismo¹²³. Longe de entrar em debates, o eu-lírico contextualiza tais tensões, guardando os fundos misteriosos da geração. Assim, quando percebemos que dos epispermias que germinam o chão, nenhum deles precisou das mãos brancas para realizar a tarefa.

Dessa maneira, o tempo do poema parece germinar de acordo que o poeta vai progredindo em sua contextualização quase mítica, e profundamente poética. Nos versos da 6ª estrofe, nos é relevado pela graça do florescimento da vida. Assim, os grãos pendem e germinam, dando origem a nova espiga. Na oitava estrofe, é a fresta pela qual a ironia é assentada e, por um capricho do destino - talvez, ou apenas por falta de cuidado do Rei dos

¹²³ A relação das teorias aludidas se explica pelo fato de quem enuncia e relaciona os polos é um sujeito negro, que durante a escravidão mostra, com sua escrita poética, que letras e ciências são sim, para todo ‘pretinho da Costa’. E que as teorias veiculadas de que os negros não possuíam alma, ou ainda, não serviam para o ofício intelectual era simplesmente racismo. Justificativas infundadas para fazer a manutenção da escravidão e, claro, da hegemonia de poder, principalmente, se levarmos em conta que a Escravidão foi um dos eixos principais da consolidação do capitalismo em terras brasileiras, como também, da Modernidade, ainda que em sentido amplo.

mundos eternos que se confundem da confusão nasce a ironia. Ironia essa que nem mesmo o próprio “Deus não quis descobrir”.

Essa é o que destacamos como a primeira parte do poema, as temáticas se interligam, possibilitando que a ironia conduza à zombaria por toda a extensão do poema. Do jardim do Éden, não apenas a maçã foi criada, a espiga também. A espiga representa a tonalidade social que assumida pela ironia. Considerando que o Romantismo é um produto típico da vida cultural e urbana (BRAIT, 2008).

O poeta, utilizando-se da ironia como atitude, consegue organizar no poema um conjunto que representa o passado, mítico no caso deste poema, pois trabalha com um conjunto de recursos imagéticos e ideológicos, levemente, inclinado para que se ocorra a zombaria, do presente, em que ele se torna um crítico ferrenho, e do futuro. Por conta disso, encontramos na dialética gamoniana algo, profundamente, reflexivo.

A ambiguidade que se apresenta, tendo a espiga como eixo, permite evidenciarmos a ironia, que articula os elementos satíricos e cômicos, para chegar na mistura da zombaria. Assim, lemos:

O noivo que afadigado
Procura noiva opulenta,
Se casa e fica logrado
Da espiga tomou na venta.

Bem assim o candidato,
Que aspira a ser deputado,
Se roda e decai do pleito
Tomou da espiga o coitado.

O padre que cauteloso
Afaga moça bonita,
Se dão-lhe pela malhada,
Levou da espiga maldita.

O ardiloso carola,
Dos templos o rezador,
Nos outros atíça a espiga
Tremenda espiga de horror.

Com rezas pretende astuto,
Ao Deus supremo enganar;
Mas Deus o condena, o justo,
A morto espigas tragar.

O próprio orador colosso,
Famoso Tribuno ousado,
Se o povo lhe nega os votos,
Nas urnas fica espigado.

O ministério soberbo,
Que emerge da fina intriga,
Se nova intriga desmonta,

Na queda leva da espiga,
O pretendendo ao Senado,
A quem o Rei favoneia,
Se na escolha é malogrado,
Leva em cheio espiga e meia.

Se do Rei escolha alcança,
E se a escolha é rejeitada,
O logrado cai de costas,
E toma espiga dobrada.

O mercador que faliu,
Finório como formiga,
Guardando a chelpa segura,
Nos credores mete a espiga.

À guerra lançou-se altivo
O Francês, povo guerreiro;
D'Alemanha toma espiga;
Toma espiga, e dá dinheiro!

Vencendo a brava Alemanha,
Vencendo com fama e glória,
Anda medrosa da espiga
Que ganhou com a vitória.

É que as espigas germinam,
De espigas espigas vêm,
E se espigas dão espigas,
Ai de quem espigas têm!...

O cavaleiro bifronte,
Que a mão nos estende amiga,
Quando nos morde às ocultas,
Tem alma de podre espiga.

O doutor, o Lente, o Artista,
O homem sério, de bem,
Se os olhos fecha, e se queda
Espigas leva também.

Os próprios Santos bondosos,
Oragos das confrarias,
Espigas tragam maiores
Que as torres, nas sacristias.

Um redator de jornal,
A quem a Musa falece,
Por certo leva espiga,
Se o povo não favorece.

É tal a força da espiga,
Tão grande o seu poderio,
Que Deus, que nos deu a espiga,
Negou-nos dela o desvio.

Por ela tudo se move,
O Céu, a terra, e o mar;
Por ela tudo se encanta,
A flor, a brisa, o luar.

Faço ponto pois, na espiga,
Não quero ser espigado;
Nem quero que o leitor diga
Ter eu da espiga abusado.

É de mistérios pejada,
Às almas causa fadiga;
Foi do mistério gerada
A grave história da espiga.

A hermenêutica do poema é construída a partir da alegoria da espiga. Ela, a cada estrofe, consegue suturar o texto poético, dando, assim, novas possibilidades, de uma estrofe para a outra, e todas elas possuem conexões. Delas, conseguimos entender o movimento dialético que a ironia faz. Dessa forma, a ambiguidade que o simbolismo sexual enseja na construção da imagem análoga à ideia da espiga ainda possui um elemento como ele, o elemento está envergado para o deboche.

Assim, como na frase célebre de François Rabelais – “É melhor escrever sobre risos do que sobre lágrimas, pois, o riso é o apanágio do homem”. O riso irônico deflagra os conflitos, os costumes e a formação da mentalidade e da identidade brasileira. Desta forma, entendemos que o poeta realiza a crítica tendo o cômico como a espinha dorsal do poema. Aspectos históricos e culturais registrados no poema corporificam as referências dos costumes do povo e as ações cotidianas.

A figura do eu-lírico é encarnado como uma espécie de anti-herói, uma vez que ataca a imagem de pessoas ilustríssimas, como do Rei (Dom Pedro II), da Igreja, (o padre), da república como um todo, dos deputados, dos senadores e etc. Nesse sentido, o riso irônico é transpassado por toda a extensão da tessitura poética. A ação que sucede o objeto principal é construída a partir de elementos risíveis, como, por exemplo, a espiga e as situações às quais os personagens-poéticos são expostos.

O riso irônico é que desmascara tais personas. O desnudar, trazendo a realidade imediata para o plano poético é um recurso que permite que o sujeito poético os ridiculariza na medida que expõe os vícios e pecados, como no caso do padre que gostava de afagar as moças bonitas. O dilatamento dos pontos principais do poema é colocado em tensão, para que ser alcance o teor de zombaria. Assim, compreendemos que o cômico e o disforme (ou o feio) possuem relações substanciais no poema.

A inversão dos valores, isto é, dos cidadãos de “bem” do século XIX, provoca a quebra dos padrões sociais. A apreciação do “caos-hilariante” produz o efeito zombeteiro que desperta o efeito excitante, sexual, propriamente dito, e o relaxamento via zombaria que atija o imaginário do leitor. Destarte, a maneira que são apresentadas as personagens completa o

arcabouço de elementos que levam a despertar a zombaria, como no caso do ardiloso carola que a Deus procurou enganar e pela eternidade espigas teve que tragar.

No poema, é possível observar que os elementos hilariantes ¹²⁴são conectados ao cotidiano. Por isso, do corriqueiro são extraídos os “gatilhos” que acionam o riso. Um desses gatilhos é, por exemplo, a questão de que a ninguém é permitido fugir da justiça-espiga. A graça¹²⁵ possui laços orgânicos com as personagens, porque o que a espiga cobra são atitudes, minimamente, morais e éticas, tanto das pessoas como das instituições que a representavam.

Dessa maneira, as referências possuem diálogo direto com o público e com a realidade social circundante. A poética gamoniana é o espinho na carne da aristocracia imperial e da burguesia agrária. Levando-se em consideração que o poema é, fundamentalmente, cômico, as ações, que envolvem os infortúnios por conta da espiga satiriza, em tom elegante e inteligente, demonstram os vícios, o ridículo, o absurdo da ideologia capitalista tendenciosa e vil, ou ainda da Igreja, do congresso, da corte portuguesa e assim por diante.

Devido ao supracitado, o poema reúne elementos da comédia pela situação constrangedora à que todos são expostos, isto é, aos atos que a espiga vigorosa fará o que foi feita para fazer, espigar as vítimas marcadas pela ironia. A ironia consiste na captura da vítima, isto é, os personagens e, propositadamente, os descontextualiza, reduzindo-os a meros mortais. As ações corriqueiras de tais personagens atraem o espírito cômico do público-leitor, atraindo até o mais distraído dos leitores.

Diante disso, a linguagem surge no horizonte de análise. A língua sendo utilizada de maneira correta, ainda que não – profundamente – sofisticada, é um dos elementos que o poeta apresenta, ainda mais, por se tratar de um negro, em pleno momento da patologia moderna, que foi a Escravidão. O choque não é apenas pelo que é dito, mas também, como é dito, e, claro, por quem é dito. Assim, destaca-se que a alegoria da espiga consolida a acuidade do poeta em trabalhar com a linguagem poética.

Algo digno de nota, em que o cômico e, em certa medida, mas principalmente, a comédia tem sua origem nos fálicos e culto a deuses, como Dionísio – que eram feitos em prol da fertilidade. O duplo sentido que o poema carrega, nos permite trilhar dois caminhos.

¹²⁴ Em elementos hilariantes, leia-se cada sujeito recebendo o que deveria receber. Isto é, o padre cauteloso que afaga as moças, levando da espiga maldita, o carola – hipócrita, rezador e fantoche da Igreja, tomando espigada de horror, ao candidato trapaceiro e que das facilidades políticas ganha o pleito, a espiga sendo acertada no meu do peito. Ou ainda, o orador colosso, que nas urnas fica espigado. E assim por diante. A relação de enxergarmos, ainda que poeticamente, a corja recebendo o que lhe é direito desperta o riso zombeteiro, que alcança o escárnio. O processo de enxergar o opressor ser devidamente recompensado, dá ao oprimido o prazer de rir, desta vez não mais da própria desgraça por não ter mais nenhuma opção, mas sim, da situação que quem recebe a punição, a recebe porque ela é caracterizada como reação das ações fétidas outrora feitas.

¹²⁵ No sentido de engraçado.

Um que o verniz de obscenidade, mas nada agudo como – por exemplo – as comédias de Aristófanes: Lisistrata.

O jogo imaginativo que o poeta propõe é ariscado, pois, ninguém sai ileso da espiga. Aqui, a espiga se metamorfoseia e, em nosso entendimento, ela sedimenta mais uma camada significativa, podendo ser compreendida como o “Carma”. E do carma, ninguém, foge, especialmente se considerarmos ele um processo irônico de “acerto de contas”. O transvestimento mostra que, em vez do anúncio do órgão genital, o tom zombeteiro da narrativa provoca o imaginário sexual do leitor. Vale destacar que o tom não alcança um caráter pornográfico, por assim dizer, pelo menos não em tom sórdido.

O riso que o eu-lírico produz desperta o efeito da aproximação entre o eu-lírico e o leitor, se tornando algo comum entre os dois. O riso ecoa da poética para a imaginação. Dessa maneira, o poema que “*alegro ma non troppo*” é de uma inventividade apurada. A realidade prosaica do Brasil (século XIX) produz uma dissonância na poética, algo característico da lírica moderna. O movimento do centro para a margem, e se mantém nela porque dentro da descontextualização, como afirma o eu-lírico, “Doutor, o Lente, o Artista, o Homem sério, de bem, se os olhos fecha e se queda, espiga leva também”.

A poética de “Epístola familiar” dialoga com a ideia do marginal, sendo que a figuração das vozes proporciona infinitas possibilidades do espírito livre, que no caso é o do eu-lírico gamoniano. A consciência histórica é marcada pelo eu-lírico em “a estrangeira história mente”. A forma que os contornos da consciência se organizam no poema concretiza a poiesis criadora gamoniana. Se torna possível, a partir do verso, refletir a respeito da questão de que a História tem sido contada pela parte vencedora. Desta maneira, questões equivocadas, como a ideia falaciosa de que o Brasil foi descoberto, sendo que nunca esteve perdido, é uma das maneiras de introjetar ideologicamente subterfúgios para formar a visão do povo que, ainda sem espírito de nação formado, acredita no projeto de civilidade do colonizador. A fala do sujeito-poético busca desmascarar tais pontos, como em:

Contra a voz do mundo fero,
Que as vitórias desta terra
Quer lançar do lodo à berra,
Que São Jorge, o grão-guerreiro,
Aqui viu a luz primeiro;
Que são Pedro o pescador,
Aqui foi agricultor;
E São Paulo, o cabalista,
Pela fama, foi Paulista

O emaranhado de vozes dá, à tecitura poética, uma elasticidade e maleabilidade que permite ser transpassadas por outras vozes, deixando seus vestígios poético-ideológico em sua

escrita/produção poética. Dessa maneira, se torna possível compreender como a polifonia consegue articular as vozes, não colocando-as em harmonia, mas, criando tensão que se dá devido à envergadura reflexiva e crítica.

O jogo ilusório do poema, costuradas a metáforas que concatenada com ideias “eu” estão no plano real, não no das ideias, destaca um ideal unificador. A luta, por assim dizer, do eu-lírico atrelado aos valores, virtudes e sabedorias, proporciona um idealismo em que os extremos se encostam. A Idade Média projetou o culto fanatizado para o Ocidente, e assim como fez uma vez, com as cruzadas em busca de poder, também o fez, quando dos primeiros contatos, por motivos semelhantes.

A natureza real dos fatos da língua (BAKHTIN, 1981) se torna o pano de fundo da construção poética gamoniana. Dito isso, compreende-se que o eu-lírico idealiza um modo específico de padecer [ou algo que o valha] e lidar com os limites e com a representação da ironia romântica como um elo, uma relação entre o autor e seu, ou ao seu, público.

A ironia no poema destaca as relações da linguagem coma experiência, isso implica, diretamente, na maneira que enxergamos o mundo, ou ainda, como nos é apresentado e direcionado a maneira de enxergar o mundo, minimamente, como o poeta o vê. O sentimento, experienciado pela linguagem poética, cria um movimento pendular da ironia romântica, aplicada ao contexto do poeta. O trágico na ironia é preponderante, como sabido, dessa maneira, algumas expressões paradoxais, que requerem leitura atenta e decodificação, se apresentam como ironias, ou camadas dela, principalmente, se admitir-se quem fala e a quem se fala.

A contextualização de “O moralista” é construída para enfatizar a pulverização de uma seriedade a qual é diluída na extensão da tecitura-poética. Ainda não se sabe, precisamente, até que ponto a experiência do mundo refletem a realidade, ou se os sentidos se enganam no que vem a ser verdadeiro. O poema contesta a ideologia fanática e predadora, como foi o caso da religião como forma de adestramento social. Nesse sentido, o tom irônico oxida o discurso ideológico, desmascarando as inconsistências, isto é,

Meus irmãos, ronca o frade, em ré profundo;
Em nome do senhor desconhecido,
A verdade voz trago, sem contrastes.
De artimanhas não venho premunido;
Ardendo em compunção, da fé mais pura
Trago o peito embebido santamente;
E ao cintilante lume das estrelas
A mente depurei para falar-vos.

Perdido o mundo vai; de que em queda
A moral se esboroa, e tibia tomba

Dos abismos no seio – atra caverna.
O pecado seduz, zomba do dogma;
A rebeldia ousada o colo altivo
Com arrojo alevanta em toda a parte;
Sutil o maçonismo, como a lava,
Tragando vai Pompeias desta idade;
Corrompe o ouro vil; as leis corrompem;
O gládio da justiça poluído

Faz tremer os Concílios; Roma treme!...
Vacila a Santa fé no Vaticano;
De pescador a barca sobre as ondas
Vanzeia ao vendaval das heresias!...
O clero só, irmãos, puro soergue-se,
Afronta os vícios todos, e derrama
Em torrentes de luz santos milagres!...

Percebe-se, assim, a santidade oca, de faixada e hipócrita da igreja – por pura ganância e sede de poder – o que não é novidade, ou seja, a Igreja Católica medieval conseguiu manter seu poder, realizando todos os tipos de escabrosidade. O eu-lírico, então, contesta a realidade pela linguagem, ou seja, a palavra, em que ele destaca:

A palavra lhe impede agro caroço.
Disfarçando parou; pela samarra
A manopla estendendo vagaroso
A chumbada boceta pôs de fora;
E nela os rombos dedos cabeludos
Foi do pronto engolfando costumeiro

A construção caricaturada da vítima, que dava a “famosa taboca narigada”.

Ali, pois, suspenso o pardo fluxo,
E dele evaporada a parte aquosa,
Do enrubescido rosto, pela ardência,
Do vil tabaco um banco se proteja,
Que, com torvo subsídio, mais se aumenta
Do lábio à orla, em cônica pitomba.

O ataque às ideologias predatórias do capitalismo, como é o caso da patologia que foi a escravidão. O moralismo religioso propagado na época tinha como objetivo, basicamente, dominar em uma frente ampla o poder, no caso do Brasil. O processo de desumanização, feito com os negros-escravizados, teve como frente ampla a Ciência que “legitimava” que o negro não possuía potencial [capacidade] intelectual para realizar tarefas que demandam qualquer esforço que se relaciona à produção artística ou do espírito, Gama o fez isso cair por terra.

O fio que liga o mundo das ideias e a realidade imediata descontextualizada e de todo o universo estético desajustado à realidade é reconstruído via linguagem poética. A lógica do

idealismo é consolidada na obra poética pela entrega [quase] sacrificial, colocando o poeta como sujeito que se sacrifica de corpo e alma em prol de uma ideal. A natureza humana é um dos elementos que, passo-a-passo, é diluída em toda a corpora poética.

A miséria nacional retratada, se interconecta com o referencial estético que a poética gamoniana busca como um todo. As douradas molduras, provavelmente de ouro, contrapõem-se à realidade material e imediata no país no século XIX. Fé, religião, linguagem e ideologias, assim como o termo moral, recuperam, no poema como elemento deflagrador do conjunto de costumes, as regras adquiridas pelo hábito.

Já no contexto poético, entende-se que a moralidade é o termo que cria tensão dentro do poema, pois a ideia de moral, que está para a realidade, é ressignificada poeticamente. O contraponto, que é passível de observação, se assenta na relação contraditória entre realidade e universo poético. Pode-se pensar, com isso, que a realidade vivenciada e registrada pelos olhos do sujeito-poético não possui liga com a forma representacional dela, a moralidade, na sociedade da época.

O conjunto de valores que constituem a moral, do hipotético [que de hipotético não tem muita coisa], se desloca no tempo devido a ideologia da religião trazida de outro lugar, e imposta, conseguiu sobrepor-se à resistência dos escravizados, que conseguiam realizar e se conectar com o sagrado quando conseguiam fugir para os quilombos, ou realizá-las sempre às escondidas. Os escravizadores arrancaram dos escravizados tudo, suas raízes, sua língua, sua religiosidade, desumanizaram os sujeitos da forma mais absurda e desumana possíveis.

Os “cantos gregorianos”, que em tom de lástima, convidam os crentes a meditar, ou quem sabe, refletir. Isso destoa veemente dos atos atrozos que a escravidão propagou. Em certa medida, a Igreja, por ser uma instituição que desde a Idade Média ganhou muito poder, veio até terras brasileiras. Assim, o templo imponente, que responsável de acomodar as almas que seriam salvas pela palavra de Deus, exalava, no púlpito, o cheiro semelhante a bode, isto é, o cheiro ocasionado pelo mau-cheiro de bodes e cabras, o que nos lembra, em “Quem sou eu”, a ideia de que todos somos bodes.

“A luz, a santa luz da sã verdade” é invocada, para contrapor a mentira contada pela versão “oficial”. Dessa maneira, “forceja embalde o pregador sanhudo”, o medo foi um elemento bastante explorado, durante o período colonial, e se manteve mesmo após a “abolição” da escravidão. O coro que responde são os fiéis, que, cegos ideologicamente, acreditavam no sacerdote que cheirava a bode. Assim, a Ave Maria implora que o pêndulo de tortura e terror seja parado.

Colocar as polaridades opostas para criar tensão, não foi utilizado, somente, no poema “O moralista”, como também, em “À Maria (epístola familiar). A parte lírica que contempla,

no feminino, um amor quase platônico, ou impossível, como fica claro com a leitura do poema. As rimas buscam no prosaico algo que representado, de forma burlesca, lembra as cantigas de amor.

Um dos detalhes que nos leva a crer no mencionado é a assinatura no fim do poema, assinatura que representa o nome feminino do poeta, ou seja, “Luiza”. A figura feminina, tratada no poema, escapa da figura materna, e se aproxima de algo mais carnal, por assim dizer, o amor entre um homem e uma mulher, ou a musa inspiradora e amada. Algo que vale a pena destacar, nesse caso, é a consciência poética que se materializa no poema, por meio do processo dialético de constituir o eu-lírico, diretamente, com a consciência crítica do poeta.

Nesse sentido, a sofisticação poética com que as metáforas, como “A rosa do coração”, “As ondas muge, n’areia”, como também em;

O beijo que tu me deste
Inda nos lábios o sinto,
Que nos meus lábios revivem
Dos teus o beijo faminto.

Aquele apertado abraço,
Que entre soluços me deste,
Há de ser o eterno laço
Do nosso encanto celeste.

O “casto fulgor” do sujeito-poético, ou seja, o amor em sua forma “legítima”, por assim dizer, e pura, se apresenta no sentido de que o sentimento será guardado no âmago eternamente. A aproximação da musa com os elementos da natureza confirma a hipótese de que o racismo e as inverdades, ditas a respeito do povo negro-escravizado, foram e podem ser entendidos como a mais significativa patologia da Modernidade, ainda não conseguimos enquanto sociedade compreender.

Refletir e buscar meios de extinguir ou edulcorar os efeitos colaterais, que surgiram e que, devido a memória, em vez ser usada para reestabelecer, ou materializar – quase- do nada algo substancial, é, no momento, suficiente para sairmos do simulacro ideológico criado e não desmantelado.

A consciência está sempre no presente. À medida que a vida passa, ela se torna memória. A memória se torna elemento fundamental para a compreensão do todo, que pode ser representada pela sociedade, e o indivíduo, ou seja, o poeta, isto é, Luiz Gama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado constatou que a produção poética de Luiz Gama é transpassada pela ironia em todos os sentidos possíveis. A sátira desperta o riso irônico, dando vasão para a construção do que entendemos como humor à brasileira. A linguagem poética, inerente da produção de Gama, tem elementos híbridos vocabulares, sonoros, entre outros, como, também, mescla, reinterpreta e reorganiza o arcabouço simbólico-imaginativo. Ele por sua vez, é colocado em batalha com o processo deformador das ideologias hegemônicas.

A busca por entender como o poeta consegue, valendo-se de uma sensibilidade acurada, perceber e se tornar moderno, à medida que, partindo da linguagem, consegue construir novos paradigmas filosófico-interpretativos, assim como, abre a ferida fundadora do país, ou seja, a escravidão. A sátira gamoniana não permite precedentes de leitura superficiais, o que é dito, quase sempre, como se espera de um bom ironista, não significa o que, de imediato, se interpreta. A dialética gamoniana é costurada em todas as suas partes pela ironia, que pensada e aplicada com sutileza e precisão escancara a diáspora afro-brasileira, ou ainda, afro-luso-brasileira.

Os arranjos estéticos, às vezes, um pouco inusitados – mas nunca ingênuo, como é o caso do poema; ‘Bodarrada’, que resgata, na figura do bode, elementos que dialogam com a tradição oriental, como também, europeia, ao mesmo tempo que constrói uma crítica aos escravagistas. A cor, outro elemento substancial de sua poética, é utilizado de maneira pontual para que o jogo dialético da linguagem consiga contorcer os discursos racistas de sua época. Dessa forma, quando se destaca que até a cor era um defeito, uma espécie de mal de nascença, se não ficarmos atentos é fácil passar despercebido que isso é ironia pura, pois, dessa cor, diz o poeta, é a origem de toda a riqueza do país, ou ainda, do que usufruíam da escravidão para se beneficiar.

As hipóteses supracitadas se consolidaram porque se constatou a ironia romântica na construção da poética. Assim como, também, foi possível compreender e admitir a qualidade do texto poético de Luiz Gama, deixando claro que sua escrita poética, seu olhar sobre a sociedade, a sensibilidade artística, a modernidade de sua escrita e, ainda, a ironia, em sua força universal, transpassa a produção poética, colocando-o lado a lado dos grandes escritores românticos de seu tempo.

Vale destacar, o lugar de fala do poeta que é, em sua totalidade, um dos elementos favoráveis para entendermos a quão valiosa é sua obra, não apenas para estudos acadêmicos, mas para a leitura, compreensão e análise de um passado que deixou rastros, veredas e feridas

profundas, as quais estão longe de serem sanadas. A escrita poética de Luiz Gama não está na superfície de seus poemas, senão nas entrelinhas. De versos truculentos e duros, no entanto, com uma sensibilidade que pode ser sentida à flor da pele.

A poesia a serviço do Abolicionismo, sendo feita por um negro, é realmente algo inaugural em terras brasileiras, estabelecendo paralelos entre a arte, por compor com simplicidade, entretanto, não quer dizer, necessariamente, falta de profundidade ou mesmo de complexidade. Isso mostra que, no poeta, a língua flui como algo que tem vida. Os versos de seus poemas são fincados no solo da realidade brasileira do século XIX.

Em uma época em que os literatos buscavam e imitavam os portugueses, os espanhóis, franceses etc., o verso de Gama atravessa contra tal corrente. A organicidade de sua obra poética reside também na relação constitutiva dele enquanto poeta, como sujeito crítico (romântico), como ex-escravizado e liberto por suas próprias mãos. O lugar de fala do poeta não apenas resgata, como sedimenta em solo fecundo a alteridade que lhe foi roubada, assim como fora antes, de seus irmãos.

A realidade cruel e estagnada na/pela escravidão é contexto controverso ao idealismo gamoniano. J. Romão da Silva (1981) alega que o poeta penetrou fundo na psicologia da sociedade brasileira da época, sociedade essa extremamente preconceituosa e de alma enferma. Assim, a filosofia – a linguagem poética – e a crítica social severa, incorporam a escrita de Gama materializando-se em uma filosofia ‘popular’¹²⁶. Destarte, o conhecimento popular consegue se erguer e, frente-a-frente, com o que poderíamos chamar de conhecimento erudito, devido às origens, principalmente francesas e inglesas. Seja pela primeira estar iluminando o pensamento devido à revolução causada neste sentido, como, a segunda no sentido de materializar o processo constituinte do Capitalismo enquanto fenômeno da Modernidade, e alimentado pela mão de obra, que, em sua grande maioria, escrava.

Luiz Gama, devido a sua sensibilidade e pensamento revolucionário, está à frente de seu tempo. Por conta disso, acreditamos que o “humor à brasileira”, que destacamos, anteriormente, se consolida como a gênese da formação da identidade – no sentido de unidade, isto é, de nação, como também, do início da materialidade e das peculiaridades de um humor que nasce da deformidade da realidade frente a uma realidade “universal”, ou do resto do globo.

¹²⁶Filosofia popular se remete a ideia de uma filosofia feita para e exclusivamente da população negra. Quando o poeta destaca em sua fala que, se o senhor for atacado por um escravo e morto, não significaria homicídio, senão legítima defesa. Esse fio condutor é também costurado à linguagem poética, como em sua luta por liberdade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Edições 70. Lisboa, 1970.
- ALVES, C. **O belo e o disforme**. São Paulo: Edusp, 1991.
- ALVES, C. **O belo e o disforme**. São Paulo: Edusp, 1998.
- AMORA, Antônio Soares. **O romantismo**: a literatura brasileira. Ed. Cultrix, Vol. II, 3ª ed. São Paulo, 1967.
- MELLOR, Anne K. **English Romantic Irony**. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1980.
- ARISTÓTELES. **Poética**. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2º ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês MARIA ERMANTINA GALVÃO G. PEREIRA. Martins Fontes. São Paulo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: MICHEL LAHUD E YARA FRATESCHI VIEIRA com a colaboração de LÚCIA TEIXEIRA WISNIK e CARLOS HENRIQUE D. CHAGAS CRUZ. Editora Hucitec. São Paulo, 1981.
- BANDEIRA, M. Românticos. In: _____. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A, 1963.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro, Ediouro. 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Organização e tradução: Plínio A. Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna.[organizador Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BERGSON, Henri. **O riso - ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª ed. Ed. Zahar, Rio de Janeiro. 1983.

- BENEDITO, M. **Luiz Gama o libertador de escravos e sua mãe libertária, Luíza Mahin**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão**. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. 16ª reimpressão. Companhia das Letras. São Paulo, 1999.
- BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORNHEIM, Gerd. **Filosofia do Romantismo**. In: O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Editora Bertrand Brasil, S.A. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro, 1989.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- BRASIL. **Lei n. 581, de 04 de setembro de 1850**. Estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos neste Império. Coleção das leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, p. 267, v. 1, parte 1, 1850.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Ed. Record. Tradução – Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, 2000.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG; Herman. **Uma história cultural do humor**. Editora Record, tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro – São Paulo, 2000.
- BRONOWSKI, j; MAZLISCH, B. **A tradição intelectual do ocidente**. Edições 70, Lisboa – Portugal. 1960.
- CAMILO, V. **Riso entre pares**. São Paulo: Edusp, 1998.

- CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo. Perspectiva, 1990.
- CÂNDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 3º ed. São Paulo: Cultrix, 2000. Volume único.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos – 1750/1880**. 11ª edição. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro Sobre o Azul, 2006.
- CANDIDO, A. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1991.
- CANDIDO, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1961.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**, volume I, volume II, volume III e volume IV. São Paulo: Leya, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da Literatura alemã**. Faro Editorial. 2013.
- CASTELLO, José A. **A literatura brasileira – origens e unidade (1500-1960)**. EDUSP, vol. I. 1999.
- CAVALHEIRO, E. **Panorama da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. Vol. II.
- CAVALHEIRO, Edgard. **Panorama da poesia brasileira – o romantismo**. Vol. II. Ed. Civilização brasileira S.A. Rio de Janeiro, Brasil. 1959.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2ª ed. São Paulo. Ed. Brasiliense, 2008.
- CHIAMPI, Irlemar. **Fundadores da Modernidade**. Ed. Ática, vol. 25. São Paulo, 1991.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichnd. São Paulo, Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- COLI, J. **O que é Arte**. 15ª ed. Editora Brasiliense, São Paulo – SP. 1995.
- COSTA, Emília Viotti da. **A dialética invertida e outros ensaios**. 1ª ed. São Paulo. Editora UNESP, 2014.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à Colônia**. 2ª ed. Livraria Editora Ciências Humanas LTDA. São Paulo, 1982.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 2º ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

- CUNHA, F. **O Romantismo no Brasil: De Castro Alves a Sousândrade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. pg. 47-52.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Tradução – Caetano W. Galindo. Curitiba, ed. UFPR, 2007.
- DIAS, Ângela Maria. **O resgate da Dissonância: sátira e projeto literário brasileiro**. Organização - Ângela Maria Dias. Rio de Janeiro: edições Antares: Inelivro, 1981.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- DUARTE, Pedro. **Estio do tempo – Romantismo e estética moderna**. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2011.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Ed. Globo S.A. Porto Alegre, Rio Grande do Sul – Brasil. 1969.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2001.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Tradução: Eliana Aguiar. 2ª ed. Editora Record. Rio de Janeiro – São Paulo. 2006.
- FERREIRA, Ligia Fonseca. **Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas**. Organização, apresentações, notas Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2011.
- FICHTE, J.G. **Os pensadores**. Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?**. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (org.). Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Editora Zahar, 6ª edição. Rio de Janeiro, 1977.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Ed. Cultrix. Tradução - Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo, 1957.
- GAMA, Luís. **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. Salvador. P55 Edições. 2011.
- GAMA, Luiz. **Primeiras Trovas burlescas & outros poemas**. Edição preparada por Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo. Martins Fontes. 2000.
- GAMA, Luiz. **Trovas burlescas**. São Paulo: Sesi – SP Editora. 2016.

- GONZALES, M. **A saga do anti-herói**. São Paulo, 1986.
- GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HABERMAS, Jurgen. **Theorie des kommunikativen. Handelns. Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung**. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag. v. Teoria de la acción comunicativa. Madrid: Taurus, 1987. v.1 (versão em espanhol).
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução: Margot P. Malnic; revisão Alice K. Miyashiro, Celeste Aina Galeão e Eglacy Porto Silva. Editora Perspectiva. 2ª ed. 1986.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução: Margot P. Malnic; revisão Alice K. Miyashiro, Celeste Aina Galeão e Eglacy Porto Silva. Editora Perspectiva. 2ª ed. 1975.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução: Alípio Correia de F. Neto. São Paulo. Cosac Naify, 2007.
- HEGEL. **Estética – a arte clássica e a arte romântica**. Tradução: Orlando Vitorino. Guimarães editores, Lisboa. 1958.
- HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções 1789-1848**. 37ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HOBBSAWN, Eric J. **A era dos impérios 1875-1914**. 22ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HOBBSAWN, Eric J. **A era o capital 1848-1875**. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- Holanda, S. Buarque de. **Raízes do Brasil**. — 26ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- HUGO, Vitor. **Do grotesco ao sublime** (Prefácio de Cormwell). Tradução de C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- JR. PRADO, Caio. **Colônia e Império**. 13ª edição. Brasiliense, 1983.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra Literária**. 5ª ed. portuguesa e 12ª alemã. Revisão: Paulo Quintela. Vol. I, Coimbra. 1970.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra Literária**. 5ª ed. portuguesa e 12ª alemã. Revisão: Paulo Quintela. Vol. II, Coimbra. 1970.
- KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis. 1991.

- KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- KOTHE, F. **O cânone colonial**. Brasília: EdUnB, 1991.
- KOTHE, F. **O cânone imperial**. Brasília: EdUnB, 2000.
- KOTHE, F. **O cânone republicano I**. Brasília: EdUnB, 2003.
- KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins; MELLO, Maria Thereza Negrão de. (ORG.). **Cultura cômica e ambiência cotidiana: história cultural, risibilidade e humor**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2012.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. tradução Bernardo Leitão [*et al.*]. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1º vol., 1963.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2º vol., 1963.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 3º vol., 1963.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 4º vol., 1963.
- LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. Tradução- Myrian V. Baptista e Magdalena P. Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MASSAUD, Moisés. **Romantismo-realismo**. 9ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL. 2006.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução – Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: editora UNESP. 2003.
- MUECKE, D. C. **Ironia e Irônico**. Trad. Geraldo G. de Souza. 1ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia (ou Helenismo e Pessimismo)**. Trad. Jacó Guinsburg. 2ªed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 3ª ed. Editora Ática. São Paulo, 1991.
- OTTE, G. **O romantismo segundo Walter Benjamin**. *Boletim/CESP*. V.15, n.19, jan./dez.1995.

- PAZ, Ravel Giordano. **Serenidade e fúria**: o sublime assismachadiano. São Paulo: Nankin – EDUSP, 2009.
- READ, Herbet. **O sentido da Arte**. IBRASA. Instituição Brasileira de difusão cultural. Capa de Alberto Nacer. São Paulo. 1968.
- RIBEIRO, Darcy. **A formação e o sentido do Brasil**. Companhia das Letras, 2ª ed. São Paulo, 1995.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**: ensaios. Editora Perspectiva. São Paulo, 1969.
- SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade. 2003.
- SANTOS, Luiz Carlos. **Luiz Gama**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- SCHEEL, Márcio. **Poética do romantismo**: Novalis e o fragmento literário. Editora UNESP. São Paulo. 2010.
- SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Dirigida por Rubens R. Torres Filho. Iluminuras, 1991.
- SCHILLER, F. **Poesía ingênua y poesia sentimental**. Tradução e notas por Robert Leroux. Buenos Aires: Nova, 1975.
- SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Ed. Iluminuras LTDA. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo - SP. 1997.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SILVA, J. Romão. **Luís Gama e suas poesias satíricas**. Ed. Cátedra. 2ª ed. Brasília, 1981.
- SILVA, Júlio Romão. **Luís Gama e suas poesias satíricas**. 2º ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília. 1981.
- SILVA, Mauricio. **Estética Literária**: teoria e antologia. 1ª ed. Editora Fundo de Cultura, 1973.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Fundamentos da estética marxista**. Ed. Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1968.
- SPINA, Segismundo. **Era medieval**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- STIRNIMANN, Victor-Pierre. **Schlegel, carícias de um martelo**. In: SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Introdução de Heron de Alencar. 4ª edição. Brasília, editora Universidade de Brasília, 1963.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo. Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

ZORZETTI, Hugo. **Manual do Humorista Doméstico**. 2ª ed. Goiânia: UCG, 2005.