

**BRITO BROCA
E O TEMA DA VOLTA À CASA NO ROMANTISMO**

FLORA SÜSSEKIND
Fundação Casa de Rui Barbosa

Numa das observações breves, soltas, propositalmente pouco trabalhadas, que compõem a seção "Marginália" do seu livro *Horas de Leitura*, de 1957, Brito Broca chama a atenção e sugere explicação bastante prosaica - como era bem do seu gosto - para um dos temas recorrentes no romantismo brasileiro: o da volta ao lar.

O comentário, no entanto, não interessa apenas porque - pelo caráter de anotação apressada, de sugestão, e pelo enfoque via "vida literária" da história da literatura brasileira - parece particularmente exemplar da atitude crítica de Brito Broca. Interessa sobretudo por sublinhar a importância de um tema que, já básico no romantismo europeu, receberia tratamento peculiar no Brasil oitocentista, originando não só poemas-evocações da infância, mas uma das expressões mais características da lírica romântica local, as "canções do exílio".

Trata-se, na verdade, de desdobramento particular de um motivo de grande longevidade, e bem mais antigo, como se sabe, como a viagem de volta a Ítaca na *Odisseia*, por exemplo, evidencia, do que a cultura romântica, na qual teria tanta expansão. Funcionando, porém, a versão romântica local do "retorno à casa" como uma espécie de ponto de referência privilegiado tanto para compreender (se contrastadas retomadas do tema em diferentes romantismos) certos mecanismos de apropriação literária próprios à vida cultural no Brasil do século XIX, quanto para avaliar (pelas convergências e tensões no tratamento da questão) contribuições autorais diversas, ou, ainda, para determinar de que modo tal tipo de lírica contribuiu seja para enlaçar a produção brasileira ao panorama artístico europeu de seu tempo, seja para "organizar", pós-Independência política, a experiência da diversidade provincial e a exigência, característica do período, da afirmação de uma comunidade nacional coesa, singular, de uma imagem de "pátria".

Não esquecendo, é claro, o modo desprezioso, quase casual, com que Brito Broca se volta, em meio a inúmeros outros comentários, exatamente para este motivo romântico, passemos a observar, então, o que lhe chama a atenção e por quê. Para, em seguida, examinando apenas este tema, essas "voltas à casa" destacadas pelo crítico paulista, tentar visualizar certos traços fundamentais - em especial a imaginação geográfica- da cultura romântica brasileira.

O RETORNO

Eis, portanto, na íntegra, a nota de Brito Broca sobre as "voltas à casa", que se toma aqui como ponto de partida para investigar a natureza do romantismo

brasileiro:

“O tema do regresso ao lar aparece com frequência no romantismo brasileiro. Basta recordar ‘A Volta à Casa Paterna’, o famoso soneto de Luís Guimarães Júnior e aquela poesia de Casimiro de Abreu que começa com o verso ‘Eis meu lar, minha casa, meus amores’. O tema devia ser em parte consequência das condições de vida da época. Os jovens que manifestavam vocação literária eram obrigados a deixar o recanto nativo bem cedo, em demanda da Metrópole ou da Corte, e num tempo de comunicações difíceis, o regresso só se dava, geralmente, muitos anos depois. De onde a emoção profunda e o desabafo dos versos.

Por outro lado, a estandarização dos usos e costumes dos nossos dias contribuiu para destruir aquela impressão de ruptura sentimental experimentada pelos jovens que deixavam outrora o recanto natal.”¹

De cara é preciso assinalar que o verso referido de Casimiro de Abreu não é o primeiro do poema “No Lar”. É, na verdade, o verso inicial da sua quinta estrofe. E, por outro lado, a inclusão da poesia de Guimarães Júnior no universo romântico, sem qualquer ressalva, quando parece tão próxima ao ideário parnasiano, é, sem dúvida, meio problemática.

Quanto ao comentário propriamente dito, observe-se, em primeiro lugar, a referência ao tempo presente, aos “nossos dias”. No caso, ao Brasil dos anos 50. E à impossibilidade de, em meio a uma época marcada por forte padronização, o abandono da terra natal ser vivido de fato como uma ruptura tão radical quanto no século XIX. O que, em parte, inviabilizaria, na vida moderna, a experiência-guia desses poemas-retornos à casa, tão característicos, segundo Brito Broca, de um “tempo de comunicações difíceis”, no qual os jovens letrados provincianos só voltavam ao lar anos depois de deixá-lo. A dedicação, no entanto, do próprio Brito Broca, na década de 50, a uma espécie de regresso literário à Guaratinguetá natal, a um projeto de “reconstituição minuciosa, emocionada, da infância, da adolescência”², como disse, em 1961, Alexandre Eulálio, no número 21-22 da “Revista do Livro”, a respeito dos textos que integrariam o volume de memórias **Quando Havia Província**, parece desmentir esta possível falta de uma ambiência adequada, como se alega em **Horas de Leitura**, para tais movimentos de retorno na literatura moderna. Servindo o seu então recente projeto memorialista não só de contra-argumento com relação às observações sobre a ausência de “ruptura sentimental” capaz de impulsionar “viagens de volta” como as românticas, como também de indicador de motivação biográfica bastante clara - o fato de Brito Broca estar à época voltado para sua província natal - para a percepção da importância que teve a trajetória quase obrigatória dos letrados locais para fora de seus locais de origem na disseminação do tema do “retorno” no Oitocentos brasileiro.

Que é pertinente a observação de Brito Broca sobre o fato de o tema ser “em parte consequência das condições de vida da época” uma consulta rápida às biografias dos escritores brasileiros do século passado já poderia servir de comprovação. Há os que tiveram suas temporadas de estudos no exterior como Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre, Casimiro de Abreu ou Sousândrade. Há os que tiveram de deixar as cidades natais para estudar ou trabalhar como Laurindo Rabelo, Bernardo Guimarães, Francisco Otaviano, Castro Alves, ou José de Alencar. Há os que ingressaram no serviço diplomático como Guimarães Júnior, Gonçalves de Ma-

galhões ou Araújo Porto Alegre. E mesmo Fagundes Varela, que, por um tempo, voltaria à fazenda da família em Rio Claro, também teve o seu período de estudos em São Paulo e Recife.

Se o deslocamento territorial em geral obrigatório entre os românticos parece ter sido realmente um forte impulso para a frequência dos "retornos" e "exílios" na poesia brasileira da época, talvez não seja, entretanto, explicação suficiente. Em parte porque parece ter impulsionado, por vezes, atitude literária bem diversa da nostalgia dominante nas "voltas poéticas ao lar". Como algumas retomadas da oposição - também forte na literatura oitocentista brasileira - entre campo e cidade, de que seria exemplar uma peça como "Rio de Janeiro. Verso e Reverso", de Alencar. E, por outro lado, as condições de vida dos escritores naturais da província durante o século XIX não podem explicar, é claro, a centralidade do tema da volta à casa nos romantismos europeus. Tampouco a longevidade evidente do motivo.

Do canto XIX, em especial, da *Odisséia* de Homero ao canto V do *Guesa Errante* de Sousândrade, ou a filmes como *O Espelho* e *Nostalgia*, de Andrei Tarkovski; do Bergman de *Morangos Silvestres* a romances como *O Lustre*, de Clarice Lispector, *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, ou *Rastros de Verão*, de João Gilberto Noll; do Thomas Wolfe do *You can't go home again* ao *Amarcord* de Fellini ou a uma peça como *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, é o mesmo motivo - o retorno à casa - que, em contextos estéticos e históricos particulares, e com diferentes tratamentos, se repete e se diversifica nessa listagem meio aleatória de exemplos.

Um mesmo tema, mas em versões e com significações diversas, como a ressalva de Brito Broca quanto aos "nossos dias" já indicava. Como o contraste entre a imagem do passado numa das odes de William Wordsworth e num poema, várias décadas posterior, de Alfred Tennyson ajuda a ressaltar.

Seguindo operação mental habitual nessas retomadas do tema da volta à casa, Wordsworth parece condensar, na sua "Intimations Ode" (1807), as imagens da casa e da infância, convertendo o poema numa reflexão sobre os tempos de criança, sobre o passado individual. Na verdade, mais até numa espécie de glorificação da infância, tempo de "splendour in the grass", "glory in the flower", do qual se diz, ainda nas primeiras linhas da estrofe inicial: "There was a time when meadow, grove/and stream,/The earth, and every common sight,/To me did seem/Apparelled in celestial light,/The glory and the freshness of a dream". Traços celestiais e esplendores que o *In Memoriam* (1850), de Tennyson, tornam incertos, em parte ambíguos, e impregnam de aspectos "noturnos", interrogações: "And was the day of my delight/As pure and perfect as I say?/The very source and fount of Day/Is dash'd with wandering isles of night".

Exemplares, por seu turno, de um modo bastante diverso de focar viagens - mais ou menos nobres - de retorno são dois quadros de De Chirico que se apresentam, em parte, como retomadas modernas deste tema antigo. Num deles, "A Alegria do Retorno", de 1915, o aspecto deserto, imóvel, escuro, de terra, ao que parece, *incognita*³, da paisagem urbana pintada põe em xeque, paradoxalmente, tanto a alegada "alegria" do título, quanto a idéia mesma de regresso a um lugar conhecido. No outro quadro, "O Retorno de Ulisses", já de 1968, é diretamente Ulisses, figura paradigmática do motivo do retorno, que se acha em pauta. E é com certa crueldade, e uma representação propositadamente tosca, quase uma "ilustração barata", que se fecha, entre os limites de uma casa, a imagem insólita de um pedaço de mar com um único navegante num barco a remo, na verdade partes do chão da sala. Reduz-se, pois, com a simples indicação de paredes talvez caseiras, a

dimensão épica do percurso de Ulisses, que parece limitado a navegar numa quase poça de mar em território pré-demarcado.

Redimensionamento pictórico nada ingênuo do motivo que parece apontar para certa consciência melancólica inevitável de que se está lidando, em tais retornos, - como se lê, a certa altura, no romance *A Repetição*, de Peter Handke-com "restos, remanescentes e cacos de algo irrecuperavelmente perdido", que "não podia mais ser recomposto por nenhum artifício do mundo"⁴. Em especial um eventual esplendor anterior. Daí a dimensão diminuta da viagem entre quatro paredes do Ulisses de De Chirico. Daí, por outro lado, e noutra contexto, a revisão geralmente cética de "canções do exílio" e "retornos" na literatura brasileira moderna.

Sobre as transformações por que passa o tema nos anos 20 e 30 há uma análise atenta de Mário de Andrade em "A Poesia em 30". Aí, tomando como ponto de partida o "Vou-me embora pra Pasárgada" de Manuel Bandeira, compara os tratamentos romântico, parnasiano e moderno de tais exílios e retornos:

*"Nos poetas românticos o tema do exílio e do desejo de voltar é freqüente. Com o neo-Romantismo dos nossos parnasianos, o tema dos barcos, das velas que partem e 'não voltam mais' foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar ao ninho antigo. No... neo-neo Romantismo dos contemporâneos, o despreendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de partir, agarrou frequentando com insistência significativa a poesia nova."*⁵

As variações de tratamento fazendo-se acompanhar, na literatura brasileira moderna, por diversas formas de desmontagem de aproveitamentos anteriores do tema, lembre-se, nesse sentido, das muitas retomadas humorísticas da "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, de que são exemplares a "Canção do Regresso à Pátria", de Oswald de Andrade, na qual, como se sabe, palmeiras viram palmares e o mar é que passa a gorjear, ou a "Canção do Exílio" em macarrônico de Juó Bana-nére, na qual se fala de uma "abobora celestia" que "Te moltsos millió di strella/Che non te na Inglaterra", e que se encerra com galinhas no lugar de sabiás: "Na migna terra tê parmeiras/Dove ganta a galligna dangola:/Na migna terra tê o Vaporelli,/Chi só anda di gartola". Outro alvo freqüente, nessa linha, foi o poema "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu, do qual Oswald de Andrade, em poema com o mesmo título, incluído em *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, desmancha em parte a paisagem - "Debaixo da bananeira/sem nenhum laranjais" - e em "Meus Sete Anos", outra glosa ao texto, tira certa aura de ingenuidade infantil, aproximando a família de uma instituição financeira, na qual o pai "descontava cheques/no guichê do coração".

Quando Mário de Andrade estabelece, porém, o seu esboço de tipologia das versões românticas, parnasianas e modernas para partidas e regressos poéticos, o que parece realmente separar o tratamento moderno do romântico, a seu ver, é o fato de, em vez do privilégio temático do retorno, como nos escritos oitocentistas, a ênfase ter passado, na literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, para o "desejo de partir". Presente em Drummond, Augusto Frederico Schmidt, Augusto Meyer e Sérgio Milliet, segundo a lista breve de Mário. Da incapacidade de resolver o cotidiano numa prática de felicidade teria surgido, então, lê-se em "A poesia em 30", "essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de partir pra uma ferra de libertações morais e físicas de toda espécie.". Tendência que teria encontrado no "Vou-me embora pra Pasárgada" de Bandeira "a sua cris-

talização mais perfeita". E que teria sua dissociação dos movimentos de partida e de retorno tematizada claramente pelo próprio Mário de Andrade em "Danças" (1924): 'Aquele quarto me sufoca,/Prefiro ar livre,/Não voltarei'.

A simples necessidade de retomada e desmontagem de certos motivos -no caso, o da volta à terra natal, à infância- parece sublinhar, todavia, a importância, para os modernistas, do diálogo com a literatura romântica. Com a diferença evidente, na retomada específica de canções do exílio e poemas-evocações, de, ao contrário do que ocorre na literatura do século passado, cessar, no "vou-me embora" moderno, a persistência da imagem do regresso (sonhado ou realizado pelo sujeito lírico), central ao enfoque romântico do tema.

REMEMBER! SOUVIENS-TOI! ESTO MEMORI

Mesmo quando se tem em mente apenas o panorama romântico ficam patentes os desdobramentos, a diversidade de versões destes exílios e retornos. Ao mesmo tempo é possível perceber como o motivo se fixa e se repete sistematicamente no período. Por vezes sob a forma de uma evocação amorosa motivada pelo retorno a um lugar no qual se parece ter sido feliz um dia. E, nessa linha, é paradigmática a conhecida meditação de Lamartine sobre o "Lac de B...", com seu pedido à paisagem de grutas, florestas e rochedos que guardasse a lembrança de uma noite; com suas perguntas ao tempo sobre as horas que devora, sobre a possibilidade de deter ao menos um único dia: "Éternité, néant, passé, sombres abîmes, /Que faites-vous des jours que vous engloutissez?/Parlez: nous rendrez-vous ces extases sublimes/Que vous nous ravissez?".

Por vezes, como no poema de Wordsworth sobre "Tintern Abbey", trata-se de retorno sem qualquer conotação amorosa, espécie de diálogo entre uma sensação atual de prazer, uma paisagem visitada naquele momento e uma visão, uma visita anterior, que serve de impulso a uma reflexão sobre a consciência do tempo - "I cannot paint/What then I was" - e sua ação sobre o sujeito, sobre a compreensão de um quadro natural revisto cinco anos depois: "That time is past,/And all its aching joys are now no more,/ And all its dizzy raptures. Not for this/ Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts/ have followed (...)/ For I have learned to look on nature, not as in the hour of thoughtless youth; but hearing oftentimes/ The still, sad music of humanity (...)".

Noutras versões do tema não são bem as transformações do observador, e seu aprendizado do tempo, que uma paisagem a rigor idêntica evidencia, mas é, ao contrário, esta mesma vista que parece se dissolver a um novo olhar. A ponto de, por exemplo, William Turner - que, aliás, jamais foi à Grécia - legendar uma de suas aquarelas, de 1822, com uma espécie de aviso, tirado de Byron, de que a paisagem em questão apenas recobria outra - já inexistente- que de fato se pretendia evocar: "T'is living Greece no more".

O movimento de retorno, quando em direção, não a este ou àquele lugar, mas à terra de origem propriamente dita, pode anunciar, por vezes, uma espécie de termo final, a figuração de uma aproximação inevitável da morte no caminho desse sujeito-que-volta. Basta pensar, nesse sentido, num quadro como "Neubrandenburg", de Caspar David Friedrich, representação crepuscular da terra dos avós do pintor, vista à distância, à qual parecem se dirigir os dois viajantes situados no canto direito, de costas para o possível observador da tela. Como a sugerir que o seu olhar, acompanhando o dos personagens do quadro, mire também Neubrandenburg ao entardecer. Paisagem-de-origem neste caso em ambiência nada gratuita, se con-

siderado o comentário de Helmut Börsch-Supan num livro de 1989 sobre o pintor: "A terra de origem tem sempre, para Friedrich, a significação do outro mundo, no sentido em que se pode considerar a morte como um retorno ao estado de origem".⁶

Onde, no entanto, as voltas à casa, e movimentos retrospectivos em geral, se tornariam mesmo obrigatórios, no universo romântico europeu, seria num de seus gêneros mais característicos, nas histórias de formação. Nesses relatos, circulares, mas "progressivos", de processos habitualmente sofridos de autodescoberta, de autoformação, os movimentos de retorno costumam ter papel preponderante. Não é à toa, por exemplo, que Adalbert von Chamisso, em meio a uma viagem de "aprendizado científico" das coisas do mundo a bordo do navio Rurik, se veja transportado seguidamente, numa série de sonhos, de Cabo Horn ou do Mar da China em direção à casa paterna da infância. Nessas visões, sempre as mesmas, Chamisso se revê criança e reencontra a casa e os pais já mortos, "como se não tivesse crescido desde estes anos".⁷

Não é de estranhar também que, num livro como o *Sartor Resartus*, de Carlyle, que ao relatar a vida e as opiniões de Diogenes Teufelsdröckh, glosa as histórias de formação, se brinque com os retornos subjetivos românticos. E, num capítulo intitulado justamente "Genesis", se narre não como uma "gênese", mas como um "êxodo", o aparecimento no mundo do "clothes-philosopher" Teufelsdröckh e se repitam, por outro lado, no capítulo seguinte ("Idyllic") os retornos à infância ("Happy Season of Childhood (...) In such rose-coloured light does our Professor, as Poets are wont, look back on his childhood") e as viagens de aprendizado ("He glides from country to country, from condition to condition, vanishing and re-appearing, no man can calculate how or where") tão freqüentes nos poemas e romances de formação românticos. Não, é claro, sem que, no meio dessa sátira-de-formação, o narrador do *Sartor Resartus* deixe de enfatizar comicamente, sempre que possível, a necessidade de tais miradas retrospectivas, sobretudo as mais longínquas:

"as in every phenomenon the Beginning remains always the most notable moment; so, with regard to any great man, we rest not till, for our scientific profit or not, the whole circumstances of this first appearance in this Planet, and what manner of Public Entry he made, are with utmost completeness rendered manifest."

O que, no caso da "obscura extração" do Professor Teufelsdröckh, em vez de torná-lo "notável", contribui apenas para sublinhar sua "natureza enigmática", sua imagem humorística.

Objetos de comédia, paradas oníricas em meio a uma volta ao mundo, evocações sentimentais ou passos necessários à autoconsciência, o fato é que, na perspectiva romântica, como sintetizaria Novalis, se está "sempre voltando para casa". E, mesmo fora do âmbito individual, não é de estranhar que Schelling figurasse como um retorno à casa a possível recuperação pela humanidade de uma unidade perdida. Não um mero retorno, como observa Geoffrey H. Hartman em "Romanticism and Antiself-consciousness".⁸ Mas um retorno-em-diferença, via conhecimento, à "naiveté", a uma espécie de "segunda infância". Na realidade, uma "infância organizada", diz Hartman citando Blake; uma outra unidade.

Há, pois, nesses retornos, uma passagem característica da unidade à divisão e, desta, a uma nova, e "ascendente", unidade. Marcada, nas histórias de formação, geralmente por um movimento de negatividade, de confrontação entre for-

mas diversas da consciência, entre o sujeito e sua sombra, entre um eu antigo e outro atual, que dialogam, por vezes, ao longo do tempo, em meio a uma explícita lacuna temporal. Desdobramento de que há um registro no *Wilhelm Meister* de Goethe no momento em que o seu protagonista revê, com alguma distância, seus anos de aprendizado e visualiza "pela primeira vez sua imagem fora dele, não um segundo eu, como num espelho, mas um outro eu como num retrato".

Movimento registrado, também belamente, no segundo canto do poema *The Prelude*, de Wordsworth, quando o seu sujeito procura retrair "the simple ways in with childhood walked":

*"A tranquillising spirit presses now
On my corporeal frame, so wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That musing on them, often do I seem
Two consciousnesses, conscious of myself
And of some other Being."*

Meyer Abrams, num grande livro sobre o romantismo, *Natural Supernaturalism*, na sua análise dessas histórias de formação (da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, ao *Hyperion*, de Hölderlin, a *Fall of Hyperion*, de Keats), dentre as quais *The Prelude* ocupa posição central, chama a atenção para o papel dessas cenas de confronto e reconciliação com uma paisagem, um estágio de consciência ou um momento particularmente significativo no processo de autoconhecimento que nelas se relata. E durante o qual frequentemente a busca de unidade desses sujeitos-em-processo-de-formação recebe a figuração de uma viagem de volta à casa.

"A *Bildungsgeschichte* da filosofia romântica da consciência", diz Abrams, "tende a ser imaginada sob a forma narrativa de uma *Bildungsreise* cujo fim é o seu próprio começo"⁹. Daí o protagonista de "The Rime of The Ancient Mariner", de Coleridge, sair de sua "terra natal" e voltar, ao final de seu percurso expiatório, ao seu "próprio país". Com a diferença, porém, conforme sublinha Abrams, de os três elementos da paisagem natal destacados originalmente (a igreja, o morro e o farol) reaparecerem depois com a ordem trocada. Daí *The Prelude* ser iniciado e concluído com uma caminhada. Com a diferença, neste caso, de o segundo passeio ser, na verdade, a subida de uma montanha. Como se a circularidade, se o movimento mesmo subjetivo de retorno se fizesse tensionar necessariamente, nessas "voltas à casa" românticas, por uma consciência aguda do "tempo do mundo" como sucessão, fluxo. Consciência ancorada, neste caso, é claro, no contexto pós-Revolução Industrial, pós-Revolução Francesa dos escritores românticos europeus.

IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA

Com relação às voltas à casa do romantismo brasileiro, a história é outra. Se persiste o caráter temporal próprio ao motivo, ele é, por outro lado, submetido a um nítido processo de territorialização nessas retomadas locais. Qualquer tema no Brasil de meados do século XIX, do período que se segue à Independência política, parece dever contribuir irremediavelmente, de algum modo, para a afirmação da nacionalidade, para a configuração - de acordo com os limites do Império - de uma paisagem coesa, "americana", singular. E, nessa linha, é significativo que a popularização do tema do retorno na poesia romântica brasileira tenha se dado so-

bretudo sob a forma **especializada** - da canção do exílio.

Há, é claro, toda uma série de retomadas do motivo em que a “evocação”, e não a demarcação geográfica da paisagem, é a nota dominante. Não é à toa que Brito Broca, no seu comentário, em *Horas de Leitura*, a respeito do motivo do regresso ao lar, começa, sem ligar para a vinculação parnasiana do poeta, citando exatamente Luís Guimarães Júnior e um “soneto de evocação”. Um soneto, “Visita à Casa Paterna”, cheio de reticências, exclamações, inconclusões, em que sequer chega a descrever o objeto da visita: “Era esta sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)/Em que da luz noturna à claridade/Minhas irmãs e minha mãe... O pranto/Jorrou-me em ondas... Resistir quem há de?”. É como se a repercussão mesma do tema, já mais do que assimilado pelo público das últimas décadas do século XIX, garantisse o efeito nostálgico do poema de antemão. E permitisse a Guimarães Júnior deixar em branco o retorno e a casa propriamente ditos e privilegiar as exclamações e o pranto do sujeito lírico. De certo modo, prefigurando reação semelhante para o seu leitor (“Resistir quem há de?”). Num movimento, de sentimentalização do sujeito e do próprio tema da volta à casa, bastante diverso dos retornos e desdobramentos da subjetividade característicos das histórias-de-formação do romantismo europeu.

As reticências do soneto de Luís Guimarães Júnior apontam, todavia, ainda para a existência de diversas “voltas ao lar” anteriores e semelhantes à sua. Lembre-se, nesse sentido, de poemas como “A Infância”, de Gonçalves de Magalhães, “Meus oito anos” ou “No Lar” (“E a casa?... as salas, estes móveis... tudo,/O crucifixo pendurado ao muro.../O quarto do oratório... a sala grande/Onde eu temia penetrar no escuro!...”), de Casimiro de Abreu, a oitava secção da “Juvenília” (Tenho saudades dos prados,/Dos coqueiros debruçados/À margem do ribeirão,/E o dobre d’Ave Maria/Que o sino da freguesia/Lançava pela amplidão!”), de Fagundes Varela. Ou a conhecida versão de Castro Alves (“Eu - andorinha entregue aos vendavais do inverno,/la seguindo triste p’ra o velho lar paterno”) para o tema do retorno, que converte em verdadeiro “Ubi sunt?” (“Onde estão as crianças - grupo alegre e risonho/-Que escondiam-se atrás do cipreste risonho...”), em listagem de perdas, em “A Boa Vista”:

*“Entremos!... Quantos ecos na vasta escadaria,
Nos longos corredores respondem-me à porfia...*

*Oh! casa de meus pais!... A um crânio já vazio,
Que o hóspede largando deixou calado e frio,
Compara-te o estrangeiro - caminhando indiscreto
Nestes salões imensos, que abriga o vasto teto.
Mas eu no teu vazio - vejo uma multidão
Fala-me o teu silêncio - ouço-te a solidão!...
Povoam-se estas salas...*

*E eu vejo lentamente
No solo resvalarem falando tenuemente
D’est’ alma e d’esto seio as sombras venerandas
Fantasmas adorados - visões sutis e brandas...*

*Aqui.. além... mais longe, por onde eu movo o passo,
como aves, que espantadas arrojaram-se ao espaço,
Saudades e lembranças s’erguendo - bando alado -*

Roçam por mim as asas voando p'ra o passado."

A simples observação destes últimos versos do poema de 1867 de Castro Alves já ajuda a distinguir essas "evocações" dos "retornos" com desdobramentos da consciência (lembre-se de *The Prelude*) ou de figuras da paisagem (como em "The Two April Mornings", também de Wordsworth) dos poemas e romances de formação do romantismo europeu. No caso de "A Boa Vista" os domínios da subjetividade e da paisagem, bem demarcados, não se vêem ameaçados, em momento algum, de incerteza ou duplicação. Nada de dúvidas entre "Phantom or Fact" como no poema de Coleridge. O "bando alado" de fantasmas, visões e lembranças, que percorre o poema de Castro Alves, se parece "resvalar lentamente no solo" e "roçar" pelo sujeito, tem, segundo se lê, natureza distinta - de sombra, alada - e terrítório com delimitação própria - o passado.

Porque não há propriamente uma interferência de tempos ou o confronto entre figurações diversas da subjetividade nessas voltas à casa do romantismo brasileiro. Trata-se, geralmente, aí, de um sujeito, coeso, que visita um lugar do passado ou pensa na sua infância, chora ou lamenta a juventude perdida, sem no entanto, maiores movimentos auto-reflexivos motivados por essas imagens e temporalidades diferenciadas. Em vez de "duas consciências" como, a certa altura, em Wordsworth, ou da visualização de um outro eu, como no *Wilhelm Meister*; em vez da possibilidade de "the days gone by/return upon me almost from the dawn of life", como no livro XII de *The Prelude*; no caso da poesia da "volta ao lar" dos românticos brasileiros, as coisas passadas parecem estar realmente de todo mortas. Inclusive as "versões" anteriores do próprio sujeito-que-lembra. Podem ser objeto de recordação, de lamento, mas não se mostram capazes de motivar maiores alterações no quadro presente registrado nos poemas.

Não é de espantar, então, que, no texto de Castro Alves, se chegue a falar literalmente de relíquia, de ruína. E se espacializem as diferenças temporais como "distância", "Vazio"; como um "mais longe" intransponível. Atitude oposta a certo cultivo cuidadoso de incertezas do romantismo europeu. De que é exemplar uma nota breve como "Reality's Dark Dream", de Coleridge, na qual, seguindo trilha inversa à de "A Boa Vista", em vez de territórios bem marcados, indefinem-se os campos do sonho e da vida real, a consciência de si e do mundo, e a própria estruturação lírica - subitamente fragmentária: "I know 'tis but a dream, yet feel more anguish/Than if 'twere truth. It has been often so:/Must I die under it? Is no one near?/Will no one hear these stifled groans and wake me?". Extensão dos limites do sonho, indeterminações, quebradas por vezes rapidamente e sem muita metafísica, no romantismo brasileiro, como na fórmula de Casimiro de Abreu: "O sonho dura um instante".

Margens nítidas, então, entre o sujeito e a paisagem do seu passado, nos poemas-evocações; delimitação igualmente precisa - em geral em contraste com o "Estrangeiro" - da terra de origem, nas canções do exílio da literatura romântica brasileira. E se a "espacialização" parece ser a regra, não é mesmo de estranhar a disseminação de textos marcados exatamente pela territorialização da idéia de pátria, como é o caso dos poemas-de-exílio. Nem é de estranhar, ainda, o diálogo do romantismo local com essa "tradição do retorno" passível, nesta revisão, de impulsionar delimitações poético-paisagísticas da nacionalidade. E de exercitar uma forma geográfica de imaginação, que seria aliás dominante nas manifestações culturais oitocentistas brasileiras.

Imaginação geográfica perceptível até mesmo nas charges e figuras mais

díspares divulgadas nas revistas ilustradas da época. Há desde um mapa estilizado da Europa, sobre o qual caminha um "judeu errante", inserido na *Semana Ilustrada* de 28 de junho de 1863, à contracapa do número de 25 de agosto de 1867, na qual se remenda um mapa do Brasil; desde inúmeros "mapas do teatro da guerra", divulgados durante a Guerra do Paraguai, à caminhada fantástica do Dr. Semana e de seu Moleque, desenhados por Henrique Fleuiss, sobre uma parte do globo terrestre, no número de 11 de setembro de 1864 da mesma revista. Imaginação geográfica a rigor obrigatória, então, para que se pudesse figurar, ao menos enquanto território, enquanto "império", uma comunidade compacta, singular, nacional, no país, em meio aos mais diversos conflitos provinciais.

Daf a divulgação, em meados do século XIX, de diversos projetos de "carta do império", um deles veiculado pela *Minerva Brasiliense* de 15 de fevereiro de 1844. Daf a reivindicação, em 1845, de uma "descrição geral e circunstanciada de todo o Império", como se lê no prólogo do *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Império do Brasil*, de Milliet de Saint Adolphe, para a qual chama a atenção Ilmar Rohloff de Mattos em *Tempo Saquarema*. Daf, ainda, diante da falta de "nexo da nacionalidade espontânea", segundo comenta Sales Torres Homem no segundo número da *Minerva Brasiliense*, a urgência de mapas pormenorizados, completos, exatos, do país. Só assim "os curiosos das cousas da pátria", diz ele, "melhor poderiam dar-se ao estudo do que nela há". E se contribuiria para "despertar no espírito de nossa juventude o nobre sentimento de amor de pátria, que torna o cidadão capaz dos maiores sacrifícios, e o eleva acima dos cálculos mesquinhos do interesse individual"¹⁰.

Necessidade imperiosa, no Brasil do século XIX, de uma figuração geográfica da nacionalidade a que parece se vincular, no terreno literário, a afirmação da "canção do exílio" como forma privilegiada de expressão e de retomada do motivo do retorno então.

TUDO É EXÍLIO

Não faltam exemplos de poemas descritivos da terra natal:- confrontada, sempre que é o caso, com vantagem, a outras -, da silva "À Ilha de Maré", de Botelho de Oliveira, à "Descrição da Ilha de Itaparica", do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, a um poema como "Ao Chegar à Bahia" ("Salve ó berço onde vi a luz primeira!/Risonhos montes, deleitosos ares!/Eu te saúdo ó pátria!"), de Domingos Borges de Barros ou ao texto dedicado a Vila Rica por Cláudio Manuel da Costa. O que parece, de safda, distinguí-los, na sua maioria, das canções do exílio românticas é, como salienta Sérgio Buarque de Holanda em "O mito americano" a respeito do poema de Botelho de Oliveira, o fato de "o sentimento que inspira seu canto" ser "no fundo particularista e de uma espécie antes paroquial do que nacional", o fato de mesmo quando neles se fala em "pátria" esta ter, em geral, o "significado restritivo, de simples lugar de nascimento ou residência".¹¹

Há, nesse sentido, um poema de Gonçalves de Magalhães, incluído nos *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), quase dez anos anterior à "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, que prefigura e já trabalha com muitas das imagens que seriam centrais à canção de 1843. Trata-se de "A dia 7 de Setembro, em Paris", texto com o qual Gonçalves Dias parece mesmo dialogar claramente. Nele, o sujeito distante, pede à fantasia que o ajude a recompor o "enérgico quadro" pátrio, o que diz ser "em vão" pois "nem longe do seu ninho o canto exala/O sabiá canoro". Além desta referência ao sabiá, da imagem do poeta exilado e da "Pátria" que não se esquece

em troca das "grandezas que oferece a Europa", da reiteração do confronto entre a terra natal e as "longínquas plagas", outros aspectos, mais adiante recompostos por Gonçalves Dias, vão estar presentes no poema de Gonçalves de Magalhães. Veja-se, por exemplo, sua primeira estrofe:

*"Longe do belo céu da Pátria minha,
Que a mente me acendia,
Em tempo mais feliz, em qu' eu cantava
Das palmeiras à sombra os pátrios feitos;
Sem mais ouvir o vago som dos bosques,
Nem o bramido fúnebre das ondas,
Que n' alma me excitavam
Altos, sublimes turbilhões de idéias;
Com que cântico novo
O Dia saudarei da Liberdade?
Ausente do saudoso, pátrio ninho,
Em regiões tão mortas,
Para mim sem incantos, e atrativos,
Gela-se o estro ao peregrino vate.
Tu também, que nos trópicos te ostentas
Fulgurante de luz, e rei dos astros,
Tu, oh sol, neste céu teu brilho perdes.(...)"*

Há sabiá, bosques, palmeiras, um belo céu, um sujeito saudoso, e até mesmo, já na quarta estrofe, a oposição entre um "Lá", onde se respira vida, e um "aqui" remoto demais, por meio da qual fica realçada a imagem da "Pátria" distante. E, no entanto, não foi, como se sabe, Gonçalves de Magalhães o responsável pela definição dos recursos expressivos, da perspectiva "justa", com que se enformariam, de modo particular, no romantismo brasileiro, a nostalgia e o tema do retorno. Os elementos a serem enfatizados já se achavam, de algum modo, no poema de Gonçalves de Magalhães, mas caberia a Gonçalves Dias determinar - com extrema economia de recursos e um uso calculado de repetições e intensificações - sua forma "própria" de organização.

Segundo Antonio Candido, com Gonçalves Dias, "o que antes era tema" se torna "experiência"¹². E se, de fato, o que primeiro chama a atenção, na "Canção do Exílio", é a técnica de composição, a concentração a que se submetem aí o motivo tradicional e os elementos locais, o que parece ter permitido tal síntese poética a Gonçalves Dias é um evidente diálogo, atento, cheio de exclusões, com versões anteriores e contemporâneas de tema semelhante. Daí, por exemplo, o seu descarte do "descritivismo", da ênfase em longas cenas de natureza, característica de certos "poemas descritivos" do período colonial. Daí, também, o abandono, neste caso, da forma - menos intensa - da meditação, adotada por Magalhães, em prol de um poema curto, de ritmo bem marcado (canção), e poucos - e repetidos - elementos. Daí, ainda, seguindo o enfoque de Magalhães, a preferência por uma delimitação espacial ("lá" versus "cá"), e não por um contraste de temporalidades, na figuração, à distância, da terra de origem.

Não que se possa tomar a "Canção do Exílio" apenas como um exercício de imaginação geográfica. A simples presença de um trecho do *Wilhelm Meister* como epígrafe já parece apontar noutra direção. Na do aproveitamento do motivo do retorno como recurso de visualização da experiência do tempo nos romances de formação europeus. E se, no interior do seu poema, Gonçalves Dias parece optar por

tratamento diverso, espacializado, do tema, a referência inicial a Goethe impõe a percepção de outras abordagens possíveis, tensiona, mesmo enquanto mote breve, a perspectiva adotada. E parece introduzir, como uma espécie de subtexto, marcas de tempo nessa paisagem natal com sinal de mais da "Canção do Exílio".

Porque não é simplesmente de um lugar distante que fala Mignon, no trecho citado por Gonçalves Dias, mas de um outro tempo a que se desejaria retornar:

*"Conheces a região do laranjal florido?
Ardem, na escura fronde, em brasa os pomos de ouro,
No céu azul perpassa a brisa num gemido,
O mirto não se move nem palpita o louro...
Não a conheces tu?
Pois lá, bem longe, além,
Quisera ir-me contigo, ó meu querido bem!*

*E a casa, sabes tu? em luzes brilha toda,
E a sala e o quarto. O teto em colunas descansas.
Olham, como a dizer-me, as estátuas em roda:
Que fizeram de ti, ó mísera criança?
Não a conheces tu?
Pois lá, bem longe, além,
Quisera ir-me contigo, ó meu senhor, meu bem!*

*Conheces a montanha ao longe enevoadas?
A alimária procura entre névoas a estrada...
Lá, a caverna escura onde o dragão habita,
E a rocha donde a prumo a água se precipita...
Não a conheces tu?
Pois lá... bem longe, além,
Vamos, ó tu, meu pai e meu senhor, meu bem!"*¹³

Se, no decorrer do romance de Goethe, se daria uma localização definida - a Itália - para este "lá" da cantiga de Mignon, a sua entonação nostálgica, percebida, no livro, por Wilhelm, além de toda a segunda estrofe, parece apontar, de modo inequívoco, para um outro tempo, para a infância. A indagação das estátuas - "Que fizeram de ti, ó mísera criança?" -, de fora da epígrafe da "Canção do Exílio", parece entretanto, rondar os seus "mais". E apontar para uma dimensão temporal, aparentemente ausente, neste exercício de paisagismo também por ausência que é o poema de Gonçalves Dias

SERÁ QUE ESSES OLHOS SÃO MEUS?

Se a epígrafe tirada do *Wilhelm Meister* poderia ter sugerido, nas canções do exílio que se seguem à de Gonçalves Dias, o aproveitamento não só do tema do retorno, mas de alguns de seus desdobramentos característicos nas histórias de formação, não foi isso o que se deu. A ênfase passou a recair, na poesia romântica brasileira da segunda metade do século XIX, ora numa retomada do descritivismo (lembre-se "Minha Terra", de Casimiro de Abreu), numa ampliação do número de elementos "locais" empregados por Gonçalves Dias (como em "Na Minha Terra", de Álvares de Azevedo); ora numa exposição sentimental maior do

sujeito Ifrico (vide "Ao Avistar o Rio de Janeiro" e "Adeus ao Mundo", de Laurindo Rabelo, ou "Suspiros", de Casimiro de Abreu); ora numa transformação "interessada" de cenário (como em "A Canção do Africano", de Castro Alves, onde o escravo é que entoava um canto de "saudades do seu torrão").

O romantismo brasileiro não passaria, porém, inteiramente ao largo da pista goetheana fornecida por Gonçalves Dias e da indicação dos laços entre o motivo do retorno e a reflexão sobre a consciência e a temporalidade, marcante nos romances de aprendizado. E não é à toa que exatamente numa espécie de épico-deformação como *O Guesa*, de Sousândrade, se tenham trabalhado desdobramentos do sujeito e superposições de vistas semelhantes e tempos diversos, como se faz no seu "Canto V". Nem é de estranhar que isso se dê depois de uma glosa das "Noites de Valpurgis" do *Fausto*, no segundo canto, e de uma "evocação" de Gonçalves Dias no quarto canto do poema.

No "Canto V", então, o Guesa, de volta à terra natal, procura o solar paterno - a "Quinta da Vitória" - e, em meio ao que é apenas ruína, voltam lembranças, passeiam sombras familiares ("Ante os muros de céu alvo e magoado/Agora eu vejo as sombras s'elevando,/Que entre a minha esperança e o meu passado/Mudas estão..."), dentre elas a figura materna, que "ia, voltava, nos outros tempos", dentre elas a própria imagem infantil do personagem-peregrino ("Eu me apertava à minha mãe gritando/A tremer ao que eu via, e que inda vejo/Nessas noites da febre e do delírio"). E, nesse movimento de retorno, reconstrói-se, à noite, por um momento, o solar: "Co'a memória dos seus queridos mortos/Pode qualquer achar-se à beira-mar". Com o amanhecer, porém, dissolve-se a visão e, com ela, o próprio canto, do qual, segundo o narrador, como da casa, "nada se conserva":

*"Ao em torno s'inflama o céu... Delírios...
Febre não tenho, não; zéfito brando,
Brilha a amplidão dos ares; e mas sinto
O horizonte em redor cambaleando -
Oh! ao longo ondeiar vê-se distinto
O teto do casal!... Oh! oh! descombra!
Abre-se ao meio! os ang'los cedem, vão-se,
Hiante o golfo! a lacerada sombra
Enchem destroços, que uns nos outros dão-se,
Que uns aos outros se abatem, s'erguem, somem,
Surtem, dançam, que rolam do ar, pendendo
Em seu dia final, que se consomem
No abalado sepulcro - que tremendo
Estala e range, e s'esconjuncta, e inteiro
Rui colossal por terra!"*

E, diante de tanta ruína, tanto pó, faz-se de novo irremediavelmente noite no poema, pois "do coração/quando baqueia/se derramam as sombras pela terra". Colocando-se ao motivo da volta à casa o da "fragilidade das coisas do mundo". Assim como às paisagens da memória, recém-erguidas, acrescenta-se a certeza de sua dissolução. Justaposições que apontam, no caso de Sousândrade, em especial do Canto V de *O Guesa*, para uma inteligentíssima revisão - em parte via história-de-formação, em parte via imaginação geográfica - do tratamento romântico do tema da volta à casa. Revisão na qual, em movimento oposto ao de Castro Alves, em "A Boa Vista", por exemplo, cultivam-se incertezas, fragmentações. E, assim a um adulto se acrescenta uma duplicata criança; à voz do narrador o seu desdobramento even-

tual na do Guesa; a uma noite real outra feita da impossibilidade do retorno, das sombras do coração.

NOTAS

1. Broca, Brito. "Marginália". In: **Horas de Leitura**, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957, p.295-296.
2. Cf. Revista do Livro Ano VI, Março-Junho 1961, nº 21-22, p.247.
3. É Pere Gimferrer quem chama a atenção, no seu ensaio introdutório ao volume **Giorgio de Chirico** (New York, Rizzoli, 1989), para o caráter de "terra incognita" de suas paisagens.
4. Handke, Peter. **A Repetição**. Rio de Janeiro, Rocco, 1988, p.166
5. Andrade, Mário de "A Poesia em 30". In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972, p.31.
6. Börsch-Supan, Helmut. **Caspar David Friedrich**. Paris, Éditions Adam Biro, 1989, p.102.
7. Cf. Pierre Péju. "L'Ombre et La Vitesse". In: Chamisso, Adalbert von. **Peter Schlemihl**. Paris, José Corti, 1991, p.48-49.
8. Hartman, Geoffrey H. "Romanticism and Antiself-consciousness". In: **Romanticism: points of view**. (Ed. Robert F. Gleckner and Gerald E. Enscoe). Detroit, Wayne State University Press, 1989, p.288 e ss.
9. Abrams, M.H. **Natural Supernaturalism**. N.Y./London, Norton, 1973, p.191.
10. Cf. **Minerva Brasiliense** n.2.15 de novembro de 1843, p.51-53. Quanto ao prólogo do livro de Saint-Adolphe, acha-se citado às pp.9-11 de **O Tempo Saquarema** (S.P., Hucitec, Brasília, INL, 1987), de Ilmar Rohloff de Mattos.
11. Holanda, Sérgio Buarque de. "O Mito Americano" In: **Capítulos de Literatura Colonial**. SP, Brasiliense, 1991, p.94.
12. Candido, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. v.2. B. Horizonte, Itatiaia; SP, Edusp, 1975, p.83.
13. Esta tradução, de João Ribeiro, se acha em "Sobre uma Epígrafe", de Augusto Meyer (In: **Textos Críticos**. Org. J.Alexandre Barbosa. SP, Perspectiva; Brasília, INL/Pró-Memória, 1986, p.118-119).