
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PAISAGEM SUBLIME E PAIXÃO:

GONÇALVES DIAS LEITOR CRÍTICO DE TURQUETY

Marcos Flaminio Peres¹ (USP)

RESUMO: Poeta francês hoje completamente esquecido, Édouard Turquety é, no entanto, o escritor que mais empresta seus versos para servirem de epígrafes a diferentes poemas dos *Primeiros Cantos* (1846), de Gonçalves Dias, a obra verdadeiramente inaugural do nosso Romantismo. Chama a atenção, contudo, o fato de que nas obras seguintes – *Primeiros cantos* (1848) e *Segundos cantos* (1851) - ele desapareça de cena, enquanto outros escritores também presentes enquanto epígrafes no primeiro livro do poeta brasileiro não só permanecem nos cantos seguintes como até aumentam seu número de ocorrências – é o caso de Byron, Victor Hugo e Zorrilla. Este artigo procura investigar a razão para um desequilíbrio tão flagrante, avançando a hipótese segundo a qual Gonçalves Dias teria se dado conta bem cedo de que, a despeito da admiração juvenil que nutria pelo francês, suas concepções poéticas eram bastante distintas, em particular no que diz respeito à natureza. Discípulo de Lamartine, Turquety apresentava a natureza ainda como um objeto de contemplação, enquanto poemas como “O mar”, ao contrário, colocam o *pathos* e a desmesura no centro da representação da natureza, como fonte primária do sublime segundo a concepção pioneira de Edmund Burke.

PALAVRAS-CHAVE: Gonçalves Dias; Turquety; Romantismo; sublime; natureza.

SUBLIME LANDSCAPE AND PASSION:

GONÇALVES DIAS AS A CRITICAL READER OF TURQUETY

ABSTRACT: Édouard Turquety, a contemporary French poet now largely forgotten, holds a unique distinction as the poet whose verses feature most prominently as epigraphs in Gonçalves Dias's *Primeiros Cantos* (1846), a seminal work in Brazilian Romanticism. It is noteworthy, however, that in subsequent works, namely *Primeiros Cantos* (1848) and *Segundos Cantos* (1851), Turquety fades into obscurity while other poets, such as Byron, Victor Hugo, and Zorrilla, not only persist as epigraphs but even see an increase in their frequency. This article aims to investigate the conspicuous imbalance, proposing the hypothesis that Gonçalves Dias recognized early on that, despite his initial admiration for Turquety, their poetic conceptions diverged significantly, particularly in their approach to nature. While Turquety, a disciple of Lamartine, depicted nature as an object of contemplation, poems like “O mar” placed pathos and dismountability at the core of nature's representation, following the pioneering ideas of Edmund Burke on the sublime.

¹ marcosflaminio@usp.br - <https://orcid.org/0000-0001-7061-1286>



KEYWORDS: Gonçalves Dias; Turquety; Romanticism; sublime; nature.

Recebido em 27 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

O POETA ESQUECIDO

“Poeta romântico francês, hoje inteiramente esquecido” (Bandeira 1944: 57). Assim Manuel Bandeira refere-se ao escritor nascido na Bretanha Édouard Turquety, em nota explicativa ao poema de Gonçalves Dias “O soldado espanhol”, publicado nos *Primeiros Cantos*. Se nessa edição crítica de 1944 das obras do poeta maranhense, até hoje a mais correta e sensível já feita, Turquety ainda consegue figurar em uma nota de rodapé, nas histórias da literatura francesa ele vem sendo apenas genericamente referido, quando referido, como um dos tantos discípulos de Lamartine.

Por que, então, atribuir-lhe importância em um estudo sobre Gonçalves Dias? Devido ao fato, objetivamente verificável, de que se trata do poeta cujos versos mais servem de epígrafe aos *Primeiros Cantos* (1846), livro que verdadeiramente inaugura o nosso Romantismo. Cinco poemas dele trazem os versos do autor bretão como epígrafes, cifra só comparável a Hugo, que aparece seis vezes, embora em cinco delas esteja abrindo diferentes partes de um mesmo poema (“O soldado espanhol”). Em que pese tal excepcionalidade, o que chama ainda mais a atenção é o fato de os versos de Turquety simplesmente desaparecerem dos *Segundos* (1848) e *Últimos* (1851) cantos, algo que não irá ocorrer com outros poetas citados nos *Primeiros*. A título de comparação, Hugo, Byron e Zorrilla não só ressurgirão nos cantos seguintes como também, no caso do inglês e do espanhol, aumentarão o número de aparições.

O objetivo desse artigo é buscar entender esse completo esquecimento da parte de Gonçalves Dias e, por extensão, entender o que tamanha disparidade tem a dizer sobre a poética de um e outro escritor.

Quem foi, porém, Édouard Turquety? Nascido em 1807 em Rennes, ali viveu boa parte de sua vida, com pequenas incursões a Paris para zelar pela edição de seus livros. Lá foi acolhido por parte significativa dos escritores mais famosos do período, tais como Chateaubriand, Victor Hugo, Charles Nodier e Sainte Beuve. Já Lamartine, com quem manteria relação um pouco mais duradoura, conheceria mais tarde.

Há quase nenhum estudo crítico relevante sobre ele, salvo a biografia escrita por Frédéric Saulnier, além da correspondência com o amigo Émile Souvestre recentemente editada. Seu nome permanece hoje mais lembrado em círculos de bibliofilia, ofício que abraçaria até morrer (1867), após retirar-se da literatura.

No estudo de Saulnier, ainda a fonte mais objetiva sobre o poeta a despeito de seu caráter panegírico, não há quaisquer alusões à literatura em língua portuguesa, nem a nenhum poeta da língua portuguesa com quem acaso houvesse tido contato. Seu interesse, desde cedo, foi outro: notabilizou-se por resgatar as formas poéticas de extração popular de sua terra natal e sobretudo por criar uma poesia profundamente

católica, estimulada desde o início pela admiração que nutria pelo padre e teólogo Lamennais. Exemplo disso é *Amour et foi* (1833), sua segunda obra² (Saulnier 1885: 137), mesmo que posteriormente acabasse por afastar-se do mestre em razão das teses consideradas heresíacas que este passou a defender.

Contudo, a ênfase excessiva na religião que voltaria a marcar o livro seguinte, *Poésie catholique* (1836), o teria afastado de suas relações parisienses, em particular de Sainte-Beuve, então figura-chave para a legitimação literária³ (Saulnier 1885: 164). De fato, no “Prefácio”, Turquety não deixa dúvidas sobre seu intento de produzir uma “arte católica”, através da qual “a fé e a poesia se ligam por uma comunhão indissolúvel”⁴. Lamartine, porém, destoou de seus colegas e o saudou, qualificando os versos de “sublimes” e elogiando a “bela língua”⁵ (Saulnier 1885: 166).

Bem acolhidos junto ao público em parte devido ao ambiente conservador do período da Restauração, seus versos acabaram por vender bem à época, extrapolando o ambiente estritamente literário, de que é exemplo “Aurore”. Incluído em *Amour et foi*, chamou a atenção do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovski, que o incorporou à primeira de suas *Seis canções francesas*, op. 65 (1888) para voz e piano, intitulada “Sérénade: où vas-tu, souffle d’aurore”. Ao final da vida, porém, estava esquecido mesmo em sua Bretanha natal⁶ (Saulnier 1885: 262).

A crermos nos principais estudos dedicados a Gonçalves Dias, é difícil assinalar como ele teria tido contato com seus versos, visto que Antonio Henriques Leal, Manoel Nogueira da Silva, Lúcia Miguel Pereira e Fritz Ackermann ignoram-no tacitamente. Dado seu relativo prestígio em vida, é razoável supor que o escritor maranhense tenha conhecido sua poesia durante a estada em Coimbra, entre 1838 e 1845, por meio dos jovens literatos reunidos em torno da Faculdade de Direito e do jornal *O trovador*.

Entretanto, dado os frágeis indícios materiais – e apesar deles – que possam eventualmente justificar o alto número de versos tomados de empréstimo da poesia de

2 On se rappelle la lettre tendre et paternelle que Lamennais écrivit à Turquety pour l’inviter avenir le voir à la Chênaie. Il semble que [...] *Amour et Foi* ait dû réchauffer encore ces sentiments et dicter au grand écrivain quelques lignes sorties de son coeur.

3 Turquety ne l’ignorait pas. Il sacrifiait à sa vocation de puissants éléments de succès qui eussent été à sa disposition s’il eût suivi une ligne religieuse moins tranchée. Il savait pertinemment, on nous l’assure du moins, qu’il n’aurait pas le concours si recherché de Sainte-Beuve. Le critique lui eût prêté volontiers l’appui de son patronage littéraire, s’il eût pu le donner au poète dont il estimait le talent sans en faire profiler ses doctrines.

4 Il ne s’agit plus aujourd’hui de l’art religieux, mais uniquement de l’art catholique. Il est temps que la foi et la poésie se lient entre elles par une communion indissoluble. Il faut que ces deux nobles sœurs, trop longtemps désunies, marchent désormais de front sous la même bannière, en invoquant la même parole, celle de l’Eglise, épouse du Christ.

5 “À des vers pareils, il faudrait des vers égaux, c’est-à-dire des vers sublimes, et comme je n’en sais plus faire, si jamais j’en fis, mon cœur seul vous remercie donc aujourd’hui. Mais je vous parlerai un jour votre belle langue: il me faut pour cela le ciel et les champs. J’ai lu le volume; il répond à tout ce que je désirais et surpasse ce que je croyais exécuté. On ne peut plus vous prédire mais vous assurer le succès. La gloire est plus haut et celle-là, vous en êtes sûr aussi. Tout à vous, Lamartine” (Saulnier 1885: 170).

6 La mort de Turquety passa presque inaperçue: peu de journaux en parlèrent.

Turquety por Gonçalves Dias, faz-se necessário entender o sentido subjacente da epígrafe enquanto forma, que tem uma função e um valor específicos.

SENTIDOS DA EPÍGRAFE

Dos versos de Turquety que utilizou em cinco poemas dos *Primeiros cantos*, todos foram tomados de empréstimos de *Amour et foi*. O primeiro deles é “O soldado espanhol”. Com 266 versos, traz versos tirados de “Plainte” e os utiliza em somente uma das sete partes em que é dividido. O segundo é “Seus olhos”, com trechos de “Heure d’amour”. O terceiro é “A mendiga”, a partir de “Souffrances d’hiver”. O quarto, “O mar”, de “L’océan”. E, por fim, “O templo” se serve de linhas de “Pendant la nuit”.

A utilização extensiva das epígrafes pelo poeta maranhense certamente respondia ao hábito posto na ordem do dia pelo Romantismo, mas também atribuía legitimidade, a seus olhos, aos versos de um jovem estudante brasileiro expatriado e pouco conhecido do público tanto em seu país de origem quanto em Portugal. De fato, esse recurso particular exerce funções tanto editoriais quanto estruturais e hermenêuticas.

Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette sistematiza de maneira pioneira as partes em princípio acessórias que orbitam em torno do corpo do texto, entre elas a epígrafe. Embora se trate de uma prática surgida no transcorrer do século XVIII, é apenas no segundo terço desse período que se generaliza na literatura, em particular por meio dos romances góticos ingleses – “*The mysteries of Udolpho* (1794), *The monk* (1795) e *Melmoth* (1820) trazem uma epígrafe em cada capítulo” (Genette 2009: 133). A “moda inglesa” (Genette 2009: 134) irá chegar à França a partir do período romântico, utilizado à exaustão nas obras de Stendhal, Balzac, Charles Nodier e Victor Hugo, autores modelares do “excesso epigráfico do início século XIX” (Genette 2009: 144).

A partir de então, a epígrafe torna-se também um “texto” propriamente dito, autonomizando-se: “já que a epígrafe é uma citação, segue-se quase necessariamente que consiste num texto” (Genette 2009: 136), tornando-se “a citação por excelência” (Compagnon 2007: 120). Nesse sentido, representa a confirmação prática da noção de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva a partir do conceito de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin, segundo a qual “todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto”⁷ (Kristeva 1969: 85). Laurent Jenny avança tal proposta, a ponto de considerar que “fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente imperceptível, da mesma forma que a fala de uma língua desconhecida” (1976: 257). E, uma vez desgarrada de seu contexto original e tornada texto autônomo, ela passa a fazer parte do regime ficcional da obra em que se insere, mesmo em se tratando de uma transcrição literal, o que nem sempre é o caso, vez que há “epígrafes geralmente atribuídas a um autor real, o que não garante automaticamente sua exatidão ou sua autenticidade” (Genette

⁷ Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. “hors de l’intertextualité, l’oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d’une langue inconnue” (Jenny 1976: 257).

2009: 134). A partir da definição desse novo estatuto – um texto autônomo e inserido em novo contexto interpretativo, o teórico francês delimita quatro funções que ela pode exercer, “nenhuma das quais é explícita, já que epigrafar representa sempre um gesto mudo, cuja interpretação fica a cargo do leitor” (Genette 2009: 141). São elas:

1. “É uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa” (Genette 2009: 141);

2. “A segunda função possível da epígrafe é, certamente, a mais canônica: consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente [...] Essa atribuição de pertinência fica a cargo do leitor, cuja capacidade hermenêutica é não raro colocada à prova [...]. Essa função evasiva [...] pode muito bem ser atribuída à maioria das epígrafes do tipo, digamos logo, romântico” (Genette 2009: 142);

3. “numa epígrafe o essencial muitíssimas vezes não é o que ela diz, mas a identidade de seu autor e o efeito de garantia indireta que sua presença determina à margem de um texto [...] Por isso, a coisa importante num grande número de epígrafes é apenas o nome do autor” (Genette 2009: 143);

4. “o feito oblíquo mais poderoso da epígrafe deve-se talvez a sua simples presença, qualquer que seja ela: o efeito-epígrafe. A presença ou a ausência de epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época, o gênero ou a tendência de um escrito [...], um desejo de integrar o romance [ou, no caso, o poema] [...] numa tradição cultural. [...]; ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares” (Genette 2009: 144).

Em resumo, as funções que a epígrafe pode exercer são as de “esclarecimento” (1), “comentário” (2), “garantia” (3) e “sagração” (4), e todas podem aplicar-se aos versos de Turquety que encabeçam os poemas de Gonçalves Dias, ainda que em proporções variadas: no momento em que publicou *Amour et foi*, ele detinha pouco valor enquanto efeito de “garantia” e de “sagração”, tais como se poderia esperar, por exemplo, de Lamartine, Victor Hugo, Schiller ou mesmo Dante – autores de versos que o poeta maranhense estampou no alto dos poemas dos *Primeiros* e demais cantos.

Restam, portanto, as funções de “esclarecimento” (1) e “comentário” (2), responsáveis por mobilizar no leitor sua capacidade hermenêutica e a induzi-lo a estabelecer relações internas entre os dois textos - epígrafe e poema. Se a fama de Turquety à época não lhe permitia atribuir nenhum caráter significativamente legitimador, é possível que Gonçalves Dias houvesse intuído algum tipo de afinidade com sua poesia, em particular no que diz respeito ao estatuto do Eu lírico e de sua relação com a natureza, a religiosidade e os sentidos.

PATHOS E ENUNCIÇÃO

Nos versos de “Pendant la nuit” que abrem os versos de “O templo” (“A noite”, na primeira edição dos *Primeiros cantos*) - “[Quand] Jéhovah déploie autour de nos demeures / Le linceul de la nuit, et [quand] la chaîne des heures / Tombe anneau par anneau”⁸ - o Eu surge antes como adjetivo possessivo e disperso em meio ao plural - “nos demeures”. Quando enfim se apresenta na condição de sujeito, o verbo que o acompanha diz muito sobre a atitude distanciada em que o Eu se apresenta diante da divindade: “Je viens de méditer cette œuvre du grand maître, / Le terrible INFERNO” (grifo nosso). Na segunda estrofe a mesma atitude contemplativa - “j’ai vu” -, que será modulada apenas na terceira estrofe, quando o Eu admite algum grau de incerteza - “Je m’arrête un instant; / Je m’arrête incertain”. Apenas na quarta e penúltima, o Eu se mostra algo frágil: “Là, vaincu de fatigue, épuisé par ma veille, / Je tombe, je m’endors” -, culminando na última estrofe em esgotamento físico: “Et je tremble, un frisson de fièvre me dévore, / Et je presse mon sein pour m’assurer encore / Qu’un crucifix est là: / Et je ne peux dormir”.

Trata-se de situação absolutamente distinta da que encontramos logo nos versos iniciais de “O templo”, em que não se presencia a subjetividade contemplativa diante do “grand maître”. Aqui, ao contrário, “estou só neste mudo santuário, / Eu só, com minha dor, com minhas penas!”. Nesses versos, o mundo parece refluir para a subjetividade, impregnando-se dela, e isso não apenas em nível gramatical - através da desinência do verbo “estar” e do uso reiterado do adjetivo possessivo em “minha” e “minhas” -, mas sobretudo através do *pathos* que se irradia por todo o poema a partir da representação do Eu padecente.

Enunciação e *pathos*, grandes ausentes do poema de Turquety, interpenetram-se em “O templo”. Em sentido comum e próprio, a paixão de Cristo é reivindicada pelo Eu, “que também suspirou, gemeu sozinho, / Que também padeceu sem ter conforto, / Como eu padeço, e sofro, e gemo, e choro”. Assim, o sofrimento de uma dada subjetividade decorre portanto da própria condição da natureza humana, aglutinando na mesma imagem Eu lírico, Cristo e o “moribundo” que emite “os sons finais”. A reflexão e a meditação, se há as em “O templo”, decorrem do *pathos*, e não o contrário.

“O soldado espanhol”, por sua vez, toma de empréstimo três versos de “Plainte” - “Oh qui révélera les troubles, les mystères / Quer ressentent d’abord deux amants solitaires / Dans l’abandon d’un chaste amour?”, alterando, contudo, “âmes” por “amants”. Poema incomparavelmente maior que o de *Amour et foi* (296 versos contra 25), é dividido em sete partes, mas apenas a primeira traz essa epígrafe, e sem identificar o autor; segue-se uma epígrafe tomada de Victor Hugo, que, de resto, também epigrafa as partes II, IV, VI e VII, restando a Burger a parte III e a *Henrique IV*, a parte V.

8 Nota bene: Para ler os poemas originais de Turquety, ver <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k6580743s?rk=128756;0>, e, no caso dos poemas de Gonçalves Dias, ver <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018374#page/202/mode/2up>

Os versos de “Plainte” tratam da relação entre duas almas que se amam até que a fatal separação relega o Eu lírico à amargura, permeados, todos eles, pela desmaterialização, enquanto “chaste amour”. Gonçalves Dias adota a forma dialogada, de efeito dramático muito mais marcante, e faz imiscuir na relação amorosa prevalecente em “Plainte” as imagens da natureza, que irrompem desde o verso inicial: “O céu era azul, tão meigo e tão brando, / A terra tão erma, tão quieta e saudosa, / Que a mente exultava, mais longe escutando / O mar a quebrar-se na praia arenosa”.

Esses versos que encerram a primeira parte do poema estabelecem a natureza como *tertium comparationis* universal a que a poesia gonçalvina, de resto, irá retornar ostensivamente em todos os *Cantos* - dos hinos em louvor ao mar ou à tarde, na lírica amorosa de “Rosa no mar” ou nas composições de caráter nativista e indianista tais como “Canção do exílio” ou “Leito de folhas verdes”. À desmaterialização do sentimento nos versos de Turquety (“chaste”, “ange”), toma corpo aqui a exploração dos sentidos através de imagens visuais (“o céu era azul”), sonoras (“o mar a quebrar-se”) e táteis (“na praia arenosa”). E será enquanto exploração dos sentidos através do símile natural que se dará a apresentação da amada, na terceira estrofe: “Ela era brilhante, / Qual raio de sol” bem como a substituição operada por Gonçalves Dias nos versos da epígrafe, ao substituir a sugestão de espiritualidade em “âmes” pela conotação mais sensorial de “amants”.

Em “Seus olhos”, poema que traz epígrafe tirada dos versos de “Heure d’amour”, a longeva tópica do olhar espiritualizado enquanto retrato da alma adquire sentidos diversos em um e outro poema. Em Turquety, a amada surge aos olhos do Eu lírico como “fleur qui n’avait blessée / aucun contact impur”, em flagrante contraste, acentuado pela rima, com um “monde” que nada mais é que um “spectacle imonde”, onde “l’amertume abonde” (“mundo” / “espetáculo imundo” / onde “o amargor é abundante”). No poema de Gonçalves Dias, os olhos da amada que apaziguam o Eu são os mesmos que despertam nele os mais profundos desejos: “A vezes luzindo, serenos, tranquilos / Às vezes vulcão!” [...] / Eu amo seus olhos tão negros, tão puros, / De vivo fulgor”.

O universo material figurado em Turquety remete invariavelmente à ideia de perda e nostalgia, como nos versos de “Souffrances d’hiver”: “Adieu l’éclat des cieux! / Leur bel azur s’altère, / Et le soupir charmant de l’oiseau solitaire / A disparu comme les fleurs”. E os sentidos, quando surgem, remetem à dor e ao sofrimento: “Resterez-vous aussi froids que la pierre / Où s’agenouille la douleur?”.

A mesma sinistra história da moribunda que padece ao lado do rico palácio é seguida por Gonçalves Dias em “A mendiga”. Mas à dor e ao sofrimento que percorrem o poema, vem se juntar o resgate para a vida eterna nos versos finais: “Parecia chorar cóo seu sorriso / Parecia sorrir com o choro dela”.

Nesses dois poemas, onde em um há peroração e julgamento severo, no outro, há redenção. Em Turquety, isso se reflete na construção estilística marcada pelo vocabulário nobre e elevado, em que não cabem termos de cunho prosaico (teremos que esperar Victor Hugo para que isso se dê na poesia francesa), pela contenção em

sugerir a sensorialidade e também pelo uso significativo de inversões e perífrases. Mais importante, a subjetividade mantém-se distante de seu objeto, de modo que o trabalho reflexivo e judicativo possa realizar-se plenamente.

Sob esse aspecto, a poética de Turquety se aproxima daquela de Lamartine, a quem de fato elegeu como modelo – Henri Guillemin chega a apontá-lo como um dos poetas “lamartiniens” por excelência (1935: 67). De fato, encontramos em seus versos vários dos mesmos traços que Louis Aгуettant apontou no autor de “L’isolement”, como o “puro lirismo (ou sua poesia pura)”, “suavemente sonhador, terno, escorregadio [...] com uma nota dominante: melancolia” e que “transcorre em um estilo continuamente musical que ‘canta’” (2000: 37, 39 e 40)⁹. Sainte-Beuve, por sua vez, já apontara em *Amour et foi* traços similares, atribuindo-os à veia “cristã” de sua poesia: “um tom de doçura, de melodia, de simplicidade quase virginal, que é a marca natural do poeta cristão” (1949: 396)¹⁰.

A PAISAGEM SENSÍVEL

Mas talvez em nenhum outro poema dos *Primeiros cantos* a presença de Turquety seja tão marcante como no último de que nos resta tratar, que é “L’océan”, a começar da glosa dos versos em “Oceano”:

Océan, terrible océan	Oceano terrível
Et s’épure à ton air comme le bronze au [feu	E deste lodo terreal se apura Bem como o bronze ao fogo
Le front aux ciéux, le pied sur toi	Co’a fronte além dos céus, além das [nuvens,
	E co’os pés sobre ti
Et, plus forte que toi, [mon âme] brisera	Então mais forte do que tu, minha alma,
[d’un coup d’aile	Desconhecendo o temor, o espaço, o
Le cercle des temps et des ciéux	[tempo
	Quebrará num relance o círc’lo estreito
	Do finito e dos céus!
(Turquety 1846: 30-33)	(Dias 1857: 150-153)

Internamente, contudo, ambos partilham de estrutura similar à de “L’isolement”, que faz parte da obra inaugural do Romantismo francês, as *Méditations poétiques* (1820). Nesses três poemas encontramos a descrição da paisagem, a exposição do

9 Pur lyrisme (ou leur poésie pure); suavement rêveur, tendre, glissant, [...] avec une note dominante: la mélancolie; se coule dans un style continuellement musical qui ‘chante’.

10 Les poésies qu’il publie sont-elles remarquables par un ton de douceur, de mélodie, de simplicité presque virginal, qui est la marque naturelle du poète chrétien.

tema sentimental e o “impulso sentimental para o além”¹¹, organizando-se, portanto, em torno de três momentos-chave: a contemplação, a reflexão e a elevação. Tal influxo lamartiniano no poema de Gonçalves Dias já fora apontado desde cedo, ainda antes de o poema ser incorporado à primeira edição dos *Primeiros cantos*.

“O mar” apareceu pela primeira vez no *Jornal de instrução e recreio* em 1º de julho de 1845 e foi republicado no mesmo ano n’*A revista* (Silva 1942: 26 e 28). Seus traços definidores, escorados na presença de natureza, religiosidade e lirismo, foram identificados pela crítica desde muito cedo. Sotero dos Reis, em artigo de 26 de julho de 1845 e estampado n’*A revista*, mobilizou diferentes referências para dar conta do poema: “O hino ao *Mar* é, em nossa opinião, uma peça lírica tão grandiosa, animada e variada, como o seu objeto: uma obra digna dos melhores mestres. Ao lê-lo vieram-nos involuntariamente à lembrança Francisco Manuel, Cezarotti e Lamartine, como se estivéssemos notando o arrojado pintar dos primeiros, e o ousado pintar do segundo! [...] Impossível é desconhecer neste ensaio o indelével cunho de gênio, ou dessa força de concepção e enunciação tão incomensurável e tão eficaz, que não conhece no seu alcance outros limites senão aqueles que foram marcados à humana inteligência, dessa potência de compreensão e de execução” (Silva 1942: 29). Antônio Henriques Leal, ao comentar um dos *Ensaios críticos* de Pinheiro Chagas, destaca a “suave unção religiosa de Lamartine” (1875: 243) nos poemas do maranhense.

A crítica posterior acentua traços semelhantes, embora sem vinculá-los ao poeta de “L’isolement”. Para Arthur Motta, “sente-se nele uma espécie de misticismo religioso, em paralelo a conceitos filosóficos dos mais apreciáveis” (1929: 426), enquanto Fritz Ackermann, em estudo pioneiro, detecta a imbricação de natureza, religiosidade e interioridade: “[à natureza] se sente ligado organicamente [...], consegue abismar-se nela, encontrando, por seu intermédio, o caminho para o seu próprio interior e para Deus” (1940: 80). Lúcia Miguel Pereira, na biografia modelar que escreveu, aponta para o fato de que tanto em sua vida quanto em seus versos “conviviam o tumulto e o método, o frenesi e a ordem” (1943: 6). Antonio Candido percebe no poeta “o mesmo discernimento austero e comovido em face da natureza [existente] em Hölderlin, Wordsworth, Leopardi” (1975: 89).

Esses traços comuns presentes na estrutura dos poemas não nos devem enganar, contudo, a respeito da poética muito distinta perseguida por Gonçalves Dias. Apesar de seu interesse por *Amour et foi*, o que nos chama a atenção é a ausência absoluta, em Turquety, daquilo que Sainte-Beuve definiu como a “chama da paixão”, contida que está pelo influxo classicizante oriundo dos versos de cariz lamartiniano (1949: 396)¹². Mais afeito ao momento reflexivo do gênero meditativo de “L’isolement”,

11 Seguimos a análise do poema de “L’isolement” proposta por Aguetant; “la composition de celui-ci est très simple et très équilibrée: paysages (estrofes 1-4); thème sentimental: l’indifférence du poète devant ce monde où l’être aimé n’est plus (5-9); élan mystique du poète vers l’au-delà, où il retrouverait le ‘vague objet de ses vœux’ (10-13)” (42). [...] “Cette strophe-prélude indique déjà une disposition du poète: mélancolie (*tristement*), indifférence (*au hasard*)” (2000: 43).

12 Comme inspiration cette poésie sincère a quelquefois de la grandeur, toujours du charme: on y voudrait par moments plus de variétés et d’orages, plus des traces des passions et des vicissitudes; toute la portion gracieuse et triste qui répond à l’amour n’en est que le prélude, le rêve, l’étoile avant-courrière; mais la flamme de la passion n’a pas point passé par là”.

o poema de Turquety pressupõe um distanciamento entre subjetividade e natureza que o torna frio se comparado a “O mar”. Neste, ao contrário, o *pathos* instala-se desde o verso inicial a partir da incidência rítmica e sonora sobre dois adjetivos de rara contundência - “Oceano terrível, mar imenso” -, impregnando a apóstrofe de uma potência da qual o verso de abertura de “L’océan” parece deliberadamente esquivar-se: “Océan, Océan, te voilà! – Mes pensées”. Em uma polarização de rara força poética, a estrofe se encerra ao encontrar o Eu assustado diante da violência da paisagem natural que tem diante de si – “Enfim medroso escuto!” -, algo, de resto, muito diferente do que se passa em Turquety e Lamartine, nos quais persiste um olhar que “vê a natureza do alto e de longe [...], um olhar que toca e acaricia, mas não a penetra” (Aguetant 2000: 145)¹³.

Na primeira estrofe de “O mar” estamos muito próximos da ideia de terror enquanto “princípio organizador do sublime” proposto por Edmund Burke, cujas formas de representação são “as grandes extensões de terra” e, sobretudo, o “oceano” (1998: 53-54)¹⁴. Para o filósofo inglês, medo e terror são faces da mesma moeda, um operando sobre os sentidos, o outro sobre a mente, partilhando do mesmo objetivo, que é o de “produzir uma tensão, uma contração ou uma violenta emoção dos nervos” (1998: 120)¹⁵. Decorre daí a definição essencial proposta de que “o terror é uma paixão” (1998:42)¹⁶, mas uma “paixão da mente” que nasce da superexcitação dos sentidos provocada pelo medo¹⁷.

De fato, em “O mar”, a subjetividade surge apequenada e tomada do terror que lhe inflige a grandeza e a potência do objeto que tem diante de si, pois um dos traços definidores do sublime, conforme Kant apontará em seguida a Burke, é a quantidade. Na “Análítica do sublime”, parte da *Crítica da faculdade de julgar*, ele explica que a desmesura provoca um colapso da imaginação e deixa o Eu paralisado, desprovido de qualquer medida para dar conta do objeto que tem diante de si. Ainda que nesse ponto Kant se distancie de Burke ao propor a superação da imobilidade do sujeito através da faculdade da razão, o momento inicial – o do terror – faz-se necessariamente presente.

A formulação do filósofo alemão será desenvolvida em diferentes ocasiões por Schiller, para quem o sublime também se presta “para nos tornarmos até certo ponto independentes da natureza” (Schiller 1992: 52), pois representa uma forma de li-

13 voit la nature de haut et de loin, d’un regard qui effleure et caresse, mais ne pénètre pas.

14 A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror. Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.

15 The only difference between pain and terror is that things which cause pain operate on the mind, by the intervention of the body; whereas things that cause terror generally affect the bodily organs by the operation of the mind suggesting the danger; but both agreeing, either primarily, or secondarily, in producing a tension, contraction, or violent emotion of the nerves.

16 terror is a passion.

17 when the body is disposed, by any means whatsoever, to such emotions as it would acquire by the means of a certain passion; it will of itself excite something very like that passion in the mind.

bertação ao nos revelar que o mais elevado está em nós mesmos. Ele opera, entretanto, uma significativa modificação em relação à “Analítica do sublime”, na medida em que “o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração. A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época” (Schiller 1990: 51). Em outras palavras, o que define o poeta dos tempos modernos – ou “sentimental” – é “simplesmente a maneira de sentir” (Schiller 1991: 70). Como explicará em *Poesia ingênua e sentimental*, juntar o sensível ao racional, o imanente ao transcendente passa a ser central ao poeta dos tempos modernos para atingir o sublime, de modo a recuperar através da arte uma unidade há muito perdida entre natureza e cultura.

UMA NOVA POÉTICA

Na literatura francesa, o sublime como forma integradora de opostos será percebido de duas maneiras por Stendhal, em *Racine et Shakespeare* (1823-1825): um clássico, nos moldes de Racine, e outro propriamente romântico, associado à violência, ao grotesco e ao monstruoso da obra de Shakespeare. Dominique Peyrache-Leborgne argumenta tratar-se de uma “nova poética” (1997: 124)¹⁸, pois, diz Crouzet, o principal estudioso de Stendhal, o sublime é “uma noção complexa, que não pode ser reduzida ao terror, visto “englobar também o seu contrário, [...] um êxtase feliz” (1983: 153)”¹⁹.

A busca de integração entre estabilidade, de um lado, e perturbação dos sentidos provocada pelo *pathos*, de outro, - ou entre “a beleza espiritual e a genialidade apaixonada” (Peyrache-Leborgne 1997: 125)²⁰ se cristalizaria em termos mais funcionais no “Prefácio” a *Cromwell*, onde Victor Hugo desenvolve a delimitação que se tornaria célebre entre sublime e grotesco. Tal necessidade de integração entre alto e baixo, transcendente e imanente reflete a “complementaridade dos contrários” (Peyrache-Leborgne 1997: 129)²¹ através da qual “a transcendência é obrigada a se fazer imanência” (Scanff 2016: 10)²².

Uma tal junção de contrários nos ajuda a entender a real dimensão e importância de “O mar” em relação a “L’océan”, na medida em que o primeiro realiza um círculo completo, tal qual um cosmo em que o incomensurável e o pequeno, o grandioso e o delicado confluem em uma imagem de lar para a subjetividade, de que os versos finais são exemplares: “Inda mais doce que o singelo canto / De merencória virgem, quando a noite / Ocupa a terra, - e do que a mansa brisa, / Que entre flores suspira”.

Assim, ao trazer o *pathos* para o centro de seus versos, “O mar” está muito mais próximo da representação do sublime enquanto terror, não-forma e transcendência, e não do belo - em que a satisfação da subjetividade deriva da representação da

18 une nouvelle poétique.

19 Le sublime est une notion complexe: on ne le réduira pas à la terreur; il enveloppe aussi son contraire, une imagination entièrement portée à l’idylle et à l’extase heureuse.

20 la beauté spirituelle et la genialité passionnée.

21 complémentarité des contraires.

22 C’est la transcendance obligée de se faire immanence.

qualidade, e não da quantidade. Se a finalidade do belo reside na forma, seu princípio está portanto fora de nós, e não dentro de nós, como lembram Kant e Schiller. Daí a impressão de contemplação tranquila que se associa ao belo presente em “L’océan”, muito ao contrário da *pathos* que permeia “O mar” e que, para Burke, define o sublime.

Mas, igualmente, o processo integrativo entre instâncias em princípio incompatíveis faz de “O mar” um poema muito mais afinado com os escritores do sublime propriamente, como Stendhal e Hugo.

Essas duas razões talvez nos forneçam uma resposta para compreender por que Turquety desapareceu dos Cantos posteriores, assim como seu mestre Lamartine, que ressurgirá somente uma vez. Apesar da ausência de evidências críticas e biográficas, Gonçalves Dias parece ter se dado conta de que nos versos do poeta bretão ocorre um enimesmamento da própria subjetividade, que prescinde e faz pouco de “qualquer estrutura objetiva estável”²³ (Peyrache-Leborgne 1997: 216). Por mais que o momento sublime deva resultar em uma forma de autonomia (para Kant) ou de libertação (para Schiller), seu momento inicial parte sempre do colapso das faculdades de representação – aquilo que Burke chama de “terror”. Por outro lado, o olhar deve voltar-se não só para o transcendente mas também para o imanente. São justamente esses dois aspectos que estão ausentes dos versos de Turquety.

Nesse sentido, a opção por não mais adotar os versos do poeta bretão em suas obras posteriores sugere, creio, uma divergência em relação a uma poética ainda afeita aos processos classicizantes, que não atendem à concepção de sublime que procura. Desse modo, se as funções das epígrafes de Turquety nos *Primeiros cantos* são de fato as de “esclarecimento” e “comentário”, conforme se apontou acima, elas parecem realizar-se de maneira crítica por parte de Gonçalves Dias. Ainda que os versos repassados de melancolia de Turquety o tenham encantado em seus primeiros anos de juventude, eles não eram capazes de oferecer a “poética nova” que ele já estava efetivamente realizando na literatura brasileira.

CONCLUSÃO

A adoção de inúmeros versos de Édouard Turquety como epígrafes para diferentes poemas dos *Primeiros cantos*, em contraste com sua absoluta ausência nos demais *Cantos*, sugere um processo de maturação e conscientização da poética do autor maranhense. Afinado sobretudo com uma lírica mais contida, alinhada a Lamartine, Turquety parece não haver oferecido a Gonçalves Dias a tensão característica do sublime que ele professava já desde seus versos iniciais, mas que tomaria corpo ao longo de sua produção posterior. Leitura de juventude, realizada possivelmente quando ainda cursava direito na Universidade de Coimbra, o poeta bretão parece ter fornecido a Gonçalves Dias, involuntariamente e por contraste, a verdadeira dimensão da poética que estava perseguindo, baseada, antes de tudo, no *pathos*.

²³ il ne relève d’aucune structure objective stable.

OBRAS CITADAS

- ACKERMANN, Fritz. *A obra poética de Gonçalves Dias*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.
- AGUETTANT, Louis. *Lectures des Méditations poétiques de Lamartine*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- BANDEIRA, Manuel, org. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. 2 vols. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Adam Phillips, org. Oxford: Oxford UP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. II. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1975.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CROUZET, Michel. *La poétique de Stendhal: forme et société. Le sublime*. Paris: Flammarion, 1983.
- DIAS, A. Gonçalves. *Cantos: coleção de poezias*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018374#page/186/mode/2up>.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.
- GUILLEMIN, Henri. *Le Jocelyn de Lamartine, étude historique et critique avec des documents*. Paris: Boivin et Cie., 1935.
- KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké: recherches pour une semanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. *Poétique*, 27, p. 257-281, 1976.
- LEAL, Antônio Henriques. *Antônio Gonçalves Dias: notícia da sua vida e obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- MOTTA, Arthur. Perfis acadêmicos. Cad. n. 15. Gonçalves Dias (Antonio). *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, v. XXIX, p. 413-430, abril de 1929.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio: José Olympio, 1943.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La poétique du sublime: de la fin des Lumières au romantisme*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- SAINTE-BEUVE. *Oeuvres I – Premiers Lundis/Début des Portraits littéraires*. Org. Maxime Leroy. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1949.
- SAULNIER, Frédéric. *La vie d'un poète: Édouard Turquety (1807-1867). Estudo biográfico*. Paris/Nantes: Jules Gervais/Émile Grimaud, 1885. Disponível em: https://books.google.fr/books?id=hm8GAAAAQAAJ&pg=PA265&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false.

SCANFF, Yvon le. La nature dans *Les contemplations*: figuration et représentation. Ludmila Charles-Wurst & Judith Wulf, orgs. *Lectures des Contemplations*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016. 215-227.

SCHILLER, Friedrich. Acerca do sublime. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1992. 49-70.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem (XXXX)*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILVA, Manoel Nogueira da. *Bibliografia de Gonçalves Dias*. Rio: Imprensa Nacional, 1942.

STEEL, Daniel, org. *Lettres d'Émile Silvestre à Édouard Turquety: 1826-1852*. Rennes: PU de Rennes, 2012.

TURQUETY, Édouard. *Poésies de Édouard Turquety: Amour et foi. (Poésie catholique, Hymnes sacrées)*. Paris: Sagnier et Bray, 1846. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580743s/f1.item.zoom>.