

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

Luiz Philip Fávero Gasparete

**O lugar apesar das ideias:**  
dilemas setecentistas em três rondós de Silva Alvarenga

Juiz de Fora

2022

Luiz Philip Fávero Gasparete

**O lugar apesar das ideias:**

dilemas setecentistas em três rondós de Silva Alvarenga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gasparete, Luiz Philip Fávero.

O lugar apesar das ideias : dilemas setecentistas em três rondós de Silva Alvarenga, 1749-1814 / Luiz Philip Fávero Gasparete. -- 2022.

92 p.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Silva Alvarenga. 2. Música popular. 3. Natureza. 4. Erotismo. 5. Escravidão. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

**Luiz Philip Fávero Gasparete**

**O lugar apesar das ideias:** dilemas setecentistas em três rondós de Silva Alvarenga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Alexandre Graça Faria** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira** - Membro Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Roberto José Bozzetti Navarro** - Membro Externo

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 10/02/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Bustamante Teixeira, Professor(a)**, em 18/02/2022, às 18:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graça Faria, Professor(a)**, em 21/02/2022, às 15:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO JOSE BOZZETTI NAVARRO, Usuário Externo**, em 23/02/2022, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufff ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0675672** e o código CRC **98912495**.

*para Monique,  
só o nome dela começando em maiúscula,  
o resto em letras pequenas e deitando...*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Alexandre Faria, por ter aceitado orientar esta pesquisa e ter contribuído tanto ao longo da elaboração desta dissertação. Entre as contribuições mais marcantes, destaco a leitura extremamente apurada e respeitosa com o meu texto e as minhas ideias. Além de muito precisos e pertinentes, seus comentários sempre buscaram tornar meus argumentos mais consistentes, meu raciocínio mais inteligível e meu trabalho mais relevante, mesmo que eventualmente fossem de encontro ao seu modo de pensar e de escrever. Seus apontamentos sobre o título da dissertação e dos capítulos, sobre conceitos utilizados e sobre as conexões entre partes do trabalho deixaram essa atenção e esse propósito muito evidentes para mim. Outra contribuição especialmente marcante foi a de ter percebido, na banca de qualificação, como por vezes eu recorria a simplificações excessivas para descrever o meu projeto, talvez numa tentativa de tornar minhas opiniões mais acessíveis, talvez como forma de dissimular a parcela mais arriscada de minhas hipóteses. Não só por me encorajar e me estimular a assumir esses riscos, essa intervenção foi essencial para a revisão e a estruturação final do trabalho. Que todas essas trocas tenham se dado em encontros virtuais por causa da pandemia de coronavírus, sem que nós nunca tenhamos nos encontrado pessoalmente, acentua a generosidade desse processo de orientação.

Agradeço também ao Professor Pedro Bustamante Teixeira, cujas contribuições não se restringiram à sua participação na banca de qualificação. A disciplina em torno das relações entre literatura e música, ministrada nos primeiros meses de 2021, foi fundamental para que eu pudesse rever minhas interpretações acerca de textos que compõem a bibliografia desta dissertação. Os debates fomentados nas aulas foram uma importante fonte de informações e serviram como um momento crucial para que eu pudesse apresentar e discutir algumas das minhas percepções. Prova dessa importância é o fato de que o artigo elaborado para conclusão do curso foi integrado aqui como uma espécie de introdução. No que diz respeito à banca de qualificação, seus comentários foram valiosos para que eu viesse a atenuar alguns problemas graves do texto. Entre essas apreciações, foram sobremaneira proveitosas aquelas referentes ao primeiro capítulo, que sempre tive dificuldade de integrar aos demais capítulos, mantendo certa coesão e continuidade do trabalho.

Por fim, agradeço ao Professor Roberto Bozzetti, cuja participação na banca de defesa foi marcada por perguntas e provocações extremamente instigantes. As colocações a respeito das possibilidades de expansão e desdobramento do trabalho mostraram caminhos que eu não havia vislumbrado e conexões muito mais interessantes do que as esboçadas. Os pedidos para

que eu explicasse melhor alguns pontos da dissertação tocaram sempre em problemas centrais e polêmicos dos argumentos, o que me permitiu constatar implicações adicionais para o que foi escrito e procurar formas mais vantajosas de esclarecer o que pretendia demonstrar. Entre tais provocações, houve uma que se mostrou particularmente estimulante. Foi sugerido que eu tentasse nomear algumas dinâmicas e controvérsias somente insinuadas, como a possível diferenciação entre uma “herança da africanidade” e uma “herança da ordem escravista”, expressões usadas pelo Professor na arguição. Apesar de ter ensaiado algumas maneiras de acatar a sugestão, julguei que uma mera inclusão da questão com o texto já finalizado seria reduzir a complexidade e o alcance da ideia. Para fazer justiça à abrangência e à gravidade da colocação, seria necessário não só conceituações e contextualizações mais aprofundadas, mas também uma reformulação das hipóteses principais da dissertação com base na oposição aconselhada. Registre-se aqui, então, essa intervenção, que atingiu o cerne da pesquisa e já me fez reconsiderar parte importante dos achados e conclusões.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é demonstrar como alguns dos poemas publicados em *Glaura* (1799) fazem da produção de Silva Alvarenga um caso emblemático da manifestação literária de dilemas culturais e sociais decisivos na história nacional. O argumento central é o de que a inclusão, em determinados rondós, de aspectos específicos das cantigas que eram produzidas à época pode ser entendida como uma tradução expressiva da tensão entre linguagem erudita e linguagem popular, das conexões entre literatura e música, da percepção do escravismo no Setecentos e da situação dos mestiços nessa quadra da colonização. O método empregado é o de análise das composições selecionadas a partir do confronto com certas modinhas de Caldas Barbosa, artista do mesmo ciclo normalmente citado como marco inicial da música popular produzida em solo brasileiro. Somado a isso, as análises decorrem de uma revisão acerca de pesquisas historiográficas sobre o século XVIII e de um cotejo dos argumentos dos principais comentadores que compõem a fortuna crítica em torno da obra em questão. O que se conclui é que se infiltram, justamente em meio ao imaginário bucólico que rege os rondós, afetos que apontam para dinâmicas sociais e extraliterárias, mais evidentes no material das modinhas. Conclui-se também que a obra de Silva Alvarenga é um caso inédito de produção do âmbito da literatura erudita que abarca componentes antes restritos à esfera da cultura popular.

Palavras-chave: Silva Alvarenga. Música popular. Natureza. Erotismo. Violência.



## ABSTRACT

The objective of this work is to demonstrate how some of the poems published in *Glaura* (1799) make Silva Alvarenga's production an emblematic case of the literary manifestation of decisive cultural and social issues in national history. The main argument is that the inclusion of aspects of the popular songs that were produced at that time in some poems can be understood as an expressive manifestation of the problem of classical and popular languages, the connections between literature and music, the perception of slavery in the 18th century and the situation of mixed race people in this period of colonization. The method used is the analysis of selected poems based on the confrontation with lyrics by Caldas Barbosa, an artist usually cited as an early case of popular music produced on Brazilian territory. In addition, the analyzes is linked to a review of historiographical research on the 18th century and to a comparison of the arguments of the main critics of the discussed book. This work concludes that affections related to social and extraliterary dynamics infiltrate among the bucolic ideal that prevails in the selected poems. This work also concludes that Silva Alvarenga is an unprecedented case within the scope of high literature that includes components that were restricted to the scope of popular culture.

Keywords: Silva Alvarenga. Popular music. Nature. Erotism. Violence.

## Sumário

<b>1 Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>2 As vicissitudes do lugar .....</b>	<b>24</b>
<b>3 Três leituras .....</b>	<b>45</b>
<b>4 Duas modinhas e três rondós .....</b>	<b>69</b>
<b>5 Conclusão .....</b>	<b>86</b>
<b>Referências .....</b>	<b>90</b>

## 1 Introdução<sup>1</sup>

Em “Machado Maxixe”, Wisnik (2004) se debruça sobre dois contos de Machado de Assis para demonstrar como a abordagem da questão musical nos trechos ficcionais expõe, de forma cifrada, um testemunho a respeito da escravidão e da mestiçagem na sociedade brasileira. E como, de um ponto de vista mais imediato, as duas narrativas propiciam uma reconsideração sobre a tensão entre o erudito e o popular na obra do escritor. Se esta revisão suscitaria um questionamento mais apurado sobre a posição do autor em relação a debates à luz dos quais costuma ser relido, aquela indicação recairia em um tipo específico de análise dialética dessa incontornável produção, já que uma criação tematizada pela ficção aponta sintomaticamente para um dado extraliterário. Isto é, numa espécie de correspondência de segundo grau, Wisnik (2004, p. 14) esboça uma “interpretação musical da História” baseada, não obstante, numa realização do campo da prosa.

Os dois contos que Wisnik (2004) discute são “O machete”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1878, e “Um homem célebre”, publicado na *Gazeta de notícias* em 1888 e incluído no livro *Várias histórias*, de 1896. A aproximação entre os textos se deve a um componente crucial que perpassa os enredos: a “disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2004, p. 15). Por sua vez, a diferença sublinhada pelo crítico e sustentada ao longo do ensaio é a de que, traduzido principalmente nos rumos dos respectivos protagonistas, o tratamento dado por cada uma das composições à mesma problemática é substancialmente diverso. Em linhas gerais, a primeira revelaria uma tendência ao melodramático, ao passo que a segunda seria marcada por uma perspectiva inequivocamente cômica. De modo que a permanência do assunto não esconderia notável inflexão no pensamento de Machado de Assis, antes a tornaria mais nítida.

“O machete” gira em torno da figura de Inácio Ramos, violoncelista abandonado por Carlotinha, que foge com Barbosa, especialista no instrumento que dá nome à história. Wisnik (2004, p. 18) defende que, organizados com forte carga sentimental, tais acontecimentos elementares anunciam uma “completa diferença de tom e valor”, já que a música erudita é afirmada em sua “superioridade moral, intelectual e espiritual” no conto. Apesar disso, já

---

<sup>1</sup> Boa parte desta introdução foi publicada como artigo, com o título “Que horas eram?”, pela revista *Entrelaces*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. O artigo pode ser consultado neste link: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/70804>. Além de introdução à dissertação, estas linhas também funcionam aqui como uma discussão conceitual que justifica o título do trabalho.

se introduz aí a percepção do “poder esmagador da música de atrativo popular”, um fenômeno incipiente que, ao contrário do isolamento e da fragmentação do repertório mais culto, depende da “identificação com a demanda do público e [d]a normalização como mercadoria” (WISNIK, 2004, p. 20). Responsável por opor os dois personagens da narrativa, tal cisão se faz sentir anteriormente na própria trajetória de Inácio Ramos, que prioriza a austeridade e a pureza do violoncelo em detrimento do virtuosismo da rabeca, “primeiro veículo de seus sentimentos de artista” e “simples meio de vida”, nas palavras do narrador.

Desse ângulo, um paradoxo decisivo singularizaria o texto. Voltada para um leitor com quem divide a premissa da “superioridade da cultura letrada”, a voz narrativa preconiza a autenticidade da arte elevada ao adotar uma “ironia de tipo sentimental”, cujo termo é o “desenlace patético” do enredo, típica “chave de ouro do melodrama” e convencional “apelo do dramalhão” (WISNIK, 2004, p. 21). Entretanto, esses dispositivos surgem como indício da incorporação de um objeto que, embora contemplado por sua suposta inautenticidade, ganha a aparência de mudança estética incontestável. Em última instância, a postura contraditória que estrutura o foco narrativo diria respeito simultaneamente a uma desconfiança crítica e a uma observação perspicaz do próprio Machado de Assis. Mais uma vez, os polos marcadamente qualificados dessa operação sobressaem de forma sugestiva na figura de Inácio Ramos, cuja “ligação com a música erudita é autêntica” e cuja “ligação com a popular é inautêntica”, na fórmula esboçada por Wisnik (2004, p. 23).

Com efeito, a reviravolta é drástica no caso de “Um homem célebre”. Sem conceder “um cunho autêntico ao seu desejo de composição erudita”, o protagonista Pestana mantém uma relação autêntica com a composição popular, mesmo que cercada de inautenticidade (WISNIK, 2004, p. 23). A esse movimento de reunião num só personagem dos termos antes categoricamente dissociados se soma o abandono do pressuposto da seriedade, se avaliados os procedimentos de condução e o julgamento dos eventos implícitos à narração. No esquema assumido por Wisnik (2004, p. 24), o pano de fundo para a alteração estilística em questão é uma reordenação das concepções de Machado de Assis, que engendra, nesta “segunda fase”, uma compreensão melhor acabada e presumivelmente enigmática sobre a querela da cultura. É isso que leva o crítico a realizar um deslocamento e a afirmar, a partir da trama ficcional, que a obra do escritor é acometida por um *complexo de Pestana*, já que ficaria sobremaneira notabilizada pelas antinomias e pelos mistérios insolúveis.

De fato, comparado ao embate que está no cerne de “O machete”, o drama pessoal encenado em “Um homem célebre” é exemplarmente intrincado. Apesar do interesse em produzir peças à imagem dos modelos europeus, Pestana compõe músicas dançantes e

saltitantes (WISNIK, 2004, p. 14). Porém, o estorvo íntimo causado pelo descompasso entre o sucesso das realizações e o fracasso das aspirações é condicionado por uma propensão interna ao músico, por um “deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas” (WISNIK, 2004, p. 16). Desse modo, a predisposição inata corresponde a uma força *congênita* e *congenial*, no sentido de que se explica não só por determinada imposição do meio, mas também por um ímpeto espontâneo e original. Wisnik (2004, p. 23) resume essa inusitada conjunção com a ideia de que o piano de Pestana contém o machete e o violoncelo ou com a analogia de que o compositor seria “um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto”.

Contudo, o enredamento do conto de 1888 não se restringe a esses dados. Uma tese fundamental da reflexão de Wisnik (2004) é a de que a história trata, de uma maneira velada, da “emergência não nomeada do maxixe”. Formato europeu introduzido no país na década de 1840, a polca sofre na década de 1870 várias interferências rítmicas e passa por um processo de “africanização abasileirada”, o que culminará no surgimento de um novo ritmo, distinto pela síncope e sincrético em função da “mistura de música de escravos com dança de salão” (WISNIK, 2004, p. 25). A transformação em etapas se comprova pela multiplicidade de nomes, como as expressões polca-lundu ou polca-cateretê, empregados para caracterizar a inovadora manifestação antes da categorização de uma partitura impressa já em 1897 como maxixe, episódio que se estabeleceu como a primeira aparição oficial do termo. Os anos da lenta transição abarcam, como se vê, a época da escrita de “Um homem célebre” bem como de outras crônicas de Machado de Assis que tocam a matéria. A constatação desses eventos adiciona mais uma camada de sentido ao impasse de Pestana, cujas criações não se reduzem aos paradigmas correntes e importados.

Essa discussão se articula, por seu turno, com outro tópico evidentemente essencial para a interrogação da história nacional em função do conto. Wisnik (2004, p. 34) percebe como as “polcas amaxixadas falam de um recalcado – a música de escravos -, que assoma sedutoramente, através delas, às portas da música popular urbana em vias de constituição”. Tal afloramento à revelia das resistências na dimensão estética seria análogo à embaraçosa integração dos negros e mulatos no grupo das pessoas livres na segunda metade do século XIX. Assim como a sincopação configura um desvio ao ritmo binário sem que ocorra uma dissolução completa da quadratura europeia como norma, a inclusão dos ex-escravos e seus descendentes no quadro social por vias legais é denegada pelas práticas vigentes no Império (WISNIK, 2004, p. 36). “Um homem célebre” dissimularia, assim, as duas controvérsias intimamente ligadas, uma do plano da cultura e outra do plano das estruturas da sociedade.

A associação entre forma musical e sequência histórica na meditação de Wisnik (2004) em torno de Machado de Assis depende, para ser mais precisa e menos arbitrária, daquela anterior entre circunstâncias nada banais do Oitocentos, de um lado, e o contexto de escrita dos textos e seus conteúdos, de outro. Para validar tal oportuna vinculação, o crítico seleciona algumas informações consideráveis. No ano de 1871, ocorrem a “estreia das polcas do Pestana”, em “Um homem célebre”, e também a promulgação da Lei do Ventre Livre, início de uma “desativação gradual da máquina escravista”, acordo eivado de ambiguidades e fonte de “feridas políticas profundas” (WISNIK, 2004, p. 53-55). 29 de junho de 1888 é a data da publicação do conto, “pouco mais de um mês depois do 13 de maio da Abolição” (WISNIK, 2004, p. 56). Entre outros listados no ensaio, os exemplos ilustram uma técnica de contraponto entre ficção e história que Wisnik (2004, p. 52) chama de “correlação sugestiva” e que se diferencia do teor mais abstrato de um método de metáforas e alegorias. Salvo engano, é por meio da reconstrução do procedimento sugestivo que “Machado Maxixe” busca tornar mais consistente o salto analítico certamente mais especulativo antes designado como correspondência de segundo grau.

\*

No artigo “Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis”, Avelar (2011) apresenta suas contribuições à mesma esfera de motivos e pretende se opor, de um jeito algo leviano como se salientará, a Wisnik (2004). Embora mencione “Machado Maxixe” como ponto de partida de sua proposta, o pesquisador declara de saída que chega a conclusões que não coincidem com as do ensaio brevemente comentado acima. Em suma, argumenta-se que a “tensão entre a cultura erudita, a emergente cultura popular e a incipiente cultura de massas” presente em contos e crônicas, mesmo antes de “Um homem célebre”, faz da obra do escritor “a primeira reflexão literária sobre a música como cifra privilegiada da nacionalidade”.

Avelar (2011, p. 172) parte de uma anotação geral a propósito da representação da criação musical na produção de Machado de Assis. Seja o erudito “vitimado pela falta de capital cultural”, seja o popular “marginalizado do circuito de reconhecimento simbólico”, o músico não raro é descrito como um “ser precário”. Todavia, enquanto ao primeiro tipo resta a intuição do declínio de seu prestígio aristocrático, ao segundo tipo se oferece uma chance de legitimação via entrada num mundo dinâmico constituído pela “onipresença social da música popular”. Ainda que cercada de preconceitos, essa brecha seria reiteradamente assinalada nos

textos do autor, que, aliás, também a experimentou em suas incursões pelo mundo oficioso das crônicas (AVELAR, 2011, p. 173). De tal modo que, não obstante eventuais variações de tom e estilo, a constatação percorreria as subseqüentes fases do artista e seria reafirmada como apropriada condição de seu próprio estabelecimento, o que deixaria traços permanentes nos enredos ficcionais.

Conforme Avelar (2011, p. 174), o contato mais direto com esses fenômenos urbanos massivos e com a indistinção entre arte musical e mercadoria se desdobra em uma série de crônicas que transitam por assuntos como as polcas, a remuneração dos músicos e as danças que acompanham os ritmos, com a característica sensualidade envolvida. Para o intérprete, trata-se de objetos que propiciam a Machado de Assis enxergar uma ponte entre vivências artesanais e realidades modernas e prever o que depois seria entendido como “indústria cultural”. Em paralelo, o material colhido nas práticas circundantes expõe a “emergência maldita, reprimida e libertadora do maxixe”, com a citada inserção da “polirritmia afro-brasileira” no binarismo inerente à sintaxe musical da polca (AVELAR, 2011, p. 177). A contrametricidade instituída pela síncope, inclusive, emerge nas linhas do autor dissimulada por termos insólitos como “saracotear”, “pulular” e “buliçosa” (AVELAR, 2011, p. 178). Na visão do crítico, justamente “O machete” consistiria em um registro especial feito pelo ficcionista com base nos ecos escutados e registrados pelo cronista.

Ao discorrer a respeito do texto de 1878, Avelar (2011, p. 179) ressalta um detalhe que sugere o teor de sua leitura: apesar de veiculado no *Jornal das Famílias*, o conto fala de música, adultério e dissolução de um núcleo familiar. Precisamente o feitio “demasiado perturbador”, não a suposta “falta de perfeição”, explicaria o fato de o escrito não ser reunido em *Papéis avulsos* de 1882 e permanecer inédito em livros. O desprendimento relativo aos costumes recairia também na celeuma cultural, já que, ao contrapor um “músico erudito condenado à tristeza tropical” que unicamente copia os mestres e o músico que improvisa livremente sobre composições próprias ou alheias, Machado de Assis endossa a promessa do “artista livre da angústia da autoria”, com a beleza e o encanto que a virada poderia acarretar (AVELAR, 2011, p. 182). Essa impressão, no entanto, não se institui no enredo somente com a entrada em cena de Barbosa, mas remete ao inicial perfil de Inácio Ramos como uma mentalidade já apartada da experiência, agarrada a uma concepção arcaica e incapaz de captar as nuances de seu tempo.

Nesse trecho, fica mais evidente a contestação de Avelar (2011, p. 183). Independente de subsistirem em Machado sinais de preconceito em relação ao popular e de certa nostalgia do capital cultural antes associado à erudição, “O machete” não deixaria de ser uma “grande

parábola acerca da inépcia dessa arte de câmara”. Se de fato existem ali, o enaltecimento da cultura letrada e a presunção de sua superioridade incontestes seriam atravessados pela ironia, sobretudo se devidamente avaliada a construção dos personagens (AVELAR, 2011, p. 184). Dialética, dessa perspectiva, é a dinâmica entre esferas culturais projetada no texto, pois a hegemonia de uma representa a queda e a decadência da outra. Abdicando de um binarismo simplista segundo o qual a inautenticidade despontaria como alternativa imperiosa, o conto realizaria, efetivamente, o registro de uma transição e sinalizaria uma “redefinição da autenticidade” (AVELAR, 2011, p. 186).

A fim de validar a sua hipótese, o crítico recorre às peculiaridades de personalidade e de atuação das figuras em meio à estrutura melodramática. De acordo com Avelar (2011, p. 184), o melodrama não é um “gênero necessariamente conservador e conformista”, dado que a “incorporação não problemática à ordem social” não impede o desencadeamento de “efeitos perturbadores e subversivos”. Subversão do modelo se observa, por exemplo, na aplicação da fórmula do enlouquecimento ao herói masculino, protagonista feminizado que é “derrotado pelas circunstâncias” e traído pela esposa (AVELAR, 2011, p. 183). Somado a isso, opta-se por um narrador que emprega o discurso indireto livre para se aproximar do prisma da vítima, “esta sendo já não propriamente um vilão”. Em síntese, rasuras expressivas assim atestariam como pode soar equivocada a atribuição dos convencionais valores da tipologia textual ao esquema engendrado por Machado de Assis.

\*

Aceita a recapitulação dos argumentos dos dois comentadores, é viável dizer de início que não parece haver um adequado acordo sobre as bases em que se procurou travar o debate ou sobre a relevância dos termos em que recai a discórdia. Avelar (2011, p. 171) anuncia de maneira categórica que alcança conclusões que não coincidem com as de Wisnik (2004), como se pretendesse refutar algumas das teses cruciais de “Machado Maxixe”. Entretanto, o que se verifica é uma divergência em torno da leitura de “O machete” ou, mais precisamente, em torno de como se dá a manipulação do arranjo melodramático e do que esse manejo revela sobre o entendimento mantido até a década de 1870 por Machado a respeito da música popular. Claro que essa é uma etapa importante da elaboração das ideias no ensaio rebatido, mas está longe de ser uma proposição conclusiva.

Isso se liga, naturalmente, a uma discrepância entre os objetos literários privilegiados em cada uma das análises. Como já o título instaura, “Machado Maxixe” elege como objetivo



primordial a tentativa de divisar na prosa de Machado de Assis indicações furtivas sobre o aparecimento do maxixe, ideia nunca atacada diretamente pelo escritor. Na lógica de Wisnik (2004), a escolha direciona o foco para uma investigação mais demorada sobre “Um homem célebre”, conto em que um músico compõe polcas notáveis e sensivelmente diferentes das que se espriavam pelos salões. A genialidade de Pestana e sua singularidade em relação a uma tipologia que se tornava hegemônica corresponderiam às graduais mutações que culminariam na sincopação do maxixe. Por outro lado, a ponderação de Avelar (2011) prioriza a antevisão do autor a propósito da eclosão de uma cultura popular que levaria ao declínio da notoriedade e da preponderância da arte erudita. Por essa via, “Entre o violoncelo e o cavaquinho” estuda os preliminares registros do embate dialético entre formatos e instrumentos que poderiam ser associados a cada um dos polos dessa operação. Decerto, a cisão entre personagens e meios de expressão desenvolvida por “O machete” se enquadra melhor nessa inquirição, o que ajuda a esclarecer o fato de que o conto de 1888 seja parcamente analisado no segundo artigo, sendo utilizado mais como elemento de comparação.

Aparentemente triviais, os desencontros se ancoram em outro mais grave, relativo aos tópicos sociais mobilizados. “Machado Maxixe” opta por sublinhar a contundência de Machado de Assis em função das revelações oferecidas por seus textos em torno de assuntos tidos como fundamentais para a compreensão da história nacional: a mestiçagem, a abolição tardia da escravidão, o convívio entre anseio de modernidade e escravismo cotidiano, etc. Consequentemente, Wisnik (2004) reserva um lugar de destaque em suas conjecturas à explicação de como “Um homem célebre” não só tematiza uma forma estética que possui correlações com os entraves ao pleno abandono da ordem escravista, como sugere ligações entre as criações de Pestana e a questão étnica, que aparece na narrativa como pormenor. Em contrapartida, como já repetido, “Entre o violoncelo e o cavaquinho” enfoca a emergência de um renovado sistema cultural em que a aporia entre erudição e manifestações urbanas massificadas expõe as contingências enfrentadas por elites coloniais e pós-coloniais. Avelar (2011) ressalta a polirritmia das novas matrizes, que remete às influências africanas, mas o ponto de fuga da demarcação é a metamorfose do mercado de bens culturais. Recorrendo a um esquematismo de resto indesejável, ao passo que Wisnik (2004) parte do objeto musical para chegar aos impasses da organização escravocrata, Avelar (2011) assinala os traços oriundos desse estado de coisas no novo espaço configurado pela música. Falseada por este comentador em seu anseio por desbancar aquele, a distância entre as condutas é enorme.

Dissensos à parte, os dois críticos parecem compartilhar uma premissa metodológica e conceitual que perpassa os artigos. O primeiro alegando um gradativo afastamento da aversão

à cultura popular em nome de um tratamento mais irônico, o segundo proclamando um perene interesse pela arte de irradiação horizontal, ambos os pesquisadores vinculam integralmente as opções estilísticas descritas ao posicionamento pessoal de Machado de Assis. Isto é: uma adesão sem restrições ao modelo melodramático implicaria um conservadorismo do autor na ocasião; uma deformação do melodrama equivaleria a um progressismo patente desde “O machete”. Sequer se aventa a possibilidade de uma aderência jocosa e debochada a um paradigma ou de uma distorção involuntária do padrão, o que, é verdade, seria mais difícil de perceber e demonstrar. Com efeito, o juízo do escritor e a sua trajetória como intelectual adquirem flagrante primazia no exame das evidências textuais.

Chama a atenção, nesse sentido, a ausência de indagações quanto a outros eventuais fatores que se interpõem entre a produção dos dois contos e que influenciam as disparidades apontadas. Um questionamento fulcral para a discussão se reporta ao palco da experiência histórica e ao quadro que a ficção traduz, em vez de se concentrar nos aspectos narrativos ou autorais exclusivamente. Em poucas palavras, a inflexão entre os textos de Machado de Assis estaria condicionada também por uma virada social drástica que se consolida num intervalo de poucos anos ou até por um interesse do escritor de retratar panoramas contrastantes. Desse ângulo, apesar de muito próximos numa mirada estritamente temporal, “O machete” e “Um homem célebre” se sujeitariam a referentes bem distintos. É comprovada a preocupação de Wisnik (2004) e Avelar (2011) em enfatizar os acontecimentos que avultam no século XIX a partir de 1850 e que circunscrevem os entrecos ficcionais, como a Lei do Ventre Livre e a Lei Áurea. Todavia, prevalecem nas duas interpretações a feição progressiva dos eventos, a despeito das denegações e reações de setores da sociedade, e a convicção de que o autor reproduz exatamente esse enclave, com acertos ou equívocos. Como se somente a um processo do último quartel do Oitocentos, a disseminação continuada do popular e de sua ostensiva africanização, respondesse, com otimismo ou pessimismo, o intelectual.

Além das sintomáticas exposições da tensão entre cultura erudita e cultura popular, separadas em diferentes personagens em “O machete” e reunidas em um só personagem em “Um homem célebre”, outros índices dos contos apontam para conjunturas desiguais. Muito provavelmente, o principal desses sinais são os instrumentos posicionados em primeiro plano nas tramas. No conto de 1878, o violoncelo e o machete exprimem a incompatibilidade entre as figuras e entre os componentes do cenário cultural explorado. Já no de 1888, como um altar na casa de Pestana e uma presença frequente nas casas em que acontecem os saraus, “o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema” (WISNIK, 2004, p. 41). Evoque-se, aliás, uma cena do primeiro texto citada pelos dois críticos, aquela em que Inácio Ramos, tentando

adivinhar o instrumento cuja técnica Barbosa domina, arrisca: “Talvez piano...”. Nessa única ocorrência do nome do objeto, a dúvida que paira sobre a suposição não deixa de insinuar a ainda restrita difusão do dispositivo, além da óbvia desconfiança em relação ao interlocutor. Há, portanto, uma dessemelhança nas ambientações, já que em uma o equipamento musical tem figuração lateral, enquanto na outra é alçado ao posto de ativo participante nos cenários e de desencadeador basilar do enredo.

\*

Para sustentar essa versão, vale retomar contextualizações feitas pelos pesquisadores nos artigos debatidos. Avelar (2011, p. 179) lembra que a introdução do “vocábulo machete como designação de um instrumento musical” remonta ao ano de 1716. Então, já no século XVIII, o primórdio do cavaquinho, com suas “quatro ou cinco cordas duplas e dedilháveis” (HOUAISS apud AVELAR, 2011, p. 180), trazia a marca de uma cultura boêmia e dava testemunho de uma prática singular, “as rodas de chorões”. Por outro lado, Wisnik (2004, p. 41) recorda como a entrada em larga escala do piano em território nacional se dá a partir da “fase econômica que se inicia em 1850”, com o fim do tráfico negreiro e com a imigração modernizante dos novos europeus. O objeto se torna uma “mercadoria-fetichê” desejada pelos lares patriarcais como símbolo de status e prestígio, o que estimula a criação de uma zona de sociabilidade no espaço privado em função da inclusão de um móvel aristocrático em meio ao mobiliário doméstico. Assim como em “Um homem célebre” os eventos são precisamente datados, a irrupção do piano no cenário urbano brasileiro acompanha uma sequência de datas e circunstâncias bastante específicas.

A fonte que Wisnik (2004) utiliza para embasar essa reconstrução é “Vida privada e ordem privada no Império”, do historiador Luiz Felipe de Alencastro (2019). Esse artigo traz contribuições que não foram inteiramente trabalhadas pelo crítico e que permitem repensar alguns postulados de “Machado Maxixe” e de “Entre o violoncelo e o cavaquinho”. Embora voltado para instâncias mais íntimas, o historiador resume alguns dados e fenômenos da arena pública que provocam rupturas no curso do século XIX. A partir dos marcos normalmente listados, Alencastro (2019) distingue efeitos contraditórios e heterogêneos, que levam a vários tipos de reordenação do período.

Alencastro (2019, p. 12) adota como ponto de partida da revisão a transferência da corte para a América Portuguesa, o que significou o deslocamento não só da família real e do governo da Metrópole, como também de “boa parte do aparato administrativo português”. A

esse “empuxo burocrático” se somou a ida para o Rio de Janeiro de colonos e administradores antes instalados em outras colônias, como Angola e Moçambique. Nova sede das autoridades de além-mar, a região se tornou o “único refúgio da legalidade monárquica no Novo Mundo”, atraindo ainda moradores de regiões vizinhas, por um lado, e um “número crescente de escravos”, por outro (ALENCASTRO, 2019, p. 13). Nesse momento, a porcentagem de cativos no município chega a 46%. As consequências mais amplas dessa modificação são o ressurgimento da agricultura de exportação, do comércio marítimo e de atividades litorâneas. O retorno das trocas de cabotagem representa, dessa perspectiva, o término de uma dinâmica antes alcançada com a centralidade da produção mineira (ALENCASTRO, 2019, p. 14).

Esse horizonte é que leva o historiador a dizer que a “Independência traz a autonomia política a um território esgarçado pelo deslizamento do comércio terrestre interiorano para as zonas costeiras”. Paralelamente, trava-se o debate a propósito do “escopo do governo central”, que limitava o “poder exercido por autoridades locais eleitas pelos proprietários rurais”. Tal contenda ganha contornos significativos quando incide sobre os escravos, uma propriedade particular avalizada pela ordem pública (ALENCASTRO, 2019, p. 15). Com seu desígnio centralizador, a política imperial assume a tarefa de reconstruir a escravidão no “quadro do direito moderno”, a qual deixa de ser somente uma herança colonial para se mostrar como um compromisso projetado sobre o futuro do país independente (ALENCASTRO, 2019, p. 16). Conforme Alencastro (2019, p. 21), tais elementos estarão na base das contradições imperiais que definiriam o Segundo Reinado, quando a “corte madrastra”, na expressão cunhada por detratores, procurava assegurar sua soberania.

Nesse estágio, afóra a deflagração e mediação de conflitos, o regime monárquico forja um “padrão de comportamento” que se alastra pelo país moldando a sociabilidade a partir da “capital política, econômica e cultural” em que se transformou o Rio de Janeiro. Na ocasião da proibição do tráfico em 1850, o núcleo fluminense agregava “a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império Romano” e incorporava a feição de cidade “quase negra”, “meio africana” (ALENCASTRO, 2019, p. 23). Os costumes irradiados estavam profundamente determinados, dessa maneira, pela mudança radical da composição étnica da população que se iniciava, em decorrência do intenso fluxo de lusitanos e europeus em geral (ALENCASTRO, 2019, p. 26). Seguindo a inserção do porto do Rio no comércio externo norte-americano, o trânsito facilitado com os ingleses e o aumento do francesismo das elites brasileiras, o acréscimo na chegada de importados dá uma aparência de adequação ao tempo da modernidade europeia (ALENCASTRO, 2019, p. 32). É considerável o inventário feito por Alencastro (2019) a respeito de transfigurações geradas pela cessação do trato: a

ampliação na quantidade de amas de leite brancas; a elevação da quantia de prostitutas estrangeiras; a dilatação do contrabando regional de cativos; a multiplicação das exortações em nome da melhoria dos cuidados médicos com os escravizados, dada a redução da oferta; e a acentuação dos atos de resistência encabeçados, inclusive, por escravos ladinos.

É esse também o contexto do incremento da compra de pianos, antes restritos a poucos sobrados e desconhecidos em vários locais e em diferentes estratos da sociedade. Sujeito a menos reparos e transportado com mais facilidade em função das inovações da tecnologia industrial, o instrumento chegava com intensidade cada vez maior aos trópicos e respondia à “explosão da demanda de mercadorias inertes no Império” (ALENCASTRO, 2019, p. 36). À diferença de outros dispositivos musicais, o produto não podia ser copiado por artesãos daqui e adquiria aura de sofisticação. Aliado a esse valor agregado, a venda do objeto recebia um significado complementar, já que servia de frete para os navios estrangeiros e drenava para “a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro” (ALENCASTRO, 2019, p. 37). Alencastro (2019, p. 38) menciona ilustrativamente, aliás, o apelido dado em 1856 por Araújo Porto Alegre ao Rio de Janeiro: “a cidade dos pianos”.

É imprescindível notar que o instrumento em questão só encontra uma proliferação substantiva no exato ciclo em que o contingente de escravizados negros no Rio de Janeiro começa a diminuir definitivamente. Com efeito, isso se dá imediatamente após longa etapa em que a “onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira” (ALENCASTRO, 2019, p. 36). A rabeca e o violão, dispositivos europeus que dominaram o panorama musical até meados do século XIX, já se pautavam pelas cadências oriundas das matrizes africanas, provavelmente desde o século anterior. Somente o piano que, durante um curto intervalo depois de sua disseminação, consegue se manter vinculado à sua procedência europeia (ALENCASTRO, 2019, p. 35). Ao que parece, a fratura desse breve isolamento ocorre na década de 1870 com a contundente sincopação das polcas, curiosamente enquanto a parcela de africanos na cidade se reduzia a “menos de 1% do total de habitantes”<sup>2</sup> (ALENCASTRO, 2019, p. 26).

---

<sup>2</sup> Note-se o destaque que Alencastro (2019, p. 26) dá ao fato de que essa redução artificial do contingente de africanos, não de escravizados ou negros em geral, diz respeito somente à população da corte, não ao Brasil ou a outras províncias: “Mas a composição étnica e social do município alterou-se de maneira radical: o número de portugueses dobrou, subindo de um décimo para um quinto da população. Paralelamente, caíam as percentagens referentes aos escravos. Quanto aos africanos, seu número sofre uma grande redução e corresponde, em 1872, a menos de 1% do total de habitantes. Em compensação, a vizinha província fluminense aparece como unidade do Império que conta com a maior proporção de escravos africanos.”

Identificam-se, logo, três fases na organização da esfera cultural, que se relacionam de modo heterodoxo com as eventualidades do âmbito social. Na primeira delas, até 1850, a absoluta africanização da música popular replica a conservação do volumoso tráfico que dava sustentação à ordem escravista, redirecionado para as faixas atlânticas e, sobretudo, para a nova sede da corte. Na segunda, que se inicia em 1850 e se desintegra dos anos 1870 em diante, os arranjos europeus eruditos se instituem impositivamente consoante o predomínio do piano e o projeto de modernização artificial. Na terceira, que grosso modo se instaura na década de 1870, a eclosão irrefreável da síncope na quadratura binária do instrumento que sintetizava o plano de padronização étnica contradiz a interrupção do fluxo de mão de obra que mantinha o escravismo americano e contrasta com o encolhimento brusco do grupo de pessoas oriundas da África no Rio de Janeiro. Aí reside, provavelmente, a singularidade do maxixe, pois a síncope que o define surge como resposta a um tencionado apagamento via linguagem culta, não como simples efeito nas formas massivas de uma realidade onipresente.

Alencastro (2019) parece ter essas sutilezas em mente quando se apropria da célebre formulação de Roberto Schwarz sobre as “ideias fora do lugar”. O trecho em que a adaptação se verifica é o seguinte: “E Machado de Assis compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo fato de o piano estar *fora do lugar*” (ALENCASTRO, 2019, p. 38, grifo meu). A expressão adquire, no texto do historiador, uma precisão temporal que talvez não fosse o alvo do crítico literário<sup>3</sup>. Aqui, substituída pelo nome do instrumento, *ideia* corresponde aos valores importados num período restrito e impostos como tática para dissimular a evidência acachapante da escravidão pregressa a ser, todavia, perenizada. Por sua vez, *lugar* equivale à estrutura colonial cujos componentes, ainda que preservados, deviam ser disfarçados principalmente a partir do Segundo Reinado e da proibição do tráfico. Constata-se como esta noção assume um grau de abstração por não se referir ao espaço concreto e coevo à importação das convenções, mas a uma conjuntura anterior que era remodelada, por exemplo, com a citada retirada dos africanos do espaço urbano mais proeminente.

Tais detalhes propiciam que Wisnik (2004) acentue essa concepção ao tratar o *lugar* como um vestígio do quadro social que melhor sobressai sublimado na qualidade de elemento estético. De acordo com o pesquisador, a composição amaxixada de Pestana dá sinal de um

---

<sup>3</sup> Convém lembrar a amplidão que Schwarz (2012, p. 165) dá ao conceito no esclarecimento de “Por que ‘ideias fora do lugar’?”. Para ficar em uma só passagem exemplificadora: “Ideias funcionam diferentemente segundo as circunstâncias. Mesmo aquelas que parecem mais deslocadas, não deixam de estar no lugar segundo outro ponto de vista. Digamos então que o título, no caso, pretendeu registrar uma sensação das mais difundidas no país e talvez no continente – a sensação de que nossas ideias, em particular as adiantadas, não correspondem à realidade local [...]”

“núcleo inconsciente irreprimível” ligado à experiência recalcada da escravidão (WISNIK, 2004, p. 54). Assim, os “deslocamentos mínimos e incisivos” da sincopação valeriam como *lugar fora das ideias*. Não tanto a coerente inversão dos substantivos, o que chama a atenção na conversão do enunciado é o emprego do advérbio, porque não assimila perfeitamente a dinâmica em análise. A novidade do processo dos anos 1870 é que, com toda a ambiguidade possível, o sinal de africanidade se projeta justamente em meio e contra as resistências do padrão rítmico tocado no instrumento que se consolida com a suspensão do trato de cativos e que condensa o plano de extirpar a influência desses escravizados. Nesse caso, não seria ilícito postular a presença de um *lugar à revelia das ideias*.

Dando maior peso à justeza do advérbio e ao caráter descritivo da sentença, *lugar fora das ideias* se aplicaria relativamente bem ao que se passa, na verdade, em “O machete”. A dissociação categórica entre o erudito e a matriz europeia, de um lado, e o popular e a matriz africana, de outro, remetem a uma reveladora exterioridade do *lugar* em relação às *ideias*, termos aqui já levemente distanciados do sentido dado por Alencastro (2019). O fato é que, admitido o panorama acima, essa situação se assemelha mais às condições anteriores a 1850 do que às circunstâncias posteriores a 1870 ou ao enclave criado pela moda que circunscreveu a primazia do piano e dos arranjos europeus. A escolha dos instrumentos que aparecem na trama reforça a impressão de que o conto, mesmo que publicado em 1878, retrata as linhas de força de um cenário cultural que se estende do Setecentos até meados do Oitocentos. Se esse raciocínio estiver correto, diferencia-se o pano de fundo mobilizado por “O machete” e aquele mobilizado por “Um homem célebre”, tornando mais problemática a avaliação do julgamento de Machado de Assis com base unicamente no procedimento narrativo engendrado.

\*

Igualmente importante para as conclusões de “Machado Maxixe”, a recomposição estabelecida por Carlos Sandroni (2012) em *Feitiço decente* corrobora a tênue especificação. Orientado por uma tentativa de esclarecer as transformações impostas ao samba do Rio de Janeiro pela geração da década de 1930 do bairro do Estácio, o pesquisador utiliza a noção de síncope para traçar uma história da música popular cujas origens remontam ao século XVIII. Personagem emblemático nesse roteiro é o “padre mulato Domingos Caldas Barbosa”, que produzia, simultaneamente, típicos poemas árcades e contundentes “modinhas brasileiras”, estas responsáveis por introduzir indícios da sensibilidade musical da colônia na metrópole.

Nesse caso, sim, teria ocorrido uma imperativa separação entre as convenções importadas e a “vulgaridade” representativa de uma cultura colonial.

Sandroni (2012) acrescenta, entretanto, que não decorria exclusivamente da síncope a peculiaridade de certas composições de Caldas Barbosa em comparação com a grande maioria das cantigas enfeixadas por *Viola de Lerenó* e com modinhas criadas por artistas portugueses. De saída, distinguia-se a “posição discursiva assumida”, já que o poeta abandonava o pseudônimo pastoral adotado no contexto do Arcadismo (Lerenó) em nome da figura autointitulada “o teu moleque”. Congruentemente, as musas com as quais se travava a interlocução eram invocadas por meio de expressões como “iaíá” ou “nhanhazinha”, em vez de nomes latinos usados alhures, como Lília e Nerina. Desprovidas de “tristeza sentimental”, tais canções também se diferiam das demais por abordarem o amor de forma risonha e “mais propriamente sexual que romântica”, recorrendo não raro ao duplo sentido e à comicidade. Somadas ao tom masoquista e às alusões a castigos físicos, essas particularidades montavam a cena dialógica do menino negro que se dirige à sua sinhá, de modo que o tópico da escravidão constituía o cerne do novo formato de expressão.

Na biografia de Caldas Barbosa que escreveu, Tinhorão (2004) discorre sobre alguns desses aspectos, sublinhando e enaltecendo a sensibilidade do poeta em relação às originais manifestações que surgiam nos teatros de entremeses e no ambiente dos botequins. O crítico ressalta que, acolhidas pelo povo, a “simplicidade lírica” e a “oralidade cantante” dos lundus foram responsáveis por encantar as elites dos salões e garantir a assimilação desses ritmos à primeira vista exóticos (TINHORÃO, 2004, p. 99). O envolvimento forjado pelo “realismo popular” das cantigas é o que autorizaria postular como precursor de uma linhagem eminente da música nacional esse autor que soube se dividir entre a linguagem clássica e os emergentes estilos que falavam indiretamente do escravismo. Em outros termos, manter essa ambiguidade constitutiva sem procurar síntese ou justaposição numa única forma foi a solução encontrada por Caldas Barbosa para um dilema decisivo que perpassaria a história brasileira. Nesse caso parece mais acertado falar de um *lugar fora das ideias*.

Além daqueles encampados por Sandroni (2012), Tinhorão (2004) evoca ainda outros parâmetros para deslindar a relevância da obra de Caldas Barbosa. Uma estratégia primordial é o cotejo com a produção de Silva Alvarenga, outro poeta do período, também mestiço e músico. Conforme o crítico, este último autor buscou realizar uma problemática conciliação de poesia ilustrada e música popular em seus versos, propósito que se converteu em um tipo de criação duplamente limitada. Enquanto a influência essencialmente literária prejudicava a musicalidade, a sonoridade repetitiva e circular atrapalhava a potência poética (TINHORÃO,



2004, p. 110). O alvo da ressalva são os rondós de *Glaura*, livro lançado em 1799, a única publicação inédita após os anos em que o intelectual ficou preso por causa da devassa de 1794 que encarcerou vários letrados. Apropriando-se de uma estrutura oriunda da música medieval francesa, Silva Alvarenga compôs uma série de poemas em que a monotonia do ritmo e a artificialidade da inspiração acompanham uma dicção mais fluida e um tom menos empolado, se levadas em conta as composições anteriores. No entanto, alguns desses mesmos poemas dão vazão à uma violência erotizada, quase sempre voltada para elementos naturais, que pode soar descontextualizada para os padrões de representação neoclássica, embora não seja tão estranha às modinhas. Se a associação for plausível, um exame mais apurado dos rondós poderia revelar a manifestação de características sintomáticas da música popular por meio de vias muito restritas da imaginação árcade que não coincidem exatamente com a instância rítmica. Em suma, tal infiltração insólita ocasionaria o que este trabalho tentará demonstrar: um *lugar apesar das ideias*.

## 2 As vicissitudes do lugar

Se a especificação conceitual de Alencastro (2019) mencionada acima for pertinente, as diferentes dinâmicas entre o *lugar* e as *ideias* estão fortemente condicionadas por sutis modificações históricas no que diz respeito à evidência da escravidão no espaço colonial controlado pela metrópole portuguesa. E estão altamente condicionadas também pela forma como se propagava o intrincado processo de mestiçagem da população, com as mais variadas complexidades e contradições. Como sublinhado, características rítmicas do maxixe, que se instituiriam como um *lugar à revelia das ideias*, confrontam um amplo projeto de supressão da influência africana nas produções culturais firmado por volta da década de 1870. Isso apontava, indiretamente, para experiências decisivas dessa quadra, como a tentativa da corte de dissimular a presença acachapante do escravismo e os contratempos impostos à inserção dos negros em meio à sociedade livre. Também sugerido, aspectos estilísticos e temáticos de certas modinhas de Caldas Barbosa, que firmariam o material como um *lugar fora das ideias*, decorrem do massivo contingente de escravizados nos núcleos coloniais, bem como de sua ascendência sobre as manifestações culturais, que imperou até boa parte do século XIX. Resta agora tentar compreender quais componentes sociais do mesmo ciclo podem ter propiciado a ocorrência de um *lugar apesar das ideias* na poesia de Silva Alvarenga, a ser desenvolvido depois.

Outra das publicações de Alencastro (2000) oferece algumas intuições e pistas sobre o tema, embora não tenha como foco principal o século XVIII. Em *O trato dos viventes*, as considerações que incidem diretamente sobre o Setecentos se concentram no último capítulo (“Singularidade do Brasil”), para ser mais preciso, no subcapítulo “A invenção do mulato”. De antemão, destaca-se a percepção de que, a despeito dos traços que caracterizam a colonização da América portuguesa nos séculos anteriores, é somente no período setecentista que se notabilizam as peculiaridades que passam a ser agrupadas como brasileiras, conjunção inaudita até ali. A premissa é a de que o ciclo coincide com o momento em que, ainda colônia, o território passa a ser entendido como uma unidade relativamente integrada ou como arranjo minimamente consubstanciado, ao contrário do anterior conjunto de feitorias conectado por vínculos ainda frágeis.

Alencastro (2000, p. 253) defende que, no final do século XVII, se consolida o sistema colonial americano formado a partir de Angola. Trata-se do termo de processos paralelos e complementares que se dispuseram nas etapas precedentes: o primado do tráfico negreiro, lido como “obra de caridade cristã e de evangelização”; o aniquilamento das barreiras indígenas

que impediam o avanço em direção às terras interiores; o repovoamento do território “dentro do esquadro colonial”; a expansão do gado, o que criava zonas de confluência entre as regiões e posicionava a pecuária como ponto de fuga do escravismo. Entretanto, é no Setecentos que “a economia do ouro instaura uma divisão inter-regional do trabalho na América portuguesa, engendra um só mercado e faz isso tudo virar uma coisa só”. Dessa perspectiva, ligadas à emergência de um mercado interno, alterações do plano econômico permitem que o apêndice angolano, fundamental na provisão de força de trabalho, seja momentaneamente ocultado e que se delineie propriamente uma Colônia. São esses pressupostos que levam o historiador a dois postulados abrangentes, de não poucas consequências. O primeiro é o de que “o brilho do ouro setecentista encobre as cores do século XVII e desfoca o perfil do século XIX” (ALENCASTRO, 2000, p. 353). O segundo é o de que, dada a evidência do trato e da desterritorialização do mercado de escravos reinserida pela Independência, “o século XIX está mais perto do século XVII do que do século XVIII”. Análogas, as formulações situam os anos 1700 como um enclave crucial na história do país.

Tal sentido só pode ser devidamente compreendido se inserido na tese mais ampla do livro de Alencastro (2000), de acordo com a qual o Brasil se forma fora do que seria depois reconhecido como seu território, no universo de transações marítimas do Atlântico Sul. Para o autor, esse deslocamento da dinâmica de constituição foi o que viabilizou a junção de domínio ultramarino com exploração, a subordinação do colonato ao poder metropolitano, a ligação entre controle de nativos e fixação da conquista, e a conexão entre expansão mercantil e “reforço do poder monárquico” (ALENCASTRO, 2000, p. 12). Em síntese, o comércio ostensivo de africanos oriundos da costa oeste do continente sustentou a operação nada banal de “colonização dos colonos” e de estabelecimento do poderio reinol nas terras conquistadas. Naturalmente, essa realização se ancorou no controle da gestão das populações locais via atuação dos jesuítas, cujo propósito evangelizador se tornou “correia de transmissão” dos interesses da Metrópole e instrumento disciplinador da economia e da política no ultramar. O embargo ao cativo indígena resultando, assim, em um componente basilar do comando do processo produtivo, já que Portugal ficava responsável pela exportação de mercadorias e pela importação de fatores de produção (ALENCASTRO, 2000, p. 28).

Essa “forma mais avançada de exploração colonial”, em que os itens produzidos são destinados à economia-mundo e em que os ganhos fiscais com o tráfico chegam a superar os ganhos econômicos da escravidão em si, foi também favorecida por aspectos geográficos. Alencastro (2000, p. 59) adverte que a inexistência de uma região econômica unificada na América portuguesa se justifica, em paralelo, pelo “quadro de ventos e marés predominantes”

nas zonas costeiras. A divisão em, pelo menos, duas colônias, o “Estado do Maranhão” e o “Estado do Brasil”, advém em boa medida das dificuldades naturais impostas às navegações de cabotagem. Predominava a movimentação leste-oeste em direção a Angola, transatlântica e negreira, em detrimento do trânsito norte-sul, também por causa das condições impostas pelas correntezas (ALENCASTRO, 2000, p. 63). A regularidade marítima e atmosférica se soma, logo, à lista de fatores que faziam do trato de cativos indígenas pela costa um negócio menos proveitoso e rentável.

São esses alguns dos argumentos que levam o historiador a sinalizar que o estatuto dos índios se definia “em contraponto ao estatuto dos escravos negros” (ALENCASTRO, 2000, p. 67). A diferença se dava já na classificação oficial adotada em éditos reais, já que os africanos eram descritos como “peças” e “escravos”, ao passo que os indígenas eram designados como “cativos”, em consonância com a orientação filipina a propósito da “liberdade natural” (ALENCASTRO, 2000, p. 87). Outra distinção notável se observa no comportamento das forças metropolitanas em Angola e na América, já que lá a tutela dos jesuítas sobre tribos nativas é reduzida e o tráfico é estimulado, enquanto aqui se costura uma aliança com os representantes religiosos para enfraquecer o ímpeto das autoridades locais à exploração em cativeiro dos povos originários. De acordo com Alencastro (2000, p. 17), não se devem menosprezar costumes específicos dos nativos americanos que soavam como empecilho à troca extensiva, por exemplo, a segmentação das sociedades, a instabilidade dos chefes tribais e as guerras fundadas na vingança e morte do inimigo. Mas o fato é que o modelo português determinou previamente o destino das populações americanas ao privilegiar o esquema de *descimentos* e *aldeamentos* como regra de apropriação, o que possibilitou os danos mais catastróficos a esses indivíduos, os dos choques epidemiológicos (ALENCASTRO, 2000, p. 120). Dados como os citados reforçariam a percepção de que, para as forças coloniais, o trato dos índios não garantia o alcance de um objetivo central, “fechar o circuito comercial” mantido com o além-mar, de modo que o “ilhamento” dos aglomerados portugueses assume a aparência de tática para acentuar o mercado transatlântico.

Encadeada a esses antecedentes, a excepcionalidade do século XVIII se mostra mais nítida. Em entrevista posterior com algumas colocações esclarecedoras sobre *O trato dos viventes*, Alencastro (2016, p. 319) afirma peremptoriamente que, caso não ocorressem “a junção da exploração do ouro e da importação maciça de africanos” e a criação de um centro dinâmico em Minas Gerais, as diversas regiões do território teriam se desintegrado na fase da independência, à maneira do que sucedeu com outros agregados coloniais. Às inflexões estimuladas pela primazia da mineração coube, portanto, o papel de dissimular a formação

bipolar que desencravou as economias regionais desde as conquistas em nome da unificação inesperada. Obviamente, tal inversão não significou qualquer renúncia da máquina escravista, mas dependeu de uma interiorização inusitada do contingente de escravos de maneira a garantir a empresa aurífera.<sup>4</sup>

Para o autor, esse panorama é capital para entender a problemática da mestiçagem. Tônica que já se ensaiava, a escalada antiquilombista reagia ao espraiamento dos africanos e representava riscos constantes aos alforriados ou aos descendentes de escravizados, que não raro se dispersavam pelos sertões (ALENCASTRO, 2000, p. 345). Em decorrência de tal reação contra os quilombos, patenteada na figura marcante do capitão-do-mato, restavam aos núcleos autônomos de negros livres a aceitação de certa “liberdade relativa” e o oferecimento de serviços que garantissem o estatuto de “não-escravo”. Essa espécie de sujeição voluntária beneficiaria, com efeito, a miscigenação desses grupos com a “comunidade patriarcal brasileira”, o que, com a aculturação, daria lugar à mestiçagem de fato (ALENCASTRO, 2000, p. 346). No entanto, para que essa disposição vingasse, seria impreterível que se esboçassem algumas possibilidades de ascensão social dos mulatos bem como práticas alternativas para o seu favorecimento.

É interessante notar algumas evidências e ambiguidades elencadas por Alencastro (2000). O historiador demonstra como, simultaneamente ao estágio em que os conglomerados regionais passam a se perceber como Colônia, transcorre uma etapa de individualização dos mulatos como estrato social. A sutil diferenciação se ancorou sobremaneira nos encargos militares atribuídos a essa camada da sociedade na época, conjuntamente aos convencionais vínculos predominantes na produção pecuária (ALENCASTRO, 2000, p. 346). Evocam-se as atribuições relativas às “guerras contra os índios”, ao “repovoamento dos sertões”, à “segurança do território colonial” contra os invasores holandeses e aos combates travados pela ordem escravista no além-mar, sobretudo em Angola. Daí decorre uma dessemelhança capital em comparação com a África portuguesa, onde o “antimulatismo” teria se exprimido na transformação dos mulatos em negros e onde a miscigenação inevitável e incontestável não teria acarretado mestiçagem. Contradição importante é a circunstância nada desprezível de que o aparente prestígio assegurado pela estratificação e pela autonomia como classe se baseou na ocupação de funções repressoras ao lado das forças coloniais, na restrição de

---

<sup>4</sup> Apontamentos adicionais importantes sobre à mesma classe de discussão podem ser encontrados no artigo “Especulação e monopólio no comércio mineiro colonial: um estudo sobre mercados pré-capitalistas”, de Cláudia Chaves (1996).

exercício a poucas tarefas que ratificariam a liberdade e, em última análise, na “opressão sistêmica do escravismo colonial” configurada paradigmaticamente em solo americano.

Alguns desses aspectos são retomados por Flávio Gomes e Roquinaldo Ferreira (2008) num artigo de nome sugestivo: “A miragem da mestiçagem”. Nesse trabalho, os historiadores dialogam mais abertamente com outro autor, Rafael Marquese e sua publicação “A dinâmica da escravidão no Brasil”, mas as ideias de Alencastro (2000) são citadas com frequência, ora para cancelar hipóteses, ora para serem rebatidas. Em suma, discute-se como a *miscigenação* se transforma em *miragem* ao provocar narrativas e ao produzir classificações e ideologias que atuariam em determinadas invenções de *nação*, e como pode ser equivocado descrever a mestiçagem como mera estratégia de perenização da escravidão (GOMES; FERREIRA, 2008, p. 142). Para isso, os pesquisadores se valem de uma abordagem comparativa, a partir da qual o cotejo com outras colônias americanas é realizado com mais cuidado e precisão, e de uma descrição matizada acerca dos métodos de insurgência engendrados pelos fugitivos, como os mocambos e os quilombos.

No que diz respeito aos quesitos aqui sublinhados, Gomes e Ferreira (2008, p. 152) reservam uma seção para comentar a presunção de que a distinção social dos mestiços “teria sido uma experiência de engenharia social que – junto com o alto índice de alforrias – teria dotado o escravismo brasileiro de uma válvula de escape que contribuiu decisivamente para sua longevidade”. O título dessa seção (“A invenção do mulato”) repete, aliás, a expressão utilizada em *O trato dos viventes*. Ali, os historiadores refutam a indicação de Alencastro (2000) de que “a pouca densidade demográfica e os preconceitos arraigados frustraram a criação de companhias angolanas militares formadas apenas por mulatos”. Em verdade, os números relativos aos recrutamentos das forças militares comprovariam que tais indivíduos adquiriam papel relevante nos embates angolanos e “formavam grupo social coeso e distinto”, o que relativizaria a dissociação categórica entre os processos históricos que tiveram palco em solo americano e solo africano. De qualquer maneira, os pesquisadores constatam que, se no final do século XVIII o número estimado de mulatos em Luanda e Benguela chegou a 26% e 12% respectivamente, parte dessas pessoas haviam sido degredadas de Portugal e do Brasil (GOMES; FERREIRA, 2008, p. 153). A conta fica mais reveladora quando se descobre que, enquanto a maioria dos degredados portugueses era branca, 90% dos degredados brasileiros eram mulatos, os quais passavam a “sentar praça” nas tropas e nos presídios do interior.

Dados como esses acabam por reforçar um retrato específico da sociedade setecentista. Gomes e Ferreira (2008, p. 147) declaram que se desenrola em Minas Gerais uma “endemia das comunidades de fugitivos”, que se organizavam em quilombos “tanto próximos às zonas

de produção aurífera como em fronteiras e ‘sertões’ abertos”. Aliados ao grande fluxo do trato negreiro, aos ciclos de “enriquecimento e empobrecimento meteóricos” e à prática notória de contrabando e corrupção fiscal, os temores de revoltas ocasionavam um cenário de “tensões sociais explosivas”, de “caos” e de “banditismo”, nos termos dos historiadores. Cada vez mais marcantes numericamente e desprovidos de recursos, os libertos e a população negra e mestiça livre eram taxados, nessa conjuntura de instabilidade flagrante, de solidários às lutas dos quilombolas e aos planos de insurreição. Tais juízos coletivos acentuam a dramaticidade do quadro traçado por Alencastro (2000).

Se Gomes e Ferreira (2008) chegam a essas conclusões ao posicionar os quilombos e mocambos como componentes elucidativos, Laura de Mello e Souza (2000) entrevê situações correlatas ao focar o mecanismo chamado de coartação. Expediente híbrido, tal dissolução gradual da exploração correspondia a um tipo de emancipação em que o escravizado se colocava em “processo de transição para a condição social de livre” com possibilidades de acumular as quantias necessárias para a efetivação da alteração de estatuto (SOUZA, 2000, p. 280). Libertação condicional sem suspensão dos laços de escravidão e paga em parcelas, a ferramenta permitia que os indivíduos, sob a autorização dos proprietários, fossem inseridos no mercado de trabalho a fim de adquirir os “meios para saldar prestações referentes à compra de sua carta de alforria”. Assim como os historiadores antes mencionados, a autora flagra contradições nessas evidências que, embora proveitosas para as autoridades, indicavam alternativas institucionais aos cativos.

Evidentemente, a coartação como estratégia considerável estava vinculada ao pano de fundo da enorme concentração de negros que se estabelecia em regiões como a mineira e do crescente número de forros, muitos deles “proprietários de escravos e economicamente remediados” (SOUZA, 2000, p. 277). A historiadora explica que, nesse ambiente, por influência dos exemplos de importantes quilombos que pairavam sobre as capitanias, os administradores e colonos foram tomados pelo medo de eventuais revoltas, que passaram a ser preventivamente evitadas por meio de sanções e tentativas de enquadramento da população cativa (SOUZA, 2000, p. 275). Dados assim desencadeavam o perfil paradoxal da ordem social no Setecentos, em que a proliferação de alforrias era vigiada com desconfiança pelo Estado e seus agentes e, ao mesmo tempo, era promovida como uma das poucas vias para conter o avanço das insubordinações. Diga-se de passagem, Souza (2000, p. 282) repara que ao longo do século a quantidade de coartados foi até prevalecendo sobre a de alforriados propriamente dita, o que poderia ser compreendido como um movimento dos senhores para

umentar seus rendimentos e “minorarem os efeitos advindos da crise mineratória”, redução de dinamismo econômico que se tornaria cada vez mais típica e drástica.

Esse enfoque lança luz, de resto, em uma distinção curiosa que se apresentava à época. Se é verdade que os forros geravam um incômodo sistemático por causa de sua multiplicação e eram pejorativamente qualificados como atrevidos, igualmente verídico é o fato de que eram elogiados por trabalharem nas minas e nas roças, por pagarem adequadamente os quintos reais e por conservarem um peso significativo nas atividades econômicas (SOUZA, 2000, p. 278). Em contrapartida, os mulatos eram quase exclusivamente enxergados como seres desprezíveis e insolentes, devido à soberba e à vaidade que supostamente os afastariam do trabalho servil, faculdades associadas à determinada herança dos brancos. Isso culminaria, de acordo com a autora, em uma busca dos “pardos forros” por especiais táticas para obtenção de “liberdade jurídica, acesso a cargos e honrarias” (SOUZA, 2000, p. 279).

Nuances análogas são estudadas por Silvia Lara (2019) em “Pretos, pardos e mulatos: cor e condição social no Brasil da segunda metade do século XVIII”. No artigo, salienta-se como, até o último quartel do Setecentos, a questão étnica estava integralmente subordinada aos padrões de classificação do Antigo Regime, em que o nascimento era um dos critérios mais importantes (LARA, 2019, p. 18). Desse modo, a “origem híbrida” dos descendentes de africanos poderia ser considerada infamante, assinalando o “baixo nascimento”, o “defeito de sangue” e a “ínfima condição” inerentes aos indivíduos. Justificava-se por esse raciocínio, a título de ilustração, o argumento de “mulatismo” para vedar o acesso de pessoas aos cargos da administração pública e da justiça em Minas Gerais.

Amparadas por esses códigos amplamente difundidos, manifestavam-se sutilezas nas condutas mais cotidianas envolvendo os mestiços. A historiadora identifica, em documentos de variadas naturezas, tênues diferenciações no emprego de termos com significados similares a princípio, como “pardo” e “mulato”. O deslizamento semântico, nesse caso, é atestado já pelo principal dicionário da época. A primeira palavra era convencionalmente definida como “cor entre branco e preto, própria do pardal, donde parece lhe veio o nome” (BLUTEAU apud LARA, 2019, p. 18). Já a segunda, que remeteria a uma provável origem nos vocábulos “mu ou mulo, animal gerado de dois outros de diferente espécie”, tinha seu sentido restringido à caracterização de “filha e filho de branca e negra [sic], ou de negro e de mulher branca”. Lara (2019, p. 18) divisa aí, de antemão, uma especificação substancial: enquanto aquela definição preza a mistura de cores, esta prioriza a “união de seres que não são iguais”.

Presumivelmente, as discrepâncias ficavam mais graves e dramáticas no terreno das contendas interpessoais. Recorrendo a processos de injúria, a autora testemunha que “mulato”



“podia ser eventualmente uma forma de xingamento” (LARA, 2019, p. 19). Não obstante o caráter sintomático dessa ocorrência, mais sinalizador ainda é o fato de que tais impropérios ocorriam em conflitos travados “apenas entre livres e libertos”, em nenhuma das ocorrências analisadas envolvendo escravos (LARA, 2019, p. 22). Ou seja, tratava-se de “gente que não se distinguia ‘naturalmente’ por sua nobreza: homens e mulheres forros, pequenos comerciantes, soldados com postos medianos”. Não necessariamente um acinte racista voltado unicamente para a questão da “cor”, a aplicação do epíteto colocava em jogo o problema da posição na hierarquia social, de forma que o insulto visava a rebaixar o interlocutor no que diz respeito a seu *status* (LARA, 2019, p. 25). A desvalorização recaíndo, portanto, menos num prejuízo gerado pelo preconceito do que num dano ocasionado por nascimento de “baixa qualidade”.

Sensivelmente diverso era o que se dava com o termo “pardo”, que tinha de saída uma acepção mais descritiva ligada à cor e que, nos usos corriqueiros, adquiria uma conotação mais neutra e menos pejorativa (LARA, 2019, p. 26). A historiadora recolhe exemplos de indivíduos que acionavam a designação para solicitar salvaguardas, como o “filho bastardo de uma família senhorial” que pretendia fazer valer o posto de “filho de homem branco e senhor de engenho”. Igualmente ilustrativas são as irmandades compostas por não-brancos que se intitulavam pardas para “se diferenciar das suas congêneres que aceitavam escravos e negros livres”. Ou ainda os terços militares que, em situação parecida, apelavam ao mesmo plano. Em síntese, para os que queriam se afastar do “universo da escravidão, cobrar privilégios e tratamentos específicos e, mesmo, constituir-se em corpo social separado”, “pardo” se tornou uma *identidade reivindicada*, assumindo até um feitiço de positividade.

Essa espécie de alteração súbita, em que a qualificação baseada na cor substituíra a apreciação baseada na condição social, não se limitava às palavras destacadas. Lara (2019, p. 27) lembra que, no mesmo período, “negro” era comumente relacionado à origem geográfica quando se referia a “homem, mulher ou rapaz”, embora pudesse ser “vinculado à desventura, à tristeza e à desgraça” numa abordagem mais genérica. Por outro lado, “preto” era tão atado à condição cativa a ponto de, em comunicados oficiais, aparecer no lugar de “escravo”, como se fossem sinônimos perfeitos (LARA, 2019, p. 28). A conclusão da autora é a de que todos esses índices comprovam que a multiplicidade de nomenclaturas e as gradações decorrentes não incidiam senão sobre a população não-branca. Num território de escravismo sistêmico e estrutural, isso equivalia a empurrar muitos indivíduos “para longe da condição de liberdade” e consolidar a “suspeição de escravidão” como uma norma das interações coloniais.

Implicações expressivas das capciosas discriminações são interrogadas por Lucilene Reginaldo (2019) num artigo em que avalia, a partir de fatos ocorridos entre 1700 e 1771,

como descendentes de negros esbarravam em impedimentos à ascensão acadêmica na Universidade de Coimbra. A autora procura identificar como a presença de “pretos, pardos e mulatos” na história da entidade foi silenciada por “mecanismos de exclusão” subordinados a padrões de classificação oriundos do Antigo Regime e, por outro lado, gradativamente influenciados por transformações na dinâmica colonial e nas ideologias hegemônicas. Em síntese, as histórias relatadas “apontam para a complexidade dos marcadores de diferença no século XVIII” e revelam como foi desigual a adaptação de diferentes instituições aos processos históricos (REGINALDO, 2019, p. 64).

Reginaldo (2019, p. 42) utiliza como ponto de partida o caso de um aluno, Antônio de Souza Falcão, a quem foi negado o título de doutor, “grau mais alto da carreira acadêmica”, pela Faculdade de Medicina no ano de 1705. Após apelar à Mesa de Consciência e Ordens, o candidato à titulação recebeu uma resposta do procurador jurídico do curso na qual algumas razões foram listadas ao explicar o indeferimento: o fato de o bacharel ter alegado possuir os requisitos necessários à sua pretensão, supostamente falseando a “dificuldade” da questão; o decreto segundo o qual a concessão da honraria demandava uma averiguação da “suficiência dos costumes do estudante”, isto é, de que o requerente tinha pureza de sangue, “sem mancha de infecta nação”; e, por fim, a origem mulata do peticionário, o pertencimento a uma “casta de gente reputada de infame” (REGINALDO, 2019, p. 44). Dessa maneira, valendo-se de uma brecha legal deixada pelos estatutos que regiam a agremiação desde 1653, o síndico usou um argumento que tinha normalmente como alvo os cristãos-novos (REGINALDO, 2019, p. 46). Aí se percebe como um critério antes associado à religiosidade é deslocado para o debate étnico, sem dispensar a primazia do nascimento e da condição social inferior intrínseca a determinados grupos, de acordo com as categorizações de então.

Outro caso investigado pela historiadora é o de Ignácio Pires de Almeida, natural da capitania da Bahia, a quem foi concedido em 1704 um parecer preliminar favorável ao pedido de doutoramento na Faculdade de Cânones. Declarando-se pardo e informando ser filho de uma “mulher preta” e de um “capitão da Infantaria da Praça da Bahia e cavaleiro professo da Ordem de Cristo”, o pleiteante se apoiou no estatuto patrilinear de nobreza do Antigo Regime (REGINALDO, 2019, p. 53). Além da reclamação da identidade parda, o postulante elencou estrategicamente nomes para os quais a barreira de cor não foi um obstáculo à aquisição de altos cargos na Corte, que se mostrava menos rígida em relação à celeuma do que a própria universidade (REGINALDO, 2019, p. 57). O precedente de Almeida terminou por favorecer Falcão em sua contenda, cujo encerramento positivo se deu em 1706. Todavia, os bloqueios institucionais sublinhados ainda permaneceriam por bastante tempo e ainda viriam a interditar

a trajetória acadêmica de muitos indivíduos. É o que se comprova com a história de negros e mulatos nascidos em Minas Gerais que, já em meados do século, não tiveram suas notas de desempenho registradas, medida que excluía liminarmente os graduandos da carreira jurídica e os obrigava a buscar alternativas como o sacerdócio (REGINALDO, 2019, p. 61-63).

Alguns dados insinuam como Silva Alvarenga parece ter sido seriamente afetado por esses aspectos marcantes do Setecentos e não deve ter passado incólume às adversidades que se impunham aos mestiços nessa etapa da colonização. Como mostra Tuna (2009, p. 30), em seu primeiro ano como estudante da Faculdade de Cânones em Coimbra, o poeta foi obrigado a passar por exames para comprovar competências já atestadas nos certificados concedidos por seus professores da Comarca de Rio das Mortes, em Minas Gerais. Excepcionalmente seletiva, tal imposição contrariava a regularidade com que “administradores da universidade faziam vistas grossas a alguns desses requisitos” e ganha um significado adicional com o fato de que o vice-reitor chegou a sugerir que o aluno tivesse seu requerimento indeferido, sem qualquer explicação consistente. Não é exagerado concluir que esses obstáculos contribuíram para que o artista não alcançasse graus mais elevados na instituição, talvez uma de suas aspirações quando deixou a pátria.

Outro dado notável é registrado por Ana Carolina Crispin (2011) em sua dissertação sobre os oficiais de milícias pardas do período em foco. Conforme a historiadora, o nome de Silva Alvarenga consta de uma lista dos mestres de campo de Rio das Mortes de 1787, cargo normalmente ocupado por homens pardos bem reputados no local e com reconhecimento por capital cultural ou por riquezas. Isso vai de encontro à informação frequentemente repetida de que a atuação do intelectual como oficial foi inexpressiva e à ideia de que a participação nesse posto só pode ser comprovada com uma assinatura referente ao ano de 1778 (TUNA, 2009, p. 72). Ao contrário, a evidência atesta que a posse do encargo foi mais duradoura e faz pensar que os privilégios derivados da função tinham valor expressivo para o poeta, tanto em termos financeiros como em sociais, ligados à percepção do escravismo.

As duas situações exemplificam bem as ambiguidades arroladas acima. De um lado, deve ter pesado sobre o autor o estigma que comumente recaía sobre indivíduos designados pejorativamente como mulatos, que eram depreciados em meio à sociedade livre e que eram coagidos por barreiras institucionais baseadas não raro em critérios de classificação do Antigo Regime. De outro, estenderam-se ao intelectual as distinções ofertadas àqueles grupos que se autodeclaravam pardos, o que representava, num contexto de graves tensões e de suspeição generalizada acerca dos não-brancos, um apropriado afastamento da população escrava. Tal duplicidade termina por expor um posicionamento no tecido social bastante instável, em que

os laços mais íntimos com o universo da escravidão são renegados a partir da individualização como estrato e são escancarados a partir de injunções do meio.

\*

Se o panorama esboçado teve a força de se infiltrar na produção de Silva Alvarenga em alguma medida, é lícito questionar se já não havia antes acarretado a configuração de um quadro cultural particular e incidido sobre outras manifestações artísticas, sobre a esfera das religiosidades e sobre os comportamentos em geral. Caso seja perceptível em alguns rondós a aparição de componentes importantes das modinhas e das composições populares, como a mencionada junção entre erotismo e agressividade, convém buscar as razões desse trânsito e da seleção dos motivos especialmente deslocados. Ou seja, cumpre rastrear as características do cenário cultural e das sexualidades que possam ter beneficiado essa dissimulada absorção por parte dos poemas de *Glaura* e o hibridismo peculiar de composições dessa obra com aspirações literárias tão acentuadas.

Um bom ponto de partida pode ser encontrado no perfil biográfico que Laura de Mello e Souza (2011) escreveu sobre o poeta Cláudio Manuel da Costa. Ali, a historiadora aponta como, concomitantes à consolidação gradual do perfil urbano de Minas Gerais, símbolos do poder se estabeleciam alterando drasticamente o cenário das vilas e o estilo de vida desses agrupamentos (SOUZA, 2011, p. 30). Já nas primeiras décadas do Setecentos, capelas assumiam a feição propriamente de igrejas e inauguravam um novo tipo de sociabilidade cotidiana dominada pela música, que se tornava “o principal item nas despesas das Câmaras Municipais quando das festividades do Corpo de Deus, sem falar no patrocínio exercido pelas confrarias e irmandades”. A marcha da gradativa urbanização coincide, logo, com o aumento da demanda e valorização dos músicos, que amealhavam fartos recursos com pagamentos que, por vezes, superavam os relativos a importantes cargos da administração pública, como o de tenente de milícia (SOUZA, 2011, p. 31).

No que diz respeito às recorrentes festas públicas, a autora chama a atenção para a imbricação entre o âmbito sagrado e o profano, que transparecia nas reclamações registradas por autoridades eclesiásticas sobre a “indecência” entranhada nas músicas religiosas “tanto na letra como na solfa”. Ecoando na musicalidade, a complexidade cultural dos festejos se exibia na segmentação das celebrações em dois momentos subsequentes. “Missa, sermão, incenso e vela” integravam um deles, o mais solene e restrito ao ambiente interno das igrejas. O outro transbordava para as áreas externas e era “dominado pela procissão com seus santos e seus

colossos, entre os quais a representação popular de São Cristóvão, santo agigantado que os escravos negros carregavam pelas ruas”. Complementando os pujantes componentes musicais, por conseguinte, havia a exuberância da dimensão imagética, patenteada em duas imponentes comemorações da época: a do Triunfo Eucarístico no ano 1733, repleta de “arcos triunfais”, “colchas adamasçadas que pendiam das janelas” e “santos em seus andores estofados de novo em seda de cores várias e galões de ouro”; e a do Áureo Trono Episcopal no ano 1748, na qual se viam “índios e mulatinhos ora vestidos à europeia, ora carregando cocares de penas na cabeça, todos cobertos de diamantes – que então abundavam como nunca – e pedrarias” (SOUZA, 2011, p. 32). Essa “especialíssima tradição visual” impregnava, inclusive, a palavra escrita, que “se ostentava em cartazes e emblemas”.

Souza (2011, p. 33) faz questão de expor como, coexistentes à opulência desse mundo “predominantemente lúdico”, a “sujeira, a feiura, as expressões discrepantes e malvistas pelos poderes estabelecidos” irrompiam nessas ocasiões. É o que sucedia, por exemplo, com a profusão de animais que “fuçavam pelas ruas”, como os porcos que devoravam “mais de um bebê enjeitado, exposto na porta de alguma casa pela mãe aflita, que assim esperava despertar a comiseração dos moradores”. Além disso, em paralelo às solenidades oficiais, pululavam os batuques e calundus que tomavam palco nos casebres em que confraternizavam os numerosos escravos e negros livres. Muito provavelmente aludindo à formulação cunhada por Antônio Candido em “Dialética da malandragem” para descrever a dinâmica de *Memórias de um sargento de milícias*, a historiadora identifica nesse contexto a alternância entre os polos da ordem e da desordem.

Tais aspectos compõem o objeto principal de estudo do artigo “Desfile, a procissão barroca”, de Júnia Furtado (1997). Partindo da análise de três festas que ocorreram na primeira metade do século XVIII em Minas Gerais, a autora procura compreender como se dava a ordenação dos conglomerados coloniais e como se representavam os componentes dessas sociedades. Agora, portanto, os eventos festivos não são um pano de fundo para uma narrativa a respeito de uma figura eminente e específica, mas se tornam um instrumento de interpretação para uma avaliação singular do contexto histórico, na qual importam tanto as informações objetivas sobre o estado de coisas como a percepção das circunstâncias exposta nas manifestações culturais. Dessa abordagem, surgem conhecimentos pertinentes sobre as relações entre diferentes vertentes religiosas por exemplo.

Ainda que as cerimônias estejam inscritas num painel único de variantes irrepetíveis, certos atributos transcendem o recorte e remetem a situações precedentes. Furtado (1997, p. 251) explica que, com o declínio da Idade Média, a dissociação entre público e privado impôs

que a dominação das autoridades fosse artificialmente reconhecida por meio de “códigos de comportamento” que valiam como signo de diferenciação social. Comemorações faustosas nas colônias, nesse sentido, correspondiam a episódios propícios ao exibicionismo do poder real e à transmissão do sentido da subordinação, nos quais as demonstrações de suntuosidade irrestrita subvertiam a norma de reclusão. No caso de Minas, a paisagem se prestava, propõe a historiadora, à materialização sugestiva da força metropolitana, já que a pedra como material predominante das zonas urbanas em que se projetavam os encontros se convertia em símbolo de dureza e perenidade (FURTADO, 1997, p. 252). Orientadas por preceitos da religiosidade católica, as festas assumiam a tarefa de reger a conduta da população a partir desses sinais pomposos da preconizada superioridade cultural.

Além da convencionalmente citada função de suspensão das tensões, os ensejos ao divertimento, com efeito, combinavam determinada representação direta do quadro social e impulso pedagógico norteado por uma ordem previamente concebida (FURTADO, 1997, p. 253). De tal modo que, se havia convivência entre atos circunscritos pelo âmbito da corte como os recitais e fenômenos eminentemente comunitários como as procissões, a demarcação terminante entre etapas revela a falsa intimidade dissimulada pelo “texto para ser lido” que eram os préstitos (FURTADO, 1997, p. 255). Tipicamente barrocos e submetidos a códigos alegóricos, recursos óticos como o contraste entre luz e sombra acentuavam o artificialismo e, de maneira suplementar, afirmavam a presença palpável e impactante dos detentores de um poder muitas vezes difuso (FURTADO, 1997, p. 259).

Corroborando essa apreciação, Furtado (1997, p. 262) observa que os escravos e os desclassificados, representantes das classes inferiores, estavam sistematicamente excluídos da “dignidade da representação pública”. Tal supressão reforçaria a ideia de que o retrato da conjuntura feito pelas procissões não era linear, obedecia a valores estabelecidos e reiterava princípios impostos. O lugar reservado a esses indivíduos era justamente o de espectadores das encenações, o que, mesmo que denotasse certa importância no delineamento do séquito, não deixava de coincidir com o papel de grupo a ser doutrinado. Havia também, é verdade, ocorrências da inclusão de negros na função de pajens dos espetáculos. No entanto, essas restritas inserções se davam, a rigor, nas figurações de qualidade inferior, à imagem do que se verificava na introdução de elementos do universo profano, estigmatizados de imediato pelo tom das cenas e pela submissão ao ideário sagrado (FURTADO, 1997, p. 268). De resto, a autora conclui que essas confraternizações teriam como linha de força proeminente o caráter normatizador e apontariam para uma comunidade ordenada corporativamente.

Divergências em descrições pontuais à parte, as duas historiadoras partem dos dados acerca das celebrações oficiais em suas recomposições. Outro ângulo de argumentação em torno do mesmo campo de assuntos é explorado por Donald Ramos (2000) em “A influência africana e a cultura popular em Minas Gerais”, texto em que prevalecem as expressões menos centralizadas e menos controladas pelas autoridades coloniais. Numa espécie de procedimento metodológico análogo ao empregado por Furtado (1997), o historiador utiliza uma evidência do plano da cultura para esboçar uma reconstrução matizada da sociabilidade setecentista. Aqui, em vez de um desenho em que sobressaem corporações estanques, avulta um esquema em que expressões de matriz africana garantem constituição de singularidades e permitem relativa limitação da hierarquização fixada pelo arbítrio luso-brasileiro (RAMOS, 2000, p. 142). De forma que esses indícios denunciariam as brechas no tecido social descobertas pelos negros para escapar de posições de completa dominação.

Ramos (2000, p. 143) se orienta, então, pela noção de que o período colonial deve ser sondado tanto pela perspectiva da tirania, do despotismo e do absolutismo, como pelo ponto de vista da negociação e da cooperação. Vestígio exemplar, dado esse intuito, são os rituais religiosos amplamente difundidos em que se misturavam itens de feitiçaria e do catolicismo. Farta documentação sobre as adivinhações e curas físicas praticadas à época atestaria o franco acolhimento desses costumes por parte da população livre, sendo compartilhados, aliás, por brancos de camadas mais ilustres (RAMOS, 2000, p. 144). Chamadas de calundus, as práticas em questão entremeavam ritmos e danças africanas com crenças portuguesas, ocasionando uma interpenetração de efeitos significativos (RAMOS, 2000, p. 145). Juntamente a uma suposta predisposição dos portugueses à incorporação de hábitos populares, tal característica seria uma das explicações para a aguda aceitação das atividades a despeito da perseguição inequívoca da Inquisição.

O historiador chega a conjecturar, a propósito, que a repressão dessas religiosidades não passava ocasionalmente de aparência, não se constituindo como projeto efetivo (RAMOS, 2000, p. 148). O pensamento se ancora no fato de que, diante do Santo Ofício, pouquíssimas pessoas delatavam os envolvidos nas reuniões proibidas e raríssimos esclarecimentos eram levados a cabo, o que mostraria o baixo interesse em coibir um traço que se tornava cada vez mais saliente nos agregados coloniais americanos. Não obstante o relevo que poderia oferecer perante as elites locais devido aos serviços espirituais prestados, a afirmação dos ritos também se revestia da conotação de protesto, já que se impunham como alternativa à religião católica e à assistência dos médicos (RAMOS, 2000, p. 150). A astuciosa afronta aos saberes oriundos do catolicismo e da medicina universitária se exprimia no emprego do termo “consulta” para

designar os serviços dos curandeiros. Toda essa relevância conquistada, aventa Ramos (2000, p. 154), impeliu a Igreja a tomar medidas incomuns: postular que a feitiçaria seria um pecado privado, independente de seus impactos comunitários, e canalizar fatores ritualísticos para o interior dos cultos oficiais, movimento que a posicionou como mediadora de conflitos raciais e como via de ascensão de negros e mestiços.

Essa espécie de permeabilidade, bem como a conveniente permissividade acerca das tendências mais recônditas, é largamente trabalhada por Luiz Mott (2018) em “Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu”. O historiador ratifica o entendimento de que os feiticeiros e feiticeiras adquiriam distinção social ao se aproveitarem de um vácuo deixado por “exorcismos da Igreja” e por “remédios da botica” (MOTT, 2018, p. 152). Os conhecimentos dos calundzeiros eram notadamente prescritos pela apregoada eficácia no “alívio de certas doenças físicas e emocionais”, o que elucida o enxame de cristãos envolvidos com bênçãos proibidas e repisa o comprometimento do clero com superstições duramente condenadas pelas normativas de então (MOTT, 2018, p. 155). A propagação dos *descimentos*, como também eram chamadas as diabruras dos praticantes desse gênero de rituais, fez com que um ilustre observador da Minas setecentista reclamasse do “estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas, com tão horrendos alaridos que se me representou a confusão do inferno” (PEREIRA apud MOTT, 2018, p. 159). Soltura e ousadia dos heréticos, todavia, não configuravam disposições exclusivas, porque contumazes eram as estratégias para driblar a “repressão da justiça civil, episcopal ou inquisitorial”, como a utilização de “locais reservados ou distantes do olhar de estranhos”, ocultação “na calada da noite” ou camuflagem (MOTT, 2018, p. 161-163). Cursos d’água e florestas mais densas eram opções propícias aos adeptos de ritos africanos, que gozavam, com esse afastamento, de certa privacidade e se conectavam mais satisfatoriamente com os deuses cultuados.

Uma premissa crucial da pesquisa de Mott (2018) é a de que o catolicismo favoreceu, de saída, a constituição das vicissitudes locais. O historiador adverte que a tradição judaico-cristã se baseia numa bipolaridade espiritual: “de um lado, o exercício individual e privado de atos de piedade e comunicação mística direta da criatura” com o Criador, o que constava já dos relatos bíblicos sobre Jesus, o “suplicante por excelência”; “do outro, a prática pública e comunitária dos sacramentos e cerimônias”, a qual os Evangelhos também recomendavam ao frisar a veemência da prece em grupo (MOTT, 2018, p. 121-122). Tal ambivalência beneficiou a composição de um corpo místico minimamente coeso e serviu como “contrapeso socializador significativo para compensar a dispersão espacial e isolamento social dos colonos na imensidão da América portuguesa”.



Havia, entretanto, as contingências que alteravam o teor dessas prerrogativas. Mott (2018, p. 124) ressalta que, enquanto no Velho Mundo as liturgias públicas se desenrolavam sobretudo ao ar livre, no território colonial foram transferidas para dentro dos templos, por causa da raridade dos centros urbanos, da “débil tradição associativa”, das “ruas inóspitas” e das “praças ameaçadoras pela presença inesperada de animais selvagens, índios e negros indômitos”. Simultaneamente, além de se acastelarem nas igrejas e se protegerem da “arraia-miúda” e da “gentalha de cor” por meio de “balaustradas e colunatas próximas ao altar-mor”, as elites construía, em suas moradias, isoladas áreas de culto. Com isso, instituía-se uma “segregação religiosa” a partir da qual os recintos gregários eram desprezados por aristocratas e predicados que caracterizavam a vivência mística no Reino, como regularidade e frequência, eram abandonados por colonos (MOTT, 2018, p. 125-126). Em geral, os argumentos usados recaía sobre a falta de compostura dos participantes das solenidades e sobre as tentações que os eventos poderiam oferecer às “mulheres das famílias de respeito”, já que eram reincidentes as acusações de “abusos e indecências dentro da Casa do Senhor”.

Fatalmente, “desvios e heterodoxias” se alastravam com o incremento dos cerimoniais executados em privacidade. Espalhadas pelas casas, entronizadas em quartos reservados nos lares mais abastados ou concentradas em pequenos oratórios domésticos em típicos lares mineiros, as imagens de santos eram sujeitadas a relações poucos ortodoxas (MOTT, 2018, p. 131). Além do disseminado gosto por relíquias, os indivíduos conservavam vínculos com os simulacros em que se esbanjava uma desimpedida “intimidade com a corte celeste” e com o sobrenatural (MOTT, 2018, p. 144). São copiosos os tipos de excentricidade, como casos de grávidas que se cobriam com o manto da Virgem Maria no momento de partos mais difíceis; donzelas e anciãs que adulavam as estatuetas com capas e vestidos de ricos bordados; miniaturas do Menino Jesus deitadas nas camas com “partes pudendas” desnudas; pessoas que torturavam as representações para acelerar o atendimento do pedido; ou santinhos colocados debaixo de colchões sobre os quais os casais fornicavam. Chegando ao sacrilégio e à iconoclastia, prevaleciam os exotismos com Nossa Senhora, supervalorizada num grau sintomático, e com Santo Antônio, a que recorriam os senhores quando da tentativa de captura de “negros fujões” (MOTT, 2018, p. 147).

Em sentido inverso à violação destinada às efígies, assomava a violência que retornava aos próprios fiéis com intensidade igualmente exagerada. Mott (2018, p. 134) comenta que, atualização na sociedade colonial do princípio de que a mortificação seria complementar ao dever da oração, a penitência consistia em uma das “principais exteriorizações de nosso catolicismo popular”. Pieguice que casava bem com a predileção barroca por fortes emoções,

a autoflagelação ganhava aparência de norma e paixão, despontando tanto em situações de suplício individualmente fruído como de flagelo deliberadamente exibido. O pesquisador lista histórias de homens que morreram cuspiendo sangue depois de açoites excessivamente fortes; alunos que cingiam “os rins com cilícios aspérrimos”; e “donzelas recolhidas” que, vivendo em perpétua clausura, se submetiam a atrocidades insólitas, como uma mulher de Recife que se estirava amortalhada sobre a terra nua enquanto formigas venenosas picavam o seu corpo e que se fechava em um cubículo na companhia constante de uma “horível serpente, chamada cascavel” (MOTT, 2018, p. 142). Mesmo os católicos menos fervorosos se convertiam em penitentes aplicados, pois esses expedientes pios ofereciam um prazer interior próximo de um “orgasmo místico”, à maneira de um “masoquismo sexual” (MOTT, 2018, p. 139).

Atinge-se, assim, a arena das sexualidades, profusamente averiguada por Ronaldo Vainfas (2018) em “Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista”. Malgrado eventuais discordâncias acerca de detalhes ou conclusões em relação a Mott (2018), enfatiza-se o fato de que o erotismo era considerado uma matéria da alçada da Igreja devido à permanente “espiritualização” do sexo a partir de costumes que tingiam a cópula da aparência de um rito religioso (VAINFAS, 2018, p. 197). Similarmente ao acima mencionado, o historiador alude a temas como a sexualização da Virgem Maria no imaginário popular, os xingamentos destinados a Cristo envolvendo atributos humanos injuriosos e o proferimento de “palavras da consagração da hóstia em meio aos atos sexuais” (VAINFAS, 2018, p. 199). Acrescentam-se ainda evidências reveladoras, como a regular associação dos excrementos às coisas do espírito, o que se articula à norma da vinculação do baixo corporal a valores como a fecundidade e a renovação. No entanto, o autor tangencia a religiosidade para compor um retrato global a respeito da sexualidade efetivamente.

Para alcançar a delineação proposta, Vainfas (2018) procede de conjecturas e objeções a propósito do modelo da casa-grande, convencionalmente aplicado nas análises. O autor insiste que, dado o processo de colonização fundado na expansão comercial europeia e no enriquecimento da Metrópole, não se estabeleceram, nos territórios coloniais americanos, certas “transformações que levariam, no Velho Mundo, ao individualismo e familismo de tipo burguês” (VAINFAS, 2018, p. 176). Somado ao hibridismo cultural, que tolhia a fixação do modelo matrimonial cristão de família conjugal, continência e austeridade como paradigma exclusivo, tal ambiente dificultou a “existência de espaços e de uma sociabilidade privada” (VAINFAS, 2018, p. 177). Nesse sentido, o que os casarões senhoriais deflagram é uma “total falta de privacidade” e uma “comunicabilidade intensa entre os espaços interdependentes”, sobretudo se devidamente registrada a rusticidade das construções do período colonial, as

mais imponentes inclusas. As “casas de morada” e as “casas de vivenda” extrapolavam, diz o historiador, as noções de “casa-dormitório” ou “casa-descanso”, já que os espaços indivisos e a ausência de portas instituía a devassidão e a promiscuidade como qualidades tanto dos domicílios do topo da hierarquia social como das casas dos menos favorecidos, os vadios e os desclassificados (VAINFAS, 2018, p. 179). Domesticidade, no caso específico da América portuguesa, se diferenciava sensivelmente do que se conhece como privacidade, levando em conta esse ponto de vista.

Em decorrência desse quadro, a sexualidade se assentava em uma atmosfera muito pouco privada, em que os assuntos particulares chegavam ao conhecimento geral a partir dos indiscretos ouvidos e olhares alheios. Ostensivamente vigiados, “os que se desviavam dos comportamentos sexuais e morais considerados lícitos” não raro eram denunciados por aquela que se tornava a principal fonte das visitas episcopais e das ações inquisitoriais, a própria população (VAINFAS, 2018, p. 181). *Inespecificidade dos lugares do prazer e visibilidade dos espaços eróticos* como constantes das organizações coloniais se verificam na ausência de prostíbulo ou bordéis, na difusão da alcovitagem, nas tabernas e vendas fazendo as vezes de casas de alouce, na “consecução de amores profanos” em meios às missas e ofícios divinos, e na proliferação de cópulas pelas redes e pelo chão das residências (VAINFAS, 2018, p. 204-207). Restava aos nefandos, como os sodomitas, que buscassem paragens improvisadas para execução de “íntimidades secretas”. Não obstante seu caráter intrinsecamente público, o mato e a beira do rio se mostravam mais propícios às ligações pecaminosas ou heréticas.

O panorama aponta também para facetas singulares da percepção do erotismo, da sensualidade e dos jogos amorosos. Vainfas (2018, p. 210) relativiza a impressão que avulta na correspondência inaciana e em relatos de leigos sobre um universo quase orgiástico nas terras colonizadas, bem como a propensão à erotização unívoca da nudez. Entre outras provas, o historiador replica que se convivia, na Europa, relativamente bem com a exposição do corpo despido, que a “moderna era do pudor” se consolidou nos séculos seguintes e que não são fortuitos os indícios de que as pessoas se conservassem, à época, semivestidas em situações de intimidade (VAINFAS, 2018, p. 213). Em contrapartida, eram salientes estratégias de sedução como o “namoro de bufarinheiro”, segundo o qual os homens direcionavam gestos e piscadelas às mulheres como se fossem mascates vendendo seus produtos, e o “namoro de escarrinho”, de acordo com o qual, diante da janela da pretendida, o enamorado fungava “à maneira de gente resfriada, ao que se poderia seguir, fosse a ‘declaração correspondida’, uma cadeia de tosses, assoar de narizes e até cuspidelas”. Tais condutas, cujo apelo pode parecer inválido numa mirada retrospectiva, conviviam, em verdade, com solicitações em que modos

despudorados e chulos sobressaíam, com emprego de invectivas diretas e alusões aos genitais (VAINFAS, 2018, p. 216). Operava-se, com efeito, uma dissociação significativa: enquanto gestos mais desabridos e violentos “eram dirigidos às negras forras, às pardas e às mulheres pobres”, galanteios e palavras amorosas eram concedidos principalmente às mulheres brancas.

Algumas dessas informações são coligidas também por Mary del Priore (2011) em *Histórias íntimas*. No capítulo em que fala do período colonial, a historiadora indica que a gestação da noção de privacidade sucedia em um clima de instabilidade e precariedade, no qual o desconforto generalizado se sobrepunha ao anseio de aconchego. Num contexto de seminudez recorrente, em que certas partes do corpo eram pouco sensualizadas, como os seios e o colo feminino, era provisória a instalação de ideias como vergonha e pudor, podendo este ser menos perceptível em mulheres absolutamente vestidas. Inicialmente, aliás, o nu era considerado não um sinônimo de lubricidade, mas um sinal de despojamento, de inocência e, no limite, de pobreza. Por essa via, a volúpia sexual era correlata de dotes como a luxúria e a pomposidade, comumente associados a animais imundos como sapos e serpentes, castigos divinos que se agarrariam às pecadoras que, em vez de se despirem, ostentassem provocantes decotes.

Trata-se de inversões extensivas que seguiam deformações fulcrais no investimento afetivo recebido pelos espaços. Priore (2011) endossa o juízo de que matos, praias, campos e relva constituíam as áreas mais convenientes aos encontros para os quais se desejava um mínimo de segredo. Por sua ambiguidade ou complementaridade, a depender do ângulo de interpretação, chamam a atenção prolongamentos de tais circunstâncias. Gradualmente, à medida que o mau cheiro se tornava um impeditivo das relações sexuais ou uma queixa de determinados amantes, aumenta-se a predileção das pessoas por perfumes delicados como a lavanda em detrimento dos odores animais como o almíscar, antes priorizados justamente por sublinhar e não mascarar as exalações mais violentas. No mesmo âmbito de motivos naturais, o potencial afrodisíaco de diversas espécies da fauna e da flora do Novo Mundo é descoberto e apregoado como “remédio para os jogos de amor”, movimento que se tentava conter com a preconização de “antieróticos” como o café e o tabaco. Ao lado da condenação das relações extraconjugais e das que não tinham como fim a procriação, a repressão da “animalização” de atos que deveriam ser sagrados se inscreve nesse elenco de índices de uma ligação peculiar com o universo que servia de palco para ilicitudes. “Colocar-se de costas” no ato sexual, por exemplo, era como se equiparar às feras.

Em paralelo, os listados deslocamentos na compreensão da sensualidade se faziam sentir em tendências relativas às vestimentas e à ornamentação corporal, como estudado por

Silvia Lara (2000) em “Sedas, panos e balangandãs”, artigo acerca dos trajes de senhoras e escravas no século XVIII. Conforme a historiadora, o período em questão introduz algumas novidades às regras portuguesas do Antigo Regime em torno das vestimentas, especialmente se examinadas as condições em território colonial e escravista (LARA, 2000, p. 180). Antes, a hierarquia e a distinção social em função das aparências se expandiam às armas, insígnias, máscaras, usos da linguagem, ocupação do espaço e formas de tratamento, resultando em um “minucioso cerimonial”. No Setecentos, os regimentos passam a se preocupar sobremaneira com a “grande liberdade” com que se vestiam os negros e mulatos, passíveis de penalização seja com a cobrança de multas, seja com a ordenação de açoites. À revelia da aplicabilidade que a princípio se alcançava em solo europeu, as tênues discriminações de cor e estatuto na América geraram sérias confusões à identificação dos infratores, ficando sem efeito as ordens reais (LARA, 2000, p. 181).

Indiretamente, as regulamentações tinham ligação decisiva com a esfera do erotismo. Lara (2000, p. 177) cita o caso de um bispo do Rio de Janeiro que, em 1702, queria que as “mulheres de outra cor” fossem impedidas de saírem demasiadamente enfeitadas às ruas após as missas, mais adornadas do que as “publicamente expostas”, expressão usada para se referir às prostitutas. Apresenta-se também o caso de oficiais da Bahia que, em 1709, reclamavam dos riscos ao bem público que poderiam representar os excessos na indumentária de não-brancos. Em ambos, é atribuído aos adornos custosos o poder de incitar pecados, seguindo a correlação acima discutida entre enfeites e suposto feitio sensual. Os elementos decorativos passam a adquirir, portanto, variados significados a depender da posição do indivíduo que os portasse, exprimindo luxo e poder quando trajados por componentes das elites e equivalendo à luxúria quando carregados por corpos mais próximos da escravidão (LARA, 2000, p. 183). De resto, ainda que ornamentar os escravizados pudesse ser uma estratégia para os senhores evidenciarem o seu poder em ocasiões públicas utilizando os cativos como suporte, adereços exuberantes consistiam em alternativas para que sujeitos demarcassem sua liberdade, para que origens africanas fossem acentuadas em manifestações culturais, como berloques e turbantes nas congadas, e para que devoções fossem resguardadas à margem dos códigos hegemônicos, que não reconheciam as funções de joias-amuletos e balangandãs (LARA, 2000, p. 185-186).

Em suma, esses autores parecem concordar no fato de que a carga erótica adquirida por objetos, práticas, corpos e espaços estava sobremaneira determinada por condicionantes relativas à conjuntura social e histórica. Seja o investimento erótico dos enfeites corporais, de peculiares jogos amorosos ou da esfera natural, em todas essas evidências são determinantes os perfis de organização assumidos pelos aglomerados coloniais em território americano e os

códigos que regiam esses agrupamentos baseados no escravismo. Entre essas características, a visibilidade que cercava a domesticidade e a intimidade às vezes reservada ao âmbito público são linhas de força de um contexto de licenciosidades flagrantes. Nesse quesito, a introdução de um pronunciado erotismo no domínio das religiosidades reforça a tendência, domínio aliás em que se faziam sentir também outros indícios, como a disseminação da violência em meio a práticas de fé corriqueiras e a influência exercida por rituais de matriz africana. Como se viu, cerimônias e ritos religiosos eram uma fundamental manifestação cultural do período, em que a música exercia o papel de importante mediador entre instâncias diversas.

Aceito o resumo, não parece apressado concluir que os aspectos aqui privilegiados como chave de leitura constituíam salientes dimensões da sociabilidade da época. Se existe, como se quer demonstrar, uma ligação entre agressividade, erotismo e natureza que faz da poesia de Silva Alvarenga um ponto decisivo da relação entre literatura e música na história nacional, essa ligação não é tão estranha assim para o período. No entanto, antes de identificar como essa articulação se traduz em certos rondós de *Glaura*, é necessário rever como alguns dos principais comentadores da obra do poeta trataram ou não dessa problemática e de temas correlatos.

### 3 Três leituras

Presumivelmente, Caldas Barbosa e Silva Alvarenga são os poetas abordados nos dois primeiros capítulos de *A poesia afro-brasileira*, de Roger Bastide (1943). Em “Para começar, uma página de Sílvio Romero”, o sociólogo basicamente transcreve parágrafos de um texto do crítico, “que tanto fez em prol do gosto duma crítica literário-racial” (BASTIDE, 1943, p. 21). Com isso, endossa-se o papel de precursor de uma vigorosa e dispersa cultura popular obtido por Caldas Barbosa, cujas cantigas, correndo “de boca em boca nas classes plebeias truncadas ou ampliadas”, passaram a formar “um material de que o povo se apoderou” (ROMERO apud BASTIDE, 1943, p. 22). Mesmo que destoando da cisão entre “poesia popular” e “poesia de salão” operada nas linhas transcritas, o francês concorda que as produções mais exemplares do artista consistem nas modinhas e lundus em que se inicia certa linhagem daquela poesia a que caberia o rótulo de afro-brasileira.

Em “Amor, cor de campina” é que começam, não obstante, as reflexões de Bastide (1943) propriamente ditas. Nesse capítulo, o sociólogo investiga como, em Silva Alvarenga, o “ritmo africano sufocado” poderia ser identificado “sob a melodia das flautas”, como uma influência latente que subiste a despeito da educação modelar, das referências europeias e da “Arcádia de brancos” a que o autor se submeteu. Naturalmente intrincada, a tarefa se mostra mais espinhosa devido à suposta intenção do poeta de, em sentido diverso de como procederia Luiz Gama posteriormente, “fazer esquecer que uma gota de sangue negro rola em suas veias” (BASTIDE, 1943, p. 24). Delineia-se, assim, um exercício interpretativo discutível sobre o qual é necessário fazer algumas observações preliminares.

Na “Introdução” do livro, Bastide (1943, p. 7) indica como *A poesia afro-brasileira* se liga a alguns de seus estudos anteriores, sobretudo àqueles desenvolvidos ainda na França a propósito da influência da religião em diferentes escritores, seja do judaísmo em Proust, do protestantismo em Gide, seja do catolicismo em Mauriac. A hipótese central que havia guiado esses estudos é a de que, independente de terem renunciado às crenças místicas, tais autores conservariam em sua intimidade traços das doutrinas a que as obras dariam vazão. Haveria, conjectura o sociólogo, um “ghetto interior” em que os complexos religiosos permaneceriam resguardados como forças hereditárias à revelia da disposição consciente dos artistas. A criação equivalendo, logo, a libertar esses “antepassados recalçados”, “trazer das profundezas do eu todos os tesouros escondidos, todas as flores do subconsciente” (BASTIDE, 1943, p. 8). Comprovada a sua consistência, o método poderia ser aplicado a outras literaturas e a outros contextos, como se observa no volume em questão, cujos ensaios tentam flagrar um “halo” ou

“sangue da África” nos trabalhos dos “brasileiros de cor” que os distinguiria das produções dos “brasileiros brancos”.

O francês considera, aliás, que peculiaridades da história nacional favoreceriam a sua chave de leitura. Parte-se do pressuposto de que diferentes ordens coloniais e escravistas deixariam distintas marcas tanto no quadro social como na configuração das personalidades. Bastide (1943, p. 9) sustenta que, por causa da forma jurídica de castigo e perseguição aos negros e mulatos, na América do Norte as reações dos indivíduos a tais injustiças surgiriam no âmbito da consciência. No caso do Brasil, por outro lado, a propalada ausência de barreiras entre etnias deslocaria o preconceito para um limite entre esferas conscientes e inconscientes, fazendo com que esses impulsos hostis adquirissem “formas indecisas e móveis”. Aí residiria também a motivação para que, nas manifestações culturais, os traços herdados dos escravos encontrassem materializações menos explícitas, o que justifica o emprego de técnicas pouco ortodoxas por parte das análises críticas.

Tais escolhas em termos de procedimento interpretativo levam o autor a desenvolver uma curiosa, por assim dizer, metapsicologia da criação poética. Concordando com aqueles que desaprovam a doutrina romântica da inspiração, o sociólogo, entretanto, defende que a obra de arte resulta de um trabalho lúcido e voluntário da inteligência com dados fornecidos pelo mundo exterior, dificilmente aproveitados em sua forma bruta, e pelo mundo interior. E que a devida preparação para decantar esses dados decorre obrigatoriamente de um “mergulho momentâneo nas profundidades” do poeta, de maneira que é indispensável uma colaboração entre “eu consciente” e “eu inconsciente” (BASTIDE, 1943, p. 10). Justamente destes “reinos subterrâneos do psiquismo” emanaria a matéria para a etapa de filtragem e depuração e neles se concentrariam o “complexo religioso” e o “complexo africano”, isto é, o “fundo da raça ou da mística”. Logo, em determinadas culturas literárias, a problemática étnica não se reduz ao estatuto de componente social imediato, mas remete a zonas remotas da compreensão do artista, nas quais também se localizam os tópicos mais íntimos.

Em razão dessa coexistência, o francês propõe uma confrontação entre o método engendrado e o método típico da inquirição psicanalítica. Bastide (1943, p. 10) argumenta que psicanalistas que arriscam notas acerca da literatura ou críticos que se valem da psicanálise para fundamentar suas leituras, normalmente, privilegiam a comparação das imagens poéticas com “as imagens do sonho ou do delírio para adivinhar os sentimentos recalçados e penetrar no inconsciente do artista”. O sociólogo pondera que essas interpretações se dedicam às “metamorfoses da libido” e à “sexualidade secreta”, o que se desdobra em juízos pautados por relações dos escritores com seu “meio familiar” e pela discernível atuação de mecanismos



como a “censura paterna” (BASTIDE, 1943, p. 11). Em *A poesia afro-brasileira*, no entanto, o que se pretende é uma estratégia mais próxima da sociologia, já que o ponto de partida é sempre o “terreno dos fatos”, “os dados reais facilmente observáveis porque tirados do meio exterior” (BASTIDE, 1943, p. 12). Tomando a “existência de ancestrais de uma certa raça” como algo consolidado e inquestionável, o autor acredita forjar um esquema que “contém um mínimo de construção hipotética”, ao contrário daquela “arqueologia psicológica” refutada. Postula-se, assim, uma prática etnográfica que atua na zona intermediária de trocas constantes entre consciente e inconsciente em detrimento de uma técnica geológica cuja finalidade é acessar os abismos do inconsciente (BASTIDE, 1943, p. 13).

Ainda que recorrendo ao vocabulário técnico dos psicanalistas, Bastide (1943, p. 17) procura, então, apontar a “contribuição dos poetas de cor à literatura brasileira” a partir de um exame da “alma do negro ou do mulato”, como se determinadas novidades estéticas pudessem ser atribuídas ao “sangue africano”. Surge aí outro esclarecimento prévio a que o sociólogo se vê instado. O autor relata que sua pesquisa não se baseia em uma invariável “psicologia do negro ou do mulato” que se mostrasse incólume às variações de tempo e espaço. Ao invés disso, projeta-se uma caracterização cuja primazia recai sobre as “condições sociais do meio e do momento”, não somente sobre “fenômenos físicos” e “fisiológicos” (BASTIDE, 1943, p. 18). Nesse sentido, quando fala de peculiaridades psíquicas dos “homens de cor”, o francês se refere não a grupo racial, mas a uma categoria delimitada de uma sociedade específica. No que concerne ao objeto de estudo do livro, a presumida ausência de uma hierarquia fixa em etapas capitais da história brasileira e as possibilidades de ascensão individual influenciariam o gosto dos descendentes de escravizados pela cultura dos brancos e pelas modas em vigor. Constitui-se, por essa via, uma dualidade crucial no raciocínio de Bastide (1943, p. 19) em torno dos afro-brasileiros: o desejo de identificação e a herança ancestral, que ocasiona uma apropriação diferencial dos modelos hegemônicos.

Grosso modo, essas são as premissas teóricas que definem os exercícios interpretativos de *A poesia afro-brasileira*, às quais, obviamente, uma lista extensa de objeções pode ser contraposta. Discussões conceituais e ideológicas à parte, interessa aqui entrever como tais pressupostos se traduzem nas considerações sobre Silva Alvarenga, em que também se fazem sentir as limitações de conclusões precipitadas sobre a abordagem psicanalítica e, mais grave, de visões eugenistas que tanto marcaram Sílvio Romero e a geração de intelectuais do início do século XX. Mais pertinente, não obstante, é constatar como o capítulo em questão se sustenta em proposições históricas que se querem estabilizadas, mas que estão permeadas por

equívocos e imprecisões, tornando as linhas bem mais especulativas do que o seu autor imaginava.

Embora alegue que as temáticas inscritas no domínio restrito da família não tenham grande utilidade às reflexões de teor sociológico empreendidas, Bastide (1943, p. 24) abre “Amor, cor de campina” com um comentário taxativo sobre a relação de Silva Alvarenga com seus parentes. O poeta, decreta o sociólogo, “repudia o lado de sua mãe” e irreversivelmente se coloca do lado paterno. Malgrado o tom categórico da proposição, sequer é apresentada alguma informação relativa a essas figuras ou alguma prova substancial da eleição terminante de um dos pais por parte do artista. Os genitores se reduzem, nesse diagrama, aos papéis de português e africana, cujo investimento afetivo se daria integralmente na produção poética do filho, excluídas outras dimensões de sua vida e trajetória. É desse jeito algo irrefletido que se demonstra, de início, a adequação absoluta do escritor à moda arcádica, sem qualquer tipo de africanização ou subversão mais patente do paradigma (BASTIDE, 1943, p. 25).

Acentuando a percepção de que Silva Alvarenga se distancia radicalmente da herança materna, o francês se pronuncia sobre controvérsias mais genéricas a propósito do Arcadismo, descrito como movimento de artificialismos que não está apartado das pressões de classe. Para o francês, quando mobilizadas por grupos aristocráticos, as pastorais e as peças rústicas adquirem o significado de descanso da vida mundana, sem que se abdique, contudo, de uma continuidade entre a ambientação das composições e os cenários das reuniões que se passam nos salões. Quando manipulada pela pequena burguesia, todavia, a nostalgia da natureza assumiria caráter revolucionário e aparência de revolta contra a industrialização. Mais próximo da segunda vertente, no Brasil, o protesto contra a cidade significaria, indiretamente, uma insatisfação com o poder metropolitano e o ímpeto nativista de se aproximar da natureza local (BASTIDE, 1943, p. 26). Em *Glaura*, o sociólogo constata a mistura do nativismo com os padrões europeus, originando um “barroquismo literário” que seria “expressão original do home de cor” (BASTIDE, 1943, p. 27).

O que haveria de paradoxal e de recusa da ascendência africana nessa postura é o fato de que a glorificação do campo coincide com o afastamento dos espaços cuja heterogeneidade ofereceria mais chances de ascensão ao mulato. O apego à atmosfera natural nos versos do poeta contrariaria, entende Bastide (p. 28), a “psicologia do mestiço” e seu protocolar “gosto pela vida urbana”. Tais evidências contrastariam, inclusive, com a própria história de Silva Alvarenga, que nos aglomerados de perfil mais citadino alcançou certa notoriedade em postos como o de advogado e professor régio. A solução que o sociólogo encontra para esse impasse é advertir que subjaz aos poemas uma queixa “contra a civilização fundada sobre a procura

febril do ouro” e alertar que, como a inspiração do artista cessou após os anos na prisão, a Arcádia correspondia aos limites do gênio lírico, incapaz de criar utilizando outros quadros. Dessa perspectiva, os temas arcádicos configuram um subterfúgio e um sinal provisório de vitória dos quais o escritor não conseguiu se desvencilhar e sem os quais a produção poética não pôde se renovar (BASTIDE, 1943, p. 29). De resto, o francês repara que, até esse ponto da exposição, todos os componentes destacados poderiam facilmente pertencer à obra de um autor branco (BASTIDE, 1943, p. 30).

A primeira inscrição do “acidente da cor” na poesia de Silva Alvarenga que Bastide (1943, p. 31), de fato, registra não se insere no conjunto de *Glaura*. Para isentar o desvio, o sociólogo diz que, conforme a “concepção vitalista do fim do século XVIII”, o organismo vivo da natureza poderia ser retratado de duas formas complementares: por meio de alegorias mitológicas ou por meio dos conhecimentos oriundos da ciência. Somado ao perfil científico das sociedades literárias da época, esse aspecto permitiria integrar outros poemas a princípio discrepantes ao escopo de “Amor, cor de campina”. Vasculhando, então, a composição “As Artes”, o crítico se impressiona com “o lugar reservado à medicina, em comparação ao das outras ciências”, o que seria, de antemão, uma reação brasileira. Levando em conta o prestígio do curandeirismo na sociedade colonial e o agenciamento dos rituais mágicos pelos negros e indígenas, a predileção da medicina nos versos indicaria “o sinal manifesto de uma ascensão social” e “uma espécie de abjuração do que de ‘primitivo’ ou de ‘bárbaro’” restasse da origem materna (BASTIDE, 1943, p. 32).

A outra inscrição sublinhada implicaria a noção de disfarce, essa, sim, muito presente em *Glaura*. Sem desenvolver apropriadamente a hipótese, Bastide (1943, p. 33) enfatiza a propensão do poeta de se metamorfosear em animais cuja opulência e brilho lembrariam as fantasias “dos pretos e dos mulatos” em cordões carnavalescos. Com efeito, essa tendência se articula com o tópico do sentimento amoroso, nos termos do francês, “a parte mais importante de nossa análise”. Haveria, nos rondós, uma adaptação da “psicologia erótica do mulato” às condições sociais e uma preferência pelo amor idílico como estratégia para mascarar “o papel do instinto sexual da paixão, que poderia lembrar de maneira muito evidente a selvageria do primitivo” (BASTIDE, 1943, p. 44). Diferente de Tomás Antônio Gonzaga, que recompõe a vivência amorosa em “toda sua realidade”, Silva Alvarenga se vê obrigado a transformar a amada em ninfa, o que lhe “dava segurança completa na expressão de seus sentimentos” em face das resistências do meio. À imagem do que se dá em outras passagens, o sociólogo credita à adoção irrestrita da moda a principal marca de uma literatura afro-brasileira do ciclo setecentista, nesse último quesito expressa na renegação de uma “sensualidade exasperada”,

que seria tradicional nos mestiços, em nome do “doce amor, cor de campina” (BASTIDE, 1943, p. 36).

Como se percebe, são pouco substanciais os elementos enumerados por Bastide (1943) para corroborar suas suposições. Em suma, o francês assenta seu capítulo em uma inversão engenhosa: precisamente a plena vinculação aos moldes neoclássicos é que faria da poesia de Silva Alvarenga um caso modelar de afro-brasileirismo no Setecentos; exatamente a exclusão e a dissimulação da herança africana tornariam os rondós uma manifestação exemplar dos mestiços no período colonial. É essa drástica modificação da intuição lógica que guia os mais proeminentes argumentos do sociólogo - o de que a louvação da medicina seria quase uma tática para abjurar o curandeirismo como resquício ancestral e o de que a declaração unívoca de um sentimentalismo dócil refletiria o intuito de esconder um erotismo desbragado que, em tese, permanecia nos mulatos como marca primitiva. O próprio autor reconhece que as ideias anteriores, sobre os motivos campestres e sobre a tendência nativista, poderiam corresponder sem dificuldades à literatura feita por brancos. É estranho, porém, que Bastide (1943) não vislumbre que a mesma contestação pudesse incidir sobre as últimas opiniões, que figuram no capítulo como decisórias ainda que, objetivamente, não sejam tão distintas assim.

Em última instância, o peso maior da argumentação reside menos nos dados materiais e estilísticos assinalados do que numa reconhecível motivação que os explica, isso, claro, se devidamente convocado o aparato sociológico. É nítida a confiança de Bastide (1943) nas informações que tem sobre o século XVIII e sobre a experiência da mestiçagem em meio ao escravismo americano, a ponto de tomar as características estéticas como mera confirmação ou contradição dos fatos. Assim se torna razoável e até inevitável assegurar que, por exemplo, as relações amorosas de *Glaura* vão de encontro à “psicologia erótica do mulato” ou que a retirada para o cenário natural contradiz o gosto do mestiço pela vida urbana. Isso posto, faz-se imperioso iluminar as condições sociais que transformam dicções inautênticas em inflexões úteis, o que resulta em uma tarefa relativamente trivial para o francês. Chega a ser espantoso acompanhar o sociólogo se monitorando para não reincidir na crença em um perfil universal do negro e, logo em seguida, confiar incondicionalmente num receituário sobre as propensões dos descendentes de africanos em solo brasileiro, uma coesão fomentada pela classe que a raça não seria capaz de estabelecer.

A existência de agrupamentos tão coesos se choca, não obstante, com a versão que orienta “Amor, cor de campina”, de que a colonização do Brasil se singularizou pela ausência de fronteiras evidentes entre os estratos sociais e de que, dada essa má formação, a mobilidade delineava os comportamentos. Em verdade, o texto é armado em função de dois postulados

incompatíveis, o que enfraquece as conclusões. Por um lado, Bastide (1943) presume que há um padrão de conduta inerente a um grupo de indivíduos devido a sua radical especificação na comunidade, na qual a questão étnica se apresenta como mais um dos marcadores, não como determinante exclusivo. Por outro, apoia sua leitura dos poemas de um mestiço na dedução de que esse mesmo tecido social é parcamente estabilizado e de que são escassas ou vacilantes as barreiras à promoção dos mulatos, acarretando que o traço diferencial da poesia afro-brasileira seja a reprodução de uma literatura eminentemente branca. Não é necessário sequer retomar as comentadas pesquisas historiográficas para sugerir como o retrato feito pelo sociólogo é simplório e se fundamenta em diagnósticos mutuamente excludentes. A dinâmica proposta se fragiliza mais quando o francês indica que o protótipo de postura estudado diria respeito aos homens de cor em geral, como se essa expressão não englobasse sujeitos com diferentes estatutos no quadro colonial e com ligações legais muito diversas com o mundo da escravidão.

Tal fragilidade argumentativa se desdobra em outra incorreção do texto, fruto talvez do encarecimento de um dado histórico constantemente repisado. Flagrantemente, Bastide (1943) exagera a efetividade da urbanização de Minas no século XVIII e a abundância de oportunidades oferecidas aos mestiços nesses cenários citadinos, como se a ascensão fosse um processo natural e livre de amarras. Por conseguinte, interpreta a retirada para o campo como isolamento para um universo completamente apartado e como certa indiferença às chances de incremento da qualidade de vida. Como demonstra Souza (2011) no mencionado livro sobre Cláudio Manuel da Costa, convém relativizar a urbanidade alcançada no Setecentos, posto que avultava a precariedade nas ruas e praças e que o “urbano se misturava com o rural, a vila ia se tornando mato e roça quase imperceptivelmente” (SOUZA, 2018, p. 118). E, conforme o levantamento de Gomes e Ferreira (2008) a partir de uma análise da atuação dos quilombos e mocambos, cumpre acordar que as cidades eram tomadas por uma atmosfera de tensões, caos e banditismo, de modo que ascender nessa conjuntura não era garantia de não ser recriminado ou confundido com a parcela de escravizados, como comprova Lara (2019) ao averiguar as contendas cotidianas envolvendo o uso do termo mulato como xingamento.

No quesito das afirmações que têm como foco a poesia de Silva Alvarenga em si, as linhas de Bastide (1943) se revelam similarmente inconsistentes. Na decifração que esboça em relação ao poema “As Artes”, o sociólogo se refere à importante posição ocupada pelos curandeiros nos conglomerados brasílicos. A julgar pelo artigo de Ramos (2000), tais práticas e feitiços se revestiam da aparência de protesto contra o catolicismo e a medicina universitária ao mesmo tempo em que eram largamente acolhidos pelas elites locais, o que faz questionar a

ideia de que o poeta se sentiu compelido a abjurar a evidência cultural, como quer o francês. De qualquer maneira, soa imoderada a declaração de que a medicina recebe um destaque superior “em comparação ao das outras ciências” (BASTIDE, 1943, p. 31), pois os versos dedicados aos outros saberes são analogamente numerosos bem como é igualmente laudatória sua qualificação. E, mais delicado, soa infundada a alegação de que às partes sobre as ciências médicas subjaz um menosprezo pelos feitiços como manifestação de uma herança africana. Não há nada no trecho, transcrito a seguir, que permita fazer uma articulação tão séria.

Agrdecido e respeitoso beijo  
 Outra mão, que benigna me prepara  
 As riquezas e as forças que reprimem  
 A pálida doença, rodeada  
 Dos espectros da Morte... Ah vem, ó bela  
 Irmã da Natureza enfraquecida,  
 Que provida conservas, que renovas  
 Da humana vida a preciosa fonte.  
 De que serve o valor e os cheios cofres  
 De Midas ou de Cresso, se desmaiam  
 Em languidez os membros, quando a febre  
 E os correios da Morte acelerados  
 Do aflito coração às portas batem.  
 Então cheia d’amor da humanidade  
 (Mísera humanidade!), pouco a pouco  
 Tu a consolas e ergues dentre as sombras  
 E frio horror da negra sepultura.  
 Estende, estende, ó Deusa, a mão benigna  
 À fraca humanidade: e tu, que podes  
 Unir os rotos lacerados membros,  
 E com saudável e polido ferro  
 Afugentas a Morte, e que conheces  
 Todos os laços da estrutura humana,  
 Entorna o doce bálsamo da vida  
 Sobre os tristes mortais. [...] (ALVARENGA, 2005, p. 120-121)

No que diz respeito à figuração do sentimento amoroso em *Glaura*, o desacerto de Bastide (1943) não é só o de inferir uma psicologia inerente aos mulatos ou o de projetar nos versos uma acepção sem qualquer motivação factual, como também o de ignorar um atributo crucial das composições. O sociólogo deduz que a inclinação ao amor idílico consuma o total apagamento de uma sensualidade voluptuosa ou de uma sexualidade mais explícita sem se atentar para o envolvimento corporal de alguns dos poemas em que se detém. Nesse sentido, constata a artificialidade das relações cantadas, a substituição da amada por ninfas, a redução do ar de realidade, o convencionalismo das emoções e a primazia dos sentimentos, mas não realiza um apontamento sobre a violência ardorosa que se faz presente em alguns rondós. Trata-se de uma desatenção sintomática, pois o elemento desprezado invalida uma vinculação

integral da poesia de Silva Alvarenga à afeição bucólica sem autorizar, em contrapartida, que se reconheça uma ruptura radical com a dicção árcade, já que os sinais de lubricidade são furtivos demais para se tornarem norma da produção.

\*

No caso de *Formação da literatura brasileira*, os dois autores com que Bastide (1943) inicia seu livro são reunidos em um mesmo subcapítulo de nome revelador: “Poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa”. Aqui também os comentários sobre o segundo são muito reduzidos em comparação com aqueles sobre o primeiro. Naturalmente, as razões desse desprestígio são diversas das aventadas pelo francês, que identifica, nos lundus e modinhas, traços explícitos demais da herança africana, os quais são pouco aproveitáveis pelo método de análise forjado e haviam sido antes percebidos por Sílvio Romero. Antonio Candido (2014, p. 154) relega as composições de Caldas Barbosa por, no seu entendimento, o artista não passar de “um simples modinheiro sem relevo criador” cuja pertinência fica difícil de atestar sem o registro das melodias que acompanhavam os versos. Para o crítico, malgrado o “vocabulário mestiço”, a pungente tristeza e os “traços afetivos correntemente associados ao brasileiro na psicologia popular” que despontam nas cantigas, “*Viola de Lereno* não é um livro de poesias” e sua riqueza não transparece numa leitura sem acompanhamento musical (CANDIDO, 2014, p. 155-156). Desvalorizações assim são frontalmente atacadas por referências como Tinhorão (2004, p. 110-111), que destaca, na *Formação*, certa incapacidade de reconhecer a “dupla linguagem” de Caldas Barbosa, o que gera cotejos equivocados entre as letras de canções e os poemas que participam mais ativamente da criação de um sistema literário.

Com efeito, há uma notável incongruência no subcapítulo em discussão. Entre outros disponíveis, a musicalidade é o aspecto escolhido por Candido (2014) para reunir os poetas numa única seção. No entanto, o crítico considera não existirem os meios necessários para avaliar a competência de Caldas Barbosa nesse quesito, de forma que o critério que motiva a inclusão do autor no trecho se torna também o pretexto para que sua produção seja fixada em um segundo plano a partir da equiparação com poemas que seguem os costumes ilustrados e que são destinados à leitura, não ao canto. Acentuando a incoerência, o que termina por apoiar determinada superioridade de Silva Alvarenga e sua importância no arranjo de *Formação* é, sobretudo, a qualidade musical, mesmo que o esquema rítmico dos rondós seja descrito como repetitivo, monótono e não tão original. Em última análise, a impressão que fica é que outros vínculos entre os escritores, talvez mais plausíveis, não foram adequadamente explorados.

No que concerne especificamente à poesia de Silva Alvarenga, Candido (2014, p. 142) a divide em dois momentos distintos. O primeiro coincidiria principalmente com a temporada do autor em Portugal e se estenderia aos anos subsequentes ao retorno para a pátria. Nessa etapa inicial, o poeta se consolidou como aquele que mais se adequava ao didatismo da época, produzindo textos em que se evidenciavam o “espírito filosófico” e os padrões estéticos da arte neoclássica. Representam esse período composições em que se exalta, por exemplo, a reforma da Universidade de Coimbra ou em que se louvam vultos da política. Além disso, o crítico indica como, nesse estágio de produção eminentemente laudatória e militante, o autor publicou tratados em que transparecia uma peculiar “disposição de temperamento”. Nesse sentido, sobressaem aquelas peças em que se ressaltam “os valores da sensibilidade, o culto da emoção, que exprime os impulsos naturais e corresponde a verdades mais fundas que a da razão” (CANDIDO, 2014, p. 143). Tal pendor é o que levaria o artista a entender a criação poética como “obra do sentimento profundo”, a preconizar a sinceridade e a simplicidade, e a repreender rebuscamentos artificiais que poderiam distanciar a literatura das sensações mais autênticas (CANDIDO, 2014, p. 144).

O que é chamado de segunda fase, por seu turno, compreende basicamente os poemas veiculados em *Glaura*. Candido (2014, p. 145) defende que o ciclo evidencia, na concepção do poeta, “a incompatibilidade entre a teoria neoclássica e a epopeia”, o primado das formas breves que facilitam a “pesquisa lírica” e a exibição dos “estados poéticos”. Ou seja, o último trabalho de Silva Alvarenga demarcaria “a decisão de arquivar a musa heroica” em nome de uma concentração mais apta à verve confidencial. Os rondós condizem perfeitamente, dessa ótica, com o projeto de sondar o sentimento amoroso e a pena de amor, tópicos fundamentais do conjunto. Valendo-se de uma ausência ostensiva da figura feminina, o formato propiciaria a atenuação do mundo real “em face duma espécie de lírico jardim além da vida, onde os contornos da natureza adquirem fluidez musical” (CANDIDO, 2014, p. 146). Aqui se encaixa, na explanação do crítico, um conteúdo caro ao encadeamento da *Formação*: a despeito da “recuperação da palavra natural” em resposta ao “artifício supernatural” barroco, a atenção à natureza e à realidade íntima por meio da musicalidade acentuada renunciaria uma derrocada da linguagem que perpassa a poesia romântica. Essa talvez a chave para entender o peso dado a processos simultâneos que se encontram nos rondós, o advento de índices da paisagem local em versos cujo andamento parece dissolver o assunto.

Importa pouco, para Candido (2014), que Silva Alvarenga buscasse uma via mais fácil para a inspiração ao adotar repetidamente tal forma poética com regularidade implacável e “espírito de sistema”. Ou que esse emprego sistemático denotasse propensões reprováveis,



como falta de agudeza, “obediência passiva ao espontâneo”, “capacidade menor para ordenar formalmente a emoção”, “inércia intelectual” e defeitos análogos. Ou ainda que, afora certa disposição inédita dos estribilhos e das oitavas, o poeta tenha encontrado já prontos em Metastasio o desenho interno das estrofes, a estrutura de rimas e a “constância da redondilha isorrítmica” (CANDIDO, 2104, p. 147). Interessa mais, nos termos usados pelo crítico, que as composições fossem ternas, deliciosas, cantantes, leves, e tivessem “sabor quase popular”, casando com a “tendência para a melodia epidérmica” típica da sensibilidade nacional (CANDIDO, 2014, p. 148).

Isso se associa com o que é chamado sugestivamente de “ternura brasileira”. Candido (2014, p. 149) fala de “tons da nossa sensibilidade” que, com os poemas amorosos de Silva Alvarenga, foram escancarados pela primeira vez em produção poética. Entre os componentes enumerados, aparecem expressões como “quebranto da volúpia à flor da pele”, “abandono por vezes dengoso”, “um encantamento pelo ritmo fácil e a imagem saborosa”, “a surdina em que gostamos” de cantar a voluptuosidade. Para o crítico, a cor local estaria menos na inserção de plantas e bichos do Brasil nas composições do que na dominância desse tom langoroso, sinal de “consciência artística bem armada, mas de envergadura mediana”. Assim se justifica a primazia de um animal no bestiário de *Glaura*, já singular por incluir cobras, onças, morcegos e elefantes, deixando de lado carneiros e ovelhas. Protagonista de dois conhecidos rondós, o beija-flor é alçado ao posto de alegoria, pois sua delicadeza e sua pequenez favorecem o “negaceio quase masoquista” que é dinâmica constante nos retratados contatos com a figura feminina. Estratégia para “atenuar os aspectos agressivos da corte amorosa” e para dar vazão ao patente desejo de punição, a identificação com o “passarinho eufêmico” adquire o sentido de índice representativo pouco por seu caráter documental (CANDIDO, 2014, p. 150).

Por fim, Candido (2014, p. 151) comenta brevemente os madrigais de *Glaura*, forma poética que domina a segunda metade do livro e é analisada em comparação com os rondós. Diferentes destes, que “capitulam ante a melodia” e que se subordinam a uma “musicalidade que dissolve os valores específicos da palavra”, aqueles “manifestam a dignidade do verbo literário, confiante no próprio valor, capaz de enfrentar com autonomia os problemas líricos”. Ao refinar o “quebranto gracioso dos rondós” em nobre elegância e ao substituir a monotonia pela variedade e pela versatilidade, os madrigais refletiriam um movimento compensatório de readequação do ímpeto criativo à harmonia neoclássica. Nesses exemplares, sim, haveria um equilíbrio das dimensões plásticas e sonoras devido ao trato disciplinado do mundo exterior, representado com rara beleza em versos cujo teor musical é contido por um “esforço lapidar” (CANDIDO, 2014, p. 153). De resto, tais poemas permitem ao crítico decretar com mais

segurança a vinculação do poeta à mentalidade arcádica, numa demonstração excepcional de abasileiramento da convenção.

Em resumo, esses são os principais apontamentos de *Formação* a respeito da poesia de Silva Alvarenga. Lidas a partir das considerações sobre Caldas Barbosa, tais linhas deixam transparecer um paradoxo similar ao que rege o paralelo entre os autores. Apesar do destaque que recebem no subcapítulo, os rondós são flagrantemente rebaixados em termos de qualidade estética pelos variados fatores elencados acima. Não obstante a menor ênfase que recebem, os madrigais são apresentados como criações mais bem acabadas tendo em vista a recusa da invariabilidade e a suavização da predominância melódica. Se as modinhas e os lundus são sutilmente desprezados por não se enquadrarem na linhagem literária esboçada por Candido (2014), os madrigais representam um entrave à genealogia por, em contrapartida, estarem presos demais ao arcadismo e renunciarem pouco dos movimentos subsequentes. Os rondós, em última instância, conservam uma tensão entre a musicalidade e a literatura que é cara ao crítico, principalmente no que julga ser uma linha de força da linguagem romântica. Voltando ao nome da seção, é como se os lundus fossem música demais e os madrigais, no extremo oposto, poesia em excesso, enquanto o que se busca é “poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa”. Como se verá adiante, essa mirada retrospectiva com base em princípios românticos deu margem a incisivos detratores do intelectual.

Aliás, especulações posteriores reforçam a percepção de que o crítico julga a carreira de Silva Alvarenga pensando, sobretudo, nas manifestações do século seguinte. Em *Literatura e Sociedade*, publicado seis anos depois de *Formação*, o poeta é lembrado como “primeiro escritor brasileiro que procurou harmonizar a criação com a militância intelectual, graças ao senso quase didático” (CANDIDO, 2006, p. 87). Atuando como Mestre de Retórica e Poética na *Sociedade Literária*, o autor difundiu a compreensão do “homem de letras como agente positivo na vida civil”, propiciou a aglutinação de públicos fechados decisivos para as reivindicações de autonomia literária, e orientou para o anseio de autonomia política próceres da vindoura Independência. O nativismo e a consciência grupal precedendo e influenciando de perto, assim, o nacionalismo e a consciência social. Candido (2006, p. 108) chega a dizer, inclusive, que o contato na atividade do magistério com os futuros defensores da emancipação do país fez do “velho árcaico um elo entre as primeiras aspirações *ilustradas* brasileiras e sua consequência político-social”.

Se é razoável a correlação na esfera das convicções ideológicas, a correspondência no âmbito das questões poéticas surge mais delicada. Como indicado, a característica selecionada pelo crítico como marca estética da poesia romântica está ligada, em verdade, à dinâmica que

se estabelece entre signo linguístico e conteúdos trabalhados, não tanto à lista dos assuntos que ocupariam os distintos poetas românticos. Desse modo, Candido (2014) procura sublinhar nos rondós um movimento de desintegração da matéria abordada em meio à musicalidade que anteciparia uma corrosão mais radical da linguagem e uma assinalação de seus limites levadas a cabo por produções diversas, como a de Gonçalves Dias e Castro Alves. Entretanto, o gesto interpretativo é ainda mais arrojado devido à tentativa de certificar que problemáticas em tese mais facilmente sugeridas pela eleição dos temas são mobilizadas com maior eficácia pelo esquema rítmico dos poemas de Silva Alvarenga. É em nome desse argumento que o autor de *Formação* intercede ao repetir que a cor local e a brasilidade de *Glaura* se encontram mais na melodia dos versos do que na profusão de espécies da fauna e da flora. Nota-se, aí, uma aludida contradição, já que a dissolução em música dos bichos e plantas locais se torna mais relevante do que seu próprio aparecimento.

Tal premissa desencadeia um passo ainda mais arriscado do texto de Candido (2014): a avaliação da sonoridade dos rondós. De modo a corroborar o pressuposto, além de realizar uma apropriada descrição das peculiaridades sonoras dos poemas, o crítico precisaria articular devidamente tal feição concreta da criação artística com as referências extraliterárias que dão lastro à evidência, mostrando como e por que esses elementos se associam. Esses oportunos lances especulativos, contudo, são combinados como se fossem um procedimento só, em que o passo descritivo é já impregnado pela apreciação e os dados externos são até omitidos por, aparentemente, constituírem um consenso ou tópico inequívoco. Seguindo um tom de síntese natural a livros tão abrangentes como *Formação*, avultam passagens em que ficam evidentes as provas de aglutinação e de elipse: “Alvarenga, mais terno, mais brasileiro na sensibilidade rítmica, apelou para os rondós de *Glaura*” (CANDIDO, 2014, p. 146); “Com o seu ouvido de músico, Manuel Inácio sentiu quanto essa melodiosa solução italiana afinava com a índole do verso leve português e a nossa tendência para a melodia epidérmica” (CANDIDO, 2014, p. 148); “[...] sentiu e exprimiu certos tons da nossa sensibilidade: o quebranto da volúpia à flor da pele e a surdina em que gostamos de cantá-la” (CANDIDO, 2014, p. 149). Em todos os trechos, junto à utilização de expressões subjetivas e eventualmente opacas como “melodia epidérmica” e “ritmo terno”, as facetas do caráter nacional surgem como consentidas, sequer mencionadas ou resumidas pelo possessivo *nossa*.

Observado desse ângulo, o método de exposição se mostra especialmente engenhoso. De maneira nem tão dissimulada assim, Candido (2014) abdica da qualificação mais objetiva da dimensão rítmica dos rondós e apela para sentenças em que a opinião pessoal se coloca em primeiro plano, em si uma escolha nada condenável. Todavia, o juízo individual incutido nas

deliberações antecipa o teor dos diagnósticos sobre o quadro social e a identidade cultural, os quais são frequentemente suprimidos. Nesse sentido, antes de serem introduzidas como ponto pacífico, as nuances da sensibilidade nacional se infiltram na descrição dos poemas, fazendo as vezes de comentário estético preliminar. Extrapolações e inversões desse perfil podem ser constatadas quando o crítico diz que as composições são “deliciosas” e “saborosas” para, em seguida, afirmar que “abandono dengoso” e “encantamento pela imagem saborosa” são feitiços que conciliam a produção analisada e certo temperamento compartilhado pelos brasileiros.

Domínio contíguo a esses, o sentimento amoroso é pensado de forma semelhante nos parágrafos sobre os rondós. Numa das primeiras declarações mais categóricas sobre o motivo, Candido (2014, p. 146) fala que o sentimentalismo obsessivo que satura a atmosfera poética é traduzido em imagens tão autônomas que terminam por atenuar o mundo real. Trata-se, logo, de um efeito gerado pela representação bem parecido com aquele proporcionado pela música. Em outra das alegações mais contundentes, o crítico defende que determinadas estratégias de encenação da atividade amorosa visam também a amenizar um envolvimento afetivo que os poemas tinham como referente, seja factual ou imaginário (CANDIDO, 2014, p. 149). Dada essa última hipótese, *Glaura* anteciparia um típico negaceio da poesia romântica que já havia sido flagrado, antes de *Formação*, por Mário de Andrade (1972) no célebre ensaio “Amor e medo”, incluído em *Aspectos da literatura brasileira*. Dispensando um investimento direto da realidade e da intimidade ao tematizar as relações afetivas e prezando um tom insinuante, as composições do *árcade* de novo apontariam para processos ulteriores e para proeminentes traços de sociabilidade no que concerne à vivência do erotismo.

Candido (2014) opera, porém, um deslocamento significativo ao discutir tais ideias. Quando menciona o negaceio do romantismo, Mário de Andrade (1972, p. 200) se refere aos subterfúgios dos poetas para não experimentar ou representar a realização sexual. Para o autor modernista, boa parte de seus antecessores românticos foi acometida pelo “medo de amor”, empecilho à satisfação erótica que ocasionava vários entraves ao prazer nas composições, por exemplo, o respeito exagerado à mulher, transformada em objeto de desejo inacessível ao ser caracterizada como anjo, virgem ou criança. Nesse contexto, o que há de masoquismo é a compulsão para a morte, a hostilidade dos indivíduos contra si mesmos ou o abandono das próprias vidas devido aos bloqueios relacionados ao sexo. Salvo engano, seria mais intuitivo que Candido (2014) detectasse conexões entre esses dados e a ausência recorrente da amada nos rondós, o que se desdobra em salientes expressões de lamento e tristeza. No entanto, não é bem isso que ocorre.

Levando em conta essa suposta prévia em Silva Alvarenga da insatisfação que tomaria as gerações oitocentistas, é curioso que o crítico use a noção de “negaceio masoquista” para tipificar poemas em que a dinâmica amorosa seja bastante singular. Diferente do que se passa nas composições debatidas por Mário de Andrade (1972), para as quais negacear significa evitar o contato e masoquismo tem a ver com uma violência que se origina no próprio sujeito, nos rondós selecionados por Candido (2014) a musa se faz presente, mesmo que em cenas recordadas, e dela advém o ímpeto agressivo. Há neles, sim, uma dissimulação do encontro por causa da metamorfose do locutor em animais específicos que dificultam a apreensão e uma predisposição ao sofrimento que se confunde com a ânsia de punição. Dito isso, estranho não é o mero emprego da designação, mas que ela se aplique a arranjos tão divergentes, como se um fosse consequência direta do outro. Em outras palavras, não fica muito nítido como um arroubo autodestrutivo provocado pela negação da sensualidade, reincidente no romantismo, remonta a uma tentativa nem tão veemente de enganar certa brutalidade de práticas lúbricas, brutalidade essa que o intérprete não esclarece se seria uma norma ou algo exclusivo daquilo que *Glaura* retrata, pois não evita a ambiguidade de enunciados como “atenuar os aspectos agressivos da corte amorosa” (CANDIDO, 2014, p. 149). Alguns deles citados no subcapítulo de *Formação*, os versos abaixo do rondó VII (“O beija flor”) testemunham como a ferocidade é atada ao trato interpessoal e como a finalidade de enlace é bastante explícita:

E num voo feliz ave  
Chego intrépido até onde  
Riso e pérolas esconde  
O suave e puro Amor.

Deixo, ó Glaura, a triste lida  
Submergida em doce calma  
E a minha alma ao bem se entrega,  
Que lhe nega o teu rigor.

Toco o néctar precioso,  
Que a mortais não se permite;  
É o insulto sem limite,  
Mas ditoso o meu ardor;

Já me chamas atrevido,  
Já me prendes no regaço:  
Não me assusta o terno laço,  
É fingido o meu temor.

Deixo, ó Glaura, a triste lida  
Submergida em doce calma  
E a minha alma ao bem se entrega,  
Que lhe nega o teu rigor.

Se disfarças os meus erros,  
E me soltas por piedade;  
Não estimo a liberdade,  
Busco os ferros por favor.

Não me julgues inocente,  
Nem abrandes meu castigo;  
Que sou bárbaro inimigo,  
Insolente e roubador.

Deixo, ó Glaura, a triste lida  
Submergida em doce calma  
E a minha alma ao bem se entrega,  
Que lhe nega o teu rigor. (ALVARENGA, 2005, p. 146-147)

Ao fim, resta a sensação de que Candido (2014) reduz o peso desses indícios e projeta uma leitura justamente para os poucos poemas aos quais não se ajusta tão bem. Se isso faz com que Silva Alvarenga se aproxime dos românticos, também distancia o poeta de Caldas Barbosa, o que não parecia ser o intuito da seção de *Formação* que enfeixa unicamente ambos os autores. Encarecendo a musicalidade, aliás, o crítico não se atenta para vínculos sugeridos por seu próprio texto. A título de ilustração, decreta-se que o autor de *Glaura* foi pioneiro ao exprimir “tons da nossa sensibilidade” como os já repetidos “quebranto da volúpia à flor da pele” e “abandono dengoso” e que o criador de modinhas e lundus definiu “os traços afetivos correntemente associados ao brasileiro na psicologia popular: dengue, negaceio, quebranto e derretimento” (CANDIDO, 2014, p. 154). A despeito da afinidade eloquente disposta pelos termos listados, tais itens permanecem como convergência acidental, sequer comentada.

\*

Além do livro focado acima, o pensamento em geral de Antonio Candido é um dos alvos mais palpáveis das objeções feitas por Alcir Pécora (2009) em outro importante artigo da fortuna crítica acerca de *Glaura*. Em “O amor da convenção”, cujo título já sinaliza o teor das ponderações, são reiterados os protestos contra certa “tradição crítica brasileira” ou determinada “crítica romântica”, noções vagas demais para que se reconheçam os autores de equívocos alegadamente sucessivos e indefensáveis. Não obstante, ainda que intérpretes ou obras não sejam textualmente nomeados, é bastante óbvio o destino de ataques realizados em passagens sobre intelectuais que identificam em Silva Alvarenga “traços realistas do poeta, em primeiro lugar, por interesse histórico de estabelecê-los como sinais e indícios, isto é,

como signos de *formação* do que posteriormente se fixa como *sistema* particular de uma literatura nacional”. Originais da publicação, os grifos são desnecessários, pois são poucos os termos que se reportam tão estritamente a Antonio Candido quanto os escritos e justapostos.

Com efeito, a leitura de Pécora (2009) segue uma direção radicalmente discrepante das duas já sintetizadas aqui. A tese do crítico é peremptória: “*Glaura* não tem mais assunto que a própria engenharia de construção do cenário campestre, que ecoa o apelo do pastor à ninfa muito amada”. Parte-se da constatação de que, nesse exemplar de forte coesão interna, Silva Alvarenga recorre a “gêneros menores” recomendados por Boileau em sua *Arte Poética*, cada um deles com uma beleza própria decorrente de sua respectiva “pobreza”. De origem francesa medieval e presente no cancionero galego-português, o rondó teria como valor crucial a “ingenuidade”. Já o madrigal, forma popular italiana que havia abarcado temas amorosos, religiosos e morais nos subseqüentes períodos históricos, conservaria a “suavidade amorosa” para se demonstrar “nobre” e “simples”. À imagem do rigor formal com que esses formatos são adaptados em esquemas sonoros e rítmicos precisos, as *tópicas* também são submetidas a uma economia patente, já que a matéria das composições é invariável: um “*lugar retórico*” que se constrói como “*bosque* afortunado ou aprazível, cuja delícia reclama a da ninfa para ser plena, ou, ao contrário, como bosque penetrado de má fortuna, em que a presença da musa amantíssima igualmente tarda” (PÉCORA, 2019).

A partir desses delineamentos introdutórios, iniciam-se as contestações e as discussões de caráter mais teórico, parcela extensa do artigo em questão. Pécora (2009) argumenta que o maior engano que não raro se comete no estudo da poesia árcade é a incompreensão a respeito do “interesse poético da convenção, julgada então artifício frio e aparência supérflua”. Por essa via, os poetas do Setecentos comumente são enaltecidos por aquilo que permitem flagrar de “supraconvencional, seja pela alusão subjetivo-biográfica, cujo tom pode oscilar entre o existencial e o psicológico, seja pela referência realista e sociológica, que sempre acha meio de descobrir no código estéril um broto de nacionalidade”. Somados aos comentadores que enxergam no arcadismo amostras da paisagem local ou prelúdios de um empenho patriótico, os analistas que se orientam pela procura de uma profundidade psíquica e de particularidades emotivas também são mobilizados nas invectivas do pesquisador. Neste caso, o crítico tem em mente uma operação contumaz quando se avalia a obra de Tomás Antônio Gonzaga, cujos versos são entendidos em função do período na prisão por causa do envolvimento em conluios antimonárquicos.

Para referendar sua posição, Pécora (2009) recorre às observações de Sérgio Buarque de Holanda em torno do arcadismo. O crítico previne que, para o sociólogo, “o típico e o ideal

prevalecem em todas as circunstâncias sobre o individual” e que e elementos contingentes se tornam informação de segunda ordem na abordagem dos poetas (HOLANDA apud PÉCORA, 2009). Portanto, sob a aparência de livre inspiração e espontaneidade conservada por figuras como Silva Alvarenga, há a obstinada aspiração pelos “valores universais”, não a afirmação de personalidade ou originalidade. Mesmo eventuais marcas de nativismo, dessa perspectiva, perderiam em pertinência histórica, por não passarem de “paroquialismos” ou de “fidelidade instintiva” e por ocuparem lugares precisos, permanecendo submetidas às convenções. Outra referência incluída no artigo, dado o objetivo de refutar julgamentos que se sustentem em premissas oblíquas às neoclássicas, é o mexicano Jorge Ruedas de la Serna, para quem a insistência no problema da cor local impede a devida apreensão da poesia setecentista “em relação ao complexo cultural” de que participa (RUEDA apud PÉCORA, 2009).

Estabelecidos esses postulados, Pécora (2009) se dedica à análise de alguns poemas para exemplificar como se dá a “composição do locus”, o que há de mais sério na literatura de Silva Alvarenga, posto que “absolutamente convencional”. O crítico se propõe a ilustrar, mais exatamente, como se constrói o *bosque ameno* e como as variações de tom e humor oscilam conforme a passagem do dia. A “*manhã de primavera*, onde ecoa um amoroso *chamado do pastor*”, representaria a hora mais prazerosa. O avanço da manhã levaria à instauração do *vivo ardor* de meio-dia, quando as criaturas procuram as grutas para se proteger do calor. Em razão do repisado afastamento da interlocutora, a tarde se impõe abruptamente, fazendo com que os momentos mais calóricos e radiantes passem com velocidade. Prenúncio do inverno severo, o poente concederia espaço à “queixa de rigores, cruezas e esquivanças, reduzindo-se o prazer ao gosto da prisão e do tormento, único laço seguro entre o pastor e sua amada” (PECORA, 2009). Por fim, tomada por sombras espessas e por expressões angustiadas de insônia e dor, a noite corresponderia à etapa mais lúgubre. O noturno, supõe o pesquisador, “prepara a única ocorrência prevista por esse cenário estruturalmente composto à roda de uma ausência: a *morte* da pastora-ninfa”.

Em linhas gerais, assim se constitui o que Pécora (2009) chama de natureza imanente. Desse ponto de vista, as cores e afetos são sintaticamente ordenados pela paisagem artificial, tornando os males “apenas enunciados de queixas estruturais, eternamente postos ou previstos nos temperamentos ditados pelo locus”. O crítico chega a postular que não há ocorrências ou fatos nos versos, pois tudo se reduz a possibilidades variáveis cuja verossimilhança se explica unicamente pelo cenário esquemático. Sendo todas as eventualidades previsíveis e insinuadas pela ambientação, os sentimentos são acometidos por certa simultaneidade, acarretando que o “tempo de seu decoro seja sobretudo o presente histórico”. Uma das últimas frases do artigo



não deixa dúvidas sobre a concepção aventada pelo autor: “a poesia que há, aqui, é a simples apresentação ou *evidência* retórica do *grupo* gracioso da manhã, rutilante ao meio-dia, saudoso à tardinha e fúnebre à noite”.

“O amor da convenção” se junta, vale dizer, a um grupo de trabalhos que consumam o esforço do crítico para consolidar uma preferência metodológica. Reunidas em *Máquina de gêneros*, tais exposições compartilham o pressuposto de que *gêneros retórico-poéticos* “não são formas em que se vazam conteúdos externos a elas, mas determinações convencionais e históricas constitutivas dos sentidos verossímeis de cada um desses textos” (PÉCORA, 2018, p. 11). Discutindo autores variados como Camões, Padre Antônio Vieira e Bocage, os outros capítulos concretizam um empenho análogo ao que se deduz do estudo sobre Silva Alvarenga. O prefácio “À guisa de manifesto” realiza esclarecimentos consideráveis sobre essas crenças norteadoras, os quais permitem aferir com mais precisão as teses associadas ao que interessa aqui.

Pécora (2018, p. 12) acredita que, à parte o inegável ganho de credibilidade analítica, o programa da crítica do século XX de examinar textos literários conforme visões particulares de “sujeito” ou de “lugar de classe” terminou por provocar desvios questionáveis. O principal seria o descrédito das normas prescritas pela tradição letrada e dos condicionalismos retóricos que determinam as características dos objetos particulares. Isso não significa, de acordo com o crítico, que os gêneros devem ser pensados como formatos puros, mas realizações mistas em que se combinam regras estilísticas e motivações históricas. Assim sendo, mais acertado seria localizar nas obras tais estratégias discursivas disponíveis, levando em conta sua eficácia de persuasão em diferentes circunstâncias. Invertendo uma lógica corrente, o pesquisador define que a semântica das criações não é “‘reflexo’ de referentes externos” ou “‘representação’ de conteúdos” extraliterários, mas operação calculável habilitada a “produzir certos efeitos de reflexo e representação” (PÉCORA, 2018, p. 13).

Certamente, tais ideias colocam em jogo uma visão peculiar sobre o que são os dados extrínsecos à literatura. Para o crítico, o texto literário “resiste a ‘o real’”, este também “ilusão compartilhada dos seus efeitos persuasivos”. Ou seja, “a realidade” não pode ser encarada como “exterioridade segura” ou fonte de fatos indisputáveis, porque igualmente imbricada em enunciados e discursos. Normalmente tomado como “ambiente não literário”, o contexto é descrito por Pécora (2018, p. 14) como dimensão sujeita à ficção e à invenção, em hipótese alguma coincidindo com o “não criado”, o “não convencional”. Chegando às últimas consequências desse raciocínio, proclama-se a inacessibilidade de uma verdade objetiva, já que o âmbito factual é uma “peça de um outro gênero de argumentação” e é tramado por

registros que possuem suas próprias leis retóricas, como uma “ata de Câmara ou um despacho burocrático”. Assim fica resumida essa teoria nominalista: “a história de *artifícios e metáforas* é toda a história” passível de conhecimento.

Precavidamente, acrescenta-se nos parágrafos finais do prefácio uma oportuna dose de historicismo. Pécora (2018, p. 15) percebe que promover a irredutibilidade do texto face ao contexto e a do extraliterário face a algo alheio a *constructos* ocasionalmente pode recair em uma indeterminação excessiva do que seja a literatura, nesse caso idealizada como emanção transcendental e ilimitada. Para evitar que as criações se isolem do plano da história, “novo lugar comum pós-moderno”, o crítico propõe que sejam ressaltados os aspectos temporais do efeito gerado pelos gêneros letrados. Não sendo *permanente* e variando sempre em *qualidade*, o impacto das formas estéticas está subordinado a condições materiais, uma vez que a adesão dos interlocutores e a verossimilhança são contingentes e provisórias (PÉCORA, 2018, p. 16). Com esse terceiro movimento, completa-se o manifesto que antecede os capítulos de *Máquina de gêneros* e que delinea muito do que se lê em “O amor da convenção”.

Entretanto, essa querela mais próxima do arcabouço da teoria literária não é a única que se faz sentir no artigo sobre Silva Alvarenga. Adjacente à controvérsia sobre a ligação entre texto e contexto, o dilema do posicionamento ou envolvimento de autores com episódios da arena política é outra preocupação que subjaz ao trabalho de Pécora (2009). De modo que coexistem nesse juízo crítico convicções tanto da alçada estética e estilística como do domínio ideológico. Se em “O amor da convenção” esse segundo setor não é tão abertamente tocado, há outras publicações do pesquisador que indicam como a desavença sobre o engajamento de literatos em processos históricos configura um mote usual. Balanço de apurações anteriores e de uma trajetória dedicada ao assunto, “A escravidão nos sermões de Padre Antônio Vieira” é revelador dessa propensão.

Grosso modo, Pécora (2019) defende que, nas pregações do jesuíta, não há nada de visionário em relação ao seu tempo e que a conhecida salvaguarda dos indígenas tampouco prova a existência de um propagandeado humanismo ou progressismo do padre. Na verdade, a conduta com os nativos decorreria dos preceitos da Segunda Escolástica, como a obrigação de “pregar a toda criatura” com a finalidade de subordinar os homens ao “Império de Cristo” (PÉCORA, 2019, p. 153). Inclusive, o “direito missionário” não poderia ser rejeitado pelas populações locais, que corriam o risco de punição com “guerra justa” e passavam a obedecer ao “absolutismo do Evangelho”. Subentendido o “valor relativo do cativo frente ao bem absoluto da conversão”, perda de autonomia pessoal ou sujeição impositiva se tornavam mero estágio rumo à “verdadeira liberdade” (PÉCORA, 2019, p. 158). Reside aí também, garante o

pesquisador, a chave para entender o fato de Vieira concordar com o tráfico de africanos, pois a escravidão se revestia de meio de salvação ofertado pela atividade apostólica de Portugal no Novo Mundo. Trata-se, conseqüentemente, de uma clara continuidade entre o que se prega em favor dos cativos e se prega a favor da transmigração de escravos. Com isso, Pécora (2019) se opõe a apreciações consagradas como a de Alfredo Bosi (2011, p. 118), para quem há uma contradição entre essas pregações e para quem o legado do ilustre autor de sermões, como a preocupação com os judeus e a proteção dos indígenas, deve ser separado de sua falta de coragem para condenar a iniquidade do trato de fatores de produção vindos da África.

Elaborações como essa testemunham as variadas implicações dos critérios que balizam os escritos enfeixados por *Máquina de gêneros*. Ainda que se vincule ao amplo debate sobre a correlação entre campo textual e conjunturas extraliterárias, a atenção aos códigos se encadeia intimamente a disputas críticas sobre o comprometimento de artistas com aspectos da história nacional que, em retrospecto, são considerados decisivos. Em última instância, ao priorizar as regras estilísticas em detrimento do panorama histórico no que concerne à configuração das obras, o pesquisador assume um desacordo com estudiosos que estabelecem a relevância de criações a partir de parâmetros estranhos à época da concepção. Embora justificável em várias situações, a desconfiança com a projeção de noções enviesadas termina por aferrar o crítico a leituras reducionistas que, mais grave, desprezam evidências e sutilezas cruciais. Evoquem-se, a título de ilustração, os dados que permitem Alencastro (2000) detectar, entre as opiniões de Padre Antônio Vieira sobre o cativo de indígenas e sobre o trato de africanos, não paradoxo ou simples continuidade, mas complementariedade, se divisada a consciência do missionário sobre o jogo de forças no território colonial e sobre a importância do tráfico para desencravar as economias regionais e garantir certa unificação dos conglomerados americanos<sup>5</sup>. Nuances significativas também são desdenhadas em “O amor da convenção”.

De início, destaca-se a maneira como é desenvolvida a influência de Boileau sobre o livro do poeta mineiro. Pécora (2009) adverte que Silva Alvarenga recorre a um dos gêneros menores previstos na *Arte Poética* do francês, tratado esse incluído no artigo como um guia supremo à execução de *Glaura*. Implicitamente, o crítico constrói sua interpretação como se o autor brasileiro seguisse integralmente as normas prescritas por aquele modelo neoclássico e como se os traços convencionais que se atualizam nos poemas estivessem todos lá contidos, já que outro protótipo dos árcades não chega a ser citado. Então, o que facilmente se presume do

---

<sup>5</sup> O perfil de Padre Antônio Vieira presente na obra de Alencastro (2000), bem como o cotejo da percepção do historiador com a de Pécora (2019) e de Bosi (2011), foi desenvolvido no artigo “O lugar do trato”, submetido à revista *Água Viva*, ainda em fase de avaliação.

artigo é que rondós com natureza imanente e afetos regrados são um dos tipos sugeridos por Boileau. Porém, não é o que se verifica ao consultar o compêndio. Absolutamente lacunar, as informações sobre o gênero não excedem uma breve frase e se reduzem à seguinte indicação: “O rondó, de origem gaulesa, tem [como qualidade] a simplicidade” (BOILEAU, 1979, p. 33). De forma que resta sem explicação qual é a fonte das convenções a que Silva Alvarenga se mantém tão fielmente atado e, dada a especificidade com que tais orientações são descritas, fica a impressão que decorrem do próprio material poético analisado.

Somado a isso, enunciados proveitosos da *Arte Poética* não são aludidos por “O amor da convenção”. No “Primeiro Canto”, por exemplo, Boileau (1979, p. 16) apregoa que “a rima é uma escrava e deve sempre obedecer” e se sacrificar em nome da razão, esta sim uma matriz primordial do “brilho” e “valor” que enriquecem notáveis escritos. E depois complementa que em uma “construção viciosa” o “som melodioso” não passa de subterfúgio inútil (BOILEAU, 1979, p. 20). Conclusões exageradas e leituras im procedentes afora, não é infundada a versão de que os rondós são acometidos por certa monotonia e de que, em *Glaura*, a musicalidade tem como efeito certa dissolução do sentido, como quer Candido (2014). Caso o francês seja mesmo o guia primordial do livro de Silva Alvarenga, caberia a Pécora (2009) explicar essa incoerência. Aproveitando o ensejo, não seria inoportuno esclarecer como Boileau (1979, p. 16) condena sem reservas os italianos pela “deslumbrante loucura” de apelar para “excessos” e “falsos brilhantes”, enquanto o árcade mineiro empresta seu esquema rítmico justamente de Metastasio.

Talvez por não se deter na questão da inércia sonora e não enxergar aí um problema, diga-se de passagem, Pécora (2009) trava uma polêmica suspeita com as teses de *Formação*. Como visto, o que se desaprova mais declaradamente é o fato de Candido (2014) entrever nos poemas de *Glaura* a representação realista de índices da natureza local, os quais se alastrariam em seguida na fase nacionalista da poesia romântica. Contudo, também sublinhado, o ponto central da contestada conexão entre períodos subsequentes não é propriamente esse. O célebre crítico supõe que o quesito mais contundente para assinalar alguma continuidade entre Silva Alvarenga e os românticos é a dissolvência do significado pelo ritmo e o engendramento de uma sonoridade próxima da popular, com aqueles predicados que seriam típicos de um perfil de sociabilidade. É claro que Candido (2014) fala de espécies da fauna e da flora que surgem nos rondós, mas o termo de comparação usado para cotejar barroco, romantismo e arcadismo recai menos no ramo do assunto do que na tensão entre linguagem e referentes. Favorecido pela artimanha de não definir nominalmente o alvo de seus ataques, Pécora (2009) falseia o

cerne das proposições de um dos antecessores contra os quais se insurge, comprometendo a efetividade da conversa.

Voltando às análises das composições, cumpre salientar os detalhes que escapam ao esquematismo de “O amor da convenção” e tornam a “natureza imanente” menos assertiva do que possa aparentar à primeira vista. Pécora (2009) delibera que a manhã seria a hora mais prazerosa do dia, quando o cenário se expande em cores, graça e sossego. No entanto, rondós como “A aurora” possuem estrofes que atestam como nem sempre a beleza do amanhecer é capaz de aplacar totalmente a instabilidade dos humores e a incompatibilidade com o mundo externo: “Admirando o rico adorno/ Do aprazível firmamento,/ Tréguas dei a meu tormento,/ Mas já torno a delirar” (ALVARENGA, 2005, p. 180). Relata-se também que, com o avanço da manhã, “tudo logo *sente um vivo ardor*”, como se fosse equivalente o comportamento das criaturas ao aumento da temperatura. Todavia, a sentença é no mínimo imprecisa, primeiro porque “sentir” e “ardor” são termos bastante ambíguos, depois porque a reação de algumas espécies destoa bastante da de outras. Enquanto, no rondó “O meio-dia”, bichos fogem do sol e plantas esmorecem, a serpente é o único animal habilitado a se expor de fato ao *vivo ardor*, cuja conotação varia a depender da perspectiva: “Todo o campo se desgosta,/ Tudo... ah! tudo a calma sente:/ Só a gélida serpente/ Dorme exposta ao vivo ardor” (ALVARENGA, 2005, p. 182). Anuncia-se ainda que o caráter fúnebre corresponderia a qualidade intrínseca da noite, ao passo que irrestritamente funestos são poemas que não especificam os períodos retratados ou que parecem abarcar estágios que não se medem pelas horas do dia, como “A dor” ou “À morte”.

Outra afirmação discutível de “O amor da convenção” é a de que, também devido à previsibilidade das queixas e dos acidentes, há uma “simultaneidade dos afetos imaginados” em *Glaura*, convertendo o “presente histórico” no tempo de seu decoro. Não obstante o feitiço algo dúbio da colocação e a constatação de que Pécora (2009) se refere estritamente às iniquidades, é difícil aceitar que essa espécie de planificação temporal se aposses inteiramente das composições. É plausível a convicção de que a maioria das lembranças desenvolvidas nos rondós se encontra tão integrada à ambientação da enunciação que não decorre da alternância uma profundidade ou estratificação. Mas há poemas em que, mais do que gerar uma oscilação entre períodos, as memórias impõem uma alternativa às linhas de força do “bosque penetrado de má fortuna” e do *lugar ameno*, regido pela “brandura civil” e pela “pacificação dos afetos”. Nesses poemas, há intensificação de sensações diversas das ocasionadas pelos lamentos mais pungentes e realce de experiências em que prevalecem movimentações corporais e violentas. É o que se pode ver nos versos abaixo:

Em si mesma se embaraça  
 A serpente enfurecida;  
 Ergue o colo e atrevida  
 Ameaça a terra e ar.

Numa pedra rude e feia,  
 Já lhe envio a morte afoita;  
 Já coa cauda o tronco açoita,  
 Morde a areia ao expirar.

Verde Cedro, verde arbusto,  
 Que o meu susto e prazer vistes,  
 Vamos tristes na memória  
 Essa história renovar.

Venturoso e satisfeito,  
 “Glaura bela (então dizia),  
 Vê de amor e de alegria  
 O meu peito palpitar.”

Ela, em mim buscando arrimo,  
 Cora e diz inda assustada:  
 “Esse puro ardor me agrada,  
 Eu te estimo e te hei de amar.” (ALVARENGA, 2005, p. 141)

Enfatizada em “O meio-dia” como animal qualificado a suportar o *vivo ardor* dos momentos calóricos, a serpente é aquela que, aqui, desperta os ímpetos menos pacíficos do pastor. Nas estrofes acima, é possível observar uma segmentação no interior dos episódios passados causada pela diferenciação drástica entre o contato afável com a amada e os restritos arroubos de agressividade. A tênue estratificação das memórias é, aliás, demarcada por uma sutil intervenção da voz poética, que usa o pretérito imperfeito (“dizia”) em meio à profusão de verbos no tempo presente que descrevem os acontecimentos e atos envolvendo o bicho. Tal desatenção incide sobre dados que o esquema interpretativo de Pécora (2009), como de resto o de Candido (2014), não explica satisfatoriamente.

#### 4 Duas modinhas e três rondós

No citado *Feitiço decente*, Sandroni (2012) lembra que, na edição de *Viola de Lereño* publicada em vida por Caldas Barbosa, quase todas as composições enfeitadas são descritas como cantigas. É somente na segunda edição do volume, publicada mais de vinte anos depois da morte do autor, que são incluídas criações categorizadas como lundus, termo ainda pouco difundido no século XVIII e provavelmente empregado por editores do XIX numa mirada retrospectiva e anacrônica. De acordo com o pesquisador, é mais apropriada ao contexto a diferenciação entre “modinhas portuguesas” e “modinhas brasileiras”, tipologias que remetem a formatos populares que se espalhavam nos dois lados do Atlântico e que se encontram no volume do artista em questão. Se o cotejo com as últimas é mais esclarecedor para discutir a agressividade que se infiltra em alguns rondós de Silva Alvarenga, o confronto com aquelas não é completamente inútil.

Há uma dessas modinhas que não apresentam os traços das que seriam chamadas de “brasileiras” ou, posteriormente, de lundus que permite uma reconsideração sobre os poemas de Silva Alvarenga. Trata-se da composição intitulada “O bicho mulher”, cantiga em que se estabelece uma comparação curiosa entre a figura feminina e certos animais caracterizados por sua capacidade de ferir, matar, enganar e fazer temer. Essa estratégia argumentativa dos versos de Caldas Barbosa lança luz, como se verá, no investimento erótico do cenário natural e na ligação entre amada e espécies da fauna que se verificam em determinados rondós de *Glaura*. Seguem os versos de “O bicho mulher”:

Quem quiser ter seu descanso  
 Quem sossego quiser ter,  
 Na densa mata do mundo  
 Fuja do bicho mulher.

Rói por dentro  
 Bem como a traça,  
 É quem motiva  
 Nossa desgraça.

Aquela menina  
 Que tem mais graça,  
 É essa quem causa  
 Maior desgraça.

Não temo leões nem tigres  
 Nem já os devo temer,  
 Depois de haver escapado  
 Ao lindo bicho mulher.

Rói etc.

Ouço sibilar serpentes  
E não me fazem tremer,  
Assusta-me o ruje ruje  
Do lindo bicho mulher.

Rói etc.

Dizem que o cocodrilo  
Às vezes finge gemer,  
Para matar assim finge  
O lindo bicho mulher.

Rói etc.

Sinto dentro do meu peito  
Não sei que cousa morder,  
Dizem que isto é mordedura  
Do lindo bicho mulher.

Rói etc.

Mas morder-me sem chegar-me  
Isso não, não pode ser,  
Ai de mim! morde coa vista  
O lindo bicho mulher.

Rói etc.

Lanço ao ar as carapuças  
Deem na cabeça a quem der,  
O que digo é fujam todos  
Do lindo bicho mulher.

Rói etc. (BARBOSA, 1980, p. 395-396)

De saída, a primeira estrofe impõe uma inversão decisiva para o restante da cantiga e para a reflexão sobre a figuração da natureza. Em poucas palavras, o terceiro verso propõe que se enxergue o mundo como “densa mata”. Não há aqui, portanto, uma oposição entre o quadro selvagem privilegiado na exposição e outras instâncias da experiência da voz poética. Antes, o que ocorre é uma integral submissão da realidade interna e da realidade externa à visão do universo silvestre, metáfora principal que subordina todos os elementos da cantiga e que coordena as analogias posteriores. Notem-se, a propósito, as linhas envolvendo inclusive a intimidade do locutor, cuja sensação é a de ser roído por dentro como se fosse por traça. A partir dessa ambientação, a designação genérica da mulher como bicho decorre menos de um mero rebaixamento, facilmente perceptível, que do aspecto totalizante adquirido pela floresta.



Dadas essas premissas que regem a modinha, surgem os contrapontos das estrofes subsequentes que terminam por ressaltar atributos peculiares das figuras femininas. Menções a leões, tigres, serpentes e crocodilos servem para indicar como possíveis interlocutores da cantiga devem evitar os encantos femininos se levadas em conta as vivências do locutor, que afirma já ter escapado “ao lindo bicho mulher”. Notável nesse método de confrontação é o fato de se instituir um significativo predomínio de um dos termos em jogo, os animais se mostrando sempre menos temíveis e traiçoeiros do que a protagonista sobre quem se fala. Há versos em que a superioridade é muito evidente, como aqueles que incluem os leões, os tigres e as serpentes, e outros em que a supremacia é mais sutil, como o trecho em que o crocodilo é poupado por “às vezes” fingir gemer. A consequência dessa discrepância é que, enquanto se desaconselha o envolvimento com as mulheres, o contato com os bichos selvagens se torna franqueado e banal.

Outro dado que merece atenção especial são os comportamentos listados como causa para sustentar tal proeminência. É verdade que as providências sugeridas pela voz poética se devem, em boa medida, a desilusões que correspondem à atuação das figuras femininas no quesito sentimental e amoroso, como insinuam os versos sobre a “mordedura” dentro do peito e sobre as desgraças geradas pela menina “que tem mais graça”. Entretanto, recai em atitudes muito concretas a parte mais relevante da explicação da composição, pontuando condutas em que se evidenciam a sedução e a sensualidade. Sobressai, nesse sentido, a denúncia do “ruge ruge” e do fingimento do gemido, para não falar na impetuosidade implícita ao paralelo com os leões e os tigres. De modo que a questão erótica parece central no discurso assumido pela cantiga.

Em suma, ainda que não contenha as evidências mais contundentes que distinguiriam certas modinhas como brasileiras, a letra transcrita se distancia bastante das características mais comuns às modinhas portuguesas. Ou seja, partindo da qualificação de Sandroni (2012), não despontam ali a persona literária autointitulada “o teu moleque”, a iaiá como musa e as alusões diretas aos castigos físicos. Por outro lado, estão ausentes também a figura do pastor, a designação da amada com nomes latinos e o foco na tópica da tristeza sentimental. Observa-se, com efeito, uma singular combinação de expansão da esfera natural e relativa regularidade rítmica, feições que remontam aos padrões europeus e às convenções árcades, com tratamento mais prosaico das relações amorosas e apresentação da mulher em função de nuances sensuais e violentas, feições típicas de canções que se produziam originalmente em solo americano. Destacada essa junção, é possível identificar algumas continuidades interessantes nas cantigas que depois seriam avaliadas como *lundus*. É o caso de “Doçura de amor”:

Cuidei que o gosto de Amor  
 Sempre o mesmo gosto fosse,  
 Mas um Amor Brasileiro  
 Eu não sei por que é mais doce.

Gentes como isto  
 Cá é temperado,  
 Que sempre o favor  
 Me sabe a salgado:  
 Nós lá no Brasil

A nossa ternura  
 A açúcar nos sabe,  
 Tem muita doçura,  
 Oh! se tem! tem.  
     Tem um mel mui saboroso  
     É bem bom é bem gostoso.

As ternuras desta terra  
 Sabem sempre a pão e queijo,  
 Não são como no Brasil  
 Que até é doce o desejo.

Gentes etc.

Ah nanhã venha escutar  
 Amor puro e verdadeiro,  
 Com preguiçosa doçura  
 Que é Amor de Brasileiro.

Gentes etc.

Os respeitos cá do Reino  
 Dão a Amor muita nobreza,  
 Porém tiram-lhe a doçura  
 Que lhe deu a Natureza.

Gentes etc.

Quando a gente tem nanhã  
 Que lhe seja bem fiel,  
 É como no Reino dizem  
 Caiu a sopa no mel.

Gentes etc.

Se tu queres qu'eu te adore  
 À Brasileira hei de amar-te,  
 Eu sou teu, e tu és minha,  
 Não mais tir-te nem guarde.

Gentes etc.

O Amor que é cá do Reino

É um Amor caprichoso,  
O do Brasil todo é doce  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Eu tremo se o meu bem vejo  
Enfadadinho e raivoso;  
Mas o momento das pazes  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Um certo volver dos olhos  
Inda um tanto desdenhoso,  
No meio disto um suspiro  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Um dizer-me vá-se embora  
Com um adeus cicioso,  
E um apertinho de mão  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Um ir ver-me da janela  
Com um modo curioso,  
E então assoar-se a tempo  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Um temer um ladrãozinho  
Que me assaltasse aleivoso,  
Bater-lhe por isso o peito  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Ao moço que me acompanha  
Um perguntar cuidadoso,  
Um ai de desassustar-se  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Quando triste estou em casa  
A recordar-me saudoso,  
Um recadinho que chega  
É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Um escrito em duas regras  
 D'um modo mui amoroso,  
 Um misturado de letras  
 É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Vir a gente rebolindo  
 Ao chamado imperioso  
 Ouvir-lhe *apre inda não chega!*  
 É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc.

Chegar aos pés de nanhá  
 Ouvir chamar preguiçoso,  
 Levar um bofetãozinho  
 É bem bom é bem gostoso.

Gentes etc. (BARBOSA, 1980, p. 255-260)

A cantiga acima é composta por duas partes principais: uma que vai da estrofe inicial até a estrofe que começa com o verso “Se tu queres qu’eu te adore”; outra que vai da estrofe que se inicia pelo verso “O amor que é cá do Reino” até a estrofe final, parte essa em que todas as quadras são encerradas pela mesma afirmação que encerra o refrão (“É bem bom é bem gostoso”). Na primeira, oferece-se à nanhá uma lista de motivos por que o “Amor de Brasileiro”, mais doce e verdadeiro, superaria o “Amor do Reino”, excessivamente respeitoso e preso a aspirações de nobreza. Na segunda, descrevem-se costumes e práticas que ilustram como se constrói uma relação amorosa conforme os hábitos brasileiros e reforçam a promessa de um vínculo mais prazeroso caso a interlocutora, acostumada às tendências portuguesas, ceda ao cortejo da voz poética.

Esse elenco dos comportamentos em voga no espaço colonial revela uma variedade considerável, que pode afigurar como excentricidade para leituras descontextualizadas. Ao lado de rituais perduráveis como a troca de recados, são listadas curiosidades como o gosto de ver a amada esbaforida por causa do risco de o amante ser assaltado por um “ladroãozinho” ou o deleite em torno de um “apertinho de mão” após um gesto de despedida, todas com forte apelo sensual e intensamente cativantes. Chama a atenção, aliás, a estrofe dedicada à moda mencionada por Vainfas (2018, p. 213) e designada como “namoro de escarrinho”, em que os galanteios correspondiam a uma “cadeia de tosses, assoar de narizes e até cuspidelas”. São a esses modos que Caldas Barbosa (1980, p. 258) se refere quando escreve: “Um ir ver-me da janela/ Com um modo curioso,/ E então assoar-se a tempo/ É bem bom é bem gostoso”. Como

lembra o historiador, tais estratégias de sedução podem soar “pouco familiares ou mesmo pueris aos olhos de hoje” e conviviam, sem grandes antagonismos, com invectivas diretas e desabridas, sobretudo quando o alvo eram as negras forras e as mulheres pobres (VAINFAS, 2018, p. 213, 220).

Levando esses dados em conta, é relevante que a menção a impulsos violentos divida a segunda parte da cantiga com condutas de erotismo indireto. A primeira alusão ao tema se dá nos versos em que se expõem as delícias que cercam o “momento das pazes” após o rompante de enfado e raiva da mulher, o que chega a despertar tremores no locutor. Mais explícita, a outra alusão ocorre na estrofe final, em que se salienta a satisfação de, depois de atender ao “chamado imperioso” da nhanhá, ser punido com um “bofetãozinho”. Em ambos os casos, o emprego do diminutivo se presta a resultados divergentes e complementares, pois a violência é simultaneamente suavizada como ato meigo e revestida da aparência de gesto erótico. Em grande parte, isso decorre de que, também nas duas passagens, os sinais de agressividade se impõem como uma espécie de prenúncio do enlace amoroso, já que, na lógica da modinha, a raiva precede as pazes e o bofetão é o movimento de abertura do reencontro. Se esses traços são característicos do suposto envolvimento de um escravo com sua iaiá, como diz Sandroni (2012), eles são paralelamente incluídos em um panorama mais amplo de índices culturais e dão notícia de uma absorção intrigante dos ritos agressivos por outras esferas, como atestado por Mott (2018) ao focalizar o âmbito das religiosidades.

Responsáveis por conferir um tempero excepcional ao “Amor Brasileiro”, as facetas da cultura acima discutidas são anunciadas de uma forma intrigante na primeira parte da composição. Enquanto a ternura do Reino é rebaixada por ter um “favor” sempre salgado, o atributo que singulariza a ternura do Brasil é a doçura, ora especificada por qualidades como “preguiçosa”, ora tratada como adjetivo que qualifica o desejo. O que sobressai é que, se são doces certos hábitos que se espraiam pelos conglomerados urbanos, como o “namoro de escarrinho”, e que mantêm uma ligação com aspectos históricos, como a agressividade com a escravidão, essa doçura tem como matriz a “Natureza”, negada pelos hábitos portugueses. De maneira que o sabor dos jogos de sedução e estratégias de conquista não se mostra como algo intrínseco aos procedimentos e aponta, em última instância, para a esfera natural. O encanto do amor à brasileira como desenvolvido na letra faz ressoar, oportunamente, o que aventam pesquisadores como Priore (2011) acerca do investimento erótico de elementos da fauna e da flora que transcorria naquele período.

Cruzando a interpretação das duas cantigas, delineia-se um quadro favorável a uma releitura de alguns rondós de Silva Alvarenga. Em “O bicho mulher”, as espécies da “densa

mata” servem como termo de comparação para indicar a sensualidade e a agressividade da figura feminina e, por causa da prevalência que resulta do confronto, são privilegiadas como personagens que ensejam um acesso mais fácil, a despeito do risco que também ofereçam. Já na modinha “Doçura de amor”, a especificidade das relações amorosas como desenvolvidas no Brasil diz respeito a uma doçura que deriva da natureza e que se manifesta, em especial, na erotização de atos levemente violentos. Em síntese, o cenário natural surge como alternativa a uma lubricidade exemplarmente encontrada nas mulheres e, num sentido inverso, a volúpia que se materializa em determinados jogos de sedução remete ao cenário natural, pintado como um modelo supremo. Dispondo as coisas assim, avultam outras ressonâncias para rondós de *Glaura* como “A serpente”:

Verde Cedro, verde arbusto,  
Que o meu susto e prazer vistes,  
Vamos tristes na memória  
Essa história renovar.

Este o vale, é esta a fonte:  
Glaura achei aqui dormindo:  
Sonha alegre e se está rindo,  
E eu defronte a suspirar.

Junto dela pavoroso,  
Vi, oh Céus! monstro enrolado,  
Fero, enorme, atroz, manchado,  
E escamoso cintilar.

Verde Cedro etc.

Ardo e tremo, e louco amante  
Mil horrores n’alma pinto:  
Vou... receio... ah que me sinto  
Vacilante desmaiar.

Vence Amor: (doce ternura!)  
Tomo a Ninfa nos meus braços:  
Ele aperta os novos laços,  
E assegura o triunfar.

Verde Cedro etc.

Em si mesma se embaraça  
A serpente enfurecida;  
Ergue o colo e atrevida  
Ameaça a terra e o ar.

Numa pedra rude e feia,  
Já lhe envio a morte afoita;  
Já coa cauda o tronco açoita,

Morde a areia ao expirar.

Verde Cedro etc.

Venturoso e satisfeito,  
 “Glaura bela (então dizia),  
 Vê de amor e de alegria  
 O meu peito palpitar.”

Ela, em mim buscando arrimo,  
 Cora e diz inda assustada:  
 “Esse puro ardor me agrada,  
 Eu te estimo e te hei de amar.”

Verde Cedro etc. (ALVARENGA, 2005, p. 139-141)

Ao longo das estrofes, há a reconstrução de uma cena, lembrada com pesar pela voz poética, a partir do contato com o elemento da flora que também presenciou a história a ser “renovada”, como se repete no último verso do refrão. Como já defendido aqui, no interior dessa memória que se atualiza na composição, processa-se uma estratificação temporal em decorrência da oscilação entre dois tempos verbais, presente e pretérito imperfeito. Por sua vez, essa oscilação acompanha a alternância entre dois momentos do poema: aquele em que as atividades principais concernem ao locutor e à serpente; e aquele em que a amada, saindo da posição de coadjuvante, trava um diálogo com seu amante. Tal sutil flutuação se deve ao fato de que estão reunidos, no mesmo episódio, musa e animal silvestre, personagens que nas cantigas de Caldas Barbosa são aproximados no nível formal, em função da comparação ou da argumentação.

Entre os momentos envolvendo as diferentes personagens, instala-se também uma distinção evidente no comportamento e nos atos do locutor. Enquanto a musa dorme, alegre e rindo, o pastor se entrega a uma luta brutal com a serpente, cujo termo é a morte do bicho enfurecido que ameaça o casal e que, por isso, é chamado de “monstro”. Já quando a mulher reaparece, o amante, “venturoso e satisfeito”, se desfaz em expressões de carinho e cuidado, em atitude pacífica de se postar como arrimo para a companheira. À primeira vista, portanto, o rondó se estrutura em função de oposições bastante claras. De um lado, o tempo presente, o protagonismo do animal silvestre, o temor excessivo que acomete a voz poética e a briga fatal entre essas duas figuras. De outro, o pretérito imperfeito, o reaparecimento da figura feminina, a calma após a aniquilação da ameaça e a pacificação dos afetos numa troca de elogios entre os amantes.

No entanto, o rondó insinua alguns tipos de comunicação entre tais momentos em tese apartados. Dessa perspectiva, uma questão que ressurge é o fato de que, embora nada assinale o enredamento direto da musa no combate entre o pastor e o animal, ela se revela intimamente acometida por esses eventos quando ressurgir o seu semblante ou quando toma a palavra ao final. Isto é, mesmo que o poema dê a entender que Glaura se encontra dormindo enquanto os atos mais temerosos tomam lugar, ela reaparece corada e assustada na penúltima estrofe para se declarar encantada com o ardor exibido pelo companheiro. Outra conexão paralela se ancora num detalhe essencial para o esquema de rimas forjado por Silva Alvarenga e para a particular musicalidade dos rondós: a semelhança sonora entre as palavras que encerram as estrofes. Essa consonância garante um encadeamento entre seções que poderia ser quebrado de vários modos, seja no nível temático pela mudança de assunto, seja no nível rítmico pela especificidade das rimas internas impostas pelo refrão. Em “A serpente”, essa técnica de organização termina por unir verbos como “suspirar”, “desmaiar”, “expirar” e “palpitar”. De forma que subjaz ao primeiro plano da criação uma narrativa latente amarrada por arquejos.

Levando esse raciocínio às últimas consequências, entrevê-se aí uma correspondência entre a mulher e a serpente. Mais do que uma categórica separação entre partes e um contraste entre o que se passa com cada uma das personagens, as evidências acima se desdobram numa sucessão de momentos a partir da qual musa e animal se substituem em cena, a depender da caracterização e da atuação. Sendo assim, é como se houvesse uma partilha de papéis para a interação com o pastor, que ora arde, treme, desmaia e mata, ora suspira, admira, ama e se alegra. Nessa partilha, cabe ao bicho contracenar nas passagens de maior intensidade e de explícita implicação corporal e desempenhar a função daquela que amedronta, açoita e expira. E, adicionalmente, resta à amada ocupar o cenário quando permanecem somente os resquícios e os efeitos das atividades mais intensas, o peito palpitando, o rosto corado e as juras de amor. Aceitos esses argumentos, é plausível afirmar que a permuta de atribuições do rondó em foco não está tão distante do que foi percebido na cantiga “O bicho mulher” de Caldas Barbosa, na qual a afronta dos animais selvagens se torna mais acessível em contraponto à sensualidade e à violência das figuras femininas.

Isso significa que é a espécie que dá nome à composição que fica responsável por assumir a parcela erótica dos acontecimentos relatados. Não obstante esse lado transparecer principalmente nos atos da personagem, outros elementos vão ao encontro da especificação. Acentua-se, por essa via, a introdução do animal no rondó com uma sequência eloquente de atributos: “Vi, oh Céus! monstro enrolado,/ fero, enorme, atroz, manchado,/ E escamoso cintilar”. A respeito da série, constatação crucial é a de que não há qualquer juízo negativo



sobre a aparência do animal que denotasse repulsa ou asco da voz poética, o que pode parecer contraintuitivo. Se há algum sinal de aversão nos adjetivos, é em relação ao eventual perigo que o bicho poderia representar. Note-se, aliás, a disparidade de conotação entre termos como “manchado” e “escamoso”, nos quais não há qualquer julgamento intrínseco, e termos como “rude” e “feia”, usados para designar a pedra em que a serpente é abatida. Outra constatação necessária é a de que as propriedades são ordenadas numa oração em torno do verbo “cintilar” e funcionam como um predicativo do sujeito (“monstro”). Isso reforça a impressão de que, submetida ao brilho e ao esplendor do bicho, a abundância de manchas e escamas acaba sendo um atrativo. Conforme também afirma Priore (2011), não era nada estranha à mentalidade da época a associação da volúpia sexual à luxúria e aos animais imundos, como os sapos e as serpentes.

Curiosamente, algo análogo pode ser observado em outro dos rondós de *Glaura*, em que surgem também similaridades especiais com as cantigas de Caldas Barbosa. Nesse caso, inclusive, similaridades mais próximas das composições chamadas de “modinhas brasileiras” ou, posteriormente, de *lundus*. Trata-se da primeira de duas composições intituladas por Silva Alvarenga de “O beija-flor”:

Deixo, ó Glaura, a triste lida  
Submergida em doce calma;  
E a minha alma ao bem se entrega,  
Que lhe nega o teu rigor.

Neste bosque alegre e rindo  
Sou amante afortunado;  
E desejo ser mudado  
No mais lindo Beija-Flor.

Todo o corpo num instante  
Se atenua, exala e perde:  
E já de ouro, prata e verde  
A brilhante e nova cor.

Deixo etc.

Vejo as penas e a figura,  
Provo as asas, dando giros;  
Acompanham-me os suspiros,  
E a ternura do Pastor.

E num voo feliz ave  
Chego intrépido até onde  
Riso e pérolas esconde  
O suave e puro Amor.

Deixo etc.

Toco o néctar precioso,  
 Que a mortais não se permite;  
 É o insulto sem limite,  
 Mas ditoso o meu ardor;

Já me chamas atrevido,  
 Já me prendes no regaço:  
 Não me assusta o terno laço,  
 É fingido o meu temor.

Deixo etc.

Se disfarças os meus erros,  
 E me soltas por piedade;  
 Não estimo a liberdade,  
 Busco os ferros por favor.

Não me julgues inocente,  
 Nem abrandes meu castigo;  
 Que sou bárbaro inimigo,  
 Insolente e roubador.

Deixo etc. (ALVARENGA, 2005, p. 145-147)

De antemão, verificam-se algumas novidades se tomado como ponto de partida o rondó “A serpente” e se enfatizada a relação de cada integrante da cena com os animais que nomeiam os poemas. Como acima explicado, lá a serpente e a mulher revezam no trato com o pastor conforme a conexão estabelecida, o que contribui para a impressão de que representam etapas subsequentes de uma mesma narrativa, ideia essa reforçada por aspectos formais como as rimas entre os versos finais das estrofes. Em “O beija-flor”, por outro lado, a espécie da fauna é uma aparência de que se apropria o locutor para alcançar um enlace peculiar com a musa, metamorfose essa evidenciada como desejo e como processo que é acompanhado em pelo menos duas estrofes. Naquela composição, é como se o bicho fizesse as vezes da figura feminina, ao passo que nesta quem se escamoteia, declaradamente, é a figura masculina.

Isso se articula profundamente com o animal escolhido em cada poema e, em última análise, com o sentido do impulso violento. Em “A serpente”, a entrada da espécie selvagem coincide com o relato no qual o homem desempenha o papel daquele que ataca e agride o elemento da natureza, num ato de subentendido teor erótico. Já no rondó “O beija-flor”, a aparição da ave meiga e delicada se encaixa no enredo em que cabe à mulher prender e castigar a personagem da esfera natural, representante do amante que julga merecer a punição. De acordo com as palavras do próprio locutor que encerram a penúltima estrofe, o motivo desse merecimento é o fato de ser “bárbaro inimigo, insolente e roubador”, infrações ligadas

diretamente ao atrevimento de tocar o “néctar precioso” encerrado pela amada. Logo, esse tratamento da natureza mediado por erotismo e agressividade parece condicionado por um código considerável, segundo o qual a figura masculina se transforma em seres frágeis para efetivar uma tendência ao sofrimento e a figura feminina é aproximada de seres ameaçadores, mesmo quando são estes os que recebem a agressão e terminam abatidos.

Nesse ponto reside a pertinência da associação com as modinhas brasileiras de Caldas Barbosa. É verdade que o emprego da crueldade como propriedade definidora de certo perfil de musa é bastante corriqueiro entre os poetas do Setecentos e se reporta às raízes na poesia galego-portuguesa e no trovadorismo medieval. São vários os poemas árcades que apelam a imagens de dureza e frieza para falar das mulheres que não retribuem a estima dos amantes e contrastam com o derretimento sentimental dos pretendentes, o que rende analogias marcantes com a paisagem sugestivamente incluída nos versos. Entretanto, essa crueldade normalmente não ultrapassa o domínio das emoções e sentimentos e não desemboca em brutalidade física. Difere-se substancialmente, então, da atividade de Glaura em “O beija-flor”, interlocutora de quem se espera um tipo de castigo muito mais adequado a algumas das cantigas de *Viola de Lereño*, nas quais o escravismo se infiltra como linha de força. Como se viu, não é fortuita a interlocução com a assim chamada iaiá em determinadas composições de Caldas Barbosa.

Analogamente sintomática é a propensão ao suplício que distingue a dicção masculina em rondós como o transcrito. Se também é verídico que há uma inclinação ao masoquismo que se exprime em subseqüentes períodos da história literária e permite forjar alguma conexão entre os ciclos, tais ocorrências anteriores e ulteriores não se revelam um lastro tão consistente para certos poemas de Silva Alvarenga. Patentes nas estrofes acima, a erotização da punição corporal advinda da amada e o desejo de penas materiais têm poucas correspondências além das modinhas de Caldas Barbosa, ainda mais se integrada na discussão a posição adquirida pelas espécies naturais. Bastante próximos em termos temporais e estilísticos, o teor sensual que depende da suavização da violência feita pelas modinhas e a carga erótica que depende do deslocamento da agressividade para os bichos feito pelos rondós constituem afinidades fortes entre os registros. E servem como base, de resto, para a configuração dessa classe de locutor que se deleita em ser corporalmente penalizado.

Agressões à parte, outra similitude entre “A serpente” e “O beija-flor” reforça a ideia de um enlace sensualizado mediado pela referência aos bichos. Aspecto também já apontado a respeito daquele rondó, predicados do animal selvagem que poderiam repelir o pastor, como as escamas e as manchas, na realidade despertam o seu fascínio, que convive com o pavor e o medo do perigo sem qualquer contradição. O poder de atração se localizando, com efeito, no

brilho próprio ostentado na pele da cobra, que cintila ao lado da musa. Em “O beija-flor”, algo bem parecido se afirma, já que o principal encanto da variedade de cores obtida com a metamorfose se deve ao feitiço radiante da nova aparência. Nas palavras da voz poética, a nova cor, composta por uma mistura de “ouro, prata e verde”, é “brilhante”, qualidade imponente que procede dessa reunião. Em ambos os casos, nesse sentido, a eleição das espécies com as quais se estabelecem vínculos como os ressaltados é motivada por essa peculiaridade que tem a força imediata de gerar deslumbramento e fascinação dentro da lógica dos rondós.

É interessante reparar, inclusive, outras noções que são abarcadas por essa ordem de coisas cujo valor supremo é a exuberância. Assim como são reluzentes a pele escamosa da serpente e as penas coloridas do beija-flor, é do domínio da opulência a matéria alcançada pelo pastor a partir da sua transformação em bicho, o que torna mais grave sua transgressão. Nos dizeres da voz poética, é como ave que se chega às “pérolas” escondidas pelo “suave e puro Amor”. E é também em meios a voos e giros que se comete o “insulto sem limite” de tocar o “néctar precioso” não permitido ao restante dos mortais. Transcorre, dessa maneira, um relevante deslizamento semântico em torno de noções como preciosidade e extravagância, que abarcam seja a substância atingida a partir de um contato extraordinário com a amada, seja a aparência do bicho que torna concebível esse delito. Ou, para falar de outra forma, são igualmente extravagantes os prazeres proibidos e a figura do transgressor. Numa antecipação significativa, o personagem que depois será punido por uma violação já carrega em seu corpo o fausto daquilo que é violado. Isso corrobora o entendimento de que a violência posterior se reveste de um acentuado erotismo, pois quem pune entra em contato extremo com um corpo animal cuja suntuosidade ressoa a de uma fruição interdita e inacessível a princípio.

Ainda que parta de uma situação discursiva inversa, o segundo rondó intitulado “O beija-flor” acrescenta alguns elementos a essa classe de problemas, funcionando como um complemento do primeiro. Se antes predominava o enlace da musa com o bicho, agora o foco recai em circunstâncias que sucedem o envolvimento dos personagens. Efetivamente, como se pode ler abaixo, focalizam-se desdobramentos peculiares deixados pelo contato corporal em que se combinavam aprisionamento e deleite.

Beija-Flor fui amoroso,  
E ditoso já me viste;  
Hoje é triste e desgraçado  
O sonhado Beija-Flor.

Mal toquei, ó Glaura bela  
(De prazer eu me confundo),  
Nesse cravo rubicundo,

Que ama e zela o mesmo Amor.

No teu puro e brando seio  
 Por castigo me encerravas;  
 Eu me ria e tu pensavas  
 Ver-me cheio de temor.

Beija-Flor fui etc.

Minha voz não entendeste;  
 E querendo ver-me aflito,  
 Por vingança dum delito  
 Me fizeste o bem maior.

A prisão em que me via  
 Era o templo da ternura,  
 Onde em braços da Ventura  
 Não temia o teu rigor.

Beija-Flor fui etc.

Alva mão... eu me enteneço!  
 Tua mão me arranca as penas;  
 A servir-te me condenas;  
 É sem preço o teu favor.

Mas tu foges rigorosa,  
 E eu não voo... que martírio!  
 Nem procuro o branco lírio,  
 Nem da rosa a viva cor.

Beija-Flor fui etc.

Ir contigo só desejo;  
 És cruel... cruel me agradas;  
 Choro as penas arrancadas,  
 E em mim vejo o teu Pastor.

Ah! que eu morro de saudade,  
 E te dizem meus gemidos,  
 Que os prazeres são fingidos,  
 E é verdade a minha dor.

Beija-Flor fui etc. (ALVARENGA, 2005, p. 151-153).

Trata-se de uma inversão bastante clara no que concerne à oscilação entre o pastor e o beija-flor. Enquanto no primeiro rondó são acompanhados o processo de transfiguração no animal e os eventos subsequentes, no segundo rondó são recordados alguns desses mesmos eventos e se consuma o retorno à cena do pastor. É tal transição que estabelece a dicotomia que rege a composição e se repete no refrão, entre o passado amoroso e ditoso, cujo fato decisivo são as vivências com a amada, e o presente triste e desgraçado, em que prevalece a

saudade da musa. Basicamente, as recordações se alastram desde a estrofe inicial até aquela que começa com o verso “Alva mão... eu me entorneço!”, ao passo que as agruras da atualidade solitária se concentram nas três estrofes seguintes, sem contar o estribilho.

Decerto, essa alternância entre tempos e situações está integralmente associada ao comportamento de Glaura, que se distancia do pastor em ato de fuga e que o condena, com isso, ao saudosismo e à solidão. Inusitado no rondó é o fato de que, embora a conduta da figura feminina nos dois momentos seja substancialmente diferente, haja certa conservação da caracterização feita em ambas as partes. Isto é, apesar de a atitude da interlocutora se alterar drasticamente, a voz poética recorre a uma mesma ideia para descrever respostas tão díspares da amada, seja o aprisionamento que fornecia ternura e prazer ao amante, seja o afastamento que não causa senão dor e sofrimento. Realiza-se, por conseguinte, a reunião de posturas divergentes sob uma mesma designação, uma relativamente parecida com a das mulheres cantadas nas modinhas, outra abarcada por uma tipologia recorrente na poesia do período.

Em uma palavra, a noção responsável por ocasionar essa aglutinação é o “rigor”. No que diz respeito à primeira parte do poema, a mulher é pintada como aquela que, num passado estimado, castigava o amante transformado em beija-flor, o que representava um “bem maior” e gerava alegria. Nesse caso, a penalidade se justificava “por vingança dum delito”, que não chega a ser explicado nesta composição, e se executa no “puro e brando seio da amada”, de modo que o cenário do suplício se confunda com um “templo da ternura”. Amarram-se, dessa forma, paradoxos expressivos acerca de ideias como severidade e brandura, dor e felicidade, perigo e ventura. Esse é o motivo por que a voz poética pode afirmar, sem incongruências, que “não temia o teu rigor”, já que a violência em questão é completamente suavizada pelos procedimentos envolvidos na punição e pelo desejado enlace que deriva da necessidade de expiação de uma culpa consentida.

Todavia, é de “rigorosa” também que a figura feminina é chamada na segunda parte do rondó, quando a situação é sensivelmente diversa. Introduzido pela conjunção adversativa “mas”, esse segundo momento faz com que se alterem a rede de significados do “rigor” e as reações desencadeadas no sujeito. Na nova etapa, a musa é vista como intransigente por partir e abandonar o locutor, não mais por ferir fisicamente e enclausurar em seus braços o animal que serve como disfarce para o parceiro. A julgar pelas estrofes finais, a partida constitui uma decisão verdadeiramente cruel, o que leva a voz poética a qualificar seu estado como martírio. Coerentemente, agora os temores e os gemidos podem ser certificados como manifestações autênticas, ao passo que o estatuto de falsidade e fingimento passa a recair, em contrapartida, sobre os prazeres.

Se a conversão dos propósitos de Glaura não chega a ser contextualizada no rondó e a ligação entre as suas duas atuações permanece algo acidental, contrário é o que se dá com o amante, cuja figuração na segunda parte se encontra absolutamente subordinada ao que ocorre na primeira. Como se lê nos últimos versos sobre a história pregressa, prática emblemática da relação de agressividade e afetuosidade entre amantes é o ato de a musa arrancar as penas do beija-flor com sua “alva mão”, o qual é associado pelo poema a um “favor”. Notável aí é que precisamente essa prática memorável condene o locutor ao tormento do presente, pois está impedido de seguir a amada. À revelia do projeto sustentado no verso “Ir contigo só desejo”, resta ao sujeito chorar “as penas arrancadas” e lamentar a inviabilidade de novos enleios, o isolamento definitivo. Então, o envolvimento paradoxalmente violento e afável é acometido de uma ambiguidade suplementar, porque configura a condição de uma experiência amorosa exemplar e, ao mesmo tempo, veda a reedição desse encontro.

Prolongando o que instaura o primeiro rondó intitulado “O beija-flor”, novamente as penas têm um papel central na trama dos acontecimentos. Naquela composição, a penugem do animal ostenta o brilho que se assemelha ao das pérolas escondidas por Amor e garante um acesso privilegiado à musa, o que por sua vez motiva um buscado castigo. Nesta composição, deparar a ave corresponde à concretização mais explícita do vínculo contraditório que une os amantes e, simultaneamente, à ação que impossibilita o prolongamento da união, restringindo o discurso à memória e ao lamento. Lá como aqui, a presença das penas significa o usufruto de uma carga erótica e agressiva mais patente, e sua ausência significa o predomínio de um sentimentalismo angustiante. Não à toa, a voz poética se identifica novamente como “o teu Pastor” ao fim do poema e ressurgem as manifestações de saudade e dor, que prevalecem no conjunto de *Glaura*.

De resto, os rondós de mesmo nome confirmam aquela tendência observada em “A serpente”, o deslocamento para bichos da fauna de impulsos relativamente incompatíveis com o ideário arcade, ainda que esses mesmos bichos sejam recorrentes na produção neoclássica. Os três poemas compõem, desse modo, uma pequena amostra de evidências que não estão previstas pelas convenções do arcadismo, mas que encontram um lastro sintomático em certas criações referentes ao âmbito da música popular, especialmente nas modinhas brasileiras de Caldas Barbosa, nas quais a problemática do escravismo se infiltra de forma marcante. Se as constatações e interpretações acima forem plausíveis, cabe concluir que os rondós em questão abarcam um dado contextual de maneira sutil, a despeito do receituário do período e inclusive se valendo desses motivos estabelecidos. Ou, conforme foi anunciado, *apesar das ideias*.

## 5 Conclusão

Em “A sonoridade brasileira”, capítulo de abertura de *O século da canção*, Luiz Tatit (2004) realiza um movimento analítico frequente entre pesquisadores que se debruçam sobre a problemática da música popular no século XX, como foi observado em Sandroni (2012) por exemplo. Nesse capítulo, em que é introduzida uma série de assuntos abordados ao longo do livro, o autor retorna ao século XVIII para flagrar o momento em que se engendram aspectos definidores de uma tipologia de canção que se firmaria dois séculos depois. Obviamente com propostas e interesses distintos, o estudioso se aproxima de outras referências que identificam o Setecentos como quadra em que se formam elementos marcantes da cultura nacional, como é o caso da discutida *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido (2014).

O percurso reconstruído por Tatit (2004) se inicia, no entanto, um pouco antes. Para o autor, fenômeno importante no século XVII foi o crescimento da importância étnica do negro no espaço colonial americano, sobretudo com a revitalização dos batuques (TATIT, 2004, p. 20). Aceito como rito social devido à força de sua difusão inclusive nas camadas brancas da sociedade e separado de sua dimensão estritamente religiosa, tal elemento percussivo oriundo dos calundus se tornou fonte de algumas das “principais diretrizes da sonoridade brasileira” (TATIT, 2004, p. 21). Em paralelo à influência branca das melodias e dos sons de viola, as produções sonoras em questão acabaram por incluir no repertório musical um “caráter lascivo e voluptuoso”, cuja origem remonta à prática da umbigada. Terminaram também por instaurar como base para manifestações futuras uma “instância corpórea e terrena”, o que explicaria a “resistência ao excessivamente abstrato e sublime” típica tanto de criações populares como de composições eruditas. Daí, na visão do pesquisador, outro dos valores da obra de Gregório de Matos, cuja “produção híbrida entre a literatura e a expressão oral” dava mostras “de que um gênero inusitado, ainda embrionário, se formava no Brasil” (TATIT, 2004, p. 23).

Processo absolutamente relevante do século XVIII foi o que Tatit (2004, p. 25) chama de “cancionalização dos batuques africanos”. O que o autor tem em mente com essa expressão é o fato de que a presença da “melodia do canto para descrever o sentimento amoroso” e o emprego cada vez mais predominante da oralidade propiciaram a configuração de um novo formato a partir da associação com aquela matriz rítmica. Nesse enredo, Caldas Barbosa é a figura exemplar que, com suas modinhas, conseguiu “romper as fronteiras nacionais” e obter ascendência em terras portuguesas com uma produção eminentemente popular. Conforme o pesquisador, essas cantigas são a primeira consubstanciação de um tripé crucial das canções que se projetariam no século XX:



Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). (TATIT, 2004, p. 27).

Se estiverem corretas as indicações de Tatit (2004) e as interpretações dos rondós aqui esboçadas, houve dois processos simultâneos e inversos na segunda metade do Setecentos que se tornaram decisivos para a cultura nacional. Num sentido, as modinhas de Caldas Barbosa realizaram a “cancionalização dos batuques” e inseriram tais elementos rítmicos num formato que passava a explorar tanto a comunicabilidade da dicção cotidiana como a emotividade das inflexões do canto. Em sentido oposto, alguns dos poemas de Silva Alvarenga empreenderam, por assim dizer, uma tímida inserção do corpóreo e do lascivo numa forma neoclássica que, mesmo em sua presumida simplicidade, tendia para o sublime e para sentimentalismo. É um modo de, seguindo a orientação do pesquisador de alterar um pouco o ângulo de observação, sintetizar problemáticas comumente descritas por outros comentadores como a sincopação das cantigas concretizada por Caldas Barbosa e a sublimação ou suavização da violência e da sexualidade produzida por Silva Alvarenga.

Sutis especificações à parte, o que interessa é o dilema mais amplo decorrente dessas evidências referente à tensão entre tendências importadas e manifestações de uma incipiente cultura nacional, patenteada notoriamente na música popular. O resultado da produção de Caldas Barbosa foi uma radical interferência no padrão das modinhas portuguesas, impondo modificações drásticas como a síncope, o vocabulário que remetia à dinâmica da escravidão, a supressão de boa parte do imaginário árcade, o tratamento explicitamente sexual do amor e a menção direta aos castigos físicos. É uma intervenção categórica que se divide em diversas frentes, como o ritmo, os vocábulos e o assunto. No caso de Silva Alvarenga, a mutação do formato poético eleito é quase imperceptível, já que são conservados muitos dos postulados neoclássicos, como o bucolismo e a figura do pastor. Entretanto, é esse cenário programático que propicia a entrada de afetos aparentemente descontextualizados que, na verdade, mantêm uma ligação com a esfera social e com o universo das cantigas, para os quais a experiência do escravismo era um fator determinante. Significativo nesse desvio de afetos é o fato de ocorrer numa poesia de aspirações elevadas, ao contrário do que já ocorrera nos poemas abertamente vulgares de Gregório de Matos.

Logo, interessa sobremaneira também o contexto em que esses dilemas, discrepantes e complementares, foram configurados. Conforme delineado ao longo deste trabalho, algumas das marcas responsáveis por singularizar a criação de artistas locais em diferentes ciclos da colonização e do domínio português se conectavam, por múltiplas vias, com a problemática da escravidão e com a própria percepção do escravismo. Nesse sentido, o século XVIII é uma etapa emblemática por reunir sinais complexos e de amplos efeitos. Houve, como defende Alencastro (2000), uma interiorização inédita do contingente de escravos com a centralidade econômica obtida por Minas no auge da extração do ouro, o que garantiu uma unificação do território antes impensável. Aliado a isso, o redirecionamento do foco para áreas distantes do litoral terminou por dissimular o relevo do tráfico de africanos e a constituição aterritorial e bipolar do futuro país. Tais eventos são essenciais para explicar a intensa disseminação da influência cultural desses escravizados, os conflitos sociais entre grupos derivados do novo perfil populacional e os impasses que recaíam sobre os não-brancos.

Dado esse estado de coisas, as produções dos dois autores em debate, ambos mestiços, se apresentam como materializações culturais incontornáveis de tendências sociais notáveis. De sua parte, com as inovações e originalidades bastante evidentes de suas modinhas, Caldas Barbosa exprimiu a proeminência das camadas negras no panorama setecentista, no qual o influxo musical era mais um dos indícios do alastramento dos africanos e seus descendentes pelo interior do continente americano. Por seu turno, com uma poesia que deixa pouquíssimas brechas para novidades conjunturais e que, não obstante, abarca de maneira velada materiais extraliterários, Silva Alvarenga reflete as ambiguidades sensíveis que rondavam os mestiços, como a necessidade de se afastar dos escravizados diante da opinião pública e a frequente aproximação dos cativos em função de imposições institucionais e de contendas interpessoais. Que, nos analisados rondós, o material extraliterário surja a partir e apesar do que há de mais convencional nos poemas, como são as espécies naturais do cenário bucólico, é mais uma prova dessas tensões.

Com efeito, tais informações posicionam as referidas composições de *Glaura* como particularmente sintomáticas. De acordo com referências como Candido (2014), o movimento árcade foi primordial para a formação de um “sistema literário” em solo brasileiro, cujos desdobramentos incidiram também sobre a arena política. Para autores como Sandroni (2012) e Tatit (2004), acontece no mesmo estágio a conformação de uma tipologia de criação musical que, em épocas seguidas, notabilizou artistas nacionais, inclusive no cenário internacional. Caso os argumentos apresentados acima tenham um mínimo de consistência, os rondós avaliados ocasionam a infiltração de traços de um marco inicial da música popular em uma

produção referente ao momento inaugural da literatura como sistema específico de um país. Mais do que isso, ocasionam a infiltração disfarçada justamente de aspectos lúbricos na criação de um dos poetas que encarnam com mais fidelidade a linguagem ilustrada e erudita. De resto, o fato de os sinais deslocados serem precisamente os impulsos eróticos e violentos é também revelador de linhas de força que se espriavam sob certos padrões de sociabilidade, ainda mais se tratando de uma obra que tinha como projeto a pacificação dos afetos.

## REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. [Entrevista cedida a] Alexandre Moreli, Bernardo Buarque e Marco Aurélio Vannucchi. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 301-328, 2016. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/60827>. Acesso em: 9 jan. 2021.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. p. 12-72.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras Poéticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, p. 171-188, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9737>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BASTIDE, Roger. Amor, cor de campina. In: *A Poesia Afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Tradução: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOSI, Alfredo. Introdução. In: VIEIRA, Antônio. *Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 9-127.
- CÂNDIDO, Antônio. Poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa. In: *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHAVES, Cláudia Maria das Graças. Especulação e monopólio no comércio mineiro colonial: um estudo sobre mercados pré-capitalistas. *Varia história*, Belo Horizonte, n. 16, p. 130-141, 1996.
- CRISPIN, Ana Carolina. *Além do acidente pardo: os oficiais das milícias pardas de Pernambuco e Minas Gerais (1766-1807)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- FURTADO, Júnia Ferreira. Desfile: a procissão barroca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 251-279, 1997.

GOMES, Flávio; FERREIRA, Roquinaldo. A miragem da miscigenação. *Novos Estudos*, v. 27, n. 80, p. 141-160, 2008. Disponível em: <http://novosestudios.com.br/produto/edicao-80/>. Acesso em: 31 ago. 2021.

LARA, Sílvia Hunold. Pretos, pardos e mulatos: cor e condição social no Brasil da segunda metade do século XVIII. In: SAMPAIO, Gabriela dos Reis; LIMA, Ivana Stolze; BALABAN, Marcelo (org.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 17-40.

LARA, Sílvia Hunold. Sedas, panos e balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 177-191.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil I*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. p. 121-175.

PÉCORA, Alcir. A escravidão nos sermões do Padre Antônio Vieira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 33, n. 97, p. 153-170, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/164926>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros: Novamente Descoberta e Aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Unicamp, 2018.

PÉCORA, Alcir. O amor da convenção. *Sibila: Revista de poesia e crítica literária*, 2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/o-amor-da-convencao/2702>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

RAMOS, Donald. A influência africana e a cultura popular em Minas Gerais: um comentário sobre a interpretação da escravidão. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 142-162.

REGINALDO, Lucilene. “Infâmia dos mulatos” e “descendência dos pretos”: impedimentos e ascensão acadêmica na Universidade de Coimbra (1700-1771). In: SAMPAIO, Gabriela dos Reis; LIMA, Ivana Stolze; BALABAN, Marcelo (org.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 41-68.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Por que “ideias fora do lugar”? In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 165-172.

SOUZA, Laura Mello e. *Cláudio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOUZA, Laura Mello e. Coartação – problemática e episódios referentes a Minas Gerais no século XVIII. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 275-291.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: 34, 2004.

TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga: Representante das Luzes na América portuguesa*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil I*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. p. 176-220.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. *Teresa*, São Paulo, n. 4/5, p. 13-79, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360/113949>. Acesso em: 31 ago. 2021.