

PREFACIOS, POEMA E CRÍTICA LITERÁRIA (1870-1900)

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)
armandogens@uol.com.br

RESUMO

Entre 1870 e 1900, o campo da poesia brasileira foi loteado entre diferentes grupos marcadamente comprometidos com a forma, a ideia e a imagem. Configurando-se como verdadeiras facções, tais grupos estabeleceram suas fronteiras através de posicionamentos objetivos pontuados por vigorosos debates. Tal contexto estabeleceu um ambiente teórico bastante favorável para o exercício da crítica literária no que diz respeito à definição de divisas teóricas e à legitimação de obras poéticas, perante o público-leitor e a classe dos poetas. Por isso, é do interesse desse trabalho estudar, com base na pragmática para o discurso literário (1996), de Dominique Maingueneau, os prefácios de *Espumas Flutuantes* (1870), de Castro Alves; *Cantos de Fim de Século* (1878), de Sílvio Romero; *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier; *Ondas II* (1896), de Luís Murat; *Rosa Mística* (1900), de Afrânio Peixoto e *Ânforas* (1900) de Jonas da Silva, para estabelecer os diferentes preceitos retóricos, estilísticos e técnicos que orientaram as linhas de força da crítica literária e da poesia pós-românticas em termos contratuais.

Palavras-chave: Prefácio. Poema. Crítica literária. Poesia.

1. Sobre a natureza dos prefácios

Para dar início a uma incursão sobre a natureza dos prefácios em livros de poemas, vale recorrer a definições consignadas em dicionários especializados. Em uma consulta inicial, o verbete do *Dicionário de Comunicação* (1978) esclarece que “prefácio” é um “texto que precede uma obra, escrito não pelo próprio autor, com o objetivo de apresentar, justificar ou prestar esclarecimentos iniciais sobre as intenções da obra” (p. 370). A definição apresentada pelo verbete é genérica e põe em relevo a localização, quem assina e o que se diz neste gênero textual. Já em *A Construção do Livro* (1986), “prefácio, nota prévia, prólogo, advertência, preliminares, apresentação, preâmbulo ou que outro nome tenha, define-

se como uma espécie de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa” (p. 446)³⁹. Observa-se que há um dado importante que sobressai na definição de prefácio. Tanto na definição proposta por Emanuel Araújo quanto no verbete registrado na obra de Barbosa e Rabaça, existe uma unanimidade em não estabelecer distinção entre prefácio e outras formas utilizadas para nomear textos de caráter introdutório e anunciador.

Contrastando definições, o *Diccionario de la Edición y de las Artes Gráficas* (1990), por exemplo, aponta a existência de uma diferença entre prólogo e prefácio que merece ser destacada. De acordo com o verbete, o primeiro termo diz respeito a uma “breve introdução, redigida por uma autoridade no assunto” (p. 499) e que “se destina a apresentar a obra ao leitor e sublinhar seus principais pontos de interesse” (*Idem*), enquanto o segundo se refere ao texto no qual o autor da obra “explica as razões que o levaram a escrever os livros”⁴⁰ (*Idem*). Vê-se que a distinção entre prefácio e prólogo se faz através da especificidade da autoria e das intenções que um e outro devem ter.

A partir dos verbetes aqui selecionados, entende-se que prefácio e prólogo se localizam no corpo de uma obra impressa e se distinguem pelo viés da autoria, segundo os verbetes registrados no *Diccionario de la Edición y de las Artes Gráficas* (Cf. ARAÚJO, 1986, p. 446). Entende-se, ainda, que o prólogo, ao caracterizar-se como um texto homográfico, tende a explicitar um contexto enunciativo que precede a publicação das obras. É importante também sublinhar que as diferenças entre prefácio e prólogo, na prática, desaparecem.

Por isso, com base no conjunto de acepções apresentadas, opta-se por definir prefácio e seus derivados como um texto contratual que, sendo escrito pelo autor de determinada obra literária ou por uma autoridade que desfrute de reconhecido valor em um campo cultural, faz parte do corpo do livro e desempenha metaforicamente a função de porta de acesso, uma vez que oferece previamente a leitores guias, esclarecimentos,

³⁹ Cf. Araújo (1986, p. 446). A introdução “não deve ser confundida com o prefácio”, já que “representa um discurso inicial onde o autor expõe a matéria correlata ou de preparação ao texto”.

⁴⁰ Cf. *Diccionario*, p. 499: “Prólogo. Esta breve introducción, redactada por una autoridad en la materia, está destinada a presentar la obra al lector y subrayar sus principales puntos de interés”. “Prefacio. En este texto, el autor justifica las razones que le han llevado a escribir el libro”. É importante destacar que a definição de prólogo é muito semelhante à de “avant-propos”. (Os trechos que aparecem citados foram traduzidos pelo autor do artigo.)

gêneses de obras, mapas do percurso de leitura, apresentação de programas poéticos e novos modos de conceber a criação poética.

Seria interessante acrescentar ainda a esta incursão que o prefácio detém uma carga simbólica, porque mantém correspondência com um “rito de entronização”⁴¹, na exata medida em que equivale a um documento que avaliza a publicação da obra – uma espécie de *imprimatur* –, pois denota que a obra foi aprovada pelo prefaciador e que, portanto, merece ser lida. Geralmente, este lugar é ocupado por uma autoridade que goza de respeitabilidade em um determinado campo cultural, neste caso, no campo literário. Como se pode inferir, o prefaciador é alguém que detém o poder de tomar a palavra para recomendar uma obra, propagar ideias, difundir ou criticar concepções estéticas e estilísticas, disseminar doutrinas, instruir e educar o público e estabelecer redes no campo literário.

Diante do exposto, cabe perguntar: que outro objetivo para o prefácio senão dar crédito, por exemplo, a um posicionamento ou opção poética, com a finalidade de legitimar, validar uma ideia, um conceito, um modo de compor frente a um público? A resposta à questão encontra-se na própria natureza discursiva dos prefácios, uma vez que, em campo literário, os prefácios apresentam-se como uma prática submetida a regras de argumentação⁴², para expressar convicções, desencadear querelas, advogar em defesa de concepções teóricas, entre outras possibilidades. Não é sem razão que os prefácios apresentam características que concernem ao universo dos contratos que se mostra latente na base da organização discursiva e na função caucionária das vozes da crítica, quando tomam a palavra para defender, justificar, atacar, incensar e/ou apresentar obras, autores, estilos e filiações.

A localização espacial dos prefácios é também um dado relevante para a pesquisa sobre a natureza dos textos contratuais. Situados em um ponto estratégico da obra – nas páginas iniciais, mas sem as garantias de acesso –, estes textos contratuais, de caráter antecipatório, buscam estreitar o pacto comunicativo entre autor, público-leitor e crítica literária. Devido à função legitimadora que norteia a construção discursiva dos prefácios, eles apresentam importantes debates sobre o fazer poético, mostram

⁴¹ Cf. Idt (1977, p. 67): “C’est ce qu’on peut décrire à la fois comme stratégie publicitaire et comme rite d’entronisation: le préface est un discours à vendre or une cérémonie de passation de parole”.

⁴² Cf. Mainqueneau (1996, p. 140): “é sobretudo nos prefácios, advertências, e preâmbulos de todos os tipos que o autor negocia”.

os bastidores da criação literária e afiançam ou não os processos de composição de poemas. Contudo, existe a possibilidade de o prefaciador não avaliar a recepção de obras em campos literários cindidos por divergências estéticas e estilísticas. Porém, este posicionamento é muito raro, uma vez que prefaciadores já têm a exata medida do papel que devem exercer, quando decidem, de antemão, firmar um contrato para garantir o valor de uma determinada obra.

Sobre a natureza dos prefácios, é importante enfatizar que eles refletem procedimentos contratuais – abono, fiança e caução – (MAIN-GUENEAU, 1996, p. 139-158)⁴³, porque o objetivo desta perquirição é colocar em análise as diferentes formas de contrato agenciadas em prefácios e suas respectivas variantes, com base nos textos contratuais que acompanham as seguintes obras poéticas: *Espumas Flutuantes* (1870), de Castro Alves; *Cantos do Fim de Século* (1878), de Sílvio Romero; *Canções do Outono* (1898), de Lúcio de Mendonça; *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier; *Rosa Mística* (1900), de Júlio Afrânio.

2. A modernidade no campo literário brasileiro

Seria interessante, antes de avançar no estudo dos prefácios, frisar que, nas duas últimas décadas do século XIX, o campo literário brasileiro começava a ser loteado em consequência de lutas territoriais estimuladas por diferentes concepções poéticas que disputavam primazias. Eram elas: a Poesia Científico-filosófica, a Poesia Socialista, a Poesia Realista, o Parnasianismo e o Simbolismo. Os lotes, contudo, a despeito das diferenças poéticas, interligavam-se, através de uma quase unanimidade, pela eleição de uma conhecida forma literária: o soneto. E se havia pontos de contato no que diz respeito à dimensão formal, naquele momento marcado pela modernidade, entrechocavam-se diferentes visões sobre o poema e o fazer poético que viriam a deflagrar uma produção maciça de prefácios com a finalidade de afirmar diferentes tomadas de posição e de legitimar obras, autores e vozes da crítica. Cria-se, então, um contexto muito favorável ao reaparecimento da questão da modernidade que será alimentado por grupos dissidentes, por divergências entre antigos e modernos, bem como por conflitos estéticos e axiológicos.

A fim de concretizar a configuração plural que predominava no campo da poesia brasileira nas duas últimas do século XIX, recorre-se a

⁴³ Termos colhidos na pragmática. Cf. "O contrato literário".

uma analogia entre este momento literário e as chatas e quadradas caixas de pinho utilizadas pelos bufarinheiros descritas em uma crônica publicada em 1904, na *Gazeta de Notícias*. O autor da crônica era Olavo Bilac e descrevia as caixas como compartimentos que continham uma diversidade de mercadorias, a saber: "rosários e alfinetes, fazendas e botões, sabonetes e sapatos, louças e agulhas, imagem de santos e baralhos de cartas, remédios para a alma e remédios para calos, breves e pomadas, elixires e dedais" (DIMAS, 2006, p. 420). Tal analogia favorece a elaboração de uma imagem concreta a respeito da variedade de campo literário marcado por concepções poéticas diversificadas, e igualmente divididas entre grupos, facções e "capelas" que demarcavam fronteiras estéticas e estilísticas.

E à proporção que o campo literário se compartimentava, maior tornava-se o conflito entre os adversários. Os modos de resistir aos embates eram igualmente variados. Ora através das polêmicas⁴⁴, onde a palavra escrita poderia convergir para a truculência verbal, ora através dos prefácios – quase sempre providos de agressões verbais e ácidas referências –, onde a violência verbal era menos intensa, porque o combate não se dava de modo direto, pois as pulsões de enfrentamento afluíam para a fixação de marcos de territórios poéticos, de aperfeiçoamento da crítica literária e da difusão de concepções sobre a fábrica⁴⁵ de poema.

Poetas e críticos, através dos prefácios, definiam, publicamente, suas posições no quadro da poesia brasileira. Havia um grande movimento em prol da sedimentação de um discurso crítico pautado em orientações filosóficas e científicas contemporâneas. Tal reivindicação decorria da falta de civilidade e de critérios com que se praticava a crítica literária. A língua dos críticos tornara-se uma arma contra os adversários, de modo que a apreciação de uma obra literária não raro redundava em julgamento

⁴⁴Cf. Ventura (1991, p. 79): "Essas e outras polêmicas se arrastavam por anos, em um número infindável de artigos e contra-artigos, de réplicas e tréplicas. (...) Das ameaças e xingamentos, os adversários chegavam a processos de difamação nos tribunais e mesmo ao suicídio, recurso extremo na defesa da honra ultrajada".

⁴⁵ O termo "fábrica" é empregado com o sentido de acentuar a relação do campo poético com a ordem industrial bastante presente nas composições do período a que este trabalho se refere. Cf. *O poema como peça de exposição e Um lugar para o poema: cartões-postais em série*. (Ensaio publicado pelo autor)

falacioso e mordaz⁴⁶. Por isso, não foi sem razão que Luís Murat e Machado de Assis pregaram virtudes e rigor teórico para o exercício crítico.

As sensatas ideias do autor de *O Ideal do Crítico* (1865) e o arrebatamento do autor de *Quatro Poemas* (1885) clamavam por um tipo de crítica literária pautada em padrões de bom comportamento e em orientações vincadas pela ciência literária. Os dois críticos entendiam que o julgamento de uma obra deveria ser assunto para profissionais abalizados e não tarefa para curiosos ou incompetentes. A definição de um perfil para a crítica veio coincidir com o aumento do contingente de homens de letras e com a tão desejada profissionalização do escritor entre 1870 e 1900. Chegara o momento de intensificar o combate à crítica "charra e desmiolada" (MURAT, 1885, s.n.) e de salientar o caráter leviano dos que se exercitavam nesse tipo de atividade, fechando-se as portas para inconsistências e grosserias. Assim, Luís Murat, quando elaborou a caricatura da crítica literária, não economizou em traços zoomórficos para ressaltar-lhe "a ferocidade com que atacava as vítimas, e que, guardando certos traços de personagem rabelaisiana, ria estridentemente e de forma descomedida" (*Idem*).

A caricatura grotesca diligentemente elaborada por Luís Murat confirma a preocupação com o estabelecimento de um código de comportamento para a atividade crítica. Este exercício prosopográfico demonstra o desprezo que poeta nutria por uma modalidade de crítica era alvo de seus ataques, conforme atesta os muitos prefácios que escreveu. Luís Murat não só defendeu a especialização da crítica literária, mas também advogou a favor dos prefácios como suporte para o exercício crítico, segundo as palavras do poeta e crítico no prefácio que escreveu para a segunda edição de *Sara* (1921).

Porque voz desgarrada do seu tempo – avesso ao parnasianismo e ao soneto –, deles se valeu para combater a poética do momento e esclarecer sua doutrina estética cujas bases assentavam-se no consórcio das culturas histórica, filosófica e literária. Acreditava tanto na função esclarecedora dos prefácios que desfechou severa crítica contra Olavo Bilac, por declarar que "Ninguém quer saber que teoria da arte guiou os poetas

⁴⁶Cf. Assis (1973): "Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, (...) – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solididade e a justiça, – e só assim teremos uma grande literatura. Cf. tb. Ventura (1991, p. 108-115): "A morte da polidez".

[...]: o que se quer saber é se eles estão cheios desse fogo interior, dessa vibração de vida, dessa palpação de sinceridade que tornam imorredouras as criações do espírito” (MURAT, 1921, p. XXIX). Ainda para o poeta parnasiano, os verdadeiros poemas prescindiam dos prefácios, pois era, sim, primordial que os leitores encontrassem nos poemas "seus sentimentos", "suas dores", e seus "sorrisos".

Luís Murat não partilhava das concepções de Olavo Bilac, porque defendia uma postura mais científica para a crítica literária, enquanto o autor de “Profissão de fé”, romanticamente, enfatizava a importância da obra poética em detrimento dos textos que sobre ela falavam, pois caberia à obra promover encontros afetivos com o leitor, alçando o poeta à categoria de intérprete dos sentimentos humanos. Assumindo este posicionamento, Olavo Bilac revela-se coerente com suas convicções tão bem explicitadas no conhecido soneto "A um poeta" (BILAC, 1997, p. 336). De acordo com as prescrições contidas nesta arte poética, o camarim do poema não deveria ficar exposto, ou seja, parafraseando alguns versos, a oficina literária deveria ficar encoberta, para que o produto fulgurasse como se fosse uma obra arquitetônica de sentimentos e com garantias de eternidade. Pelas palavras que Luís Murat atribui ao poeta parnasiano, tudo indica que Olavo Bilac pensava que a explicitação de teorias artísticas em um prefácio quebraria o encanto do poema, já que toda a maquinaria de construção viria à tona. E, ao deixar em completa exposição os processos compositivos, o desvendamento acarretaria uma ruptura na desejada comunhão entre leitor e poema; quebraria o influxo mágico que os mecanismos internos das “máquinas” despertam em seus “usuários”.

O certo é que Luís Murat requeria uma relação simbiótica entre os prefácios e as obras poéticas neles dissecadas, pois acreditava que muitos deles acabavam fazendo parte dos próprios versos e que, de modo algum, poderiam ser eliminados dos livros. E, caso isso ocorresse, a obra teria sofrido uma amputação. A fim de validar o seu ponto de vista a respeito da importância dos prefácios, o autor tratou de exemplificar-lhes o valor, fazendo referências aos tantos prefácios de Vitor Hugo, de Lamartine, de Camilo e ao prefácio que precedeu à primeira edição das obras de Leconte de Lisle. Segundo o poeta, todos eram de grande valia para compreensão das respectivas obras, uma vez que para ele existia "sempre alguma coisa que se dizer e que não pode ser dita nos poemas” (MURAT, 1921, p. XXIX).

Também confesso leitor de prefácios, Luís Murat lembrava que eles esclareciam implícitos e processos de enunciação, mantendo assim

vínculos muito estreitos com a obra literária. Em sua acirrada defesa a favor da importância dos prefácios, explicava que o "mistério" e a "obscuridade" (MURAT, 1921, p. XXIX) de certos poemas poderiam ser aclarados pelo próprio autor em um texto introdutório. Enfatizava que, de modo algum, as ideias antecipadas pela necessidade de esclarecimento iriam carecer de valor se, em seguida, fossem revividas "com maior intensidade no poema" (*Idem*). E para reforçar sua tese, deliberava: "os prefácios nascem com o mesmo destino dos versos; são expansões tão necessárias como qualquer outra manifestação intelectual" (*Idem*).

As posições assumidas por Luís Murat não só o definiam como um ardoroso defensor da necessidade de prefácios, mas também apontavam para a urgência do estabelecimento de um discurso crítico que expandisse o fenômeno literário e a gênese da composição poética. Contudo, esta reivindicação de ordem teórica desentranhada das palavras de Luís Murat não autoriza dizer que, antes de 1870, a atividade crítica era inexistente. Antonio Candido já destacara que o movimento romântico "viu florescer entre nós um interesse apaixonado pela literatura, e o problema crítico já havia sido proposto e debatido, embora de maneira incipiente, quando entraram em campo os jovens da geração de Setenta" (CANDIDO, 1988, p. 17). Como se pode ver, o pensamento de Luís Murat dava continuidade ao debate iniciado pela geração de 70, ao colocar sob suspeita os critérios utilizados pela crítica e ao propor uma redefinição do perfil do crítico. Por se tratar de uma exigência do momento literário, fora necessário enfrentar uma espécie de crítica que "bandurra pelos cafés e esquinas, enxovalhada pelo seu próprio descrédito" (MURAT, 1885, p. VII).

3. As questões suscitadas pelos prefácios

Através das posições defendidas especialmente por Luís Murat, torna-se patente a necessidade de especialização e seriedade para todo aquele que se propunha entregar-se ao exercício da crítica literária. Seria, então, o momento de se indagar: de que modo se deu a reconstrução e a redefinição do discurso crítico em campo literário brasileiro? Que critérios norteavam a abordagem crítica de um livro de poemas? Quais eram os agentes responsáveis pela legitimação das obras poéticas em campo literário nacional entre 1870 e 1900? Que bases teóricas sustentavam os prefácios escritos entre 1870 e 1900?

Para responder às indagações, toma-se a segunda metade do século XIX como um ponto de partida do qual já se pode avistar a divergência de posições em campo literário brasileiro, a partir da seleção de dois documentos: o prólogo de *Espumas Flutuantes* (1870), de Castro Alves, e o prefácio de *Cantos do Fim de Século* (1878), de Sílvio Romero, que, na qualidade de crítico e autor, reivindicava uma concepção “cientificista (*sic*) no sentido de que procura encarar a crítica literária como disciplina, não científica, mas cientificamente fundamentada” (CANDIDO, 1988, p. 96).

Começando pelo exame do prólogo de *Espumas Flutuantes* (1870), assinado pelo próprio autor da obra, depara-se com um significativo exemplo sobre a natureza dos prefácios e a concepção de poema, na óptica dos preceitos românticos. O texto-portal apresenta-se redigido em linguagem metafórica e comporta imagens de exuberância e de grandiosidade visíveis na descrição da natureza. O poeta faz questão de frisar o seu isolamento e tristeza, para, através de analogias, comunicar aos seus possíveis leitores que vida e poesia não se separam. Seus poemas são “efêmeros filhos” (ALVES, 1957, p. 9) que brotam de sua alma e criam veios paternos entre o poeta e o poema, para envolver os leitores em uma relação de amizade, já que o poeta os define como “amigos” (ALVES, 1957, p. 10). A construção discursiva abusa das reticências para que o leitor-amigo-confidente tenha a nítida impressão de que os poemas a serem lidos trazem confissões entrecortadas pela respiração emocionada do poeta.

Retórico sim, Castro Alves elabora um prólogo em que o leitor, antes mesmo de ler os poemas, pode contemplar as grandezas do universo em duas perspectivas, já que céu e mar se dão em espetáculo. Prólogo fenestral, janela aberta para o cosmo, encerra uma paisagem crepuscular, cujos contornos e formas estão em processo de “esvanecimento” e afetam a disposição anímica do poeta. A nota crepuscular presente no prólogo de *Espumas Flutuantes* prenuncia o fim da era romântica e da concepção hugoana de natureza, já que o poeta testemunha o desaparecimento dos cumes das montanhas, antes “derradeiras atalaias dos [...] arraiais da mocidade” (*Idem*). A grandiosidade e amplitude dos “cimos fantásticos da serra dos Órgãos [...], abismavam-se numa espécie de naufrágio celeste” diante dos olhos do poeta (ALVES, 1957, p. 9) e tomavam “forma vacilante” (*Idem, ibidem*), figurando, em plano metafórico, o abalo que a visão científica iria promover no estatuto da subjetividade romântica. Nesse aspecto, Castro Alves demonstrou sensibilidade por deixar escapar nas

entrelinhas de seu prólogo tal mudança de rumo e as contradições que dela decorriam.

Assim, o prólogo encerra uma série de tensões entre claridade e penumbra, alto e baixo, passado e presente, juventude e maturidade, sonho e realidade, esperança e desencanto, lembrança e esquecimento, o que decerto influenciou o poeta romântico a conceber seus poemas como espumas. Para ele, os poemas eram concebidos como signos frágeis, à deriva, num contexto de mundo em que o vigor do subjetivismo exacerbado perdia-se nas armadilhas do egotismo. Deste modo, o poema, na concepção de Castro Alves, se localizava, pois, em uma instância afetiva que, sancionada por um sistema contratual, conferia ao poeta a paternidade de seus versos, fruto do casamento da alma com a musa e da região abissal com o alto. No emaranhado das metáforas presentes ao prólogo, os filhos – os poemas – têm perfis diferenciados. São “espumas” e “flores” que, embora símbolos do evanescente, contraditoriamente cumpriram a missão de manter viva a imagem do poeta-pai: “...possam eles [...] – efêmeros filhos de minh’alma – levar uma lembrança de mim às vossas plagas!...” (ALVES, 1957, p. 10). Assim, a concepção de poema que circula pelo prólogo de *Espumas Flutuantes* mostra-se variada e contraditória, visto que nela se entrecrocavam, em definição subjetivamente elaborada, núcleos semânticos que se endereçam a ordens diversas – “filhos”, “flores”, “espumas” e “cantos” – para configurar a produtividade. Devido aos tantos giros semânticos, o que prevalece no prólogo é a indefinição do que seria de fato um poema em perspectiva teórica. Comprova-se que Castro Alves promove a fusão do discurso poético com o conceitual.

Se o autor de *Espumas Flutuantes* não coloca limites entre a atividade crítica e a poética, é porque estabelece uma relação paternal com seus poemas. Em contrapartida, no prólogo a *Cantos do Fim de Século* (1878), Sílvio Romero vai propor aos poetas que sigam o caminho do “criticismo contemporâneo” (ROMERO, 1878, p. 242), promovendo um franco embate contra a estética romântica, por ser esta mais afeita à exacerbação das paixões humanas. Porém, de acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos (1969), o crítico-poeta não conseguiu levar a cabo as ideias de uma poesia científica, pois mantinha, ainda, um estreito laço com o Romantismo. Mas, entre o crítico e o poeta, sem dúvida, havia diferenças, porque se entende que a posição de crítico exigia de Sílvio Romero uma coerência que não se refletia na dimensão dos poemas por ele escritos. Tais contradições não afetam os efeitos da proposta de Sílvio Romero no campo literário brasileiro e só ratificam a força das constru-

ções discursivas. Há de se admitir que a tentativa de Sílvio Romero, em propor aos poetas um caminho fora dos quadros do subjetivismo e experimentar ele próprio o caminho sugerido (sem lograr o que desejava), vivava abalar o padrão romântico, tanto na esfera das produções poéticas quanto no âmbito da produção teórico-crítica. A provocação de Sílvio Romero não passaria em branco pelo campo literário brasileiro, tendo em vista os debates sobre os problemas da criação poética nos prefácios surgidos entre 1870 e 1900.

Da perspectiva contratual, ambos os prólogos são escritos pelos respectivos autores das obras já citadas. Portanto, não recorrem a fiadores externos. Porém, os contratos se atualizam de modo diverso, quando são contrastados. Castro Alves abona sua obra lançando mão da confiabilidade que a palavra sincera proferida pelo poeta desperta no público-leitor. Sílvio Romero afiança a sua obra mais na qualidade de crítico do que de poeta, como bem exemplifica o caráter analítico e doutrinário do prólogo intitulado "A poesia hoje". Ali, o autor de *Cantos do Fim do Século*, se apresentando como uma voz que detecta mudança de paradigma, se imbuí da autoridade para resolver as contradições do sistema poético por ele apreendidas, porque detém os meios e os saberes para resolvê-las: um método baseado nas ciências naturais.

O fato é que as concepções de base científica vão sendo disseminadas em campo literário brasileiro e o exercício crítico vai tomando distância do padrão romântico. Para que se comprove tal disseminação, o prefácio do livro *Canções do Outono* (1898), de Lúcio de Mendonça, assinado por Araripe Júnior, se apresenta como exemplar exercício da crítica literária sob a influência do discurso científico. Posteriormente republicado em *Murmúrios e Clamores* (1902), alardeava um conceito de poesia excessivamente impregnado de terminologia da ciência. O vocabulário utilizado pelo crítico é a melhor testemunha: "Átomo", "irradiação orgânica", "função gênica" (*sic*), "grande simpático", "eretismo dos centros nervosos" recortam-lhe o prefácio, demonstrando que o crítico tinha por base teórica as funções neuropsicológicas para explicar o fenômeno literário. Tirante a euforia científica, o prefácio de Araripe Júnior revela que o crítico se opunha às estéticas realista e simbolista. Proclamava que a "musa mística" não despertava a simpatia dos poetas brasileiros e rotulava os nefelibatas de "reacionários de última hora". Os seguidores de Baudelaire⁴⁷ também não escaparam da afiada verve do crítico

⁴⁷ Candido (1989, p. 123-140). Ver o capítulo: "Os primeiros baudelafricanos".

que lhes condenava o "erotismo deliquescente" e a eles denominara "ruminantes eróticos", termo pescado em trabalho de Binet⁴⁸, intitulado *Le fétichisme dans l'amour*; e, em meio a tantas alfinetadas desferidas contra os possíveis adversários, pontificou que

[...] a poesia é idêntica à força procriadora, que a poesia é um crescimento e que o homem, projetando-se na linha indefinida das aspirações do aumento de capacidade cerebral, como instrumento complexo e timbrado, transforma os excedentes da potência, que o dirige para o amor, nas harmonias da Arte e nos poemas da beleza Ideal. (ARARIPE JÚNIOR, 1898, p. 183- 4)

As palavras de Araripe Júnior acionam uma concepção de poesia assentada na "potência", concebida como força do amor que conduz e impulsiona o homem para o caminho da criação. Embora negando o erotismo, porque o compreende no sentido estrito – sexual –, faz referência ao "estado ditirâmico" que não é outra coisa senão uma grande descarga erótica temperada pela harmonia, pela felicidade, pelo ideal de belo, que liga o poeta ao mundo.

Seguindo a rota do determinismo, o crítico asseverava que, no Brasil, "o hálito dos trópicos e a conflagração dos temperamentos" (ARARIPE JUNIOR, 1898, p. 183-184) criavam uma raça de poetas afeita a cantar o amor de forma lírica, demonstrando um franco desplante das teorias científicas para o espaço literário com o objetivo de explicar o fenômeno estético à luz do evolucionismo, do positivismo e da psicologia. Fica claro que a poesia, não conseguindo escapar do olho vigilante e escrutinador do crítico-cientista, acabou sendo definida de acordo com critérios físiopsicológicos. Referências a polarizações, contração universal e descarga dos centros nervosos levam a conceber o poema como fruto de movimento psíquico, enquanto o poeta, exposto às influências do ambiente e da raça, sofre alterações anímicas decorrentes do movimento vital que emana da natureza.

Observa-se, então, que o prefácio de Araripe Júnior assume uma feição mais teórica e crítica. Ao apresentar *Canções do Outono*, de Lúcio de Mendonça, o prefaciador ocupa o espaço que lhe era reservado para elaborar uma teoria e disseminar concepções poéticas. O saldo indica que o prefácio, além de se dirigir aos pares – críticos e poetas –, buscava al-

⁴⁸ Alfred Binet (1857-1911). Trabalho publicado em 1887, comenta os pensamentos de Charcot e Magnan, especificando os fenômenos psíquicos em diferentes perspectivas. Para o desenvolvimento de suas ideias, recorreu o autor a obras literárias e científicas. Seu trabalho sobre feticismo recebeu a atenção de escritores como Gabriel Miró e Marcel Proust.

cançar o leitor virtual⁴⁹ de poesia. Exercendo um papel didático e formativo, oferece a esse leitor as ferramentas necessárias para realizar um tipo de leitura que permite identificar e distinguir processos e procedimentos que faziam parte da composição da obra. Neste prefácio, a legitimação da obra se realiza através de uma avaliação crítica com base em um instrumental teórico de base científica.

Assim como Lúcio de Mendonça, Fontoura Xavier não assina o prefácio de *Opalas*. A autoria do prefácio mais uma vez fica na responsabilidade de uma figura respeitada e com alguma visibilidade no campo literário, constituindo-se, a princípio, em referência de qualidade e competência. No prefácio de *Opalas* (1884), Aníbal Falcão aceita abonar a obra na edição de 1884. Contudo, o teatrólogo e jornalista, autor do drama *O Doutor Alberto*, esclarece, no corpo do prefácio, que está ocupando o lugar de Artur de Oliveira, que viera a falecer e a quem caberia fazer a apresentação da obra de Fontoura Xavier. Após pintar de forma ambígua o retrato de Artur de Oliveira, deixando entrever uma ponta de ressentimento por não ter sido indicado em um primeiro lance, desdobra-se em explicações para justificar que suas ideias acerca de poesia não coincidem com as que serviram de base para os poemas que deveria abonar. Quase em tom de desculpas, esclarece:

O afastamento da literatura contemporânea, em que não encontramos a satisfação das nossas necessidades estéticas; as nossas convicções em matéria de arte; os nossos preceitos e o ideal que nos atrevemos a conceber acerca dos destinos da poesia – nos tornam inábil para o desempenho da missão que já hoje é nossa –, por extrema benevolência de Fontoura Xavier. Mas escreveremos conforme pensamos. (FALCÃO, 1905, p. II)

A partir de tais declarações, já se pode divisar que as bases do prefácio assinado por Aníbal Falcão assentam-se em questões estéticas, ideais e preceitos literários, o que confere ao texto um tom mais técnico, na medida em que os critérios provêm de orientações de cunho retórico. Atravessam o prefácio expressões como "teoria da arte", "estética da Humanidade", "construções poéticas", "linguagem literária", "obsessão da frase", "poesia socialista", "cânones clássicos", "processos de estilo", "metrificação corretíssima" que ilustram a desconstrução de discursos metafóricos em que a poesia costumava ser definida como, por exemplo, "aroma d'alma" (MAGALHÃES, 1986, p. 41). Do ponto de vista do pro-

⁴⁹ Trata-se de uma distinção estabelecida por Gérald Prince e refere-se ao leitor que é passível de ler um romance. Aqui, aplica-se o termo para designar um leitor que pode mostrar-se predisposto a ler o prefácio.

nunciamento, o texto de Aníbal Falcão vem documentar que os prefácios podem conter lições diluídas de retórica, com a finalidade de elaborar um discurso mais técnico, porém ainda não totalmente despido das marcas da subjetividade tão a gosto do paradigma romântico.

Pelas palavras escritas pelo fiador, verifica-se que Aníbal Falcão não se sente muito confortável para abonar e afiançar os valores poéticos da obra de Fontoura Xavier. O contrato não irá efetivar-se por completo, pois o prefaciador deixa bem claro que não compactua com as idéias do autor do livro, a ponto de encerrar o texto com um conselho para Fontoura Xavier abandonar "os costumes modernos" e se voltar à "contemplação do passado", onde "encontrará os elementos de obras impercíveis" (FALCÃO, 1905, p. VIII-IX). Trata-se de um contrato perverso, na medida em que a obra do poeta já começa a ser negada pelo autor do prefácio que nega a posição de fiador. Fincado em posições clássicas, Aníbal Falcão critica a poesia que lhe é contemporânea, por esta conceder extremado valor à observação e à expressão. Com base nas orientações de manuais de retórica, credita à arte a função de comover com o objetivo de patrocinar o aperfeiçoamento humano, bem como, seguindo orientações histórico-patrimoniais, incentiva a função cívica da arte e estimula o canto a heróis nacionais. As orientações de Aníbal Falcão pregavam que os poetas deveriam basear-se nos grandes mestres do passado.

Já Afrânio Peixoto, através da máscara de Júlio Afrânio, assina o prólogo do livro de poemas que escreveu. Apresenta ao público *Rosa Mística* (1900), uma obra que o próprio autor classificava como um "Hímnio em glorificação à mulher" (AFRÂNIO, 1900, p. 151). Publicado em 1900, em Leipzig, o exemplar pertencente ao acervo da Academia Brasileira de Letras, logo após a folha de rosto, traz uma pequena faixa de papel, na cabeceira da página, que mede, aproximadamente, 11 cm x 3 cm, com a seguinte nota: "Impressa distante dos carinhos do autor, *Rosa Mística* nodou-se de imperfeições várias de pontuação, inversões pronominais, trocas de letras e erros outros, que seria difícil apontar, completamente, numa emenda, e para as quais se suplica a indulgência do leitor." (AFRÂNIO, 1900, p. 1).

A nota apensa ao corpo do livro investe em uma construção discursiva que revela uma atitude religiosa assumida pelo autor. Para Afrânio Peixoto, os erros contidos na edição de sua obra eram concebidos como máculas que lhe sujavam o texto, enquanto, na esfera do leitor, significavam pecados que necessitavam de "indulgência". Atentando para as desculpas que o autor de *Rosa Mística* dá ao público, entendem-se os

problemas que um poeta tinha de enfrentar, quando o livro era impresso em outro país. Sem condições de proceder a uma revisão acurada, certo era que sua obra chegasse ao público com toda a sorte de imperfeições. Tratava-se de posição muito delicada, na medida em que as incorreções poderiam ser interpretadas como uma dificuldade do poeta em lidar com sua própria língua ou mesmo um índice de desleixo em relação aos aspectos formais e gramaticais. Nesta espécie de errata, Afrânio Peixoto se vale da nota para escapar de possíveis críticas, assim como o pedido de indulgência dirigido ao leitor é uma estratégica retórica para que o poeta goze da benevolência dos que irão ler *Rosa Mística*.

Após a demonstração de uma cortesia religiosa com seus possíveis leitores, o poeta esclarece, no prólogo, que a proposta de sua obra era libertar a mulher da servidão e para tal convoca "obreiros" para que se lancem na luta "pela fraternidade moral" (AFRÂNIO, 1900, p. 2). Conclama, pois, o poeta a adesão dos leitores à causa que abraçou. Auto-denominando-se visionário, Afrânio Peixoto vaticina que o mundo masculino ruiria mais cedo ou mais tarde, mas, para dar garantia ao seu vaticínio e à singularidade de seu projeto, busca veios comunicativos em leituras filosóficas, especialmente em *Assim Falou Zaratustra*: um livro para todos e ninguém (1892), de Friedrich Nietzsche. Contudo, as relações entre filosofia, literatura e religião só seriam aprofundadas no "Elucidário", um texto de tom celebrante no qual se aciona um campo semântico referente ao culto à Virgem Maria e à hermenêutica desse mesmo culto.

Enquanto palavra antecipadora, o prólogo não esconde a preocupação do autor de tornar bem clara a sua ideia para o leitor, de modo a convencê-lo e sensibilizá-lo. Já o "Elucidário", – um minucioso texto metalinguístico, dividido em três partes: "Hinário", "Rosa Mística" e "Figurações" –, oferece o detalhamento minucioso da confecção da obra – "Arte Esotérica" e "Símbolo Trágico" (AFRÂNIO, 1900, p. 1) –, definindo-a como difícil para os não iniciados e antevendo que seria "desprezada pelo vulgo profano" (*Idem*). O contrato que o poeta agencia com os possíveis leitores assinala que sua obra se destina a um público específico e seletivo, mas também funciona como recurso para supervalorizar o projeto por ele concebido, por considerar que se tratava de um projeto ousado que desafiava as convenções literárias e o patriarcalismo.

Tanto o "Elucidário" quanto o prólogo ressaltam que *Rosa Mística* é uma obra planejada e que faz parte de um projeto tríplice, pois o poeta sublinha que *Rosa Mística* será o primeiro hinário que irá compor com outros três cantos destinados à glorificação da figura da mulher:

“Míro Enamorado”, canto de louvor à Mulher Amante; “Lis Impoluta”, canto destinado a glorificar a Mulher Mãe; “Loiro Fructescente”, canto de exaltação à Mulher Futura.

O projeto de escrever um hinário para glorificar o eterno feminino, por sua vez, veicula-se às orientações do tempo, pois reflete a influência da filosofia positivista no planejamento de Afrânio Peixoto. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, o Positivismo, no Brasil, converteu-se “numa espécie de filosofia religiosa” (SANT'ANNA, 1984, p. 66); situou a mulher na base da família; e a ela prestou culto, porque lhe cabia impedir a degeneração do mundo. Figura salvadora, não raro confundiu-se com a Virgem Maria e adquiriu traços pagãos, transfigurando-se em Vênus, Afrodite, Minerva, em espaço literário brasileiro.

A despeito de toda a carga simbólica e filosófica contida na obra de Afrânio Peixoto, o conceito acerca do poema segue certas orientações clássicas. Para o autor de *Rosa Mística*, o poema, para garantir a perenidade e seu poder de sedução, deveria “oferecer uma dupla condição, ter uma idéia que a robusteça como a alma, e uma forma que a incarne.” (AFRÂNIO, 1900, p. 153). Depreende-se dos conceitos veiculados que o poeta pregava a permanência da obra de arte tomando-a como um monumento a povoar o espaço artístico e defendia o perfeito entrosamento entre forma e ideia. Um exemplo significativo encontra-se no “Elucidário”, quando Afrânio Peixoto chama a atenção para os desarranjos que podem decorrer caso ideia e forma não se afinem:

Da desavença destes dois fatores, da ascendência de um sobre o outro, resulta um produto monstruoso, destinado a não viver e a não seduzir; ou a durar, mas não agradar; ou ainda a agradar, mas para morrer efemeramente. Sem uma ideia que anime a forma é ouca (*sic*), sem uma forma que a vista a ideia é áspera e intransmissível (AFRÂNIO, 1900, p. 153).

A natureza dos textos contratuais assenta-se nas intenções de abo-nar e afiançar, embora a nomenclatura empregada para nomeá-los seja bem diversificada: prefácios, prólogos, nota e “Elucidário”. Ora os prefácios ficavam na responsabilidade do autor da obra, ora na responsabilidade de um crítico ou de um rétor. Contudo, seja o autor da obra seja um crítico, prevalece a natureza heterográfica, pois de acordo com Idt Geneviève, “Todo prefácio é, pois, heterográfico: ao prefaciá-lo a si mesmo, o autor torna-se um outro.”⁵⁰ (p. 67), como se pode ver no prólogo de *Can-tos do Fim de século*, já que ali autor se posiciona muito mais como críti-

⁵⁰ Cf. “Toute préface est donc hétérographe: en se préfaçant lui-même, l'auteur devient un autre”.

co literário. Constatou-se também que o fiador pode não aceitar esta posição e, pelos torneios do discurso, sem que pareça quebra de contrato, como ocorreu no prefácio de *Opalas*, não legitima a obra. A natureza dos contratos, por sua vez, mostrou-se bem variável. Às vezes, toma a feição de um “prestar contas” ao público-leitor; em outros momentos elabora guia de leitura; e, em outros ainda encerra um exercício metalinguístico para expor um método de trabalho, uma concepção poética ou um projeto da obra, como os de *Rosa Mística*.

Tanto prefácios quanto prólogos e seus derivados dão especial atenção ao público leitor de forma diferenciada. Ao falar de si e de seus poemas, os poetas buscam uma aproximação com os leitores, ora tratando-os com a intimidade que se dedica aos conhecidos, ora se desvelando no exercício da modéstia e ora ainda determinando o leitor ideal para as obras que apresentam ao público; quase sempre, estas negociações escamoteiam um real desejo: valorizar os poemas que produzem. Entretanto, quando os prefácios são escritos por alguém que não seja o próprio autor dos versos, pode ocorrer, além da valorização concedida à obra prefaciada, que o prefaciador dispense tratamento especial aos leitores, incluindo protocolos de leitura e convencimento. Acrescente-se, ainda, que o prefaciador, quando não é o autor da obra, geralmente já dispõe de um público que pode ser transferido ao poeta cuja obra foi prefaciada.

A crítica também ganha especial atenção nos textos contratuais. Entre 1870 e 1900, as negociações se dão no âmbito do discurso crítico e na legislação de normas para a atividade crítica. Há mesmo uma premência em se definir um ideal de crítica e, em nome desse ideal, muitos exageros foram cometidos, já que certos prefácios assumiram uma feição semelhante a dos tratados um tanto esotéricos, como, por exemplo, o de Araripe Júnior e o de Sílvio Romero. Neste sentido, os prefácios tinham como destinatários os críticos e misturavam filosofia, psicologia, mito, e teorias científicas (Buckle, Comte, Taine e Spencer), na certeza de ultrapassar um modelo de crítica frívola e “foliculária” já denunciado por Machado de Assis, em “O ideal do crítico” (1865).

No âmbito do gênero textual – o poema –, cumpre lembrar que, após a esclerose do sistema romântico, o culto à forma surge com intenso vigor, realizando-se de vários modos. Dentre esses modos, destaca-se a busca obsessiva pela expressão ideal, pelo casamento perfeito entre forma e conteúdo e por uma linguagem poética mais plástica e pintureira. Entram em vigor preceitos poéticos que reentronizam o conceito clássico de expor “as coisas ocultas em formas externas e sensíveis” (HONORA-

TO, 1879, p. 229), transformando o ideal em real. Decorrente dos variados preceitos acerca da produção de poemas, toma corpo uma visível preocupação em esclarecer, definir e justificar poéticas. Acionam-se preceitos clássicos como a eternidade de obras, para enfrentar a volubilidade das teorias poéticas que atravessavam o momento literário e as linhas de forças não conservadoras pressentidas como ameaças ao já legitimado. As concepções retóricas ecoam por quase todos os textos metalinguísticos que guarnecem as obras publicadas entre 1870 e 1900, instaurando uma poética que rejeita a "desigualdade", a "desproporção", a "dessemelhança", o "desconcerto" e a "desordem" (HONORATO, 1876, p. 222).

O poema é, muito frequentemente, concebido como um quadro pela exigência de mais concretude para as ideias poéticas. No entanto, ainda que o belo, as medidas exatas, as harmonias da composição, o culto aos mestres do passado, o equilíbrio das formas clássicas fossem os objetos de culto e servidão literária nos textos contratuais, a possibilidade da manifestação do medonho ou do monstruoso⁵¹ era uma ameaça à serenidade dos versos, à unidade do poema, à sobriedade imagética, à rotina das formas fixas, à precisão técnica, se permitido for expandir as palavras de B. Lopes na carta que serve de prefácio ao livro de Jonas da Silva, intitulado *Ânforas* (1900).

Diante da natureza dos prefácios mencionados, a validade da massa crítica gerada por ele, no período compreendido entre 1870 e 1900, reside, principalmente, nas contradições que encerram, demonstrando com muita clareza a impossibilidade de uma pureza discursiva e de uma não contaminação pelas estéticas do passado. Mistos ou híbridos, os textos contratuais que acompanham *Espumas Flutuantes* (1870); *Cantos do Fim de Século* (1878); *Canções do Outono* (1898); *Opalas* (1884); *Rosa Mística* (1900) refletem as contradições em seus respectivos discursos e que notadamente estão ativas em campo literário brasileiro.

A despeito do empenho dos grupos em marcar divisas e fronteiras estéticas, os prefácios e seus derivados, sem dúvida, colocam em evidência os sintomas da indeterminação, da falta de clareza sobre os rumos da poesia brasileira e da necessidade de se reconfigurar o discurso da crítica literária. Escritos e assinados por quem detenha a autoridade para falar

⁵¹ Cf. Silva (1900, p. 7): "O contrário lhe digo: leia o menos possível os "mestres" para não ficar sem originalidade e estude simplesmente o que diz respeito a sua profissão. Que para fazer bons versos, meu amiguinho, não é preciso que venham livrarias abaixo. Muito pelo contrário: quem muito sabe, o sapiente, quando versos faz, fá-los medonhos".

de/em/sobre poesia e poema – o que implica uma representatividade no campo literário ou um anseio de nele se inserir –, os textos contratuais são orquestrados pela função conativa, porque o objetivo é também “vender” um produto – um livro de poemas, uma teoria, um modelo de crítica – para um público que precisa ser convencido e receber formação adequada. Por isso, na intenção de evitar qualquer tipo de opacidade, desdobram-se os prefaciadores em lógica discursiva que é ao mesmo tempo doutrinária, didática e publicitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFRANIO, Júlio. *Rosa mística*. Leipzig: [s./ed.], 1900.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1957.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, v. III.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Org. e pref. de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.
- DREYFUS, John; RICHAUDEAU, François (Dir.). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Trad.: Fernando Jiménez. Salamanca, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1990.
- DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Universidade de São Paulo e UNICAMP, 2006.
- HONORATO, Manuel da Costa. *Retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- IDT, Geneviève. Fonction rituelle du metalangage dans les préfaces hétérographes. *Littérature*, n. 27, 1977, p. 65-74.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Pref. de Fábio Lucas. 5. ed. Brasília: Universidade de Brasília; INL - Instituto Nacional do Livro, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad.: Marina Appenzeller; rev. de trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDONÇA, Lúcio de. *Canções do outono*. Prefácio de Araripe Júnior. Coimbra: França Amado, 1898.

MURAT, Luís. *Quatro poemas*. Rio de Janeiro: Tipografia Hamburguesa do Lobão, 1885.

_____. *Sara*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921.

PRINCE, Gerard. Introduction à l' étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, 1973, p. 178-195.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RAMOS, Péricles Eugênio. A renovação parnasiana na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-americana, 1969, vol. III.

ROMERO, Sílvio. *Cantos de fim do século*. [s./l.: s./e.], 1879.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Jonas da. *Ânforas*. Carta-prefácio de B. Lopes. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional, 1900.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

XAVIER, Fontoura. *Opalas*. Prefácio de Aníbal Falcão. 2. ed. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1905.