

Rafael Fava Belúzio

**UMA LIRA DE DUAS CORDAS:
O RITMO COMO ELEMENTO CONSTRUTIVO DA BINOMIA
DE *LIRA DOS VINTE ANOS***

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Rafael Fava Belúzio

**UMA LIRA DE DUAS CORDAS:
O RITMO COMO ELEMENTO CONSTRUTIVO DA BINOMIA
DE *LIRA DOS VINTE ANOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Belúzio, Rafael Fava.
A994I.Yb-I Uma lira de duas cordas [manuscrito] : o ritmo como elemento
constutivo da binomia de Lira dos vinte anos / Rafael Fava Belúzio.
– 2009.
143 f., enc.

Orientador: Marcus Vinicius de Freitas.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 111-122.

Anexos: f. 123-142.

1. Azevedo, Álvares, 1831–1852 – Lira dos vinte anos – Crítica
e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica –
Teses. 3. Romantismo – Brasil – Teses. 4. Versificação – Teses. 5.
Ritmo – Teses. 6. Rimas – Teses. I. Freitas, Marcus Vinicius de,
1959- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.
III. Título.

CDD: B869.13

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao professor e escritor Marcus Vinícius de Freitas, orientador dessa dissertação, pelo empenho e cordialidade sempre encantadora.

Aos outros três orientadores com os quais pude trabalhar, respectivamente, em iniciação científica, monografia e começo de mestrado. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, pelos debates, textos e críticas valiosas. Gérson Luiz Roani, pela compreensão. Sérgio Alves Peixoto, pela acolhida.

Aos professores Maria Cecília Boechat, Sabrina Sedlmayer, Luís Alberto Brandão e Sérgio Alcides Pereira do Amaral pelas importantes discussões.

Aos professores participantes da banca examinadora, Cilaine Alves Cunha, Andréa Sirihal Werkema e José Américo Miranda, agradeço as generosas leituras.

Aos amigos Manuela Barbosa, Leonardo Ferreira, Rony do Vale, Esequiel Gomes da Silva, Weder Ferreira.

À minha família.

À FAPEMIG pelo apoio dado a essa pesquisa.

RESUMO

Neste trabalho, sugiro uma leitura de *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, a respeito do ritmo como fator construtivo da *binomia* (conceito alvaresiano para expressar a idéia de síntese de oposições). Com este intuito, primeiramente, mostro a maneira da fortuna crítica compreender a binomia e contrasto esse viés tradicional com uma leitura que pretendo mais atenta. Em seguida, procuro desdobrar a síntese das oposições na fatura do ritmo – expresso através de versos, rimas e estrofes – das duas partes originalmente delineadas da *Lira*. Alguns poemas, a partir de então, vão merecer análise mais detida por mostrarem um cuidado especial com o ritmo.

ABSTRACT

In this thesis, I suggest a reading of the *Lira dos vinte anos*, by Álvares de Azevedo, regarding the rhythm as a constructive factor of *binomia* (concept used to express the idea of synthesis of oppositions). For this reason, I firstly present the way the critics understand binomia and I contrast this traditional perspective with an interpretation that I intend more careful. Next, I try to extend the synthesis of oppositions in the rhythm – expressed through the lines, rhymes and stanzas – of the two original parts of *Lira*. Some poems, from then on, deserve more detailed analysis because they show a special care with the rhythm.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: <i>Lira dos vinte anos</i> e a binomia	13
I.1.: Caixa de ressonância: abordagens da binomia pela fortuna crítica.....	14
I.2.: Um diapasão: “Prefácio” à “Segunda parte” de <i>Lira dos vinte anos</i>	25
CAPÍTULO II: O ritmo como elemento construtivo da binomia	33
II.1.: Ritmo – metro, rima, estrofe	34
II.2.: Grave & agudo	47
a. O grave	47
b. O agudo	60
c. &	64
CAPÍTULO III: Análises de poemas	70
III.1: Noturno melancólico, ou “Crepúsculo nas montanhas”	71
a. Comentário	71
b. Aspectos formais internos	74
c. Forma externa	76
d. Forma das formas	80
III.2: Dança doméstica, ou “Idéias íntimas”	83
a. Comentário	84
b. Breve discussão teórica	85
c. Internalizando	90
III.3: Parábola desfeita em poema, ou a contradança de “Um cadáver de poeta”	94
a. Comentário	94
b. Movimentos temáticos	97
c. Movimentos formais	98
d. Poema miscelânea	101
e. Contradança	102
CONCLUSÃO	106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
ANEXO	125
“Crepúsculo nas montanhas”	126
“Idéias íntimas”	129
“Um cadáver de poeta”	136

INTRODUÇÃO

Manuel Antônio Álvares de Azevedo (São Paulo, 1831 – Rio de Janeiro, 1852). O nascimento, a vida e a morte dariam, por si só, uma dissertação, tantas são as versões para cada um desses três momentos. Sobre o nascimento, a controvérsia está em torno do pequeno Maneco ter vindo ao mundo na biblioteca da casa de seu avô materno ou na do curso de direito. A morte, por seu turno, possui cinco possíveis causas: perfuração do intestino grosso, tuberculose, queda de cavalo, sífilis, tumor na fossa ilíaca; sem contar as supostas razões múltiplas, como perfuração causada por queda de cavalo unida a uma tuberculose. A escolha da *causa mortis* muitas vezes está atrelada ao que se atribui à vida de Álvares de Azevedo: teria sido um anjo tuberculoso ou um demônio sífilítico? Para os que escolhem o lado angelical, é comum criar a biografia de um jovem cuja única paixão eram os livros, nunca tendo conhecido uma mulher. Se o biógrafo prefere um demônio, conta histórias de um moço dado a orgias de noites e dias seguidos e inteiros em quartos fechados com prostitutas e outros rapazes, rituais macabros em tumbas, além da posse de objetos como crânios e tochas fúnebres.

Quantitativamente e qualitativamente, a obra desse misterioso dono de uma curta vida bastante imprecisa chama a atenção. Enveredou por todas as três grandes faces da literatura – os poemas de *Lira dos vinte anos*, os contos de *Noite na taverna* e a peça *Macário*, por exemplo –, tendo uma obra que, analisada com relação à sua morte precoce, pode ser considerada extensa. Essa volumosa criação atrelada à vida diminuta fez surgir uma produção irregular, com altos e baixos, afinal, todos os livros alvaresianos são de publicação póstuma, baseados em originais que muito provavelmente ainda não estavam finalizados¹. Diante dessa desordem, no ensaio “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, Antonio Candido sugere um percalço: ou se perdoam os problemas de composição dos textos e se ama a obra do poeta ou então se cria uma resistência à obra, não havendo a possibilidade do equilíbrio diante do ultra-romântico². Discordo de Antonio Candido neste ponto, pois creio que a produção alvaresiana admite a binomia do gosto: tanto o amor a “Idéias íntimas”, quanto a repulsa a *O livro de Fra. Gondicário*.

¹ CANDIDO, 2002, p. 17. Segundo PANDOLFI (2000, p. 127-128), as obras de Álvares de Azevedo foram publicadas a partir de 1853, tendo sido organizadas por Domingos Jaci Monteiro, primo do poeta ultra-romântico. Cf. também a “Cronologia da vida e da obra” presente na edição de 2000 da *Obra Completa*. A propósito, os textos alvaresianos utilizados por mim são os dessa *Obra Completa* da Editora Nova Aguilar organizadas em 2000 por Alexei Bueno.

² CANDIDO, 1975, p. 178.

Deixando de lado essa ironia, a binomia que realmente interessa é a da concepção poética alvaresiana. A binomia – espécie de redução estrutural³ de sua obra – fora conscientemente, artificialmente, traçada e expressa no “Prefácio” à “Segunda parte” de sua *Lira dos vinte anos*: “É que a unidade desse livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram esse livro, verdadeira medalha de duas faces”⁴. Uma continuidade (uma medalha) e uma ruptura (duas faces)⁵ coabitando as cavernas do cérebro do sujeito-lírico, o que faz todas as obras realizadas por ele tenderem a uma relativamente parecida coexistência de oposições⁶: um livro de poesias dividido em duas partes⁷, um confronto de duas personalidades distintas em sua peça teatral e a constante articulação entre sonho e realidade presente nos contos macabros da *Noite na taverna*.

Devido, entre outros textos, ao mencionado “Prefácio”, Álvares de Azevedo se inscreve no *continuum* de uma tradição moderna formada por autores que refletiram sobre a condição criadora da literatura, entre eles Friedrich Schlegel, Edgar Allan Poe, Victor Hugo,

³ Ao longo da dissertação, compreendo como *elemento* cada uma das partes de um todo; pensando com relação a poemas, em particular, ritmo, metro, rima, estrofe, binomia, sujeito-lírico, espaço, verbos, enfim, todos esses – além de outros – são elementos do todo que é o poema. Em alguns casos – entre os quais está *Lira dos vinte anos* –, dentre os elementos formadores de um texto, um deles pode ser capaz de organizar os demais; tal elemento vou chamar de redução estrutural, estrutura profunda, estrutura fundamental, chave da obra e/ou diapasão.

⁴ AZEVEDO, 2000, p. 190.

⁵ Os termos “continuidade” e “ruptura” aparecem algumas vezes ao longo da dissertação e de maneiras bem variadas. Por continuidade entendo a harmonia, a coexistência, a igualação, a unidade, o prosseguimento, a proximidade, a convergência, a igualdade, a permanência do antigo, o estabelecimento de eixos parafrásicos. A continuidade está para a síntese, é anti-polarizadora, prefere o já conhecido. Uma medalha, uma lira. Por ruptura entendo a desarmonia, as oposições, a divisão, a separação, a interrupção, o distanciamento, a diversidade, a divergência, a instauração do moderno, o estabelecimento de eixos parodísticos. A ruptura está para tese/antítese, é criadora de polarização, prefere o novo. Duas faces, duas cordas.

⁶ Olhar a binomia como estrutura profunda de toda a produção alvaresiana é um equívoco, já que há diferenças entre a binomia da *Lira* e o dialogismo de *Macário*, por exemplo. Apesar disso, neste momento estou caindo neste equívoco previsto objetivando chamar a atenção para a proximidade entre as obras de Álvares de Azevedo.

⁷ Como se sabe, a *Lira dos vinte anos* é dividida em três partes. Entretanto, em decorrência da obra não ter sido organizada, em última instância, pelo próprio Álvares de Azevedo, a “Terceira parte” é tratada pela tradição crítica como problemática. Tendo em vista essa questão, meu trabalho se centrará nas duas primeiras partes do livro, uma vez que é nelas que se pode observar com maior precisão a consciência poética de Álvares de Azevedo. Creio que teria sido mais adequada a inclusão dos poemas da “Terceira parte” no conjunto denominado “Poesias diversas”; ou então, já que historicamente isso não aconteceu, as edições de *Lira dos vinte anos* poderiam trazer uma nota explicando o problema em torno da parte três.

Wordsworth e Fernando Pessoa⁸. No Brasil, exemplos maiores dessa linhagem são Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade⁹; mas, dentro de um certo cânone nacional, talvez teria sido Álvares de Azevedo o primeiro a se aprofundar na questão e, dessa maneira, seria o primeiro autor brasileiro efetivamente moderno. No que diz respeito à Era Moderna, enquanto algo historicamente determinado, o final dos setecentos e o começo dos oitocentos – período no qual uma série de transformações iniciadas com o declínio medieval assumem uma espécie de linha de corte – abrem definitivamente as portas para um mundo urbano¹⁰ marcado pelo valor de troca das mercadorias, pelo homem que se assume como sujeito de sua história, estimando sua autoconsciência, a qual, devo dizer, é utilizada por Álvares de Azevedo em sua binomia.

Não foram poucos os que se debruçaram sobre o tema da binomia; poderia mesmo sugerir a existência de três eixos de recepção da obra de Álvares de Azevedo a partir do conceito criado pelo autor. O eixo primeiro, marcado pelo biografismo – principalmente por questões de nascimento, vida e morte do ultra-romântico –, desdobra a vida do sujeito-empírico nas cavernas do cérebro do sujeito-lírico. Outro eixo de estudos sobre a poética alvaresiana tende a uma psicoestilística que mistura às velhas questões biográficas algumas novas, porém enfatizando aspectos propriamente formais. Um terceiro grupo de estudos não se preocupa tanto com a vivência do ultra-romântico para se deter nas influências que sua obra sofrera¹¹. Apesar de toda essa divisão da fortuna crítica – divisão problemática que compreendo como mais formal do que temporal –, alguns pontos são relativamente constantes. Um deles é a maior valorização da “Segunda parte” da *Lira*, o que pode ser percebido em Sílvio Romero, pois talvez antes dele os poemas normalmente vistos como sentimentalões da “Primeira parte” pareciam afinados ao gosto do leitor. A polarização atribuída à binomia é outra marca comum da fortuna crítica, ou seja, embora essa estrutura profunda capaz de organizar a obra de Álvares de Azevedo seja caracterizada por coexistência de contrários, geralmente a crítica prefere enfatizar mais as rupturas do que as harmonizações.

⁸ Cf., por exemplo, *O dialeto dos fragmentos*, de Friedrich Schlegel; “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe; *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo; “Prefácio às *Baladas líricas*”, de Wordsworth; *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*, de Fernando Pessoa.

⁹ Cf. também o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o poema “Procura da poesia”.

¹⁰ Sobre a urbanidade moderna de Álvares de Azevedo, concordo com Modesto Carone (1987): “Álvares de Azevedo talvez seja o primeiro poeta urbano realmente moderno da literatura brasileira” (p. 5).

¹¹ Respectivamente, Sílvio Romero, Antonio Candido e Vagner Camilo representariam – feitas certas ressalvas, como se pode ver no primeiro capítulo da dissertação – cada um dos eixos.

A confrontar essas leituras cristalizadas, bem como a sugerir uma outra maneira de perceber a binomia, é dedicado o primeiro capítulo desta dissertação.

Após essa explanação geral sobre a binomia, o segundo capítulo irá demonstrar as continuidades e as rupturas que existem, no plano do ritmo, entre as duas partes de *Lira dos vinte anos*. Para tanto, será essencial discutir um pouco o próprio conceito de ritmo – e de alguns outros elementos importantes como metro, rima e estrofe – enquanto fator construtivo não apenas de versos, mas de toda uma poética. Mostrarei que a estrutura profunda da obra alvaresiana organiza de algum modo a construção rítmica dos poemas fazendo com que eles expressem artificialmente a idéia geral de coexistência de contrários.

Saltarão aos olhos, então, alguns poemas que elaboraram com maior densidade a questão do ritmo. Por isso, nesses casos será mais rico analisar de perto a construção dos versos objetivando demonstrar algumas peculiaridades da binomia alvaresiana: nisso consiste o terceiro capítulo. Os poemas escolhidos foram o melancólico “Crepúsculo nas montanhas”, “Idéias íntimas”, que é, possivelmente, o mais canonizado de todos os textos alvaresianos, e “Um cadáver de poeta”. Na escolha de três poemas há uma tentativa de expressar em meu trabalho o movimento de confecção de tese, antítese e síntese, ou seja, escolhi – artificialmente como fizera Álvares de Azevedo – um texto para cada um desses estratos.

A dissertação, de modo geral, se vale de alguns movimentos tríplexes de tese-antítese-síntese como, para citar um, a caracterização rítmica da “Primeira parte” da *Lira* (“O grave”), da “Segunda” (“O agudo”) e a síntese das continuidades e rupturas (“&”). Mas, sobretudo, espero que haja em minha escrita um ensaísmo, mais forte em alguns momentos, unido a uma preocupação mais clara com as fontes e com a precisão. Essa é talvez uma binomia de meu texto.

CAPÍTULO I:***LIRA DOS VINTE ANOS E A BINOMIA***

I.1.: Caixa de ressonância: abordagens da binomia pela fortuna crítica

Esta dissertação focaliza apenas *Lira dos vinte anos*, particularmente com a tentativa de explicitar a binomia como organizadora de elementos rítmicos. Tendo em vista este fim, inicialmente proponho escolher uma pequena, mas valiosa, tradição de estudos indicadores da “binomia” enquanto estrutura profunda capaz de organizar a *Lira*. Para tanto, apoio minha seleção em três espécies de cânones. Há cerca de dez anos, três estudiosos propuseram de certa maneira cânones da recepção crítica de Álvares de Azevedo: Cilaine Alves, em *O belo e o disforme*; Maira Angélica Pandolfi, com *A recepção crítica de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*; Alexei Bueno, organizador da *Obra Completa* do ultraromântico, ao indicar uma fortuna crítica nessa mesma edição. Diferindo entre si – e também de minha dissertação – quanto à finalidade de cada um, reuni estes trabalhos com o intuito de encontrar ao mesmo tempo uma tradição genericamente aceita e particularmente fundamental em meu estudo. Seguindo essa perspectiva, convém esmiuçar os cânones já tecidos ao sugerir o meu próprio.

O belo e o disforme, de Cilaine Alves, fora uma dissertação de mestrado defendida em 1994 na USP, tendo virado livro quatro anos depois. Chamo a atenção para o primeiro capítulo da obra – “A recepção de Álvares de Azevedo na Crítica Brasileira” –, pois é nele que a autora estabelece a sua tradição. Dividindo em duas partes o capítulo, a ensaísta coloca de um lado uma crítica chamada de psicobiográfica e de outro uma referida como psicoestilística. O eixo psicobiográfico, por sua vez, também se subdivide em dois, sendo o ensaio “Amor e medo”, de Mário de Andrade, o divisor de águas. De acordo com Cilaine Alves,

Até o momento em que Mário de Andrade introduz sua análise freudiana, os estudos críticos de cunho psicológico não eram feitos à luz das descobertas da teoria psicanalítica. Assim, até mais ou menos por volta de meados de 1930, os estudos críticos faziam considerações gerais sobre a vida e a personalidade do poeta para ressaltar, na obra, as manifestações de seu comportamento psicológico.¹²

O primeiro grupo psicobiográfico teria como principais representantes Joaquim Norberto, Silvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho¹³. Já o segundo, começa com Mário de

¹² ALVES, 1998, p. 30.

¹³ Cf. Norberto, 1884; Silvio Romero, 1943; José Veríssimo, 1969, 1977 e 1978; Ronald de Carvalho, 1929.

Andrade e possui outro representante de peso em Angélica Soares¹⁴. No que diz respeito à crítica psicoestilística, Cilaine Alves indica, com maior ênfase, Antonio Candido, e coloca Alfredo Bosi¹⁵ apenas numa nota de rodapé. Seria discutível se apenas um autor, ou dois, poderia configurar um eixo crítico ou se a escolha de Antonio Candido se dá através de uma metonímia. De qualquer maneira, a tradição crítica levantada por Cilaine Alves não é muito extensa, mas é para mim importante, uma vez que tenho em comum com a ensaísta a preocupação com a binomia. Do cânone de Cilaine Alves, me aproximarei de Antonio Candido e de Sílvio Romero, sendo a própria binomia a razão das escolhas.

O levantamento feito por Maira Angélica Pandolfi (2000), em contraste com o apresentado em *O belo e o disforme*, por um lado ganha em número de críticos mencionados e, por outro, perde na ênfase direcionada a cada um deles. A tentativa de abarcar o maior número de dados possíveis é conscientemente traçado por Maira Pandolfi, pois, segundo a autora, a escolha da expressão *recepção crítica* em detrimento de *fortuna crítica*¹⁶ está ligada ao fato desta abarcar apenas “os estudos mais extensos sobre os autores”¹⁷ e daquela dar conta de “alusões, referências ocasionais e verbetes de enciclopédia, além de homenagem, sites na Internet, teses, e da presença do autor em antologias e periódicos”¹⁸. O longo oitavo capítulo da dissertação de Pandolfi – dono de quase duzentas e setenta páginas – é o resultado dessa exaustiva pesquisa: a catalogação de uma parte, creio, considerável da recepção crítica. Mas é no começo de seu trabalho que a autora faz avaliações desse grupo de dados: basicamente nos quatro primeiros capítulos, Pandolfi cria não um, mas três cânones. O primeiro deles, mais pessoal, se refere à tradição de analistas da recepção crítica de Álvares de Azevedo: Joaquim Norberto, Arthur Motta e Otto Maria Carpeaux¹⁹. No segundo grupo de autores, configuram os que para Maira Pandolfi constituem os principais estudiosos sobre a obra alvaresiana: Mário de Andrade, Antonio Candido, Brito Broca, Maria Alice Faria, Vagner Camilo²⁰; destacando (i) que a categoria *principais* é direcionada aos estudos supostamente capazes de olhar a obra alvaresiana de maneira um tanto inovadora e (ii) que Mário de Andrade receberia

¹⁴ Cf. Soares, 1989. Não estou fazendo referência aos autores que Cilaine Alves trata de algum modo como menores, a saber Afrânio Peixoto (1931), Amaral Azevedo (1931), Vicente de Paulo Azevedo (1931), Carlos Felipe Moisés (1977), Hildon Rocha (1982), José Guilherme Merquior (1977), Carlos Dante de Moraes (1960). As referências são de *O belo e o disforme*.

¹⁵ Cf. BOSI, 1993.

¹⁶ Escolhi, para o título deste item I.1. da dissertação, a expressão “fortuna crítica” pensando no conceito de Maira Angélica Pandolfi.

¹⁷ PANDOLFI, 2000, p. 4.

¹⁸ PANDOLFI, 2000, p. 4.

¹⁹ Cf. Norberto, 1873; Motta, 1919; Carpeaux, 1949. As referências são de *A recepção crítica de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*.

²⁰ Cf. Andrade, 2000; Candido, 2000; Broca, 1979; Faria, 1970; Camilo, 1997.

o posto de divisor de águas devido ao seu “Amor e medo” estar em consonância com o advento da psicanálise, havendo aqui um forte ponto de encontro de Maira Pandolfi e Cilaine Alves. Por fim, a tradição que a mim mais interessa é a de estudos sobre a binomia: Silvio Romero, Antonio Candido, Maria Alice Faria, Vagner Camilo, Cilaine Alves²¹. Vou me aproximar do primeiro, do segundo e do quarto, uma vez que Maria Alice de Faria e Antonio Candido produzem trabalhos relativamente próximos dentro dessa tradição, e o mesmo acontece com Vagner Camilo e Cilaine Alves²².

O terceiro cânone, o de Alexei Bueno, perde por não vir junto a uma discussão. Na “Nota editorial” presente na *Obra completa* de Álvares de Azevedo editada no ano de 2000, somente diz o crítico: “Enriquece também esta edição uma vasta Fortuna Crítica, que cobre um período de quase cento e quarenta anos de reflexões sobre o poeta, algumas delas de autoria de nomes primordiais da crítica literária brasileira”²³. Essa fortuna crítica não conta com Vagner Camilo, mas com textos de Jaci Monteiro, Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, Agripino Grieco, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade²⁴, Manuel Bandeira, Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Luciana Stegagno-Picchio e Wellington de Almeida Santos²⁵. Se é um ciclo perfeito não sei – principalmente em razão do aparecimento de Manuel Bandeira, por exemplo, aventar ser mais a cargo da importância do poeta modernista do que devido à sua contribuição para os estudos alvaresianos –, mas estes doze nomes indicados por Alexei Bueno dão conta de abarcar o que seriam os três eixos da fortuna crítica de Álvares de Azevedo.

Crítica biográfica, crítica psicoestilística e crítica estético-sociológica. Mesmo sabendo a respeito dos problemas de se tecer esses rótulos demasiadamente genéricos, a partir dos apontamentos de Cilaine Alves, Maira Angélica Pandolfi e Alexei Bueno vejo aqueles três eixos críticos perpassando a fortuna alvaresiana, pensando sempre no que toca a questão da binomia.

²¹ Cf. Romero, 2000; Candido, 2000; Faria, 1970; Camilo, 1997; Alves, 1998.

²² Antonio Carlos Secchin, em artigo de 12/09/1998 publicado pela *Folha de São Paulo*, comenta sobre dois livros: *O belo e o disforme* e *Risos entre pares*, obras, respectivamente, de Cilaine Alves e Vagner Camilo. Cf. SECCHIN, 2003, p. 131-134.

²³ BUENO, 2000, p. 12-13.

²⁴ Mário de Andrade aparece nos três cânones, e nos dois primeiros recebe o posto de divisor de águas. Entretanto, o modernista não atenta para a binomia intensamente, além de cair num psicologismo bastante problemático. Por estes motivos, não o enfocarei.

²⁵ Cf. Monteiro, 2000; Machado de Assis, 2000; Romero, 2000; Veríssimo, 2000; Grieco, 2000; Carvalho, 2000; Andrade, 2000; Bandeira, 2000; Candido, 2000; Merquior, 2000; Stegagno-Picchio, 2000; Santos, 2000.

A crítica biográfica, representada entre outros por Jaci Monteiro, Joaquim Norberto, José Veríssimo, Ronald de Carvalho e Mário de Andrade, tem em Silvio Romero a preocupação mais forte com a binomia²⁶. Está dito mais acima que o rótulo de crítica biográfica é demasiadamente genérico, e isso pode ser notado ao apontar Silvio Romero dentro desse eixo, pois ele é um representante da crítica realista ou naturalista²⁷ e veria a literatura como influenciada pelo meio e pela raça²⁸, configurando, assim, uma tendência notavelmente sociológica. Esse aspecto sociologista aparece com força mais ao final do ensaio “Álvares de Azevedo” – presente em *História da literatura brasileira* –, especificamente quando Romero procura contestar a idéia alvaresiana segundo a qual para haver uma literatura à parte seria preciso haver uma língua à parte, de maneira que a literatura brasileira pertenceria à lusitana; nas palavras de Silvio Romero: “Ora, meio à parte, raça à parte, ideal à parte produzem necessariamente literatura à parte”²⁹. Apesar, ou além, de cair nesse reducionismo sociologizante, o ensaio “Álvares de Azevedo” é inserido por Cilaine Alves no eixo psicobiográfico devido ao “temperamento do poeta” ocupar, “na análise de Silvio Romero, uma posição de destaque”³⁰:

Nem anjo, nem demônio.

Foi uma natureza inteligente e idealista, porém mórbida, desequilibrada de origem, e ainda mais enfraquecida pelo estudo e agitada pela leitura dos sonhadores do tempo.³¹

Contestando dois modos de se ver a curta vida de Álvares de Azevedo – ora como puro, ora como libertino –, Sílvio Romero supera a antiga polarização criando uma nova ou, talvez, sugerindo uma fusão: inteligente, idealista, ávido leitor e mórbido, originalmente desequilibrado, enfraquecido.

Essa maneira de ver o sujeito-empírico Álvares de Azevedo desemboca – mas apenas do ponto de vista da polarização – na leitura que Sílvio Romero faz da binomia:

²⁶ Quer dizer, de toda esta tradição dedicada a investigar talvez mais o sujeito empírico Álvares de Azevedo do que suas poesias, estou escolhendo justamente aquele crítico que mais se atém a questões estéticas. Isso pode colocar em dúvida se este veio crítico biografista estaria sendo bem representado a partir de minha escolha por Sílvio Romero; no entanto, como disse no começo do subcapítulo, ao mesmo tempo que me preocupo em elaborar um cânone genericamente aceito, estou tecendo um cânone pessoal. Ficar – na medida em que me preocupo com a binomia – entre o estético e o sociológico, enquanto falo do biográfico, é significativo dentro da feitura de meu próprio trabalho. Uma fotografia diz, entre outras coisas, a respeito do espaço circundante e do fotógrafo.

²⁷ Cf. ALVES, 1998, p. 34 e, por extensão, ATHAYDE, 1969, p. xiii.

²⁸ Cf. BOSI, 1994, p. 249.

²⁹ ROMERO, 2000, p. 42.

³⁰ ALVES, 1998, p. 36.

³¹ ROMERO, 2000, p. 30.

Daí, por este lado, o dualismo que se nota nas composições líricas de gênero amoroso em Azevedo. Às vezes é um lirismo idílico e todo confiante, mas puramente ideal; outras vezes é a amargura de quem não encontrou ainda um coração que o compreendesse, ou a pintura dalguma cena lasciva.³²

Às vezes é um lirismo idílico, em outras é amargo. Não indica Sílvio Romero um lirismo amargo, quer dizer, fica o crítico, a todo momento, a criar polarizações, como se a binomia fosse composta apenas por rupturas, como se houvesse duas almas independentes em cavernas de cérebros diferentes. A concepção redutora da binomia fica mais clara na seguinte frase: “Esse lirismo pode sofrer uma divisão capital: idealismo e humorismo”³³; aqui Romero não deixa dúvida a respeito de sua leitura da binomia mais como ruptura do que como continuidade, não observando que o humorismo de Calibã está quase depois do idealismo de Ariel, havendo momentos nos quais ambos coabitam certos espaços cerebrais. Fora este problema, a Sílvio Romero cabe o mérito de ter observado a binomia enquanto estrutura fundamental, e artificialmente traçada, da poética alvaesiana³⁴:

(...) dualismo de ideal e ironia, de sinceridade e sarcasmo, de pureza e grosseria que também se nos depara em seus versos.

Esse dualismo de outra espécie era conscientemente praticado, era sistemático e tinha alguma coisa de artificial. O poeta o praticou de caso pensado e ele mesmo tem o cuidado de o avisar, precedendo a segunda parte da *Lira dos vinte anos* dessas palavras, que revelam suas idéias, seus planos, suas preocupações de artista.

[Segue a citação de quase todo o “Prefácio”].

É uma página interessante esta como documentação do pensar do poeta sobre a vida e sobre as condições da arte. O romantismo não foi assim tão despido de realidade e senso crítico, qual queremos nós os homens de hoje supor.³⁵

A partir dessa citação um pouco fragmentada, fica evidente o mérito de Sílvio Romero em compreender o valor da binomia. Por outro lado, as polarizações são ainda intensas na fala do crítico, fazendo parecer que a binomia não chega a criar ironia no ideal e ideal na ironia. O olhar de Sílvio Romero é mais interessante, entretanto, quando enxerga artificialidade na binomia, vendo o senso crítico – ou a autocrítica – fortemente presente no “Prefácio”, em particular, e no Romantismo. O descaso de Romero para com o Romantismo é velho conhecido, já que os ideais de melancolia e evasão românticos não encontram eco no

³² ROMERO, 2000, p. 30.

³³ ROMERO, 2000, p. 37.

³⁴ Nesse sentido, concordo com Cilaine Alves (1998, p. 37) e Maira Angélica Pandolfi (2000, p. 32).

³⁵ ROMERO, 2000, p. 33-35. Colchete meu.

materialismo e no positivismo romerianos³⁶; por isso, a valorização de Álvares de Azevedo por parte de Sílvio Romero se faz via “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos* ou, pra ser mais exato, via o que Romero acreditava ser a segunda parte da obra: humor, autoconsciência e realismo³⁷.

Movimento parecido com o de Sílvio Romero faz Antonio Candido ao analisar a obra de Álvares de Azevedo: ambos são sociologistas³⁸ e ganham um olhar psicologizante ao avaliar o ultra-romântico; mas, no que tange os ensaios de Antonio Candido, esse veio psicológico de análise está mais estetizado³⁹, e por isso o tomo aqui, seguindo indicação de Cilaine Alves⁴⁰, enquanto representante de uma crítica psicoestilística⁴¹ – classificação, nunca é demais lembrar, sempre problemática. Pensando no quadro geral do método crítico de Antonio Candido, esse rótulo de psicoestilístico aparenta inadequação, dada a marca sociológica do autor de *Formação da literatura brasileira*, *Literatura e sociedade* e “Dialética da malandragem”. Mas o crítico teria seguido, em maior grau, outra via ao analisar Álvares de Azevedo⁴².

São quatro os ensaios dedicados integralmente ao ultra-romântico: (i) “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, em *Formação da literatura brasileira*; (ii) “A educação pela noite”, em *A educação pela noite e outros ensaios*; (iii) a “Introdução” a *Os Melhores Poemas de Álvares de Azevedo*; (iv) e “Cavalgada ambígua”, em *Na sala de aula*. (i) No primeiro, a obra de Álvares de Azevedo é vista sob o prisma da binomia e do byronismo, além de ser integrada no sistema de autores que teriam ajudado a formar a literatura brasileira⁴³; (ii) o segundo, essencialmente estético, procura defender a proposta de que *Macário* e *Noite na*

³⁶ Cf. CANDIDO, 1988, p. 39 e ALVES, 1998, p. 34-35.

³⁷ Sobre o humor, cf. ROMERO, 2000, p. 39; a autoconsciência e o realismo estão já expressos na última citação de Sílvio Romero posta mais acima.

³⁸ (i) Apesar de ambos serem sociologistas, ressalto que Romero está mais ligado ao positivismo, ao passo que Candido, por outro lado, se aproxima de Georg Luckács. (ii) A respeito do aspecto sociológico da crítica de Antonio Candido, cf. a “Introdução” de *Formação da literatura brasileira*, “Crítica e sociologia”, em *Literatura e sociedade*, e “Dialética da malandragem”, prefácio às *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Bons comentaristas sobre o assunto são Roberto Schwarz (1987) e Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (2006).

³⁹ Relembro também que a escolha de Sílvio Romero como representante do veio biográfico é, na verdade, a escolha do crítico que, dentro desse veio, mais se ateu à binomia, elemento por assim dizer estético.

⁴⁰ Cf. ALVES, 1998, p. 56-67.

⁴¹ De certa maneira repetindo um gesto há pouco contestado por mim, nesse segundo grupo poderia ainda incluir Alfredo Bosi (1993) e Antonio Soares Amora (1973).

⁴² Digo em maior grau porque seria redutor de minha parte não observar a existência de traços de crítica sociológica nos ensaios que Antonio Candido dedicou a Álvares de Azevedo. Mas estes traços estão mais para adjetivos unidos a um substantivo psicoestilístico.

⁴³ Sob este ponto de vista, o ensaio parece bastante sociológico. Entretanto, o texto se volta mais pra binomia e pro byronismo do que pra questão do sistema literário.

taverna integrariam um projeto único, o qual muito viria a calhar com a redução estrutural da poética alvaresiana, a binomia; (iii) a “Introdução” é um prefácio que fica entre a crítica científica e a tentativa de atrair o leitor comum, perpassando várias questões – sociológicas, estéticas e biográficas – da obra alvaresiana, sempre sem as aprofundar; (iv) por fim, “Cavalgada ambígua” é uma análise do poema “Meu sonho”, da “Terceira parte” da *Lira*.

Dentro desses quatro trabalhos, é em “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban” que o formador elucida com maior ênfase a sua maneira de compreender a constituição da binomia:

A outra circunstância é o caráter de projeção do debate interior, pelo desdobramento do poeta nos dois personagens de Macário e Penseroso – ambos ele próprio, cada um representando um lado da “binomia” que, segundo vimos, condiciona a sua vida e a sua obra, exprimindo o dilaceramento da adolescência.⁴⁴

A binomia, expressão da fragmentação adolescente, é aqui entendida como *condicionadora* da vida e da obra alvaresiana. Dessa maneira, Antonio Candido – de modo parecido com o que faz sociologicamente em “Dialética da malandragem” – propõe uma redução estrutural – a “estrutura das estruturas”⁴⁵, na expressão de Roberto Schwarz –, a forma estética e a forma subjetiva explicadas a partir de um mesmo ponto. Essa maneira de ver a binomia reaparece na “Introdução”⁴⁶ e, mesmo sem citar o termo, está presente no modo do crítico da malandragem conceber o poema “Meu sonho” enquanto expressão de anseios masturbatórios pueris, de acordo com a “Cavalgada ambígua”⁴⁷. O que diferencia Antonio Candido dos críticos tratados como biográficos, se não é tanto a explicação sobre a origem da binomia, está na ênfase dada ao elemento estético ao considerar o ritmo, o espaço e o tempo presente nos poemas, na prosa e no teatro de Álvares de Azevedo.

Ainda no que diz respeito à binomia, outro ponto de contato entre Antonio Candido e Sílvio Romero está no conceber essa chave da obra alvaresiana mais sob o crivo da existência de duas almas do que sob a égide da coexistência delas em apenas um cérebro; por exemplo, de acordo com “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, a mulher nos textos do

⁴⁴ CANDIDO, 1975, vol. II, p. 189. Para Antonio Candido, a binomia é a estrutura fundamental de toda a produção de Álvares de Azevedo (Cf. Candido, 2003, p. 10). De minha parte, prefiro ligar a binomia apenas à *Lira dos vinte anos*, visto que, no prefácio da peça *Macário*, este livro é caracterizado como “dialogismo” (Cf. AZEVEDO, 2000, p. 507). Sobre Macário, cf. a tese de Andréa Werkema (2007).

⁴⁵ SCHWARZ, 1987, p. 140.

⁴⁶ Cf. CANDIDO, 2002, p. 14-15.

⁴⁷ Cf. CANDIDO, 2005, p. 50-52.

poeta seria “virgem ou rameira”⁴⁸. Em *O Romantismo no Brasil* e em *Iniciação à Literatura Brasileira* – talvez pelo curto espaço dedicado a Álvares de Azevedo nesses dois ensaios – fica patente essa visão da binomia mais como enfrentamento do que como harmonização de contrários: no primeiro texto, “a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo”⁴⁹ são “pólos”⁵⁰ e a binomia é somente “teoria romântica dos contrastes”⁵¹; no segundo, Antonio Candido fala de “um lado de ironia e sarcasmo que está em grande parte vivo pela contenção da idéia e a secura freqüentemente humorística do verso”⁵², sendo que “É o lado duradouro da dualidade antitética que ele denominava ‘binomia’”⁵³. Dessa maneira, o formador ressalta apenas a antítese, deixando de lado a síntese⁵⁴, e, seguindo a avaliação de Sílvio Romero, de algum modo salva a poesia alvaresiana apenas pelo que acredita ser a “Segunda parte” da *Lira*.

Essa valorização da “Segunda parte” acontece em alguma medida no último ciclo de recepção das obras alvaresiana, composto por Wellington de Almeida Santos, Sérgio Alves Peixoto, Cilaine Alves, e, em particular, Vagner Camilo, o qual restringe o seu sinal de positivo a praticamente o poema “Idéias íntimas” (que consta na supracitada parte da obra). Esses estudiosos comungam o interesse em analisar a poética de Álvares de Azevedo à luz das influências decisivas que o autor sofrera, porém não sendo outra vez as famigeradas influências de uma vivência angelical ou demoníaca, estudiosa e enfraquecida ou adolescente: agora passam a importar os aspectos filosóficos, sociológicos e principalmente literários da consciência criadora de Álvares de Azevedo.

De algum modo abrindo essa nova perspectiva, em Vagner Camilo a vida de Álvares de Azevedo dá lugar ao prefácio que Victor Hugo fez para o seu *Cromwell*:

O gosto por patentear antinomias expresso no prefácio [à “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*] revela, assim, o seu perfeito enquadramento dentro da óptica geral do movimento e é possível filia-lo em linha direta àquele que é

⁴⁸ CANDIDO, 1975, vol. II, p. 184. Sobre a condição da mulher, a criação de polarizações parece indevida em alguns momentos. Por exemplo, no soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria”, apesar, ou além, do contexto onírico, os versos “Era a mais bela! o seio palpitando.../ Negros olhos as pálpebras abrindo.../ Formas nuas no leito resvalando...” sugerem um possível contato carnal. Cf. ainda ALVES, 1998, p. 47-48.

⁴⁹ CANDIDO, 2004, p. 49.

⁵⁰ CANDIDO, 2004, p. 49.

⁵¹ CANDIDO, 2004, p. 49.

⁵² CANDIDO, 2007, p. 53.

⁵³ CANDIDO, 2007, p. 53.

⁵⁴ Há momento em que Antonio Candido vê continuidades na binomia, e não somente ruptura. Cf. CANDIDO, 1975, vol. II, p. 183. Porém, essa maneira de compreender a poética alvaresiana é, no mínimo, menos numerosa dentro da produção do crítico.

considerado o escrito *programático* do romantismo francês, este também um “Prefácio”, aposto por Victor Hugo ao seu drama de 1827, o *Cromwell*. Deve-se lembrar, muito a propósito, que Álvares de Azevedo foi o único poeta entre nós a declarar a mais franca adesão à teoria dos contrastes formulada por Hugo no aludido prefácio e posta em prática com sua produção dramática e ficcional.⁵⁵

Este trecho indica, portanto, a ligação direta feita por Vagner Camilo entre o prefácio “Do grotesco e do sublime”, do *Cromwell* de Hugo, e o “Prefácio” à “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*. Da mesma maneira que o texto hugoano estaria para “escrito programático do romantismo francês”, o “Prefácio” de Álvares de Azevedo estaria para a obra deste autor; mais que isso, as idéias de Victor Hugo seriam ainda determinantes das alvaresianas, a binomia enquanto herdeira da proposta de síntese de grotesco e sublime. De acordo com Vagner Camilo:

Com liberdade equiparável eram tratadas as categorias de tempo, espaço e ação. Tais liberdades formais – a par de outras, inclusive de ordem temática – foram pleiteadas por Hugo para compor as principais linhas de sustentação do novo gênero teatral. Gênero este que ambicionava ser não um terceiro, instalado a meio caminho entre a tragédia e a comédia, mas o *único*, resultante da redução e da mescla dos outros dois.⁵⁶

Dessa maneira, a teoria hugoana previa a fusão das contrariedades, um novo gênero abarcando a comédia e a tragédia não no sentido de criar polarizações de ora o riso e ora a lágrima, mas uma mistura íntima dos pólos a ponto de restar pólo algum. Vagner Camilo, assim, toma a harmonia dos contrários na perspectiva de eixo unificador das idéias de Victor Hugo e Álvares de Azevedo, a quem interessava compor uma medalha com duas faces.

Seguindo o raciocínio do crítico, embora houvesse, no plano teórico, perfeita conciliação entre as propostas contidas em “Do grotesco e do sublime” e as do “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira*, Álvares de Azevedo não teria conseguido realizar poemas capazes de expressar esteticamente a sua – mas nem tão sua – teoria da binomia, com talvez a única exceção de “Idéias íntimas”:

Retomando o conceito azevediano, podemos, de imediato, apontar certa limitação, reconhecível já no próprio modo como o poeta estruturou sua *Lira dos vinte anos*, fazendo coincidir cada uma de suas duas partes com um dos termos da *binomia*. Com isso, para usar a própria terminologia do poeta, deixou-se o “belo, doce, meigo” e o sublime, de um lado; de outro, o prosaico,

⁵⁵ CAMILO, 1997, p. 57. Colchete meu.

⁵⁶ CAMILO, 1997, p. 58-59.

o ridículo e o horrível. De um lado, o “mundo visionário e platônico”; de outro, “verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho Pança é rei”. Enfim, de um lado, o lirismo; de outro, o humorismo. Os termos antagônicos existem, portanto, só que mantidos à distância, manifestando-se *separadamente*, e nisso reside problema.

(...) Mas ao optar por expressar uma face de cada vez, nosso poeta anulou a possibilidade de tensão entre os termos e, com isso, a fusão dos contrários (básica para Hugo) não chega a ser levada a termo, permanecendo a meio caminho.⁵⁷

Extremamente enfático, esse fragmento elucidava a maneira de Vagner Camilo compreender a binomia apenas como ruptura, sendo, de tal modo, um projeto estético não efetivado, já que previa coexistência de contrários – programada em acordo com o prefácio de Victor Hugo – e realiza polarizações de lirismo e humorismo. A estruturação de *Lira dos vinte anos* denunciaria essa polarização: a “Primeira parte” bela, doce, meiga, sublime, visionária, platônica, lírica; a “Segunda” prosaica, ridícula, horrível, humorada. Antagonismos que impossibilitariam a devida fusão dos opostos: eis o problema para Vagner Camilo. Mas o problema, a meu ver, não reside na realização poética de Álvares de Azevedo, e sim na maneira de Vagner Camilo ler o “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira*; uma vez que nele assim está escrito: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã”⁵⁸ e o crítico teria lido: “depois de Ariel, quase esbarramos em Calibã”⁵⁹. O resultado é parecido com o de Silvio Romero e Antonio Candido: Vagner Camilo coloca Calibã depois de Ariel – numa polarização evidente – e o “esbarrar” em Calibã como não realizado efetivamente, já que ele quase acontece.

Em suma, tentei mostrar nesse pequeno e metonímico percurso da recepção crítica de Álvares de Azevedo – especialmente no que toca a questão da binomia em *Lira dos vinte anos* – que diferentes maneiras de olhar a constituição do projeto poético alvaresiano acabam caindo (a) na mesma valorização da “Segunda parte” de seu livro de poemas, à qual é atribuída uma refinada consciência lírica, e (b) numa polarização de Ariel e Calibã, não chegando a ser avaliada a síntese presente na binomia de *Lira dos vinte anos*⁶⁰. Sílvia Romero

⁵⁷ CAMILO, 1997, p. 61.

⁵⁸ AZEVEDO, 2000, p. 190.

⁵⁹ CAMILO, 1997, p. 56. A edição de *Lira dos vinte anos* utilizada por Vagner Camilo corresponde à das *Obras completas* de 1942. A suposta frase “depois de Ariel, quase esbarramos em Caliban” teria sido, portanto, retirada da página 127. Todavia, em consulta à página 127, se pode ler: “Quasi que depois de Ariel esbarramos em Caliban”.

⁶⁰ Este percurso de recepção crítica tecido por mim indica, intencionalmente, uma espécie de binomia particular: um aproximar e negar a tradição simultaneamente. Recuso dois pontos constantes e problemáticos na recepção crítica da binomia: a polarização e a valorização somente da “Segunda parte”. Além disso, procurei privilegiar leituras que ficam numa tensão constante entre o estético e o

e seu biografismo, Antonio Candido com um estético-psicologismo e Vagner Camilo se valendo de pressupostos da poética romântica formam uma caixa de ressonância a ecoar com certo ruído o diapasão da *Lira* alvaresiana; justamente por isso, procurarei mostrar, em seguida, que os críticos parecem não estar ressoando devidamente o diapasão dessa lira única e senhora de duas cordas. Diapasão, devo ressaltar, legitimado por essa mesma tradição crítica⁶¹.

sociológico, da mesma maneira que pretendo ficar ao longo de meu texto. É, verá o leitor pouco mais adiante, uma tradição a ser contrastada com a leitura do “Prefácio” presente no subcapítulo I.2.. Se eu fosse privilegiar mais efetivamente os pontos positivos, certamente *O belo e o disforme* deveria ocupar um lugar importante, já que, ao tratar da “Fusão”, indica não apenas polarizações em *Lira dos vinte anos*, notando ainda a “ironia da forma” utilizada por Álvares de Azevedo. Cf. ALVES, 1998, p. 92 e BENJAMIN, 1993, p. 90-93.

⁶¹ Ao mesmo tempo que recuso o resultado da leitura dos críticos mencionados, reconheço que no trajeto de leitura existe acerto. Partir do “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira*, para compreender este livro, me parece de fato um trajeto fundamental. Mais interessante que ler, inclusive, o primeiro prefácio existe na obra.

I.2.: Um diapasão: “Prefácio” à “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*

A binomia pode ser entendida como *uma* estrutura profunda capaz de organizar a produção literária de Álvares de Azevedo; friso o termo *uma* porque não quero negar a possibilidade de se entrar nas obras alvaresianas por outros meios. Longe de ser fortuita, tal escolha se deve ao fato da binomia – categoria surgida de uma auto-referencialização textual de cunho lógico⁶² – se apresentar no “Prefácio” à “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos* enquanto espécie de redução estrutural deste livro, em particular, e, talvez, do poeta, em sentido amplo. Cuidadosamente, me volto para a folha do “Prefácio:

(1) Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

(2) Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: — a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

(3) Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã.

(4) A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

(5) Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René.

(6) Por um espírito de contradição, quando os homens se vêm inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.

(7) Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

(8) O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

(9) O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono. Digam e

⁶² PEIXOTO, 1999, p. 15.

creiam o que quiserem: — todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

(10) O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

(11) Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

(12) É assim. Depois dos poemas épicos Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan* — *Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.

(13) Agora basta.

(14) Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesses essas páginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! assim é tudo! até os prefácios!⁶³

Para analisar o “Prefácio”, proponho mostrar alguns eixos sobre os quais ele se organiza; sendo mais exato, haveria três planos seguindo em alguma medida a dialética hegeliana: tese, antítese e síntese.

O que estou chamando de tese é o primeiro elemento apresentado no “Prefácio”, o “mundo visionário e platônico” que estaria se dissipando e, por isso mesmo, guarda em si uma contradição profunda: se ligo o adjetivo platônico ao mundo das idéias – aos valores imutavelmente válidos⁶⁴ –, o que estaria se dissipando é o supostamente inacabável por nunca mudar. Além disso, platônico também pode ser inserido no campo semântico de amor idealizado, alheio aos gozos físicos, “um lirismo sentimental”⁶⁵ notavelmente casto. Visionário, por sua vez, seria um mundo dado a visões, alucinações, fantasmagorias e sonhos⁶⁶; a égide onírica, portanto, permite compreender a dissipação mencionada no “Prefácio” como um acordar, o que acarreta desdobramentos em contraposições de noite e dia, obscuridade e lucidez. Mas deixarei para discutir contraposições ao falar da síntese.

Enquanto caracterizo a tese, convém mostrar a aproximação de Ariel. Este personagem de Shakespeare se encontra na comédia *A tempestade* – a última escrita pelo autor inglês – e corresponde ao “espírito do ar”⁶⁷, segundo indicação da própria comédia. Visto sob o olhar de Próspero, “o legítimo Duque de Milão”⁶⁸, Ariel estaria ainda no plano da

⁶³ AZEVEDO, 2000, p. 190-191. Os números em parênteses no começo de cada parágrafo foram colocados por mim para facilitar o acompanhamento.

⁶⁴ Cf. BRUGGER, 1987, p. 321-322.

⁶⁵ SOARES, 1952, p. 52.

⁶⁶ Cf. ABBAGNANO, 1982, p. 967.

⁶⁷ SHAKESPEARE, s/d, p. 35.

⁶⁸ SHAKESPEARE, s/d, p. 35.

obediência, beleza, conformidade, harmonia, bons sentimentos. Indo desses bons sentimentos ao sentimentalismo, o prefaciador, além de Ariel, chama Werther e René para compor a tese com o tom das páginas amorosas de um Romantismo de primeira hora, o qual se encontra no livro escrito pelo primeiro Goethe e no personagem de Chateaubriand.

Fora essas “ternuras elegíacas”, uma noção que a mim muito interessa é a religiosidade quaresmal da tese: “Antes da Quaresma há o Carnaval”. Se penso nessa frase em termos temporais, calendáricos, haveria a seqüência Carnaval-Quaresma, ao passo que sintaticamente se vê a forma Quaresma-Carnaval. Explico. A todo momento tem sido colocado primeiro elementos como Ariel, Werther, elegia. Nesta lógica, primeiro estaria a Quaresma e depois o Carnaval, acompanhando, assim, a forma sintática da frase sobredita. Todavia, a Quaresma é o período – do calendário católico – que vai da quarta-feira de cinzas até o domingo de Páscoa, enquanto o Carnaval seria uma festa profana que antecede a quarta-feira de cinzas; quer dizer, o “Prefácio” estaria invertendo o calendário ao se expressar. A Quaresma se aproximaria também de misticismo, asas de oiro, sonho noturno, idealismo. Misticismo já em seus últimos crepúsculos e tendo nos lábios poemas épicos de Homero, *Parisina* e *Giaour*, de Byron.

Quando a noite serve de túmulo para Ariel, o prefaciador entra “num mundo novo”, na antítese. Ela é “verdadeira ilha Baratária de D. Quixote”, espaço imaginário⁶⁹ no qual ocorreria a intercomplementaridade de Dom Quixote e Sancho Pança; em outros termos, é na ilha Baratária que os dois personagens de Miguel de Cervantes se fundem numa síntese de alto e baixo, idéias e solo, dom e pança⁷⁰. Nessa mesma ilha, o prefaciador sobrepõe ainda mais seis personagens: “Panúrgio”, do *Pantagruel* de Rabelais; “sir John Falstaff” e “Bardolph”, de Shakespeare; “Fígaro”, de Baumarchais e Mozart; “Sganarello de D. João Tenório”, de Molière.

A respeito deste emaranhado de caracteres, proponho tecer algumas considerações: (i) há uma acentuada recorrência de personagens de textos dramáticos (Falstaff, Bardolph, Fígaro, Sganarello de D. João Tenório), (ii) sendo que estes textos pertencem a um período histórico que vai do século XV ao XVIII, notavelmente uma época que pode ser entendida como a fase de crepúsculo do medievo e o limiar da era moderna, sobretudo no terreno da literatura européia; (iii) esse mesmo terreno é fundamental, pois os personagens selecionados por Álvares de Azevedo são de um cânone universalista, segundo os padrões oitocentistas que

⁶⁹ Cf. nota 2 indicada por Major Neto na p. 191 da *Lira dos vinte anos* editada pela Ateliê Editorial.

⁷⁰ A questão de Sancho Pança enquanto duplo e complemento de Dom Quixote é discutida por Paulo Bezerra, 2005, p. 99-109.

davam centralidade à Europa; (iv) em três casos, os personagens assumem funções com pontos de contato, ou seja, colocando de um lado Dom Quixote, Pantagruel e o rei Henrique, e do outro Sancho Pança, Panúrgio e Falstaff, há relações de duplicidade, companheirismo, amizade entre cada par de personagens. Para fechar o segundo parágrafo do “Prefácio”, os nomes levantados se tornam habitantes da pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare. Não resta dúvida de que a pátria aqui assume não a concepção de Estado, mas uma confluência de representações do desengano, característica própria do declínio medieval⁷¹. E é justamente essa idéia de declínio de um mundo a partir de uma terra nova e sarcástica, humorada (outra marca que atravessa os personagens citados por Álvares de Azevedo é o riso), o que unifica o segundo parágrafo do “Prefácio”.

Assim como neste parágrafo, no terceiro e no sexto Shakespeare também está presente: no terceiro, a tese acolheu Ariel e agora na antítese há Calibã, “escravo selvagem e disforme”⁷²; no sexto, para ocupar o lugar das ternuras tristes das elegias reaparece Falstaff e se perfilam o conto de Boccaccio – outro autor do final do medievo – e a caricatura de Rabelais. Dialogando com todas essas referências, o “Prefácio” já não está mais batendo suas asas de ouro no céu místico, mas acordado na terra, vendo, ouvindo e sentindo visões palpáveis. É um ente corpóreo dos amores da vida real, da beleza nua. Sente nos lábios o mordor da sátira carnavalesca, descrente, venenosa. Sente o poema irônico, *Faust*, *Cain*, *Don Juan*.

Apresentada a tese (Ariel) e a antítese (Calibã), mostro a síntese (binomia). Na verdade já falei um pouco sobre ela ao caracterizar a Ilha Baratária como o espaço da intercomplementaridade de Don Quixote e Sancho Pança, ou seja, a binomia expressa na união indissociável dos dois personagens, a ilha compreendendo um espaço que contém duas personalidades. Apesar de até agora ter mostrado de maneira dicotômica o espírito do ar e o escravo disforme para ressaltar didaticamente as diferenças, o terceiro parágrafo do “Prefácio” sugere que o declínio de Ariel não está completo quando se chega em Calibã, é “quase que depois” – e não inteiramente depois – de um que está o outro, havendo distanciamento e proximidade simultaneamente⁷³. Mas de todo o “Prefácio”, o quarto parágrafo é o mais importante justamente pelo fato de aqui a binomia estar posta de modo mais clarificado, ou ainda mais autoconsciente. Nele está expressa a razão que unifica as duplicidades anunciadas até o momento: a unidade do livro (*Lira dos vinte anos*) está

⁷¹ Cervantes e Shakespeare são entendidos como mestres de *desengaño* por Alfredo Bosi, 1994, p. 30.

⁷² SHAKESPEARE, s/d, p. 35.

⁷³ Nesse ponto, minha leitura se opõe à de Vagner Camilo, 1997, p. 56-57. Cf. também o subcapítulo anterior desta dissertação.

fundamentada na *binomia*, a qual pode ser entendida como coexistência de univocidade (“um cérebro”) e dois planos (“duas almas”), uma continuidade e uma ruptura concomitantes, uma só medalha com duas faces, uma só lira com duas cordas. O produtor desta binomia seria um sujeito-lírico também único e fragmentário, dono de duas almas em seu cérebro, lembrando as duas almas que moram no seio do Fausto goethiano⁷⁴. Além de acarretar fração e síntese na *Lira dos vinte anos*, posso – talvez de maneira indevida – pensar que a binomia – ou pelo menos as duas almas – influencia toda a obra feita pelo mesmo cérebro de poeta, já que também seria construída a partir do imaginário de Ariel e Calibã. Seguindo esta via acentuadamente estética, o oitavo parágrafo aprofunda a discussão: ao dar importância ao humano, aos sentidos e ao corpóreo – elementos que estão sob a égide de Calibã –, o prefaciador desemboca mais uma vez na concepção poética de Álvares de Azevedo, porque tais elementos “prosaicos” são constituintes da poesia (de Ariel). Desse modo, o poeta reconhece a possibilidade de haver prosaísmo, dados não-rítmicos, triviais, no harmônico, no rítmico, na poesia. A binomia, assim, é operada não a partir da polarização de duas instâncias, mas na fusão de Calibã em Ariel, na síntese de uma prosa poética. Essa síntese se torna essencial, uma vez que sem os elementos prosaicos não há poesia, aqueles seriam formadores destes. O cérebro no qual se alojam as duas almas também não é só de poeta, e sim “pouco mais ou menos de poeta”, havendo ainda nele, em medida incerta, algo de outros gêneros textuais, favorecendo, dessa maneira, a mescla estilística.

Fazendo um balanço e desdobrando o “Prefácio”, devido, entre outros, a este texto lógico, Álvares de Azevedo estaria se inscrevendo no cânone de um romantismo autoconsciente – envolto pela reflexão sobre questões composicionais, como ocorre em Victor Hugo, Friedrich Schiller, Edgar Allan Poe e William Wordsworth. A autoconsciência está no centro do “Prefácio” de Álvares de Azevedo, e não só no dele, devo dizer. A própria constituição de um prefácio marca ontologicamente como digressão teórica o escrito que abre a “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos* devido ao ato de refletir sobre o texto que haverá em seqüência. Esse gesto reflexivo, por si só, já expressa um juízo de si, uma feitura autocrítica e preocupada em expressar elementos importantes de sua construção. Indo mais longe, em vários momentos do “Prefácio” – sobretudo no seu início e o seu fim –, Álvares de Azevedo lembra ao leitor a presença de uma voz por trás daquelas palavras e a artificialidade do próprio texto:

⁷⁴ Cf. GOETHE, 2007, p. 119.

Cuidado, leitor, a voltar esta página!

(...)

Agora basta.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! assim é tudo! até prefácios!⁷⁵

No parágrafo inicial, uma voz dialoga com o leitor a respeito da presença de uma página, colocando, assim, o leitor em um universo de papel, travando um acordo ficcional⁷⁶. O mesmo ocorre ao final, com as páginas destinadas à não-leitura.

Essa autoconsciência expressa no “Prefácio” se mostra ainda fragmentária (“Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces”); não é em vão o grande número de personagens de peças dramáticas permeando o texto, e sobretudo pelo fato de Dom Quixote, rei Henrique e Falstaff, por exemplo, possuírem, cada um a seu modo, relações de duplicidade. A fragmentação é um modo de Álvares de Azevedo criar Ariel e Calibã de maneira que o segundo possa ser uma paródia do primeiro, uma paródia interna à obra exigindo a existência de um eixo de continuidade e um de ruptura para que a cisão de Calibã se faça numa esfera diametralmente oposta a Ariel. Nesse sentido aparece a referência de que Ariel não está completamente apagado quando surge Calibã: o espírito do ar se encontra quase depois devido à necessidade da sua presença na paródia em uma tentativa de demarcar uma oposição. Lendo dessa maneira, a Ilha Baratária, ligada ao que chamei de antítese em meu comentário sobre o “Prefácio”, contém em si mesma um mundo visionário e platônico que está se dissipando, pois esse espaço da obra de Cervantes indica o idealismo desfeito em galhofa, os dragões que em verdade são moinhos de vento. A modernidade⁷⁷ nascente é também uma

⁷⁵ AZEVEDO, 2000, p. 190-191.

⁷⁶ Cf. ECO, 1994, p. 81-84.

⁷⁷ No que diz respeito à Era Moderna enquanto algo historicamente determinado, volto ao final do século XVIII/ começo do século XIX, pois é justamente neste período que uma série de transformações iniciadas com o declínio medieval assumem uma espécie de linha de corte. Entre as tantas mudanças importantes que instauram uma ruptura de paradigmas com relação à tradição antiga e medieval, destaco as transformações que nortearam a concepção de sujeito: o século XVIII viu nascer uma concepção nova de sujeito, encarado como um indivíduo autônomo, responsável por seus atos de vontade. Tal transformação é perceptível no campo da política (devido à noção de autonomia dos povos instaurada pela Revolução Francesa), no campo da economia (enquanto consequência da reificação promovida pelo trabalho individual e segmentado da indústria) e no campo da filosofia (graças à teoria transcendental de Kant que reivindica a reflexão individual como força motriz do pensamento, mas também talvez já presente desde o cogito cartesiano). O Romantismo representa, no âmbito mais largo da cultura, a forma de se configurar literariamente o problema central que perpassa a política, a economia e a filosofia, isto é, uma noção de sujeito como um indivíduo autônomo, dotado de uma vida interior densa e significativa. Esta autonomia pode ser vista, por exemplo, na construção

paródia da época precedente; a opção de Álvares de Azevedo por autores e personagens marcados pelo desengano medieval expressa a inversão parodística iniciada nesse período: o homem se vê livre do jugo divino medieval e parodia o Criador ao se assumir agente de sua própria história, uma troca de agentes para o mesmo verbo.

O estranho – como mostrei no subcapítulo anterior – está no fato de críticos como Sílvio Romero, Antonio Candido e Vagner Camilo terem criado polarizações entre as partes, não observando o que haveria de Ariel em Calibã. Além disso, atribuindo apenas à “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos* a autoconsciência de Álvares de Azevedo, não notaram que Ariel fora artificialmente traçado para se contrapor a Calibã. Na “Segunda parte” o ultra-romântico compôs de maneira sistemática a sua idéia de síntese das contradições, a qual é comum no Romantismo. Nas palavras de Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg,

Pode-se, portanto, concluir que, embora engajados na procura da unidade e da síntese, os românticos têm uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos. Esperam chegar à síntese, por assim dizer, oscilando entre os elementos antitéticos e procurando então um ponto de aproximação infinita, para, num salto, fundi-los, e a si também, dialeticamente. Não é à toa que Hegel e a dialética moderna surgem em seu contexto. Esse movimento, do ponto de vista histórico, lógico e ideológico, é visceral no Romantismo.⁷⁸

Nesse trecho do ensaio “Romantismo e Classicismo” está apresentada a idéia de síntese das contradições através do choque como sendo cara ao Romantismo. Entretanto, para haver a síntese, os autores criavam deliberadamente a tese e a antítese não como fruto da subjetividade dilacerada de um sujeito-empírico, mas para satisfazer a necessidade programada de gerar o efeito de síntese. A tese-Ariel não seria, a meu ver, efetivamente

poética romântica como sendo configurada a partir da idéia de *gênio*, ou seja, um homem diferente da generalidade dos mortais, um homem dotado de emoções, sentimentos e qualidade característicos de si em oposição à população geral. Por todos estes atributos, o gênio seria capaz de produzir um texto originado no próprio sujeito criador, estando o autor, assim, livre das convenções da imitação clássica. Deste modo, o homem romântico busca sempre expressar uma originalidade própria, o que acarreta uma tentativa de expressão peculiar em cada texto; em outros termos, vem para o primeiro plano, a partir do conceito de gênio, a dissolução dos gêneros literários dada a particularidade de cada construção literária. Se para caracterizar o grau da individualidade romântica é possível dizer que há tantos Romantismos quanto românticos, há também no Romantismo a idéia da existência de tantos gêneros textuais quanto textos. Esta idéia, portanto, configura esteticamente a centralidade da nova noção de sujeito. Cf., a respeito da política, Nachman Falbel (1993) e Elias Thomé Saliba (1991); sobre a economia, Lucien Goldmann (1979); sobre a filosofia, Jürgen Habermas (2002) e Benedito Nunes (1993); quanto ao gênio romântico, sugiro Márcio Suzuki (1998) e José Luís Jobim (1999).

⁷⁸ ROSENFELD e GUINSBURG, 2005, p. 273.

inconsciente, menor, mas inventada pelo autor dessa maneira para gerar o efeito de choque com sua antítese-Calibã.

CAPÍTULO II:
O RITMO COMO ELEMENTO CONSTRUTIVO DA BINOMIA

II.1.: Ritmo – metro, rima, estrofe

A binomia, diapasão capaz de afinar diversos elementos da poética de Álvares de Azevedo, é também expressa pelo ritmo dos poemas de *Lira dos vinte anos*: as duas almas presentes nas cavernas de um cérebro compuseram artificialmente ritmos em todo o livro e em cada parte de uma maneira própria. Desse modo, vejo tal elemento como construtivo da binomia, quer dizer, ele estaria representando através de seus meios particulares a idéia geral de coexistência de contrários. Para compreender essa maneira de ler os poemas alvaresianos, levo em conta as discussões de Osip Brik, Tomachevski, Iuri Tinianov, Octavio Paz e Antonio Candido.

Os três primeiros estudiosos citados podem ser abarcados pelo título do Formalismo Russo. No limiar dos novecentos, entre o começo dos anos 10 e o final dos anos 20, um grupo heterogêneo de estudiosos russos encarou a Literatura como um objeto de pesquisa mais propriamente científico. Esses pensadores ficaram conhecidos pelo nome genérico de formalistas russos, mas podem ser subdivididos em dois centros: (i) Círculo Lingüístico de Moscou e (ii) Sociedade para o Estudo da Língua Poética – OPOYAZ é a sigla em russo – concentrado em São Petersburgo. Apesar da heterogeneidade, segundo Cristovão Tezza⁷⁹ um núcleo axiomático une estes estudiosos: o texto literário fala por si e em si, prescindindo de qualquer referente que ultrapasse o campo estético para ser o que é e ser definido. O texto literário, até então, era estudado por ciências como a psicologia e a sociologia; é contra os estudos dessas outras ordens que os formalistas procuraram estabelecer uma ciência da literatura. Era preciso livrar os estudos literários de tudo o que não fosse estritamente literário. Livrar da intuição, do subjetivismo simbolista, da psicologia, da biografia, da história, da sociologia. Como afirmou o formalista Eikhenbaum: “Estabelecíamos e estabelecemos ainda como afirmação fundamental que o objetivo da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de qualquer outra matéria”⁸⁰. Deste modo, os formalistas se voltaram para a busca da *literariedade* – que pode ser representada pela tentativa de responder à pergunta “o que faz um texto literário ser um texto literário?” – e encontraram respostas um pouco

⁷⁹ Cf. TEZZA, 2003, p. 98. Cristovão Tezza, no terceiro capítulo desse *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*, traça um painel a respeito do movimento formalista. É a esse capítulo que estou fazendo referência. Sobre o formalismo, cf. também Pomorska (1972).

⁸⁰ EIKHENBAUM, 1976, p. 8.

diversas, dada a heterogeneidade do grupo. No que toca o meu trabalho, me volto não para as discussões sobre a literariedade em si, mas para as que adentram a questão do ritmo.

Osip Brik, em seu ensaio “Ritmo e sintaxe”, de 1920-1927⁸¹, não está interessado senão no próprio objeto literário, já se vendo livre, portanto, de disciplinas de outras ordens. “Ritmo e sintaxe” se subdivide em quatro partes, havendo nelas uma crescente preocupação em apresentar o verso a partir da unidade indissociável de ritmo, sintaxe e semântica. Inicialmente, o autor distingue duas visões sobre o ritmo, uma natural (“Geralmente, se chama ritmo a toda a alternância regular; e não nos interessa a natureza do que o alterna”⁸²) e uma apontada como científica:

O ritmo é um movimento apresentado de uma maneira particular.

Devemos distinguir rigorosamente o movimento e o resultado do movimento. Se uma pessoa salta sobre um terreno lamacento de um pântano e nele deixa suas pegadas, a sucessão dessas busca em vão ser regular, não é um ritmo. Os saltos têm frequentemente um ritmo, mas os traços que eles deixam no solo não são mais que dados que servem para julgá-los. Falando cientificamente, não podemos dizer que a disposição das pegadas constitui um ritmo.

O poema imprimido num livro também não oferece senão traços do movimento. Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo.

(...) De fato, todas essas medidas e sílabas existem não por si mesmas, mas como resultado de um certo movimento rítmico. Não podem dar senão indicações sobre esse movimento rítmico do qual resultam.⁸³

Na metáfora do autor, o movimento rítmico estaria se realizando no ato de deixar as pegadas no pântano; as pegadas em si não são o ritmo, mas o efeito dele. Elas permanecem quando o ritmo já passou e, por isso mesmo, a partir dos traços ainda presentes se pode julgar o movimento ocorrido. Osip Brik diferencia, assim, a causa e o efeito, e, no que tange o caso particular do poema, o movimento rítmico geraria o gráfico da alternância das sílabas no verso além de, inversamente, poder ser depreendido a partir desse mesmo gráfico.

O ritmo, delineado nesses termos, seria um fator distintivo da língua poética em relação à prosaica; entretanto, a poesia não poderia ser vista apenas como ritmo, dado que assim estaria de certa maneira fora da realidade lingüística. Como lembra Osip Brik, não se pode chegar ao extremo de desconsiderar o elemento lingüístico, porque “Em outras palavras,

⁸¹ Cf. BRIK, 1976, p. 139.

⁸² BRIK, 1976, p. 131.

⁸³ BRIK, 1976, p. 132. Curiosamente, quando Osip Brik trata do ritmo natural se vale de uma maneira mais direta de expressar sua idéia em comparação com a metáfora utilizada ao mostrar o que entende como ritmo cientificamente.

ao privar o verso de seu valor semântico, nós o isolamos do elemento lingüístico e o transferimos para o elemento musical e, por isso mesmo, o verso deixa de ser um fato lingüístico”⁸⁴. O verso teria, portanto, além de seu estrato rítmico, elementos sintáticos e semânticos coexistindo, como pode ser visto nas palavras do teórico russo:

Esse fato de coexistência de duas leis agindo sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. O verso nos apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmicas e sintáticas.⁸⁵

O verso é o resultado do conflito entre o *non-sens* e a semântica quotidiana.⁸⁶

Essa discussão faz lembrar que, para os formalistas, a literariedade está relacionada obviamente com a forma: o que torna um texto literário não é o seu conteúdo, mas a forma que deixa de ser apenas invólucro de um conteúdo para trazer em si mesma uma significação através do ritmo, por exemplo. Além de possuir elementos semânticos e sintáticos, a poesia possui ritmo, e isso a diferencia da prosa na medida em que a sua forma passa a ter ontologicamente uma carga semântica particular. Nas palavras de Osip Brik: “Deve-se compreender a língua poética no que a une e no que a distingue da língua falada: deve-se compreender sua natureza propriamente lingüística”⁸⁷. Posso inferir, a partir das propostas do teórico, que uma análise de poema não pode se limitar apenas à descrição do movimento rítmico a partir da acentuação silábica; porém, sem deixar de realizar tal descrição, o que interessa é relacionar o elemento rítmico à totalidade do texto, fazer uma leitura na qual possam convergir ritmo, sintaxe e semântica para compreender a “natureza propriamente lingüística” do poema em foco.

Tomachevski, outro formalista, no ensaio de 1927 chamado “Sobre o verso” dá continuidade às discussões de Osip Brik. Convém observar quatro conceitos abordados pelo texto: ritmo, metro, rima, verso. A respeito do primeiro deles, assim diz Tomachevski:

Se designamos pela palavra “ritmo” a todo o sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à percepção dos ouvintes, claro está que toda a produção da palavra humana será uma matéria para a rítmica na medida em que participa de um efeito estético e organiza-se de maneira particular em verso.⁸⁸

⁸⁴ BRIK, 1976, p. 138.

⁸⁵ BRIK, 1976, p. 136.

⁸⁶ BRIK, 1976, p. 138.

⁸⁷ BRIK, 1976, p. 139.

⁸⁸ TOMACHEVSKI, 1976, p. 141.

De acordo com a passagem, ritmo seria um conjunto de elementos sonoros dispostos com objetivos poéticos, quer dizer, na medida em que possui um “efeito estético” dentro de um verso o sistema fônico se apresenta enquanto ritmo – como mostrarei mais adiante, nos termos de Iuri Tinianov, poderia dizer que o ritmo é um elemento constitutivo do verso.

No que distingue ritmo e metro, o primeiro estaria ligado à pronúncia real do texto, e isso o diferencia do segundo, que estaria ligado à idéia de contagem (“O domínio do ritmo não é o da contagem. Liga-se não à escansão artificial mas à pronúncia real”⁸⁹). Esse aspecto contábil do metro é assim caracterizado pelo teórico russo:

O metro, o sistema canonizado que nos ajuda a dar conta da capacidade fônica própria às unidades do verso, obriga-nos, devido a suas funções, a pôr o esquema métrico em relevo, a escandir. Entretanto, essa leitura artificial não é um ato arbitrário, pois apenas revela a lei de construção utilizada nestes versos. A escansão é obrigatória.⁹⁰

Assim, ele [o metro] não tem valor autônomo, mas auxiliar, cuja função é facilitar o reconhecimento da medida (ou da amplitude).

O metro é a medida, pois dá várias indicações sobre a igualdade dos segmentos entoáveis (dos versos) (...).⁹¹

O metro em si não é o ritmo, mas um instrumento para apreender o ritmo, que está presente no texto, por meio da escansão – decomposição do verso em elementos métricos. A escansão seria obrigatória uma vez que permite compreender os movimentos rítmicos do poema, dotando o analista de uma visão da medida das pegadas deixadas no pântano – lembrando, nesta ocasião, a metáfora de Osip Brik. Além disso,

No quadro geral de uma certa escola poética, o metro representa a norma à qual a língua poética obedece. O metro é o traço distintivo dos versos em relação à prosa.

Mas, as normas métricas são instáveis. De Meletí Smotrítski a Fredianovski, de Lomonossov a Andrei Bieli, de Blok a Maiakovski, notamos por toda a parte algumas deformações das normas métricas. Abandonamos certos esquemas métricos, canonizamos outros. Entretanto, a poesia é tradicional. Contudo, as tradições literárias reúnem diferentes fenômenos verbais numa só imagem, a da língua poética. Os versos dos malásios e dos antigos gregos, dos japoneses e dos povos romanos repousam sobre princípios métricos diferentes.⁹²

⁸⁹ TOMACHEVSKI, 1976, p. 143.

⁹⁰ TOMACHEVSKI, 1976, p. 143.

⁹¹ TOMACHEVSKI, 1976, p. 149. Colchete meu.

⁹² TOMACHEVSKI, 1976, p. 142.

O metro, enquanto manifestação do ritmo, distinguiria a prosa do verso – notável aqui um eco da preocupação formalista com o traçar a especificidade do discurso literário – e se apresenta como uma espécie de norma variável no tempo e no espaço, um traço distintivo das culturas.

Outra manifestação do ritmo é a rima:

A rima é a forma canonizada, métrica, da eufonia. Hoje, parece, é geralmente admitido que a rima não é um ornamento sonoro do verso, mas um fator organizador do metro. Serve não somente para criar a impressão de analogia entre os sons que a constituem, mas também para dividir o discurso em versos, os quais têm seu final marcado por ela.⁹³

A rima participa do ritmo na medida em que demarca o final do verso métrico. Pode ser ainda ornamento e criar analogia entre sons – e, por que não, entre os dados semânticos envolvidos por estes sons –, porém interessa mais enquanto organizadora do metro, agiria como uma espécie de ponto final sonoro do verso. Por falar no verso, ele seria cada linha descontínua do texto poético e conteria – no caso dos versos simétricos – “períodos discursivos equipotenciais”⁹⁴ que “dão-nos por sua sucessão a impressão de uma repetição organizada de séries semelhantes em sua sonoridade, a impressão de um caráter ‘rímico’ ou ‘poético’ do discurso”⁹⁵; é no verso que se manifesta o metro e a rima, expressões do ritmo⁹⁶.

Será mais ou menos nesse mesmo sentido que seguirão as propostas de Iuri Tinianov: o ritmo – formado, por exemplo, por metro e rima – é um fator a estabelecer o verso. Tinianov se volta para essa questão principalmente na primeira parte de *O problema da linguagem poética*⁹⁷, livro que, segundo o próprio autor, tem como focos de análise “o conceito concreto de verso (em oposição ao conceito de prosa) e as particularidades da linguagem poética (aliás, da linguagem do verso)”⁹⁸; notável, portanto, o quanto da preocupação do teórico se apresenta bem dentro do Formalismo Russo e de seu empenho na busca da literariedade.

No que toca às particularidades da linguagem versífrica, me interessa menos a definição de ritmo traçada por Tinianov e mais a idéia de elemento construtivo. Para

⁹³ TOMACHEVSKI, 1976, p. 145-146.

⁹⁴ TOMACHEVSKI, 1976, p. 142.

⁹⁵ TOMACHEVSKI, 1976, p. 142.

⁹⁶ Em Tomachevski, os quatro conceitos estão intimamente imbricados, ficando até mesmo difícil de os separar didaticamente.

⁹⁷ Dividido em duas partes, esse trabalho conta com “o ritmo como elemento construtivo” e “o sentido da palavra poética”. Em função de estar sobretudo preocupado com elementos rítmicos, obviamente me volto mais para a primeira parte do trabalho de Tinianov.

⁹⁸ TINIANOV, 1975, p. 5.

compreender essa concepção, mostro uma pequena coleção de passagens à moda benjaminiana:

Sob esse aspecto o material mais complexo e mais desagradável de ser estudado é aquele que, à primeira vista, seria mais fácil e mais simples: refiro-me ao campo da *arte motivada*. Por motivação em arte entende-se a justificação de um fator por meio de todos os demais, a sua concordância com todos os outros (Chklovski, Eikenbaum); cada fator é motivado pela sua relação com todos os outros.⁹⁹

Tais conclusões referem-se principalmente ao papel ilustrativo do ritmo e da harmonia: ritmo e harmonia são meios expressivos só quando acentuam o sentido do texto poético, ou seja, quando forem motivados.¹⁰⁰

Entre outros fatos, a concessão do ritmo como sistema, do ritmo considerado a prescindir do seu papel funcional, é somente possível pressupondo o próprio ritmo na sua função, o ritmo como fator construtivo.¹⁰¹

Aqui é muito bem notado que, sendo fator construtivo (segundo Jean Paul “exprimindo, representando as idéias), o ritmo (...).¹⁰²

Comentando as citações de trás pra frente, o ritmo seria, portanto, um fator, elemento, construtivo do verso, quer dizer, teria em si a capacidade de exprimir e representar idéias de certa maneira mais amplas e inter-relacionadas com todos os elementos do texto. Nesse sentido, o ritmo exerceria um papel funcional: não possui uma total autonomia, mas, para ser expressivo, precisa estar condicionado à sua relação com os outros elementos. Apesar de abrir a idéia de motivação com a de inter-relação de todos os elementos do texto, Tinianov acaba de algum modo reduzindo e deixando latente uma suposta idéia de existência de um elemento motivador agindo por trás do elemento motivado na medida em que “ritmo e harmonia são meios expressivos só quando acentuam o sentido do texto poético”. Não há de minha parte adesão incontida a estas propostas: o problema que decorre das reflexões de Tinianov é o de subordinar o ritmo à semântica, quando pode haver casos nos quais a partir do ritmo surge o tema da obra, ou ainda, o que seria menos redutor, casos em que todos os elementos se inter-relacionam e influenciam mutuamente. Isso seria observável, por exemplo, em poemas metalingüísticos que semanticamente estão discutindo ritmos poéticos ao mesmo tempo em que assumem formalmente o ritmo discutido. Neste episódio, qual seria o elemento motivador e qual o motivado? Difícil responder. Mais interessante, assim, é relativizar a proposta de Iuri Tinianov.

⁹⁹ TINIANOV, 1975, p. 15.

¹⁰⁰ TINIANOV, 1975, p. 60. Este fragmento corresponde à nota 15 da página 18.

¹⁰¹ TINIANOV, 1975, p. 42.

¹⁰² TINIANOV, 1975, p. 51.

Apesar desse problema, a proposta do formalista contribui na medida em que observa a possibilidade – ou erroneamente a necessidade – do ritmo conter em si mesmo a expressão de idéias mais amplas: idéia fundamental para minha compreensão do ritmo como possível elemento construtivo da binomia. Isto é, no caso particular de *Lira dos vinte anos*, vejo sim a possibilidade de haver um elemento motivador – binomia – e um elemento motivado – ritmo –, uma vez que essa maneira de enxergar a obra está em seu projeto poético, o que é apresentado no “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira*.

Quanto aos fatores formadores do ritmo, Tinianov, citando Saran, aponta nove elementos, dentre os quais recorto o metro e a rima:

1) O metro, isto é, aquelas relações estáveis de duração (...) que unem entre si sons de diversas espécies e em grupos diversos. O metro é assim concebido em termos de relações rígidas de duração no movimento dos sons; esta concepção não deve ser confundida com ritmo (...); 9) os valores eufônicos ou texto (rima, aliteração) que fazem parte também da base do ritmo.¹⁰³

Como se pode notar, metro e rima fazem parte da base do ritmo, constituiriam o ritmo, que, por sua vez, constitui o verso. A partir de elementos como o metro e as rimas é possível compreender o ritmo do texto, sendo que para Tinianov “o principal componente do ritmo é o metro”¹⁰⁴ e “a versificação evidencia infalivelmente a unidade do verso”¹⁰⁵. Sem dúvida essas generalizações são problemáticas, mas metro e rima conseguem, a seus modos, evidenciar os movimentos rítmicos.

Feitas algumas considerações sobre as propostas de Osip Brik, Tomachevski e Iuri Tinianov, um outro teórico que se adentrou pela discussão sobre o ritmo relativamente próximo do Formalismo Russo foi Octavio Paz. Em *O arco e a lira*, as propostas formalistas são levadas adiante na tentativa, por exemplo, de dizer sobre a especificidade da linguagem poética e na diferenciação de verso e prosa, poesia e poema:

Como então distinguir prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo não há poema; só com ritmo não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa.¹⁰⁶

¹⁰³ SARAN, apud TINIANOV, 1975, p. 33.

¹⁰⁴ TINIANOV, 1975, p. 67. Nota 42 da p. 42.

¹⁰⁵ TINIANOV, 1975, p. 48.

¹⁰⁶ PAZ, 1982, p. 82.

Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo.¹⁰⁷

Como se pode ver na citação acima, de acordo com Octavio Paz o ritmo é essencial no poema – se torna mesmo condição dele – e isso o distingue da prosa e de todas as outras formas literárias. Essas dicotomizações lembram ainda um outro movimento de teoria da literatura: o Estruturalismo e suas definições binárias¹⁰⁸.

Indo um pouco mais além, n’*O arco e a lira* a idéia de ritmo transcende a noção de poema: “O ritmo não é medida, é visão do mundo”, em outros termos, ele se apresenta como uma espécie de episteme, pois cada cultura teria em si um ritmo capaz de articular a sua maneira de pensar¹⁰⁹. O Yin/Yang dos chineses, a combinação de opostos dos gregos e o quaternário asteca¹¹⁰ são exemplos de ritmos de certa maneira culturais que podem ser manifestos através dos poemas; digo *podem* uma vez que para Octavio Paz “Não, a poesia não é um reflexo mecânico da história [das culturas]. As relações entre ambas são muito sutis e complexas”¹¹¹. Assim, o poema é fundado no ritmo que, por sua vez, possui uma relação profunda com a história, apesar de não haver nessa relação espelhamentos diretos.

Em termos mais propriamente poéticos, “O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliteraões, paronomásias e outros processos – convoca as palavras”¹¹². Nesse sentido mais textual é que Octavio Paz muito se aproxima de Iuri Tinianov e da idéia do ritmo como elemento constitutivo do verso: “aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam”¹¹³. De acordo com Paz, o metro por si só é vazio. O ritmo seria o metro – e não só o metro – com sentido¹¹⁴, pois “infunde vida ao metro e outorga-lhe individualidade”¹¹⁵. Por fim, retiro também de *O arco e a lira* a comparação entre ritmo, poesia e dança:

¹⁰⁷ PAZ, 1982, p. 68.

¹⁰⁸ Cf., p. ex., a nota da p. 61 para observar o diálogo entre Octavio Paz e Roman Jakobson. PAZ, 1982, p. 61.

¹⁰⁹ Essa reflexão de Octavio Paz lembra a proposta de Tomachevski segundo a qual haveria diferentes princípios de métrica entre versos malásios, gregos, japoneses e romanos.

¹¹⁰ Cf. PAZ, 1982, p. 72. O ritmo enquanto episteme pode ser comparado ao cronotopo, de Mikhail Bakhtin, por esta categoria também se assumir enquanto “visão de mundo”. Tentarei mostrar uma fusão das duas categorias ao analisar o poema “Idéias íntimas” no terceiro capítulo dessa dissertação.

¹¹¹ PAZ, 1982, p. 53. Colchete meu.

¹¹² PAZ, 1982, p. 64.

¹¹³ PAZ, 1982, p. 70.

¹¹⁴ PAZ, 1982, p. 85-86.

¹¹⁵ PAZ, 1982, p. 86.

A relação entre ritmo e palavra poética não é diferente da relação entre a dança e o ritmo musical: não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo já está a dança e vice-versa.¹¹⁶

Ritmo e palavra, ritmo e dança configuram relações parecidas, nos dois casos haveria comunhão indissociável: o som e o sentido, o som e o corpo. Estou chamando a atenção para essas considerações de Octavio Paz devido à análise de “Idéias íntimas”, uma vez que nesse poema o ritmo é expresso tanto pelas palavras quanto pelo movimento do sujeito-lírico, ou de sua voz, nos espaços interiores da casa¹¹⁷.

O último nome que incluo nessa lista é Antonio Candido. Já me referi a ele ao tratar da fortuna crítica sobre a binomia de Álvares de Azevedo; mas aqui aparece o mesmo crítico numa faceta mais teórica. Faço menção agora especialmente ao seu livro *O estudo analítico do poema*, obra que traz “a parte teórica de um curso dado em 1963 e repetido em 1964 para o 4º ano de Teoria Literária”¹¹⁸ da USP. Apesar do material que originou o livro ser dos anos 60, a sua publicação é da segunda metade dos anos 80, não havendo por parte do autor uma clara delimitação do que teria sido criado quando lecionava e do que fora acrescentado, ou pelo menos organizado, mais tarde. Na obra em questão, Antonio Candido trata dos problemas do estudo da poesia¹¹⁹ e a mim interessa sobretudo a parte que discute “Os fundamentos do poema”, pois nela se reflete, com especial ênfase, sobre o ritmo. Tal reflexão pode ser vista como bifronte: trata primeiro do ritmo em termos mais amplos para depois o adentrar notadamente em fronteiras poéticas, itinerário que lembra a divisão entre a visão natural e a científica feita por Osip Brik. Nessa primeira investida, o teórico brasileiro assim delimita o ritmo:

Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. (...) Na verdade, devemos considerar o ritmo um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é fenômeno essencial. Metaforicamente podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio, só falamos do ritmo de um movimento. O encadeamento dos sons, a sucessão dos gestos possuem ritmos. Por isso, nós só podemos usar este

¹¹⁶ PAZ, 1982, p. 70.

¹¹⁷ Cf. Cap. III.2.

¹¹⁸ CANDIDO, 2006, p. 11.

¹¹⁹ Cf. CANDIDO, 2006, p. 17.

conceito com precisão nas artes que lhes correspondem; música, poesia, dança.¹²⁰

A regularidade, de algo no tempo, capaz de ferir os sentidos seria o conceito mais amplo de ritmo para Antonio Candido; se já restrito ao campo sonoro, o ritmo se realizaria apenas em artes como a música, a poesia e a dança. Essa regularidade pode ser vista como manifestação de dois fatores, por assim dizer, externos ao ritmo: um orgânico – manifestação do pulso cardíaco, da respiração – e um social – a enxada caindo em cadência, o martelo batendo na tábua¹²¹.

Voltando especificamente para o terreno da poesia, a influência formalista e hermenêutica é forte em *O estudo analítico do poema*: do segundo, há a idéia do círculo hermenêutico “que nos leva incessantemente da parte ao todo e do todo à parte”¹²²; do primeiro, já efetivando o referido círculo, parece ressoar a idéia de Osip Brik de indissociabilidade entre ritmo, sintaxe e semântica na constituição do verso, pois, nos termos de Antonio Candido, “O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema”¹²³. Dessa maneira, a partir de sua constituição interna o verso é caracterizado como uma síntese da dialética entre som e conceito, e o ritmo é quase visto como um fator construtivo do verso: o ritmo “é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado”¹²⁴, quer dizer, não havendo nesse amparar, não em extremo, um eco da arte motivada proposta por Iuri Tinianov, não posso dizer que o ritmo é fator construtivo para o teórico brasileiro. Todavia, pelo menos no estrato fônico, para Antonio Candido “Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e mesmo subordinados ao fenômeno dominante do ritmo, que é justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas que são as sílabas e os pés”¹²⁵, ou seja, o ritmo seria no estrato fônico o motivador de todos os elementos, as sílabas e os pés seriam fatores construtivos do ritmo.

Depois desse itinerário de paradas em Osip Brik, Tomachevski, Iuri Tinianov, Octavio Paz e Antonio Candido, gostaria de fazer um balanço parodístico/parafrásico. Estou

¹²⁰ CANDIDO, 2006, p. 67-68.

¹²¹ Cf. CANDIDO, 2006, p. 69-71. Por se valer de certo modo de uma explicação “trans-poética”, Antonio Candido se aproxima aqui mais ou menos do que chamei de episteme em Octavio Paz.

¹²² CANDIDO, 2006, p. 94.

¹²³ CANDIDO, 2006, p. 95.

¹²⁴ CANDIDO, 2006, p. 69. A máxima “ritmo, alma do verso” é repetida algumas vezes e de formas não muito variadas pelo teórico. Cf. CANDIDO, 2006, p. 69, 80, 87, 94 e 95.

¹²⁵ CANDIDO, 2006, p. 67.

tomando como ritmo um conceito, acredito, bastante abrangente, quer dizer, todo o sistema fônico – e não apenas fônico como também, por que não, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas diversas – organizado com fins estéticos nos poemas de maneira a tecer trocas com os elementos semânticos ali presentes. Por estabelecer trocas, o ritmo é encarado como um fator não somente construtivo, mas ainda, em alguns casos, construtor, motivador. Extrapolando do mesmo modo a noção de ritmo como fator construtivo/construtor do verso, para chegar a o ver enquanto construtivo de estrofes, cantos, poemas e poéticas. No que toca em particular a *Lira dos vinte anos*, vejo o ritmo como um fator construtivo de toda uma poética: a binomia seria a estrutura profunda capaz de motivar a realização do ritmo, ou pelo menos de organizar a disposição dos poemas – e de seus atributos rítmicos – em cada parte do livro. Aquilo que as duas almas presentes nas cavernas do cérebro do sujeito-lírico alvaresiano dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam: o ritmo dos poemas é a respiração e o pulso das duas almas, é um esqueleto que ampara todo o significado da binomia.

Apesar de definir o ritmo em sentido amplo, não apenas em termos sonoros, minha análise se centrará em o depreender da *Lira* principalmente a partir de elementos como o número de versos das estrofes, as rimas e o metro, dado que uma boa maneira de compreender os saltos realizados sobre o pântano é averiguando as pegadas lá deixadas¹²⁶: metro, rima e estrofação não constituem em si o ritmo, mas o manifestam e permitem, a partir dos estudos de suas particularidades, compreender a realização rítmica do texto.

Tendo ainda em vista a pequena tradição na qual uni formalistas, Octavio Paz e Antonio Candido, compreendo o metro – uma maneira de manifestar o ritmo nos poemas – como o número de sílabas poéticas de um verso ou ainda um sistema de medida capaz de ajudar a evidenciar as relações entre as sílabas fortes e fracas. Enquanto sistema de contagem, é artificial e possui diferentes modos de ser efetuado, sem, contudo, mudar a natureza do verso em si. Uma discussão comum a respeito do metro é a questão de onde termina o cômputo silábico: se pode contar a sílaba átona final¹²⁷ – como em espanhol e italiano e, em português, isso ocorre no *Tratado de Versificação*, de Said Ali – ou considerando somente até a última tônica – contagem francesa adotada em português por Antônio Feliciano de Castilho, em *Tratado de metrificação portuguesa*. De minha parte, prefiro seguir a medida de

¹²⁶ Cf. Cap. II.2.; Cap. II.3.; Cap. II.4.

¹²⁷ Não há a possibilidade de haver duas sílabas átonas finais uma vez que no caso do verso esdrúxulo, verso terminado em palavra proparoxítona, as duas sílabas átonas se tornam uma só na contagem. Cf. SAID ALI, 2006, p. 17.

Castilho¹²⁸ por ser a mais comum nos dias de hoje, facilitando bastante a compreensão geral das idéias aqui expostas; aliás, sendo a contagem, como dito, artificial, de certa maneira não altera ontologicamente um poema.

Quanto ao conceito de rima, de algum modo transcende o campo de estudos literários e participa do senso comum talvez pela constante utilização, por exemplo, no cancionário popular, nas cantigas de roda. O tratadista Amorim de Carvalho chega a dizer que “Não é preciso pedir a um tratado de versificação uma definição de rima. A idéia de rima entra quase nas primeiras aquisições de conceitos estéticos, das pessoas mais cultas às mais ignorantes”¹²⁹. Apesar dessa suposta não necessidade de definição, estarei próximo do conceito de Olavo Bilac e Guimaraens Passos (“*Rima* é a uniformidade do som na terminação de dois ou mais versos”¹³⁰) e levarei em conta uma função rimática mencionada por Tomachevski, quer dizer, a rima se torna um ponto final do metro e cria analogia sonora¹³¹ e, algumas vezes, semântica entre os versos rimados. Mais importante ainda do que discutir o conceito em si, é lembrar que as homofonias de fim de verso participam do ritmo, idéia bastante difundida entre teóricos e tratadistas, como se pode ver em Iuri Tinianov, Antonio Candido e Manuel Said Ali: “os valores eufônicos do texto (rima, aliteração) que fazem parte também da base do ritmo”¹³²; “De modo geral, a poesia moderna se apóia mais no ritmo do que na rima, e esta aparece como vassala daquele”¹³³; “A rima, sendo cousa diferente do ritmo, deve, entretanto, considerar-se como seu complemento”¹³⁴.

No que diz respeito à definição de estrofe, a de Norma Goldstein em *Versos, sons e ritmos* – livro dedicado à introdução em conceitos fundamentais do estudo do poema – me parece a mais adequada justamente por ser a mais simples: “Estrofe é um conjunto de versos. Uma linha em branco vem antes, e outra, depois da estrofe, separando-a das demais partes do

¹²⁸ Seguirei mais de perto as indicações de Amorim de Carvalho (1987) na medida em que este dá continuidade a Castilho. Do mesmo modo segue o *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimaraens Passos (cf. p. 48), os quais chegam a dizer “O visconde de Castilho, por quem sempre nos guiamos (...)” (p. 71).

¹²⁹ CARVALHO, 1987, vol I, p. 289.

¹³⁰ BILAC e PASSOS, 1930, p. 80. Ao seguir essa definição, estou fazendo o mesmo movimento de Antonio Candido (2006) e recusando o conceito mais amplo de Norma Goldstein, para quem “Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos” (p. 2005, p. 44). Todavia, em alguns momentos tomo a rima de maneira mais variada.

¹³¹ Cf. TOMACHEVSKI, 1976, p. 145-146.

¹³² SARAN, apud TINIANOV, 1975, p 33.

¹³³ CANDIDO, 2006, p. 62.

¹³⁴ SAID ALI, 2006, p. 121.

poema e marcando a sua unidade.”¹³⁵. Não sendo preciso cair numa obtusa problemática, como fizeram Said Ali¹³⁶ e Amorim de Carvalho¹³⁷, o simples comparecimento de uma linha em branco antes e depois de um ou mais versos caracteriza a presença de uma estrofe.

Nos subcapítulos a seguir, procurarei descrever elementos como o metro, a estrofe e a rima na “Primeira” e na “Segunda parte” da *Lira* para discutir a maneira pela qual tais elementos estão dispostos enquanto expressões da binomia alvaresiana. Na medida em que for necessário, tratarei de questões mais técnicas no curso das análises, mas, principalmente, em notas de pé de página objetivando seguir ao correr da pena, da tecla. Ao analisar poemas no terceiro capítulo – deixo, entretanto, de sobreaviso – explorarei uma noção mais ampla de ritmo: irei me valer, por exemplo, do crepúsculo junto com elementos como o metro, as rimas e as estrofes.

¹³⁵ GOLDSTEIN, 2005, p. 39.

¹³⁶ O lingüista brasileiro Manuel Said Ali apresenta, no começo do século XX, em *Versificação portuguesa*, ou mais especificamente no capítulo dedicado ao estudo das estrofes, a seguinte definição: “As composições poéticas apresentam-se-nos ora como uma série de versos longa e sem limite certo, repartida às vezes em subséries do mesmo gênero, ora sob a forma de grupos de poucas linhas, grupos geralmente semelhantes entre si pela estrutura e pela disposição das rimas. Dá-se-lhes o nome de estrofes, estâncias e (nas canções populares) coplas” (SAID ALI, 2006, p. 129). Uma série de versos longa ou curta, mas geralmente formada por estrutura – provavelmente – métrica e rímica com semelhança é a idéia de Said Ali para as estâncias, estrofes e coplas – sendo que os termos não possuem sinonímia perfeita, dada a utilização deste último termo para caracterizar as canções populares. O que diferencia uma série longa de uma curta não é expresso, assim como também não é aquilo que caracterizaria o fim de uma série de versos.

¹³⁷ A definição de Amorim de Carvalho, presente em *Teoria geral da versificação*, ainda é um pouco mais problemática que a de Said Ali: “A estrofe é um certo conjunto de versos formando um todo ritmo-lógico” (CARVALHO, 1987, vol II, p. 11). Esse todo ritmo-lógico diz respeito a um certo agrupamento tanto semântico quanto métrico e rímico; em outros termos, para Amorim de Carvalho a estrofe não termina quando entre um verso e outro há uma linha em branco, mas quando há uma quebra temática e rítmica. Creio que para o estudo da poesia alvaresiana essa definição viria a trazer mais problemas do que soluções, principalmente porque as linhas em branco entre os versos estabelecem rupturas lógicas, para usar o termo de Amorim de Carvalho. Cf., p. ex., o canto V de “Um cadáver de poeta”. Nesse poema, os decassílabos heróicos, divididos em hexassílabo e tetrassílabo por uma linha em branco, geralmente possuem também uma quebra semântica.

II.2.: Grave & agudo

“Primeira parte”, “Segunda parte”, *Lira dos vinte anos*; Ariel, Calibã, um cérebro; tese, antítese, síntese; grave, agudo, &.

a. O grave

Na “Primeira parte” da *Lira* há trinta e quatro poemas, dentre os quais nove possuem todos os seus versos em redondilha maior, dez estão por completo em decassílabo, um em hendecassílabo e quinze são polimétricos¹³⁸.

O verso em redondilha maior, dono de sete sílabas na contagem de Castilho e oito para Said Ali, é, para muitos¹³⁹, o mais popular da língua portuguesa; segundo Leodegário de Azevedo Filho, “Tão espontâneos são esses versos em nossa língua, que João Ribeiro disse que, no Brasil, até os desaforos são ditos em versos de redondilha”¹⁴⁰. Na *Teoria geral da versificação*, Amorim de Carvalho afirma que o heptassílabo

ocupa, com efeito, uma representação enorme no lirismo português, desde a poesia trovadoresca até à dos nossos dias; e a poesia popular dos cancioneiros, fora do verso de sete sílabas é quase excepcional. O heróico, o amoroso e o religioso, o elegíaco e o festivo, o cómico e o trágico, o político, o social e o filosófico, desde o estilo mais simples ao mais elevado, tudo cabe à vontade no ritmo de sete sílabas.¹⁴¹

Talvez por estar espalhado ao longo do tempo e por conseguir expressar diferentes estilos textuais, o verso de redondilha maior possuiria leis métricas mais simples: “Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba”¹⁴².

¹³⁸ De acordo com Norma Goldstein, “O nome por si já diz: *poli* = muito; *metro* = tamanho. Este é o nome que se dá a um conjunto de versos regulares de tamanhos diferentes. Embora de tamanhos diferentes, têm as sílabas fortes localizadas nas posições indicadas pelas regras métricas tradicionais” (2005, p. 36).

¹³⁹ Cf., p. ex., SAID ALI, 2006, p. 67 e MIRANDA, 2007, p. 74.

¹⁴⁰ AZEVEDO FILHO, 1971, p. 29.

¹⁴¹ CARVALHO, 1987, v. I, p. 68.

¹⁴² GOLDSTEIN, 2005, p. 27. Cf. também SAID ALI, 2006, p. 67 e CARVALHO, 1987, vol I, p. 67-68.

A variabilidade temática não foi tão explorada por Álvares de Azevedo ao compor poemas em setissílabos na “Primeira parte” da *Lira*, predomina o tom amoroso. O acento, contudo, é feito com variações:

“ LÁ / tem/ MAIS / a/ RO /ma as/ FLO /res” ¹⁴³	E. R. 7 [1-3-5-7] ¹⁴⁴
“No/ car/ MIM / da/ FA /ce/ DE /la” ¹⁴⁵	E. R. 7 [3-5-7]
“Ao/ FRI /o/ cla/ RÃO / da/ LU /a” ¹⁴⁶	E. R. 7 [2-5-7]
“Que/ TRE /me/ QUAN /do/ sus/ PI /ra” ¹⁴⁷	E. R. 7 [2-4-7]
“ VO /am/ os/ SO /nhos/ er/ RAN /tes” ¹⁴⁸	E. R. 7 [1-4-7]
“Se/rás/ MI /nha e/ se/rei/ TEU ” ¹⁴⁹	E. R. 7 [3-(1)-3] ¹⁵⁰

Pelo domínio plural do setissílabo já é possível notar uma recusa da uniformização rítmica por parte de Álvares de Azevedo. Além disso, está expresso o trabalho consciente com o ritmo: no caso particular do verso “Serás minha e serei teu”, do poema “C...”, acontece a divisão da redondilha maior em dois trissílabos, fato novamente marcante em algumas outras linhas do texto. Essa divisão rítmica acompanha uma constante idéia de cisão, entre o sujeito-lírico e sua amada, e de vontade de união, por parte do sujeito, ao longo de “C...”. Dessa maneira o sujeito-lírico expressou no plano formal e contedúístico um mesmo elemento, o que torna a opção pelo setissílabo constituído de dois trissílabos resultado de trabalho com a forma.

É em outro poema, contudo, que essa idéia de cisão, e/ou fusão, está presente com mais força dentro do verso: os hendecassílabos de “Anjos do mar” são formados pela junção de dois pentassílabos, constituindo, assim, versos de arte maior:

Ai!/ QUAN /do/ tu/ SEN /tes/ dos/ MA /res/ na/ FLOR	E. R. 11 [2-5-8-11]
Os/ VEN /tos/ e/ VA /gas/ ge/ MER ./ pal/pi/ TAR ,	E. R. 11 [2-5-8-11]
Por/ QUE / não/ con/ SEN /tes./ num/ BEI /jo/ de a/ MOR ,	E. R. 11 [2-5-8-11]
Que eu/ DI /ga-/te os/ SO /nhos/ dos/ AN /jos/ do/ MAR ? ¹⁵¹	E. R. 11 [2-5-8-11]

¹⁴³ AZEVEDO, 2000, p. 131. “A cantiga do sertanejo”.

¹⁴⁴ Doravante utilizarei esse modo de expressar o Esquema Rítmico (E. R.) dos poemas. O número em destaque é de sílabas métricas; entre colchete virá a numeração de cada uma das sílabas acentuadas. Adotando essa maneira de indicar as sílabas, procurei simplificar as sugestões de Antonio Candido (Cf. CANDIDO, 2006, p. 82), tal como fizera Norma Goldstein (Cf. GOLDSTEIN, 2005, p. 14).

¹⁴⁵ AZEVEDO, 2000, p. 126. “Anjinho”.

¹⁴⁶ AZEVEDO, 2000, p. 121. “No mar”.

¹⁴⁷ AZEVEDO, 2000, p. 129. “Tenho um seio que delira”.

¹⁴⁸ AZEVEDO, 2000, p. 170. “Cantiga”.

¹⁴⁹ AZEVEDO, 2000, p. 162. “C...”.

¹⁵⁰ Setissílabo feito da junção de dois trissílabos. A sílaba entre parênteses não seria contada no caso de se ler como dois trissílabos.

O Esquema Rítmico 11 [2-5-8-11] torna o verso de arte maior “Dímetro composto de dois pentassílabos (...) de cesura átona”¹⁵², de acordo com Amorim de Carvalho e, segundo Manuel Said Ali, “Resulta o nosso dodecassílabo do movimento anfibráquico — 1 — — 1 — — 1 — — 1 —, duplicação do hexassílabo, como este o é do trissílabo”¹⁵³. Para compreender no que implicam tais questões, vejamos uma reflexão de José Américo Miranda:

O chamado verso de arte maior, que se originou na versificação galego-portuguesa, caracteriza-se por resultar da justaposição de dois versos de cinco sílabas (redondilhas menores), com acentos na segunda e na quinta sílabas. Trata-se de verso de ritmo bastante expressivo, que ressurgiu no Romantismo, sendo encontrado em Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves. (...) Sendo o ritmo acentuadamente marcado, fator de facilitação da comunicabilidade e do registro dos versos na memória, não é estranho que tal verso provenha da versificação medieval, pois sabe-se que as unidades pentassilábicas constituem uma das fórmulas verbais espontâneas mais freqüentemente produzidas pela Língua Portuguesa.¹⁵⁴

A origem galego-portuguesa aproxima o bipentassílabo e o heptassílabo, pois este possuiu “presença considerável na poesia galego-portuguesa, como um de seus versos nativos”¹⁵⁵, afirma Rogério Chociay. As duas formas versíficas também possuem um apelo para a memória, são de número pequeno de sílabas, e muito utilizadas durante o Romantismo brasileiro.

O decassílabo é outro verso bastante difundido pelos românticos, surgindo com certa freqüência na “Primeira parte” de *Lira dos vinte anos*. As variantes de decassílabo comuns ao Romantismo são as italianas; mas a literatura de língua portuguesa como um todo conhece ainda outras duas espécies de versos com dez sílabas: o provençal e o ibérico¹⁵⁶.

¹⁵¹ AZEVEDO, 2000, p. 129. “Anjos do mar”.

¹⁵² CARVALHO, 1987, vol. I, p. 127. Por *cesura*, Amorim de Carvalho entende “A pausa que corta o verso composto, separando os membros em partes musicalmente bem distintas” (1987, vol I, p. 27) e as cesuras *átonas* “são assim chamadas porque se seguem a sílabas átonas” (1987, vol I, p. 27). Não creio, contudo, que os dois hemistíquios (cada uma das partes separadas pela cesura) do verso de arte maior (verso composto, quer dizer, formado por dois versos menores, no caso, dois pentassílabos) são muito distintos musicalmente.

¹⁵³ SAID ALI, 2006, p. 102. Lembro que, na contagem de Said Ali, a sílaba átona final influencia; portanto, o que estou chamando de hendecassílabo é, para o autor da *Versificação portuguesa*, um dodecassílabo. O movimento anfibráquico forma o pé de verso latino que tem uma sílaba longa (na circunstância do poema alvaresiano, sílaba forte) entre duas breves (fracas).

¹⁵⁴ MIRANDA, 2007, p. 73.

¹⁵⁵ CHOCIAY, 1974, p. 88.

¹⁵⁶ Cf. SAID ALI, 2006, p. 85; AZEVEDO FILHO, 1962, p. 58-62.

Aquele não possui feição característica, segundo Said Ali¹⁵⁷; apesar disso, Leodegário de Azevedo Filho, em *O verso decassílabo em português*, chega a supor que corresponda a E. R. 10 [3-(1)-6]¹⁵⁸. O ibérico, por seu turno, vem da omissão de uma sílaba fraca do verso de arte maior, podendo gerar os seguintes esquemas rítmicos: 10 [4-(1)-5] ou 10 [5-5]¹⁵⁹.

Dos versos de dez sílabas é mesmo o italiano o mais difundido. Ele possui duas formas, a sáfica e a heróica. Com E. R. 10 [4-8-10], o decassílabo sáfico se vale de uma antiga tradição na poesia italiana, sendo visto já na *Inscrição de Ferrare*, com data de 1135¹⁶⁰. Mas o termo *sáfico* remete a uma possível origem ainda mais antiga, “se reporta, pensa-se, ao ritmo criado pela poetisa grega Safo, que os latinos imitaram”¹⁶¹, discute Amorim de Carvalho. Na literatura de língua portuguesa, o verso sáfico teria sido introduzido por Sá de Miranda¹⁶² e vem sendo usado até hoje sem restrição de escola. Desse ínterim, porém, o mesmo autor de *Teoria geral da versificação* destaca, com alguma pieguice, a valorização dada pelos ultraromânticos: “com os românticos – os ultra-românticos – que o verso sáfico tem um emprego apaixonado”¹⁶³. Dominado por paixão ou, assim prefiro, por técnica, esse verso aparece amiúde na face Ariel de *Lira dos vinte anos*; cito a seguir um verso sáfico de cada poema totalmente decassílabo da “Primeira parte”:

“LÂN/gui/da/ FRON/te/ no/ so/NHAR/ re/CLI/nas” ¹⁶⁴	E. R. 10 [1-4-8-10]
“CO/mo/ seus/ LÁ/bios/ des/bo/TOU/ na/ VI/da” ¹⁶⁵	E. R. 10 [1-4-8-10]
“Tre/MER/ num/ BEI/jo o/ co/ra/ÇÃO/ se/DEN/to” ¹⁶⁶	E. R. 10 [2-4-8-10]
“Por/ TI/ – nos/ SO/nhos/ mor/re/REI/ sor/RIN/do” ¹⁶⁷	E. R. 10 [2-4-8-10]
“A/ SOM/bra/ CAI/ nos/ la/ran/JAIS/ do/ VA/le” ¹⁶⁸	E. R. 10 [2-4-8-10]
“ES/sa/ des/CREN/ça/ que/ me/ DÓI/ na/ VI/da” ¹⁶⁹	E. R. 10 [1-4-8-10]
“No/ VA/so im/PU/ro/ cor/rom/PEU/-se o/ NÉC/tar” ¹⁷⁰	E. R. 10 [2-4-8-10]
“Sen/TIR/ ao/ VEN/to/ di/la/TAR/-se a/ VI/da” ¹⁷¹	E. R. 10 [2-4-8-10]

¹⁵⁷ Cf. SAID ALI, 2006, p. 85.

¹⁵⁸ Cf. AZEVEDO FILHO, 1962, p. 58.

¹⁵⁹ Cf. AZEVEDO FILHO, 1962, p. 59-59; SAID ALI, 2006, p. 85-88.

¹⁶⁰ Cf. CARVALHO, 1962, p. 52.

¹⁶¹ CARVALHO, 1987, v. I, p. 52.

¹⁶² Cf. AZEVEDO FILHO, 1962, p. 65-67.; CARVALHO, 1987, v. I, p. 52.

¹⁶³ CARVALHO, 1987, v. I, p. 50.

¹⁶⁴ AZEVEDO, 2000, p. 133. “Quando à noite no leito perfumado”.

¹⁶⁵ AZEVEDO, 2000, p. 138. “Quando falo contigo, no meu peito”.

¹⁶⁶ AZEVEDO, 2000, p. 143. “Itália”.

¹⁶⁷ AZEVEDO, 2000, p. 154. “Soneto”.

¹⁶⁸ AZEVEDO, 2000, p. 154. “Anima mea”.

¹⁶⁹ AZEVEDO, 2000, p. 157. “A Harmonia”.

¹⁷⁰ AZEVEDO, 2000, p. 163. “No túbulo do meu amigo João Batista da Silva Pereira Júnior”.

“E/ **QUAN**/tas/ **VE**/zes/ o/ lu/**AR**/ tar/**DI**/o”¹⁷² E. R. 10 [2-4-8-10]
 “**MAN**/so/ re/**POU**/sem/ a/ be/**LE**/za/ **MOR**/ta”¹⁷³ E. R. 10 [1-4-8-10]

Quanto ao decassílabo heróico, de E. R. 10 [6-10], ele recebe esse nome “porque o seu ritmo, vigoroso e grave, é adequado aos assuntos de caráter épico”¹⁷⁴, embora seja “adaptável a todos os movimentos emocionais, a todas as expressões rítmicas, em todos os temas poéticos, com uma plasticidade extraordinária”¹⁷⁵, afirma com certa exaltação Amorim de Carvalho, autor que, como visto, não prima pela contenção. Exagero à parte, o autor de *Teoria geral da versificação* é feliz ao indicar elementos históricos do verso heróico; ele é encontrado, assim como o sáfico, já na *Inscrição de Ferrare*, além de ser introduzido na literatura de língua portuguesa também por Sá de Miranda¹⁷⁶. Na “Primeira parte” da *Lira alvaresiana*, o verso heróico – mais numeroso que o sáfico – também aparece nos dez poemas completamente compostos em decassílabos:

“**QUAN**/do à/ **NOI**/te/ no/ **LEI**/to/ per/fu/**MA**/do”¹⁷⁷ E. R. 10 [1-3-6-10]
 “Tal/vez/ **COR**/re o/ pra/**ZER**/ nas/ **FI**/bras/ **D’AL**/ma”¹⁷⁸ E. R. 10 [3-6-8-10]
 “Lá/ na/ **TER**/ra/ da/ **VI**/da e/ dos/ a/**MO**/res”¹⁷⁹ E. R. 10 [3-6-10]
 “**SO**/bre o/ **LEI**/to/ de/ **FLO**/res/ re/cli/**NA**/da”¹⁸⁰ E. R. 10 [1-3-6-10]
 “E/ se **A**/ves/ si/len/**CIO**/sas/ se/ mer/**GU**/lham”¹⁸¹ E. R. 10 [2-6-10]
 “Em/ seus/ **RA**/ios/ de/ **LUZ**/ a/ **DEUS**/ me er/**GUI**/am”¹⁸² E. R. 10 [3-6-8-10]
 “Eu/ **PRÓ**/prio/ des/fo/**LHEI**/ as/ **RÓ**/seas/ **FLO**/res!”¹⁸³ E. R. 10 [2-6-8-10]
 “E o/ **SOL**/ já/ **RO**/xo e/ **TRÊ**/um/lo/ des/**DO**/bra”¹⁸⁴ E. R. 10 [2-4-6-10]
 “E/ na i/**DA**/de/ do a/**MOR**/ em/ve/lhe/**CI**!”¹⁸⁵ E. R. 10 [3-6-10]
 “Nas/ **HO**/ras/ em/ que a/ **TAR**/de/ mo/ri/**BUN**/da”¹⁸⁶ E. R. 10 [2-6-10]

¹⁷¹ AZEVEDO, 2000, p. 165. “Tarde de verão”.

¹⁷² AZEVEDO, 2000, p. 172. “Saudades”.

¹⁷³ AZEVEDO, 2000, p. 175. “Virgem morta”.

¹⁷⁴ CARVALHO, 1987, v. I, p. 46.

¹⁷⁵ CARVALHO, 1987, v. I, p. 47.

¹⁷⁶ CARVALHO, 1987, v. I, p. 47. Leodegário de Azevedo Filho (1962, p. 65-67) indica Sá de Miranda como “firmador” do verso heróico italiano em Portugal; portanto, uma possível diferença entre “firmar” e “introduzir” é averiguada entre os textos.

¹⁷⁷ AZEVEDO, 2000, p. 133. “Quando à noite no leito perfumado”.

¹⁷⁸ AZEVEDO, 2000, p. 138. “Quando falo contigo, no meu peito”.

¹⁷⁹ AZEVEDO, 2000, p. 143. “Itália”.

¹⁸⁰ AZEVEDO, 2000, p. 153. “Soneto”.

¹⁸¹ AZEVEDO, 2000, p. 154. “Anima mea”.

¹⁸² AZEVEDO, 2000, p. 157. “A Harmonia”.

¹⁸³ AZEVEDO, 2000, p. 163. “No túmulo do meu amigo João Batista da Silva Pereira Júnior”.

¹⁸⁴ AZEVEDO, 2000, p. 165. “Tarde de verão”.

¹⁸⁵ AZEVEDO, 2000, p. 171. “Saudades”.

Uma certa maleabilidade é observável nos decassílabos heróicos alvaresianos. Em termos quantitativos, entretanto, o E. R. 10 [3-6-10] é o mais marcante. Qualitativamente, saliente é a recorrência de decassílabos que podem ser lidos como sáficos ou heróicos, quer dizer, decassílabos com tensão rítmica. Para não ressoar como erro de superinterpretação, lembro que Norma Goldstein encontra decassílabo com tensão rítmica em *Os lusíadas*¹⁸⁷, ou seja, historicamente já era possível essa forma de construção. Se a “Primeira parte” da *Lira* possui versos dessa natureza, em certos casos – provavelmente em sua maioria – pode se dever a uma opção consciente por parte de Álvares de Azevedo. Em todos os dez poemas da “Primeira parte” compostos apenas com decassílabos há tensões rítmicas; apresento abaixo algumas significativas:

- | | | |
|--------|--|-------------------------|
| (1) | “Por/ ti/ – as/ NOI /tes/ <i>EU</i> / ve/ LEI / cho/ RAN /do” ¹⁸⁸ | Sáfico e Heróico |
| (2) | “Vir/gem/ do/ MEU / a/ <i>MOR</i> ,/ o/ BEI /jo a/ FUR /to” ¹⁸⁹ | Sáfico e Heróico |
| (3) | “En/tre/ <i>MEUS</i> / SO /nhos/ <i>TU</i> /a/ VOZ / di/ <i>VI</i> /na” ¹⁹⁰ | Sáfico e Heróico |
| (4) a. | “Co/mo/ chei/ RO /sa e/ <i>DO</i> /ce a/ TAR /de ex/ <i>PI</i> /ra! | Sáfico e Heróico |
| b. | De/ cor/ e/ LUZ / i/ <i>NUN</i> /da a/ PRA /ia/ BE /la: | Sáfico e Heróico |
| c. | E o/ sol/ já/ ro/xo e/ TRÊ /um/lo/ des/ <i>DO</i> /bra | <i>Heróico</i> |
| d. | Um/ í/ris/ FUR /ta-/ <i>COR</i> / na/ FRON /te/ DE /la” ¹⁹¹ . | Sáfico e Heróico |

A lista dos decassílabos tensos acima diz respeito a versos com importantes particularidades nos poemas. Em (1), o verso com tensão – entre sáfico, heróico e ainda admitindo acentuar todas as sílabas pares – quebra a longa seqüência de decassílabos heróicos do soneto “Pálida à luz da lâmpada sombria”; nesse momento do poema se insere a expressão “Por ti” e o sujeito-lírico se volta para suas próprias sensações, as quais dizem respeito à mulher. Corresponde ao aparecimento relativamente brusco do vocativo “Virgem do meu amor”, no poema “Quando à

¹⁸⁶ AZEVEDO, 2000, p. 175. “Virgem morta”.

¹⁸⁷ Cf. GOLDSTEIN, 2005, p. 30.

¹⁸⁸ AZEVEDO, 2000, p. 154. “Soneto”

¹⁸⁹ AZEVEDO, 2000, p. 133. “Quando à noite no leito perfumado”.

¹⁹⁰ AZEVEDO, 2000, p. 157. “A Harmonia”.

¹⁹¹ AZEVEDO, 2000, p. 165. “Tarde de verão”.

noite no leito perfumado”, a tensão do verso (2). Já o verso (3), ele coloca entre o heróico o sáfico, assim como há entre os sonhos do sujeito-lírico a voz divina da amada.

Passando para a seqüência de versos que chamei de (4), ela é exatamente a primeira estrofe de “Tarde de verão”. Em três versos há tensão (a., b., d.) e o c. é heróico de E. R. 10 [2-4-6-10]. Quanto ao estrato semântico, está sendo descrito o crepúsculo – momento que é simultaneamente dia e noite – que acontece na praia¹⁹². Dessa maneira, há tensão entre heróicos e sáficos correspondendo com a acumulação de dia e noite no espaço celeste. Se o verso heróico (c.), por sua vez, parecer desapropriado nesse contexto acumulativo, sugiro uma leitura: dividido o decassílabo c. em duas partes, haverá a passagem de um hexassílabo composto por três pés iâmbicos – uma sílaba fraca e uma forte – para um tetrassílabo em péon quarto – três sílabas fracas mais uma forte¹⁹³. Um allegretto solar transformado em andante enluarado: “E o/ **SOL**/ já/ **RO**/xo e/ **TRÊ**//mu/lo/ des/**DO**/bra”.

Este verso pode ser, portanto, dividido em duas partes, dois hemistíquios não proporcionais, formando uma única linha do poema. Mas saindo dessa perspectiva de apenas uma linha para chegar ao âmbito da estrofe, em outros casos da “Primeira parte” da *Lira* Álvares de Azevedo criou estância com verso (a) – que pode ser dividido em (a’) e (a’’) – antecessor de um (b’) – o qual possui mesmo esquema rítmico de (a’). Mostro um exemplo retirado do poema “Fui um doido em sonhar tantos amores” :

- (a) Fui um doido em sonhar tantos amores,
 (b’) Que loucura, meu Deus!
 (c) Em expandir-lhe aos pés, pobre insensato,
 (d’) Todos os sonhos meus!¹⁹⁴

Como se pode notar, o verso que chamei de (a) (“Fui/ um/ **DOI**/do em/ so/**NHAR**/ tan/tos/ a/**MO**/res”) possui E. R. 10 [3-6-10] e pode ser dividido em duas partes: (a’) (“Fui/ um/ **DOI**/do em/ so/**NHAR**”, E. R. 6 [3-6]) e (a’’) (“**TAN**/tos/ a/**MO**/res”, E. R. 4 [1-4]). (a’) possui o mesmo esquema rítmico do segundo verso da estância: (b’) “Que/ lou/**CU**/ra/, meu/ **DEUS**!”, de E. R. 6 [3-6]. É por ocorrer construções semelhantes a essas em grande número de poemas da “Primeira parte” da *Lira* que acredito haver em todos os versos hexassílabos, pentassílabos, quadrissílabos, trissílabos e dissílabos da face Ariel construções relativamente não-autônomas: esses versos de menor quantidade silábica ocorrem tão-somente em poemas

¹⁹² Há ainda uma outra mistura: no verso a., cheirosa (sensação nasal) e doce (sensação gustativa) são os qualificativos da tarde.

¹⁹³ Cf. CANDIDO, 2006, p. 78.

¹⁹⁴ AZEVEDO, 2000, p. 136. “Fui um doido em sonhar tantos amores”.

polimétricos que levam em conta um verso maior como base e um verso menor enquanto espécie de fragmento do maior.

Na face Ariel de *Lira dos vinte anos*, hexassílabos derivados de decassílabos heróicos ocorrem, além do poema “Fui um doido em sonhar tantos amores”, em “Na minha terra”, “Desalento”, “Vida”, “Esperança”, “A T...”, “Crepúsculo do mar”, “Crepúsculo nas montanhas”, “Hinos do profeta” e “Lembrança de morrer”; sendo que decassílabos e hexassílabos formam ora quadras¹⁹⁵, ora sextilhas¹⁹⁶, variando também (i) o número de versos decassílabos e hexassílabos e (ii) as suas colocações dentro das estrofes.

Uma outra forma de versos derivados ritmicamente é recorrente em hendecassílabos geradores de redondilhas menores e dissílabos. Como já dito, o hendecassílabo é conhecido como verso de arte maior e contém em si duas redondilhas menores de acento par¹⁹⁷, ou seja, E. R. 11 [2-5-8-11] que corresponde a E. R. 11[2-5-(1) e 2-5-(1)]. O dissílabo final, como se verá a seguir no poema “Cismar”, obedece à forma da primeira parte do pentassílabo, pois o E. R. 5 [2-5] dividido em duas partes resulta em dois dissílabos: E. R. 5[2-(1)-2]:

Ai! QUAN /do/ de/ NOI /te,/ so/ ZI /nha à/ ja/ NE /la,	E. R. 11 [2-5-8-11]
Co’ a/ FA /ce/ na/ MÃO / eu/ te/ VE /jo ao/ lu/ AR ,	E. R. 11 [2-5-8-11]
Por/ QUE ,/ sus/pi/ RAN /do,/ tu/ SO /nhas,/ don/ ZE /la?	E. R. 11 [2-5-8-11]
A/ NOI /te/ vai/ BE /la,	E. R. 5[2-5]
E a/ VIS /ta/ des/ MA /ia	E. R. 5[2-5]
Ao/ LON /ge/ na/ PRA /ia	E. R. 5[2-5]
Do/ MAR ! ¹⁹⁸	E. R. 2[fraca-forte]

Seguindo a mesma lógica de versos com maior quantidade de sílabas geradores de versos com menor quantidade, os poemas “Ai, Jesus!” e “O pastor moribundo” são de versos heptassílabos mesclados, respectivamente, a trissílabos e quadrissílabos. Em “Ai, Jesus!” o trissílabo anapéstico¹⁹⁹ é sempre o último verso da estância quase completamente concebida só por setissílabos:

¹⁹⁵ Estrofe de quatro versos.

¹⁹⁶ Estrofe de seis versos.

¹⁹⁷ Redondilha menor de acento par é um pentassílabo com a segunda e a quinta sílabas acentuadas. Cf. CARVALHO, 1987, v. I, p. 83-85.

¹⁹⁸ AZEVEDO, 2000, p. 125. “Cismar”. Cf. também o poema “Sonhando”.

¹⁹⁹ Um pé anapéstico se constitui de duas sílabas fracas e uma forte. Cf. CANDIDO, 2006, p. 77-78.

Ai,/ Je/SUS,/ não/ VÊS/ que/ GE/mo,	E. R. 7 [3-5-7]
Que/ des/MA/io/ de/ pai/XÃO	E. R. 7 [3-7]
Pe/los/ teus/ O/lhos/ a/ZUIS?	E. R. 7 [4-7] ²⁰⁰
Que em/pa/li/DE/ço,/ que/ TRE/mo,	E. R. 7 [4-7]
Que/ me ex/PI/ra o/ co/ra/ÇÃO?	E. R. 7 [3-7]
Ai,/ Je/SUS! ²⁰¹	E. R. 7 [fraca-fraca-forte]

O trissílabo final dessa sextilha é uma parte da redondilha maior, o que fica mais evidente nos versos setissílabos elaborados com dois trissílabos: “Que/ me ex/PI/ra o/ co/ra/ÇÃO”, E. R. 7 [3-(1)-3]; “Ai,/ Je/SUS”, E. R. 3 [fraca-fraca-forte].

No que toca particularmente o número de versos das estrofes, ele pode ser menos ou mais regular, de maneira que essa regularidade está atrelada à sua relação com a tradição da poesia de língua portuguesa. Sobre esse ponto, segundo Norma Goldstein,

No período anterior ao Modernismo as estrofes predominantes eram os tercetos, os quartetos, as quintilhas, as sextilhas, as oitavas e as décimas. Após a liberação rítmica modernista, as composições em verso passaram a apresentar todo tipo de estrofe e de verso.²⁰²

Estrofes com três, quatro, cinco, seis, oito e dez versos eram dominantes, segundo a autora, na época do Romantismo, já que ele antecede o movimento modernista. A conclusão parecida também é possível chegar a partir dos apontamentos de Manuel Said Ali. Me valer das considerações do lingüista a respeito das estâncias mais usadas pela tradição da língua portuguesa é interessante na medida em que o autor utiliza como fonte poetas geralmente anteriores ou contemporâneos a Álvares de Azevedo, sobretudo exemplos retirados de poemas do Romantismo brasileiro e do século XIX como um todo. Para Said Ali:

As [estâncias] mais usadas contêm desde dois até dez, doze versos ou pouco acima. Estâncias muito compridas revelam talento e destreza invulgar; dificultam, todavia, ao leitor, a percepção nítida dos limites e correlação de estrutura entre umas e outras. Podem impor-se à admiração; agradam, porém, mais os poemas compostos em estâncias menores não excedentes a oito, dez versos.

As estrofes tomam nomes correspondentes ao número de linhas: *dístico* (do grego *dístichon*, dois versos) ou *parelha*, *terceto*, *quadra* ou

²⁰⁰ Esse verso admite ainda outras formas de leitura.

²⁰¹ AZEVEDO, 2000, p. 126. “Ai, Jesus!”.

²⁰² GOLDSTEIN, 2005, p. 40. Para Olavo Bilac e Guimaraens Passos, as estrofes mais comuns são as mesmas citadas por Norma Goldstein: “Na metrica brasileira, empregam-se *tercetos*, *sextilhas*, *quintilhas*, *oitavas*, *quadras*, *decimas*” (BILAC e PASSOS, 1930, p. 82).

quarteto, quintilha, sextilha, oitava, décima. Faltam denominações especiais para as de sete e nove versos, para as de onze e daí para cima.²⁰³

Como se pode notar, à exceção do dístico, todas as estâncias nomeadas por Said Ali são as que para Norma Goldstein eram as mais comuns até o surgimento do Modernismo, quer dizer, o lingüista nomeou justamente aquelas mais regulares para a tradição da língua portuguesa. Mais ou menos o mesmo fato é observável na *Teoria geral da versificação*, de Amorim de Carvalho: são analisados e nomeados dístico, terceto, quadra, quintilha, sextilha, setilha, oitava, novena e décima²⁰⁴. Enfim postas essas informações, cruzando os dados de Said Ali, Goldstein e Carvalho passo a entender enquanto mais regulares as estrofes de menor extensão, as quais possuem entre dois e doze versos; e, em especial, tercetos, quartetos, quintilhas, sextilhas, oitavas e décimas são por excelência as formas tradicionais das estâncias.

Essa classificação é importante porque consegue dar conta de abarcar quase todas as estrofes da “Primeira parte” da *Lira*: num total de 423 estâncias, apenas 4 possuem mais do que doze versos, menos do que um por cento do total de estrofes. Por outro lado, há predominância de quartetos e sextilhas, sendo que aquelas aparecem em dezenove dos trinta e quatro poemas e estas em dez. É fácil perceber, portanto, a predominância de estâncias mais regulares, tradicionais, na “Primeira parte” da *Lira*. Por exemplo, a estrofe que abre essa face grave do livro de Álvares de Azevedo é uma das nove sextilhas de “No mar”:

Era noite — dormias,
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração;
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração!²⁰⁵,

ao passo que a estância final é um quarteto de “Lembrança de morrer”:

Mas quando preludia ave d’aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua prantear-me a lousa!²⁰⁶

²⁰³ SAID ALI, 2006, p. 129-130. Colchete meu.

²⁰⁴ Cf. CARVALHO, 1987, vol II, p. 347.

²⁰⁵ AZEVEDO, 2000, p. 121.

²⁰⁶ AZEVEDO, 2000, p. 189.

No tardio ver ÃO ,	B
E a estrada que além se desenr OLA	A
No véu da escurid ÃO ²¹²	B

A rima ABAB também faz parte dos quartetos do soneto “Pálida à luz da lâmpada sombria”, enquanto os tercetos são CDC DCD.

Outra forma comum de rima na “Primeira parte” é o esquema AABCCB de “No mar”, “Anjinho”, “Cantiga do sertanejo”, “O poeta”, “Pálida inocência”, a voz do “Poeta” de “Tarde de Outono” e “Esperanças”:

Como nas folhas do Missal do TEMPLO ,	A
Os mistérios de Deus em ti con TEMPLO	A
E na tu’alma os s INTO !	B
Às vezes, delirante, se eu mald IGO	C
As esperanças que sonhei cont IGO ,	C
Perdoa-me, que m INTO ! ²¹³	B

Relativamente parecida, é a composição ABBACC, de “O pastor moribundo”:

Guarda contigo a vi OLA	A
Onde teus olhos cant EI	B
E suspir EI !	B
Só a idéia me cons OLA	A
Que morro como viv I ...	C
Morro por t I ! ²¹⁴	C

Já o poema “Ai, Jesus!”, assim como as duas primeiras partes de “Hinos do profeta”, estão em ABCABC:

Eu vaguei pela vida sem conf ORTO ,	A
Esperei minha amante noite e d IA	B
E o ideal não v EIO ...	C
Farto de vida, breve serei m ORTO ...	A
Não poderei ao menos na agon IA	B
Descansar-lhe no s EIO ! ²¹⁵	C

Com sete e com oito versos por estrofe, há apenas os poemas “Cismar”, que possui rima em ABAACCB:

²¹² AZEVEDO, 2000, p. 140. “Na minha terra”.

²¹³ AZEVEDO, 2000, p. 174. “Esperanças”.

²¹⁴ AZEVEDO, 2000, p. 164. “O pastor moribundo”.

²¹⁵ AZEVEDO, 2000, p. 179. “Hinos do profeta”

Ai! quando de noite, sozinha à jan ELA ,	A
Co'a face na mão eu te vejo ao lu AR ,	B
Por que, suspirando, tu sonhas, donz ELA ?	A
A noite vai b ELA ,	A
E a vista desma AIA	C
Ao longe na pr AIA	C
Do m AR ! ²¹⁶ ,	B

e “Sonhando”, que obedece ao esquema ABABACDC – admitindo ainda a leitura ABAB e ABCB, quer dizer, dividindo a oitava²¹⁷ em duas quadras:

A brisa teus negros cabelos solt OU ,	A
O orvalho da face te esfria o su OR ;	B
Teus seios palpitam – a brisa os roç OU ,	A
Beijou-se, suspira, desmaia de am OR !	B
Teu pé tropeç OU ...	A
Não corras ass IM !	C
Donzela, onde v AIS ?	D
Tem pena de m IM ! ²¹⁸	C

Para finalizar a “Primeira parte”, destaco a presença de versos brancos – mesmo que com algumas exceções – em “A T...”, “Anima mea” e “A harmonia”:

Pálida Italiana! hoje esquec IDA ,	A
O escárnio do plebeu murchou teus IOUROS :	B
Tua voz se cansou nos ditir AMBOS ,	C
E tu não voltas com s mãos na LIRA	D
Vibrar nos corações as cordas v IRGENS	E
E ao gênio adormecido em nossas ALMAS	F
Na frente desfolhar tuas cor OAS !... ²¹⁹	G

A não repetição do som já era notável em quadras ABCB e em um verso de “Sonhando”, mas na estrofe acima a variação chega a ponto de não criar nenhuma homofonia. Versos brancos, contudo, serão marca intensa na “Segunda parte” da *Lira*.

²¹⁶ AZEVEDO, 2000, p. 125. “Cismar”.

²¹⁷ Estrofe de oito versos.

²¹⁸ AZEVEDO, 2000, p. 123. “Sonhando”.

²¹⁹ AZEVEDO, 2000, p. 159. “A harmonia”.

b. O agudo

Passando para a “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*, o leitor se depara com o refinado primeiro canto de “Um cadáver de poeta” – canto que merecerá sua análise no terceiro capítulo dessa dissertação –; mas é a partir do canto II que formalmente começa a ressoar a corda aguda de Calibã.

Pensando no que diz respeito ao metro, todos os versos que vão do segundo canto de “Um cadáver de poeta” até a última linha de “Minha desgraça”, poema que fecha o lado de Calibã, estão compostos em decassílabos. Quer dizer, não há verso na “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*, salvo engano, que não conte dez sílabas, a não ser decassílabos quebrados ou divididos. A variação entre sáfico, heróico e tenso²²⁰, bem como na “Primeira parte”, se faz presente muitas vezes com intensa valorização desse recurso por parte do sujeito-lírico. Mostro, particularmente, cada uma das três possibilidades de decassílabo presentes em “Relógios e beijos”:

Sen/ta/do/ na/ la/REI/ra e/le/ cis/MA/va,	<i>Heróico</i>
Ou/vin/do os/ RA/tos/ a/ ro/ER/ na al/CO/va (...)	<i>Sáfico</i>
O/ sol/ bri/LHOU/ mais/ VI/vo em/ CÉU/ d'es/MAL/te ²²¹	<i>Tenso</i> ²²²

Em “Relógios e beijos”, o verso “O sol brilhou mais vivo em céu d’esmalte” pode ser lido no E. R. 10 [4-8-10] e/ou 10 [6-10], mesmas opções de leitura de outros três versos, todos da segunda estrofe. O texto como um todo se divide em duas estâncias: a primeira investiga a questão “Quem o relógio inventou?” e a segunda se debruça sobre “Quem o beijo inventou?”. A invenção do relógio é atribuída a “Algum homem sombrio e friorento” que estava a escutar “o palpitar monótono do pulso”; em termos formais, essa estrofe dedicada ao relógio possui seis versos monótonos, quer dizer, ora sáficos, ora heróicos, nunca mesclados por dois tons rítmicos²²³. Na estância seguinte, a invenção do beijo é discutida em sete versos, sendo que mais da metade deles são tensos, não-monótonos; no lugar do homem sombrio enquanto inventor, aparece o “lábio ardente”. Visto dessa maneira, o poema pode ser encarado como

²²⁰ Todos os poemas da “Segunda parte” possuem versos heróicos, sáficos e tensos, com a única exceção do soneto “Ao sol do meio-dia eu vi dormindo”, por nele haver somente decassílabos heróicos e com tensão.

²²¹ AZEVEDO, 2000, p. 242. “Relógios e beijos”.

²²² Admite ainda acentuar todas as sílabas pares.

²²³ A monotonia expressa nesses termos também já foi vista em “Na minha terra”, da “Primeira parte” da *Lira*. Cf. nota 216.

dono de uma expressão rebuscada no plano do ritmo, uma vez que a monotonia rítmica – emprego de sáfico ou heróico – está em profunda harmonia com a monotonia existente no plano semântico, ao passo que a tensão expressa a não-monotonia do beijo. Essa coexistência de contrários – beijo e relógio, versos monótonos e não-monótonos – num mesmo poema expressa, no plano do ritmo, o projeto estético alvaresiano: a binomia.

A “Segunda parte” da *Lira* não se faz só de beijos e relógios, nem mesmo só de decassílabos inteiros; versos quebrados são mais ou menos recorrentes nos três primeiros poemas da face Calibã, “Um cadáver de poeta”, “Idéias íntimas” e “Boêmios”, respectivamente:

O/ <i>REI</i> / da/ cri/a/ÇÃO!.../	E. R. 6 [2-6]
Que/ <i>VER</i> /me in/ <i>FA</i> /me!	E. R. 4 [2-4]
Não/ <i>DEUS</i> ,/ po/ <i>RÉM</i> / Sa/ <i>TÃ</i> / no/ <i>PEI</i> /to/ <i>VÁ</i> /cuo	E. R. 10 [2-4-6-8-10]
U/ma/ <i>COR</i> /da/ pren/ <i>DEU</i> -/te/ – o e/go/ <i>ÍS</i> /mo! ²²⁴	E. R. 10 [3-6-10]
Der/ <i>RA</i> /ma/ no/ meu/ <i>CO</i> /po as/ <i>GO</i> /tas/ <i>ÚL</i> /timas	E. R. 10 [2-6-8-10]
<i>DES</i> /sa/ gar/ <i>RA</i> /fa/ <i>NE</i> /gra.../	E. R. 6 [1-4-6]
<i>EI</i> /a!/ be/ <i>BA</i> /mos!	E. R. 4 [1-4] ²²⁵
És/ o/ <i>SAN</i> /gue/ do/ <i>GÊ</i> /nio o/ <i>PU</i> /ro/ <i>NÉC</i> /tar ²²⁶	E. R. 10 [1-3-6-8-10]
NÍNI	
On/de/ <i>VAIS</i> ,/ Gam/bio/ <i>LE</i> /tto?	E. R. 6+(1) [1-3-6-(1)]
GAMBIOLLETO	
Vou/ à/ <i>PRES</i> /sa	E. R. 3 [1-3]
Ao/ dou/ <i>TOR</i> / Fos/su/ <i>Á</i> /rio. ²²⁷	E. R. 6 [3-6]

²²⁴ AZEVEDO, 2000, p. 195. “Um cadáver de poeta”.

²²⁵ “Dessa garrafa negra...// Eia! bebamos!” pode ser lido como um verso com tensão, dado que o E. R. 7 [4-7-10] é considerado decassílabo sáfico. Cf. CARVALHO, 1987, v. I, p. 52.

²²⁶ AZEVEDO, 2000, p. 210. “Idéias íntimas”.

²²⁷ AZEVEDO, 2000, p. 214-215. “Boêmios”.

A quebra mais comum se dá em decassílabos heróicos, divididos em hexassílabo agudo²²⁸ e tetrassílabo (“O/ REI/ da/ cri/a/ÇÃO!// Que/ VER/me in/FA/me!”); mas apesar da menor recorrência, costuma haver hexassílabos graves²²⁹ e trissílabos também formando um verso de dez sílabas: “On/de/ VAIS/, Gam/bio/LE/tto?!// VOUI/ à/ PRES/sa”. Outra quebra que salta aos olhos é a entre falas de personagens (por exemplo, a entre Níni e Gambirolleto, em “Boêmios”) ou entre estrofes, como a que citei mais acima retirada de “Idéias íntimas”. Essas duas maneiras que quebrar o verso criam uma espécie de hiato dentro do mesmo verso, uma vez que ritmicamente há uma mesma construção enquanto semanticamente a divisão é intensa. Tais recursos rítmicos não ocorrem na “Primeira parte” da *Lira*, sendo, por isso, um traço distintivo da “Segunda” que, por sua vez, não possui hendecassílabos ou redondilhas, estando toda composta em decassílabos.

Quanto às rimas, versos brancos serão a marca mais constante da “Segunda parte”, dominando quase por inteiro poemas como “Um cadáver de poeta” (com a exceção do canto I), “Idéias íntimas”, “Boêmios”, “O cônego Filipe”, “Relógios e beijos”, “Dinheiro” e “O editor”:

Se houvesse o Deus vintém no ParaÍSO	A
Eva não se tentava pelas frUTAS,	B
Pela rubra maçã não se perdERA;	C
Preferira decerto o louro amANTE	D
Que tine tão suave e é tão macIO! ²³⁰	E

Versos brancos são ainda a metade de “Spleen e charutos”, “É ela! É ela! É ela! É ela!”, “Toda aquela mulher tem a pureza” e “Namoro a cavalo”, porquanto estes poemas seguem a forma mais comum da “Primeira parte” da *Lira*, o esquema ABCB:

Morro pela menina, junto dELA	A
Nem ousou suspirar de acanhAMENTO...	B
Se ela quisesse eu acabava a histÓRIA	C
Como toda comédia — em casAMENTO... ²³¹	B

Rimas constantes há nos sonetos “Um mancebo no jogo se descora” e “Ao sol do meio-dia eu vi dormindo”, em “Minha desgraça” e na composição feita, como diz seu próprio nome, em “*Terza rima*”²³². Sobre esta forma poética, diz Amorim de Carvalho que

²²⁸ Hexassílabo terminado em palavra oxítona. Cf. SAID ALI, 2006, p. 17.

²²⁹ Hexassílabo terminado em palavra paroxítona. Cf. SAID ALI, 2006, p. 17.

²³⁰ AZEVEDO, 2000, p. 244. “O editor”.

²³¹ AZEVEDO, 2000, p. 243. “Namoro a cavalo”.

veio-nos da Itália, com os decassílabos heróico e sáfico, e os nossos clássicos, desde A. Ferreira e Camões até Bocage, a cultivaram. Também se lhe dá frequentemente a designação de tercetos dantescos, porque o poeta italiano Dante os empregou no seu longo poema *A Divina Comédia*, em decassílabos.²³³

É constituída de tercetos com rimas polares (ABA), sendo que a rima B do terceto anterior gerará a rima A do posterior, o que resulta numa permuta aparentemente sem fim (ABA BCB CDC... ou ABA BAB ABA...); entretanto, para finalizar, é comum haver um verso isolado ou, como no caso da *terza rima* alvaresiana, um quarteto de rimas alternadas:

É belo dentre a cinza ver ard ENDO	A
Nas mãos do fumador um bom cig ARRO ,	B
Sentir o fumo em névoas recend ENDO ,	A
Do cachimbo alemão no louro b ARRO	B
Ver a chama vermelha estremec ENDO	A
E até... perdoem... respirar-lhe o s ARRO !	B
Porém o que há mais doce nesta v IDA ,	C
O que das mágoas desvanece o l UTO	D
E dá som a uma alma empobrec IDA ,	C
Palavra d'honra, és tu, ó meu char UTO ! ²³⁴	D

Esta *terza rima*, por ter apenas dois tercetos em ABA BAB e terminar numa quadra CDCD, lembra um soneto visto ao contrário, mesmo faltando um quarteto.

É também marcante na “Segunda parte” o fato de mais ou menos metade dos poemas possuir estrofes regulares, e na outra metade haver irregularidade. Do lado regular, estão os poemas “Spleen e charutos”, “É ela! É ela! É ela! É ela!”, “Toda aquela mulher tem a pureza”, “Namoro a cavalo”, “*Terza rima*”, “Minha desgraça” e os sonetos “Um mancebo no jogo se descora” e “Ao sol do meio-dia eu vi dormindo”, poema que traz o seguinte quarteto:

Além um Espanhol eu vi sorrindo,
Saboreando um cigarro feiticeiro,
Enchia de fumaça o quarto inteiro...
Parecia de gosto se esvaindo!²³⁵

²³² Cf. CARVALHO, 1987, v. II, p. 121.

²³³ CARVALHO, 1987. v. II, p. 122.

²³⁴ AZEVEDO, 2000, p. 241. “*Terza rima*”.

²³⁵ AZEVEDO, 2000, p. 239.

A irregularidade, a seu turno, chama a atenção por ser notada em poemas longos como “Um cadáver de poeta” – com a exceção do primeiro canto –, “Idéias íntimas” e “Boêmios”, além dos de menor extensão “O Cônego Filipe”, “Relógios e beijos” e “O editor”, texto que se inicia com uma estrofe de treze versos:

– A poesia transcrita é de Torquato,
 Desse pobre poeta enamorado
 Pelos encantos de Leonora esquiva,
 Copiei-a do próprio manuscrito
 E para prova da verdade pura
 Deste prólogo meu, basta que eu diga
 Que a letra era um garrancho indecifrável,
 Mistura de borrões e linhas tortas.
 Trouxe-me do Arquivo lá da lua
 E decifrou-me familiar demônio...
 Demais – infelizmente é bem verdade
 Que Tasso lastimou-se da penúria
 De não ter um ceartil para a candeia.²³⁶

Essa irregularidade do número de versos é o traço distintivo da “Segunda parte” com relação à “Primeira” uma vez que (i) aparece com maior intensidade no lado B da *Lira* e (ii) está expresso de certa maneira no “Prefácio” como uma intenção programática devido ao signo disforme de Calibã marcar a “Segunda parte”.

c. &

Escolhi o termo “grave” para caracterizar a “Primeira parte” da *Lira* não apenas por ele estar inserido num campo semântico musical, mas principalmente pelo que ele expressa de austeridade e rigidez. No “Prefácio” à “Segunda parte”, a face grave da poética alvaresiana é representada por Ariel, Werther, René, por um “mundo visionário e platônico”²³⁷. A Quaresma também marca a religiosidade de toda a “Primeira parte”, a qual é formada ainda por espaços naturais, cenas crepusculares e muito sentimentalismo. Entretanto, de todas as representações para o lado A do vinil *Lira*, é a imagem de Ariel a mais forte

²³⁶ AZEVEDO, 2000, p. 243-244.

²³⁷ AZEVEDO, 2000, p. 190.

dentro da tradição crítica: o anjo belo remete ao imaginário da harmonia, no sentido de simetria, ordem e proporcionalidade.

A parte da *Lira* marcada pelo escravo disforme, Calibã, possuiria, considerada apenas a dicotomização, elementos rítmicos também disformes. A harmonia cederia um pouco de espaço para a assimetria. A austeridade se tornaria mais branda. As asas rígidas que sobem aos céus acabariam se amolecendo, como cera próxima ao Sol, e cairiam por terra sem as mesmas variabilidade e virilidade formais. O canto angelical se rebelaria. A regularidade se faria menos intensa nas estrofes, versos e rimas dessa corda sarcástica, satírica. O termo “agudo” creio que dê conta de expressar esse veio mordaz presente nos lábios de Calibã.

Entretanto, o ritmo – justamente por ser fator construtivo da binomia alvaresiana – articula não apenas oposições entre o grave Ariel e o agudo Calibã, mas também uma síntese expressa através de elementos que perpassam os dois lados da *Lira* e os tornam cavernas de um único cérebro. Além disso, a partir dos dois pólos criados artificialmente há uma mistura refinada que chega a apresentar os traços característicos do grave no agudo e do agudo no grave. Não que isso constitua a derrubada dos traços distintivos de cada parte, fazendo cair tudo numa mesma confusão informe. Pelo contrário, no “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira* está expressa a consciência de que é “quase depois” de Ariel que se esbarra em Calibã, havendo, portanto, traços do primeiro no segundo. É essa idéia de fusão que tento expressar a partir do símbolo “&”²³⁸.

Na “Primeira parte” da *Lira* há maior variação de metros: redondilha maior, hendecassílabos e decassílabos aparecem ora isolados, ora de algum modo formando hexassílabos, pentassílabos, quadrissílabos, trissílabos e dissílabos; na “Segunda parte” há somente decassílabos quebrados ou não. Desconsiderando as variações entre Ariel e Calibã, as duas primeiras partes da *Lira* são substancialmente constituídas por decassílabos, setissílabos, hendecassílabos e hexassílabos. Essa regra geral está muito próxima de um posicionamento de Antonio Candido em *O estudo analítico do poema*:

Cada escola literária, ou cada período, escolhem e aperfeiçoam os metros que mais lhes convêm, segundo os ritmos adequados a esta aspiração. Na literatura clássica da nossa língua, ocorrem em ordem de importância como metros preferenciais: o decassílabo, o setissílabo, o hexassílabo. Na romântica, o decassílabo, o setissílabo, o endecassílabo tipo A, o eneassílabo tipo A,

²³⁸ Comentando o processo de construção das obras do ensaísta Gilberto Freyre, José Carlos Reis faz a seguinte afirmação: “Ele criou tipos reunindo elementos inconciliáveis. A interpenetração de seus tipos inconciliáveis se faz pelo símbolo &: *Casa grande & senzala, Sobrados & mucambos, Ordem & progresso*” (REIS, 2006, p. 53-54).

hexassílabo. Na parnasiana: o decassílabo, o setissílabo, o hexassílabo, o endecassílabo tipo B e o eneassílabo tipo B.²³⁹

A coincidência dos versos mais utilizados por Álvares de Azevedo e os que aparecem no Romantismo como um todo, segundo lista de Antonio Candido, é muito grande e de certo modo unifica as duas partes da *Lira*.

Outro elemento que está mais ou menos do começo ao fim das duas partes iniciais do livro em questão é o decassílabo. Visto isoladamente, ele não é uma marca apenas de Ariel ou de Calibã; aparecendo nas duas partes do livro, o verso de dez sílabas traz em si a síntese das contradições, ou, num salto, uma não-contradição, um estar acima das diferenças e as fundir para além das oposições. Tudo bem que ele é menos intenso do lado grave e constante no lado agudo; essa escolha de um verso da “Primeira parte” para se tornar o verso da “Segunda”, entretanto, não deixa escapar o fato de que há não só rupturas, mas também continuidades entre Ariel e Calibã²⁴⁰. Além disso, o decassílabo tenso, simultaneamente sáfico e heróico, é muitas vezes uma maneira do poeta expressar a idéia da binomia, devido à sempre marcante idéia de monotonia ser atribuída a versos que contam ou com o E. R. 10 [4-8-10], ou com o E. R. 10 [6-10]²⁴¹. Monotonia feita de decassílabos heróicos está, por exemplo, na invenção do relógio de “Relógios e beijos” e em “Na minha terra”; compreendida de alguma maneira como contrária à binomia, a monotonia é vista de modo pejorativo no “Prefácio” da “Segunda parte”: “Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono”²⁴².

Sobre as estrofes, chamei de mais regular as que possuem entre dois e doze versos. Nesse grupo se insere quase inteiramente a “Primeira parte”: mais de 99% das estâncias, mais de quatrocentas, enquanto somente quatro vão além de doze versos; portanto, as estrofes regulares são um traço distintivo do lado Ariel. Do lado de Calibã, haveria regularidade em metade dos casos, e na outra metade as estâncias superam os doze versos ou possuem somente uma linha. Pensando no que diz respeito às estrofes como um todo – independentemente da regularidade ou irregularidade do número de versos –, elas estão presentes em todas as duas partes da *Lira*, sendo, por isso mesmo, um elo unificador de toda a obra. Raros são até mesmo os poemas que trazem epígrafes de textos em prosa; o mais comum é aparecer epígrafes

²³⁹ CANDIDO, 2006, p. 87.

²⁴⁰ Não gostaria que essa frase fosse vista em termos estritamente temporais, pressupondo uma anterioridade e posteridade entre as partes da *Lira*.

²⁴¹ Olavo Bilac e Guimaraens Passos (1930) relacionam monotonia e repetição sonora em termos métricos (p. 63), rimático (p. 59) e quanto aos pés (p. 132-133).

²⁴² AZEVEDO, 2000, p. 191.

contendo um verso ou estrofes inteiras, como esse quarteto de Alexandre Dumas que antecede os versos de “Vida”:

Oh! laisse-moi t’aimer pour que j’aime la vie!
 Pour ne point au bonheur dire un dernier adieu,
 Pour ne point blasphémer les biens que l’homme envie
 Et pour ne pas douter de Dieu!²⁴³

Na “Segunda parte”, os diálogos dramáticos entre O Desconhecido e os noivos (“Um cadáver de poeta”) e entre os “Boêmios” também estão colocados a partir de estrofes, excetuando tão-somente as seguintes indicações:

A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumiado por uma lâmpada. Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Níni entra tocando guitarra. Dão 3 horas.²⁴⁴

e

Levanta-se o pano até o meio. Passa por debaixo e vem até a rampa o

PRÓLOGO,

velho de cabeça calva, camisola branca, carapuça frígia coroada de louros.
 Tem um ramo de oliveira na mão. Faz as cortesias do estilo e fala (...).²⁴⁵

Todavia, a exceção não se faz por inteiro. Salta aos ouvidos nesse trecho a seqüência de quatro redondilhas, três menores e a primeira maior:

Ve/lho/ de/ ca/be/ça/ cal/va, E. R. 7 (1, 5, 7)

ca/mi/so/la/ **bran/ca**, E. R. 5 (3, 5)

ca/ra/**pu**/ça/ **fri**/gia E. R. 5 (3, 5)

co/roa/da/ de/ **lou**/ros E. R. 5 (2, 5).

A musicalidade desse fragmento é sensível ainda pela assonância (“cAbeçA cAlvA, cAmisOLA brAncA, cArApuçA frígiA coroAdA”) e pela aliteração (“Cabeça Calva, Camisola branCa, Carapuça frígia Coroada”); além do mais, se for lido como estrofe, contém a rima “cAlva”/“brAncA”.

²⁴³ DUMAS, apud AZEVEDO, 2000, p. 159. Traduzo: Oh! Deixa-me te amar para que eu possa amar a vida/ Para não à felicidade dizer um último adeus./ Para não blasfemar os bens que o homem cobiça/ E para não duvidar de Deus.

²⁴⁴ AZEVEDO, 2000, p. 210.

²⁴⁵ AZEVEDO, 2000, p. 229.

Voltando para as estrofes em geral, na “Segunda parte” é verificável que Ariel ainda está presente, pois, como mostrado (Cf. Cap. II.b. O agudo), cerca de metade dos poemas possui regularidade no número de versos, sendo abundantes os quartetos. Mais difícil talvez seja perceber a presença de Calibã na “Primeira parte”, observável na estrofação de “Anima Mea” e “Harmonia”. Este possui nove estrofes, e nelas há 9, 5, 12, 7, 6, 11, 10, 12 e 7 versos; aquele contém treze estrofes e o número de versos em seqüência é 9, 13, 8, 11, 5, 6, 8, 10, 8, 8, 9, 7 e, finalmente, 14:

Ouves, Iná? meu violão palpita:
 Quero lembrar um cântico de amores;
 Fora doce ao poeta, teu amante,
 Nos ais ardentes das maviosas fibras
 Ouvir os teus alentos de mistura,
 E as moles vibrações da cantilena
 Este meu peito remoçar um pouco!
 Virgem do meu amor! vem dar-me ainda
 Um beijo! – um beijo longo transbordando
 De mocidade e vida; e nos meus sonhos
 Minh’alma acordará – sopro errante
 Da alma da virgem tremerá meus seios
 E a doce aspiração dos meus amores
 No condão da harmonia há de embalar-se!²⁴⁶

As rimas na “Primeira parte” aparecem com maior freqüência do que os versos brancos; enquanto na “Segunda” é bem dividida a recorrência, ficando mais ou menos metade dos versos em branco e a outra metade com rima. Mas quartetos em ABCB perpassam as duas partes da *Lira* e já trazem ontologicamente uma fusão: rimas cruzadas e versos sem rima mesclados numa única estrofe expressando simultaneamente o belo e o disforme.

Acredito que após todo o percurso aqui traçado não haja mais dúvida de que a binomia não se faz somente de polarizações, mas também de síntese, pontos em comum, continuidades. A atribuição de consciência estética apenas à “Segunda parte” é também descabida, pois, se valendo de recurso parecido – o ritmo – em ambas as partes, preferira o poeta dotar artificialmente cada lado com certas propriedades. A tese e a antítese não são o resultado de um sujeito-empírico em cisão, mas uma criação refletida que aspira a uma síntese e que, para tanto, inventa um lado de metro mais variável, rimas mais constantes e estrofes mais tradicionais, e, por outro, a constante decassilábica, versos brancos e rimados, estrofes com maior ou com menor regularidade. Talvez contribua ainda com a falsa idéia de que o lado Ariel seria menor, sem reflexão formal, o fato da “Primeira parte” se valer de

²⁴⁶ AZEVEDO, 2000, p. 157.

redondilhas, rimas ABCB e quadras e sextilhas, quer dizer, uma construção com recursos artificialmente próximos do cancionero popular. É notável, além disso, que em Calibã haja Ariel e seu avesso, assim como a Ilha Baratária, citada no “Prefácio” à “Segunda parte”, contém idealismo desfeito em galhofa: se estrofes com maior regularidade marcam o lado grave, a corda aguda vai rir dessa estruturação quando a desvelar e inverter.

Ao analisar mais de perto três poemas no terceiro capítulo, espero mostrar como esse esqueleto formal se articula com outros órgãos comandados pelas duas almas do cérebro alvaresiano.

CAPÍTULO III:
ANÁLISES DE POEMAS

III.1: Noturno melancólico, ou “Crepúsculo nas montanhas”

“Crepúsculo nas montanhas”²⁴⁷ se destaca dentro da “Primeira parte” de *Lira dos vinte anos* por conseguir afinar de maneira muito própria o seu conteúdo semântico a alguns de seus elementos formais. Mostrarei, inicialmente, cada um desses estratos e depois procurarei aliar essa afinada e refinada forma interna a um imaginário externo: a melancolia.

a. Comentário²⁴⁸

O poema em questão possui quatro subdivisões e em cada há um elemento celeste, por assim dizer, predominando e dando a entender, à primeira vista, que seriam composições sem grande conexão entre si. Todavia, nesse comentar mais de perto uma a uma as partes do texto, será fácil distinguir a presença de certa unidade.

A primeira subdivisão é mais ou menos claro ao localizar e temporalizar em determinada medida o sujeito-lírico e seu estado sentimental: ele foi “alentar [seu] coração saudoso/ no vento das campinas” e observa o pôr-do-sol que ocorre um pouco mais adiante, atrás das montanhas, “Além serpeia o dorso pardacento/ Da longa serra”. O crepúsculo é bem definido e serve até mesmo de título ao poema. Esse momento que é dia e noite ao mesmo tempo cria no céu uma mistura de tom “cinéreo” com um “azulado incerto”, um vermelho sanguinolento e o escuro manto lutuoso da noite. Mas as imagens de descaimento vão um pouco mais além, pois “o céu desbota”, está “desmaiando a nota/ do sino”, a tarde reclina, o rumor das folhas morre no silêncio; desse modo, semanticamente, o texto se remete a decadências sonoras (sino e silêncio) e visuais (desbotar e reclinar). Na última estrofe dessa primeira parte, é revelado ainda com quem o sujeito-lírico dialoga, como se pode notar devido ao vocativo “ó tarde bela” e à referência ao *tu* que reclina, “Pálida te reclinás”; o sujeito-lírico

²⁴⁷ O poema consta em anexo. Para facilitar o correr da pena, ao fazer referências a “Crepúsculo nas montanhas” no andamento do ensaio, usarei aspas sem indicar os dados, uma vez que já estão expressos no mencionado anexo.

²⁴⁸ Digo comentário próximo, em maior ou menor medida, do conceito apresentado por Antonio Candido em seu *O estudo analítico do poema* (2006), ou seja, “uma espécie de tradução, feita previamente à interpretação, inseparável dela essencialmente, mas teoricamente podendo consistir numa operação separada” (p. 27). Essa “tradução” consiste numa paráfrase do texto, numa reescritura com palavras outras objetivando o aproximar semanticamente do leitor contemporâneo, dado que se apresenta com um estilo próprio, fechado, e um pouco distante de nós também no que diz respeito ao tempo (CANDIDO, 2006, p. 27).

vela e poetiza os últimos passos da tarde assim como late o pardo cão que vela os passos do tardio pastor.

Com o mudar de subdivisão, há uma relativa mudança também no objeto de algum modo evocado pelo sujeito-lírico: se a parte I é dedicada em grande medida à Tarde, o segundo, apesar de ainda não perder por completo o foco da Tarde, em maior parte é para Vêspers. Ela é a “Pálida estrela” com “doirado véu”, a “Estrela do pastor” de luzir doce²⁴⁹ a receber as ordens de “Acorda-te” e “Ergue-te”. Essas evocações destinadas a fazer aparecer Vênus dourada no céu crepuscular ditam o tom da primeira estância. A segunda, por sua vez, expressa com maior intensidade os sentimentos do sujeito-lírico diante da estrela vespertina, por ela e pela tarde o eu-poético teria ido errar pelos campos, “Sentir o vento, respirando a vida,/ E livre suspirar”. O gosto pelas sensações aéreas é mais intenso na terceira estrofe, a qual lembra os movimentos decrescentes tão marcantes na parte I: se divido ao meio os quatro versos dessa estância, haverá primeiramente o perfume das montanhas no cair da tarde e, em seguida, o vento da noite; quer dizer, através dos ventos²⁵⁰ o poema demarca o crepúsculo. Na última estrofe, novamente o sujeito-lírico evoca a estrela da tarde, a faz aparecer muito bela no céu de azulado fogo e véu dourado.

Em I, a Tarde é o principal elemento; na segunda parte, é Vênus; agora, na terceira, a Lua aparece no céu do poema. Nessas mudanças, já é possível notar, há cada vez mais uma imersão na noite, a decadência do dia; decadência a ser contemplada, além disso, através dos matizes evocados nas duas estâncias dessa terceira subdivisão. As cores quentes vão se resfriando. A primeira estância menciona, em seqüência, o púrpura, o branco e o azul, ao passo que no quarteto seguinte há o cinza da pérola, o seio lunar. Entre as duas estrofes há também uma passagem do geral para o particular, da caracterização genérica para a exortação pessoal. Na primeira quadra é qualificado no presente o ato da lua derramar dia nas almas e as iluminar assim; o quarteto a seguir dedica seus dois primeiros versos ao pedido, ainda não claramente definido para quem, de que o astro da noite transpire “Esse raio de luz que a mente [– qualquer mente –] inflama”. Entretanto, nos dois últimos versos da segunda estância o eu-lírico se posiciona ao suplicar que o raio de luz – o qual já teria unguido uma vez lábios do

²⁴⁹ É perceptível a sinestesia do verso “É doce o teu luzir”, o que me faz lembrar a Teoria das Correspondências de Charles Baudelaire, “Les parfums, les couleurs e et les sons se répondent”. (BAUDELAIRE, 2006, p. 126).

²⁵⁰ Em extremo, se pode dizer que “o perfume das montanhas” não é vento. Mas o último dístico da segunda estrofe diz, “Sentir o vento, respirando a vida,/ E livre suspirar”; assim, por extensão, atribuí a relação entre vento-respirar-suspirar, da segunda estrofe, ao “perfume das montanhas”, da terceira.

sujeito-poético, vez essa que pode ser até mesmo na própria feitura dessa terceira parte – seja derramado em seu peito.

A última subdivisão começa se referindo às “Estrelinhas azuis do céu vermelho”, que são comparadas às “Lágrimas d’ouiro sobre o véu da tarde” e questionadas a respeito de “Que olhar celeste em pálpebra divina/ Vos derramou tremendo?”. O caráter comparativo e interrogativo ainda permanece nas duas estâncias seguintes. Primeiramente, crisólito (pedra preciosa da cor do ouro) de alguma coroa serve de metáfora para as estrelas brancas do céu azul, como se os astros luminosos tivessem saído – e deixado saudade – de alguma coroa para ir até o firmamento. Pergunta quem seria o agente que à tarde mudou de lugar as crisólitas-estrelas o sujeito-lírico na segunda quadra. Na terceira, ele mantém essa mesma interrogação ao lançar uma hipótese: “foram os anjos de amor”? Os mensageiros de Deus são caracterizados como vagabundos, errantes que viajam sem destino com saudades do céu numa espécie de flânerie alada “E as lágrimas de fogo dos amores/ Sobre as nuvens pranteiam”. Já na quarta estrofe são as estrelas que recebem caracterizações e, além disso, a declamação de amor por parte do eu-poético: são “Criaturas da sombra e do mistério” que ou douram o céu vermelho da tarde, ou²⁵¹ brilham medrosas durante a noite. Ademais, o quinto quarteto dota as estrelas, em determinada medida, com as mesmas propriedades da lua (parte III); suplica o sujeito-lírico que as estrelas dêem à sua mente esperanças, pois ele tem o coração exausto no peito, um coração que nas ilusões do amor espera e dorme.

Por fim, a última estrofe do poema talvez possa ser a de mais difícil compreensão. Para facilitar um pouco, destruindo as anástrofes, os suspiros e algumas palavras, assim teremos os três primeiros versos: quando o pobre sonhador medita no orvalhado leito do vale fresco, inveja o perdido vôo das águias. Em seguida aparecem algumas motivações para essa contemplação aérea: para se banhar no perfume etéreo, na luz prateada²⁵², “no mar de amores/ Onde entre sonhos e luar divino/ A mão eterna vos lançou no espaço”. O poema termina, em seu último verso, com um verbo que marca a perspectiva aérea tão presente durante as quatro partes: respirar.

O imaginário aéreo é, de fato, constante em todo o poema, embora o sujeito se coloque no chão das campinas; a presença do céu, dos elementos astrais e do vento se espalha ao longo do texto. Olhando o passar das subdivisões, tentei mostrar uma alteração gradativa: Tarde, Vênus, Lua e Estrelas marcam uma a uma as quatro subdivisões de “Crepúsculo nas

²⁵¹ As indicações de incertezas advindas do par “ou...ou” acredito que também possam ser lidas como alternativas do tipo “quer...quer”.

²⁵² A mistura de sensações (perfume, luz, banhar) lembra Baudelaire mais uma vez. Mas é bom frisar que o trabalho com relações sensoriais é uma das características marcantes da lírica romântica.

montanhas”. Esse tipo de mudança entendo, em sentido amplo, como ritmada por ocorrer em intervalos mais ou menos regulares e criar, devido à combinação de formas parecidas, uma estética relativamente simétrica com alguma unidade. O movimento de passagem da Tarde e da Estrela Vespertina para a Lua e as Estrelas, por assim dizer, Noturnas representam a idéia do crepúsculo presente no título da obra; o anoitecer engendra o esvaecimento do tempo e do espaço, a morte do dia e a perda da claridade celeste. Outra forma de claridade que o poema vai perdendo aos poucos está na passagem de uma escritura mais direta para as constantes inversões. Comparando a primeira estrofe da primeira parte com a última da parte derradeira, há uma mudança – sentida gradativamente ao longo do texto – de frases na ordem direta para a constante utilização de anástrofes. Mais um ponto importante está ainda no que chamo de declínio da certeza, na mudança de frases afirmativas em frases interrogativas: a primeira parte não coloca dúvidas, por exemplo, a respeito da localização do sujeito-lírico, ao passo que no quarto as três primeiras estrofes terminam e se envolvem em torno de um ponto de interrogação. Mas já estou entrando, em demasia, nos aspectos formais do poema.

b. Aspectos formais internos

Passando para os aspectos formais – ou, mais especificamente, a realização do ritmo na construção das estrofes, rimas e do metro – a idéia de crepúsculo, como se notará, também se faz presente. As quatro subdivisões de “Crepúsculo nas montanhas” são formalmente próximas e diferentes, possuindo continuidades e rupturas de tal maneira que a regularidade em certa medida variável possibilita uma fatura rítmica.

Na parte I há quatro quartetos com rimas ABAB. Os versos de rima A são decassílabos, enquanto os B’s são hexassílabos. Em ambos os casos os acentos são variáveis, quer dizer, são presentes decassílabos sáficos, heróicos – em maior número – e tensos e hexassílabos com, além da sexta sílaba acentuada, uma das quatro primeiras. Essa forma de construção está bem próxima da regra geral da “Primeira parte” da *Lira* e expressa uma grande harmonia, todos os versos são rimados, a estrofe com quatro versos é bem tradicional e, se vista como formada por dois dísticos, há perfeita simetria na distribuição dos decassílabos e hexassílabos. Desconsiderando apenas a variação dos acentos dentro dos versos, essa primeira subdivisão de “Crepúsculo nas montanhas” se assemelha à de “Na minha terra”.

A segunda parte de “Crepúsculo nas montanhas” é também formada por quatro quadras, mas agora a rima é a binômica ABCB, versos rimados e não-rimados na combinação cruzada. O primeiro e o terceiro verso dos quartetos continuam sendo decassílabos de acentos variáveis, e nos dois outros se contam seis sílabas sem exata repetição das fortes e fracas. Desconsiderando essas irregulares variações de acentuação e o número de estrofes, “Fui um doudo em sonhar tantos amores”, “Desalento” e o terceiro canto de “Vida” são bastante semelhantes ao segundo canto do poema que agora analiso; como se pode notar, é mais corriqueira essa fatura dentro da *Lira* do que fora o canto I.

A parte III se constitui de apenas duas estrofes. As rimas são semelhantes às da parte II, ABCB; todavia, o metro é um pouco diferente: os três primeiros versos de cada estrofe são decassílabos de acentuação diversa – com certa preferência pelos heróicos –, o último verso da primeira estância possui E. R. 6 [2-6] e o último da segunda E. R. 6 [3-6]. “Crepúsculo no mar” é o poema que se irmana a essa parte III.

Na quarta e última subdivisão, há seis estrofes, mas prefiro as fragmentar em dois subgrupos, IVa e IVb. As cinco primeiras estâncias (IVa) são quartetos, ao passo que a sexta (IVb) se faz de oito versos, e nisso consiste a diferença principal entre elas. Os versos das quadras repetem a forma da parte III: são três decassílabos mais um hexassílabo. A oitava que finaliza o poema contém sete versos decassílabos e no último verso se conta exclusivamente seis sílabas; ademais, os versos sáficos agora predominam, são seis e meio, por assim dizer, já que “E nessa argêntea luz, no mar de amores” admite ser lido tanto como sáfico quanto como heróico. Um elemento que unifica a parte IV é a rima, ou a ausência delas: os versos da última parte de “Crepúsculo nas montanhas” são brancos.

Feitas as descrições gerais dos aspectos formais internos, convém acentuar as mudanças construídas no plano das estrofes, dos versos, dos acentos e das rimas.

As estrofes de I, II, III e IVa são quadras, enquanto IVb é uma oitava. Nessa mudança há passagem daquelas que “São as estrophes mais cultivadas”²⁵³, no conceito de Olavo Bilac e Guimaraens Passos, para uma estrofação nem tão popular assim.

A distribuição dos versos nas estâncias segue o seguinte itinerário: I e II trazem os versos ímpares em decassílabos e os pares em hexassílabos, o que resulta numa simetria particular; III e IVa têm os três primeiros versos em decassílabo e o último em hexassílabo, quebrando, em certa medida, a simetria anterior; IVa acentua ainda mais essa quebra, dado

²⁵³ BILAC e PASSOS, 1930, p. 86.

possuir sete versos com dez sílabas e apenas um com seis. A mudança, portanto, entendo que vai no sentido da perda da simetria.

Se os decassílabos vão ficando mais numerosos nas estrofes com o passar das subdivisões, a supremacia inicial dos versos heróicos é um pouco balançada no meio do poema e cede espaço à sáfica em IVb. No canto I, há cinco versos heróicos (os de número 1, 3, 5, 12) e dois sáficos (7 e 9); em II, quatro de E. R. 10 [6-10] (17, 25, 27, 29) e três de E. R. 10 [4-8-10] (19, 23, 31); somente o verso 33 é decassílabo sáfico no terceiro canto, enquanto os de número 34, 37, 38 e 39 são decassílabos heróicos; em IVa, há oito versos com a sexta e décima sílabas acentuadas (41, 43, 45, 49, 50, 51, 53, 58) e cinco com a quarta, oitava e décima (46, 47, 55, 57, 59); mas é em IVb que os versos de Safo são seis (61, 62, 63, 64, 66, 67) enquanto não há nenhum heróico.

De todas as mudanças que ocorrem ao longo do poema – estrofe que se torna menos popular, a perda da simetria e a passagem do heróico pro sáfico –, é com as rimas que acontece o fenômeno mais interessante. Com elas se dá o que Antonio Candido chama de *dessororização*, quer dizer, “Por dessororização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica, etc”²⁵⁴. As rimas vão se tornando menos numerosas ao longo de “Crepúsculo nas montanhas”: na primeira parte, elas são ABAB; na segunda e na terceira, ABCB; na quarta só há versos brancos. Dessa maneira, as rimas cruzadas se tornam versos rimados e não-rimados para, no final, não restar rima alguma. A dessororização foi a forma estética encontrada pelo autor para criar um crepúsculo sonoro.

c. Forma externa

Levantadas algumas informações internas mais importantes para a análise, passo a mostrar um elemento externo importante não como causa ou efeito do poema, mas relevante na fatura do texto. As comparações que ultimamente vêm sendo feitas da obra alvaresiana – comparações entre dados internos e externos realizadas principalmente pelo que chamei de terceiro eixo da recepção de Álvares de Azevedo (cf. subcapítulo. I.1. Caixa de ressonância) – se preocupam com acontecimentos geralmente muito ligados, por assim dizer, a uma curta

²⁵⁴ CANDIDO, 2006, p. 66.

faixa de tempo, ou seja, lembram a teoria dos contrastes de Victor Hugo, as duas poesias de Friedrich Schiller, características do movimento romântico no geral; gostaria de tocar um elemento externo que dialoga com “Crepúsculo nas montanhas” tanto em uma curta faixa de tempo quanto, sobretudo, em recortes maiores: o spleen ou, assim prefiro, a melancolia²⁵⁵. Como lembra Mikhail Bakhtin em sua *Estética da criação verbal*, “(...) uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento”²⁵⁶.

“Objeto de ódio pelos deuses,/ Ele errava solitário na Planície de Aleão”²⁵⁷, assim Homero caracteriza, no Canto VI da *Ilíada*, o que talvez possa ser o primeiro personagem melancólico: Bellerofonte, “imagem mítica da melancolia, onde a infelicidade do homem resulta da sua desgraça frente aos deuses”²⁵⁸. Na Antiguidade, o tema da melancolia fora relativamente recorrente, ganhando discussão principalmente em Hipócrates e Aristóteles. A Hipócrates foi atribuída a teoria dos quatro humores²⁵⁹ – bÍlis negra, amarela, sangue e pituíta –, os quais se relacionariam com quatro qualidades – seco, úmido, quente, frio –, quatro elementos – água, ar, terra e fogo –, estações do ano, direções do espaço, etapas da vida. Os quatro humores de alguma maneira definiriam a natureza de cada um, de modo que o melancólico conteria espécie de desequilíbrio da bÍlis negra, seria seco, terreno, outonal em sua primeira velhice. Aristóteles, por sua vez, em seu *O problema XXX, I* não vê o melancólico como um desequilibrado, mas dono de certa positividade que o torna ser de exceção por sua natureza – especialmente no que diz respeito à sua atividade crítica na filosofia, na poesia e nas artes. Além dessa tendência ao pensamento, de acordo com Aristóteles o melancólico seria também luxurioso: “os melancólicos, em sua maioria, são obcecados pelo sexo”²⁶⁰; dessa maneira, estaria aqui o gérmen da reflexão sobre a relação entre a melancolia e o amor, tema exaustivamente trabalhado na poesia moderna.

²⁵⁵ Convém lembrar que a relação entre a obra alvaesiana e a melancolia não é novidade dentro da fortuna crítica.

²⁵⁶ BAKHTIN, 2003, p. 362. Pode ser exagerado, e creio mesmo que seja, chamar *Lira dos vinte anos* de “grande obra da literatura” no que há de mais universal nessa expressão.

²⁵⁷ HOMERO, apud PERES, 1996, p. 14. A partir de agora, procuro traçar uma pequena visão histórica da melancolia. Para tanto, dialogo principalmente com as indicações de AGAMBEN, 2007; LAGES, 2002; MATOS, 1993; PERES, 1996. A concepção de história que procurei colocar nesse breve percurso é próxima da de Antonio Candido (1975): o correr do tempo se faz da mistura de continuidades e rupturas, havendo entre duas ou mais épocas algumas características que permanecem e outras que esvaecem.

²⁵⁸ STAROBINSKI, apud PERES, 1996, p. 14.

²⁵⁹ A autoria de Hipócrates é problemática. Cf. PERES, 1996, p. 15.

²⁶⁰ ARISTÓTELES, 1998, p. 89.

Um pouco depois, na Idade Média, se configura particularmente a idéia de demônio meridiano ou acídia, a qual, de maneira próxima à melancolia, recebe ora um olhar positivo, ora negativo. Os Padres da Igreja se referiam a oito pecados capitais²⁶¹, ao invés de sete, tendo sido São Gregório quem teria fundido dois deles: *tristitia-acedia*²⁶². De acordo com Giorgio Agamben (2007), a tradição cristã medieval propusera ainda as filhas da acídia:

Ela [a acídia] gera em primeiro lugar *malitia*, o ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem como tal, e *rancor*, a revolta da má consciência contra os que exortam ao bem; *pusillanimitas*, o “ânimo pequeno” e o escrúpulo que se retrai assustado diante da dificuldade e do empenho da existência espiritual; *desperatio*, a obscura e presunçosa certeza de estar já condenado antecipadamente e o complacente aprofundamento na própria ruína, como se nada, nem sequer a graça divina, pudesse salvar-nos; *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo, diante de si e o inquieto discorrer da fantasia em fantasia que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi* [instabilidade de lugar ou de propósito] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento.²⁶³

Como se pode notar, relativamente numerosa seria a prole da acídia: malícia, falta de vontade e de escrúpulo, desespero, torpor, divagação, tagarelice, curiosidade, instabilidade de lugar ou de propósito, desordem. Por outro lado, Santo Agostinho não via a tristeza como ventre de uma família composta apenas por fetos impuros: “Conheci que a tristeza tem duas naturezas, ou melhor ainda, conheci que existem duas tristezas: uma que realiza a salvação, e a outra, pelo contrário, a perdição; uma que leva à penitência e outra que conduz ao desespero”²⁶⁴. Nessa segunda característica, de acordo com Giorgio Agamben é possível ver “a melancolia (...) como herdeira laica da tristeza claustal”²⁶⁵, dessa preguiça que acomete os contemplativos e os impede de estar animados em suas constantes orações, apesar de que

²⁶¹ Assim se pode ler no parágrafo 1866 do Catecismo da Igreja Católica: “Os vícios podem ser classificados segundo as virtudes que contrariam, ou ainda ligados aos pecados capitais que a experiência cristã distinguiu seguindo S. João Cassiano e S. Gregório Magno. São chamados capitais porque geram outros pecados, outros vícios. São o orgulho, a avareza, a inveja, a ira, a impureza, a gula, a preguiça ou acídia”. Já no parágrafo 2733 há uma definição de acídia: “Os Padres espirituais entendem essa palavra como uma forma de depressão devida ao relaxamento da ascese, à diminuição da vigilância, à negligência do coração”.

²⁶² Cf. AGAMBEN, 2007, p. 21, nota 2.

²⁶³ AGAMBEN, 2007, p. 24-25.

²⁶⁴ SANTO AGOSTINHO, apud AGAMBEN, 2007, p. 31, nota 13.

²⁶⁵ AGAMBEN, 2007, p. 37.

“Não é fácil estabelecer em que momento a doutrina moral do demônio meridiano sai dos claustros para juntar-se com a antiga síndrome média do temperamento atrabiliário”²⁶⁶.

Do Renascimento – “idade de ouro da melancolia”²⁶⁷, conforme, por exemplo, Starobinsky – gostaria de destacar em especial uma proposta de Marsilio Ficino. O escritor funde algumas tradições de pensamento sobre a melancolia: a teoria dos quatro humores, de Hipócrates; as idéias aristotélicas que procuraram encontrar a relação melancolia e genialidade; e uma proposta, que perpassa o conhecimento astrológico medieval, de ver no melancólico influência de Saturno²⁶⁸. Mas o que chamo a atenção é a inapreensibilidade do objeto desejado como sendo um traço melancólico. Esta noção está em *De amore*, de Ficino, e como explana Giorgio Agamben:

A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível.²⁶⁹

Esse hiato intransponível entre o sujeito e o seu objeto de desejo seria mais uma causa da melancolia; aquilo que se almeja chegaria ainda a ser compreendido como uma espécie de fantasma, espectro inapreensível²⁷⁰. Essa noção será para mim extremamente importante para compreender a relação entre melancolia e poesia na modernidade.

A poesia moderna é definida na *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, como sendo constituída da seguinte maneira:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio e análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual (...). (FRIEDRICH, 1991, p. 29)

Essa interioridade neutra lembra (a) a acídia medieval, em especial *pusillanimitas* – o ânimo inferiorizado –, e (b) o outono espiritual causado pela bÍlis negra, presente em Hipócrates e ecoado por Marsilio Ficino; mais que isso, na modernidade, para Friedrich, a interioridade

²⁶⁶ AGAMBEN, 2007, p. 36-37. A despeito da dificuldade em demarcar o início da convergência entre acídia e melancolia, Giorgio Agamben a vê já em São Jerônimo. Cf. AGAMBEN, 2007, p. 37, nota 21.

²⁶⁷ STAROBINSKY, apud LAGES, 2002, p. 34.

²⁶⁸ Cf. PERES, 1996, p. 20-23 e AGAMBEN, 2007, p. 35-36.

²⁶⁹ AGAMBEN, 2007, p. 41-42.

²⁷⁰ AGAMBEN, 2007, p. 51.

neutra assume *status* de elemento distintivo na estrutura dentro da qual se situa a lírica moderna, isto é, a lírica surgida no momento em que a subjetividade se torna o ponto de toque da cultura ocidental.

A melancolia, nestes termos, é uma forma externa muito próxima – ou, na verdade, internalizada – da forma interna de “Crepúsculo nas montanhas”. A própria noção de crepúsculo unifica melancolia e o poema; no dizer de Olgária Matos, “O temperamento melancólico dominante entre as três da tarde e as nove da noite, corresponde à terra, ao vento Bórges do norte, ao outono, à idade declinante e à ‘primeira velhice’ ”²⁷¹.

d. Forma das formas

Entre três da tarde e nove da noite estão o crepúsculo e o temperamento melancólico. Nesse sentido, é a noção de forma o que configura a possibilidade do diálogo entre o dados de dentro (textuais) e os de fora (históricos)²⁷²; no caso particular de “Crepúsculo nas montanhas” e a melancolia, a forma das formas é a idéia de decadência, outono, descaimento.

Pensando na construção do eu-lírico no poema, ele teria ido alentar seu “coração saudoso/ No vento das campinas” enquanto a tarde se reclinava. Não é dito qual o objeto que gera saudosismo, o que permite a inferência de que, na verdade, a saudade possa ser uma melancolia, dada a inacessibilidade do objeto perdido. Contribui com esse encadeamento melancólico a imagem do crepúsculo acontecendo no momento em que o sujeito está procurando ânimo no vento. O auxílio que o vento pode dar ao eu-poético desanimado coloca o texto dentro da perspectiva da natureza romântica; de acordo com Afrânio Coutinho, “Supervalorizada pelo Romantismo, a Natureza era um lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual. A natureza era fonte de inspiração, guia, proteção amiga”²⁷³. É pedindo para restabelecer a sua saúde que o eu-poético pede para a lua transpirar um raio de luz em seu peito, “Esse raio de amor que ungiu meus lábios/ No meu peito derrama”. Além de ser um reduto protetor, a natureza no Romantismo pode traduzir os sentimentos do sujeito-lírico; dessa maneira a articulação entre o crepúsculo e o estado melancólico do eu-poético se mostram intensas. O crepúsculo pode ser visto no

²⁷¹ MATOS, 1999, p. 82.

²⁷² Estou próximo do conceito de *redução estrutural*, de Antonio Candido (1993).

²⁷³ COUTINHO, 1995, p. 146.

texto como a decadência do sujeito-lírico e do que esse sujeito de algum modo personifica, a “Primeira parte” da *Lira*. O idealismo vai decaindo até chegar ao ponto de estar morto como “Um cadáver de poeta”.

Por toda essa grande reunião de elementos evanescentes, sugeri no título desse ensaio a proximidade entre “Crepúsculo nas montanhas” e um noturno, composição musical corriqueira no século XIX. Convém lembrar que na música erudita, o Romantismo é formalmente bastante próximo da literatura:

O romantismo na música tem um predominante cunho lingüístico. Corresponde à evolução da harmonia que, de lógica, torna-se psicológica: ao progresso dos timbres instrumentais e da arte poética da orquestração; à invasão da virtuosidade como afirmação, à aproximação dos conteúdos literários contemporâneos. Não faltam, é claro, os motivos ideais: evasão, liberdade, integração dinâmica na natureza, ânsia de infinito, contemplação autobiográfica, procura do sublime no heroísmo ou na renúncia. Os motivos formais, embora muito propalados, são menos profundos. Há mais ampliação, e até hipertrofia, que eliminação das formas herdadas; e mesmo onde o antiformalismo parece programático, como no poema sinfônico ou na literatura de salão, as infra-estruturas formais permanecem intactas em sua precisão lógica. O que é fundamental, entretanto, é o processo da tensão, que se exalta até os limites da angústia fisiopsicológica.²⁷⁴

Muitas das características levantadas por Sérgio Magnani poderiam servir tanto pra música quanto pra literatura, como o cunho psicológico, evasão, liberdade, integração dinâmica na natureza, relacionamento com as formas herdadas. Chega o autor até mesmo a dizer sobre a proximidade entre as duas artes no período romântico, pela predominância lingüística na música e a aproximação dos conteúdos literários²⁷⁵. Nessa perspectiva de proximidade, o título desse pequeno ensaio se justifica porque entendo como noturno²⁷⁶ uma composição – ou título usado para peças pianísticas – melancólica e em andamento vagaroso, de caráter sereno e meditativo, capaz de sugerir uma atmosfera noturna, espécie de obra que se abre para a noite que chega. Teria sido criada em 1814 pelo irlandês John Field (1782-1836) e atingido uma

²⁷⁴ MAGNANI, 1996, p. 397-398.

²⁷⁵ Também Mário de Andrade fala da proximidade entre literatura e música no Romantismo. Cf. ANDRADE, 1953, p. 144.

²⁷⁶ Aproximo da concepção de Michel Kennedy: “Nocturne: (Fr., 'pertaining to night'). A comp. which suggests a nocturnal atmosphere, e.g. Haydn's *Notturmo*, Mozart's *Serenata Notturna*, but more specifically a short pf. [pianoforte] piece of romantic character. First to use the title for this genre was John Field, followed by Chopin. An expressive melody in the right hand is accompanied in the left by broken chords.” (KENNEDY, 1985, p. 451-452). Cf. também alguns apontamentos em Stanley Sadie (1980) e Jean & Brigitte Massin (1997).

estética mais bem elaborada com Chopin, além de ser vista na obra de Mendelssohn, Debussy, Grieg, entre outros.

O manto lutuoso da noite vai se fazendo cada vez mais presente no poema; o temperamento atrabiliário predomina justamente nessa hora em que o sol se põe; o noturno, composição ao mesmo tempo romântica e melancólica, se aproxima da atmosfera do fim do dia.

III.2: Dança doméstica, ou “Idéias íntimas”

Presente na “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos* (1852), “Idéias íntimas”²⁷⁷ é, se não o mais, um dos mais citados, comentados e analisados textos de Álvares de Azevedo. A lista dos envolvidos com o poema é longa, vai desde do crítico de jornal oitocentista até às atuais teses de doutoramento²⁷⁸. E a maioria justifica a escolha pela importância desse escrito na obra alvaresiana: por exemplo, Mário de Andrade vê, “nas ‘Idéias íntimas’, talvez o que [Álvares de Azevedo] fez de maior como poesia”²⁷⁹; Luciana Stegagno-Picchio também cria uma espécie de dúvida afirmativa ao indicar que “o mais perfeito Álvares de Azevedo talvez seja aquele de ‘Idéias íntimas’”²⁸⁰; Antonio Candido, por sua vez, não hesita ao colocar o poema como “um dos momentos de maturidade deste [Álvares de Azevedo] adolescente”²⁸¹. Concordo com a importância do texto por sua realização estética; entretanto, a minha escolha não se deve apenas à sua beleza – que por si só seria justificável –, mas nele aparece a ampla noção de ritmo tão cara ao terceiro capítulo dessa dissertação; em outros termos, pretendo analisar como o espaço da casa e as quatorze partes de “Idéias íntimas” se articulam de maneira a criar um importante movimento rítmico. Para alcançar meu objetivo, terei sempre em vista o poema ao trilhar o seguinte itinerário: (a.) inicialmente tecerei uma espécie de comentário sobre o poema ao recolher na fortuna crítica o eixo central das “Idéias íntimas”²⁸²; (b) em seguida discutirei algumas características do espaço da casa no século XIX a partir de Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin; (c.) procurarei mostrar como as

²⁷⁷ Cf. Anexo.

²⁷⁸ Aponto somente um pequeno cânone sobre o qual me apoio com maior intensidade, dado ser a lista longa e o ensaio breve. Coloquei entre colchete a data da primeira edição de cada um dos textos e entre parênteses o ano da edição que consta nas referências bibliográficas. As páginas mencionadas são as que apresentam citações, comentários e/ou análises de “Idéias íntimas”. Silvio Romero [1888] (2000, p. 31-32); José Veríssimo [1916] (2000, p. 45); Ronald de Carvalho [1919] (2000, p. 50); Mário de Andrade [1931] (2000, p. 70-71 e 73-74); Agripino Grieco [1932] (2000, p.47-48); Manuel Bandeira [1944] (2000, p. 79-80); Antonio Candido [1957] (2000, p. 93-94); Alfredo Bosi [1970] (1994, p. 112); José Guilherme Merquior [1974] (2000, p. 97); Modesto Carone [1981] (1987, p. 1-6); Angélica Soares [1989] (1989, p. 67-68, 73, 84); Vagner Camilo [1997] (1997, p. 75-96); Luciana Stegagno-Picchio [1997] (2000, p. 99); Alcides Villaça [1997] (1997, p. 18-21); Wellington de Almeida Santos [1998] (2000, p. 104); José Emílio Major Neto [1999] (1999, p. 39-40); Antonio Carlos Secchin [2001] (2003, p. 128); Liliane Machado [2005] (2005, p. 60-67); Andréa Sirihal Werkema [2007] (2007, p. 196-197).

²⁷⁹ ANDRADE, 2000, p. 70.

²⁸⁰ STEGAGNO-PICCHIO, 2000, p. 99.

²⁸¹ CANDIDO, 2000, p. 93.

²⁸² Por ser muito longo o poema, não tentarei resolver alguns dados do texto como em geral se deveria fazer ao comentar. Para solucionar a questão, sugiro as notas que a Ateliê Editorial apresenta em sua versão de *Lira dos vinte anos*.

características levantadas se apresentam no poema de Álvares de Azevedo de modo a criar uma dança subjetiva que caminha para uma estrutura profunda de toda a poética alvaresiana.

a. Comentário

Outra constante da fortuna crítica sobre “Idéias íntimas” está na seguinte consideração sobre o poema: “Não há como resistir à magia dessa viagem à roda do quarto e do próprio eu, em que toda a alma se traduz na articulação do espaço material com movimentos interiores”²⁸³; “Ler esses poemas na seqüência dada é acompanhar o poeta numa espécie de ‘viagem’ pelos detalhes do quarto e pelas transfigurações que vão sofrendo (...). Com tantos pormenores fornecidos, podemos ir construindo pouco a pouco o cenário íntimo”²⁸⁴; “O poema ‘Idéias íntimas’ é também bastante revelador desse estado de espírito [*Spleen*], pois se trata de uma viagem em torno do próprio quarto e do eu, espaços mínimos da existência do indivíduo”²⁸⁵; “Em ‘Idéias íntimas’, encontramos um eu poético circunscrito a um mundo exclusivo – o seu quarto – e mergulhado em literatura.”²⁸⁶ “Aqui o mundo exterior aproxima-se um pouco mais do sujeito, e são os objetos do cotidiano que servem como referência para o recriar dos movimentos da consciência autoral.”²⁸⁷

Sobre esse veio crítico que leu “Idéias íntimas” pensando na expressão de uma subjetividade a partir da apresentação de um espaço material fictício, é bom demarcar que Alcides Villaça, José Emílio Major Neto, Liliane Machado e Andréa Sirihal Werkema leram o clássico ensaio “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, de Antonio Candido, fato que me faz propor a hipótese de que todos os quatro críticos estariam, mesmo não citando diretamente o autor de *Formação da literatura brasileira*, fazendo uma espécie de releitura do ensaio de Antonio Candido, a ponto de haver repetição do termo “viagem” utilizado pelo formador. Mesmo no caso de ser falsa essa hipótese, não resta dúvida de que um tema central do texto é a expressão da subjetividade do eu-lírico no espaço material no qual ele estaria inserido, a sua casa – e não apenas o seu quarto, como indicaram Antonio Candido, Alcides Vilaça, José Emílio Major Neto e Liliane Machado.

²⁸³ CANDIDO, 2000, p. 94.

²⁸⁴ VILLAÇA, 1997, p. 19.

²⁸⁵ MAJOR NETO, 1999, p. 39.

²⁸⁶ MACHADO, 2005, p. 60.

²⁸⁷ WERKEMA, 2007, p. 196.

b. Breve discussão teórica

Além da fortuna crítica, no plano teórico também é possível apoiar esse modo de se ler o poema; para tanto, levo em conta propostas de (a) Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, (b) Walter Benjamin, em “O *intérieur*, o rastro”, texto presente em *Passagens*, (c) Mikhail Bakhtin, em “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, texto que consta no livro *Questões de literatura e de estética*. Ressalto, contudo, que não há de minha parte adesão incondicional a nenhum desses projetos teóricos.

Tendo em vista meus fins, me aproximo, mesmo com ressalvas, das propostas de *A poética do espaço* devido ao interesse de Bachelard em demonstrar que os espaços da casa seriam expressões da subjetividade de quem os habita, ou, nas palavras do autor, “a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo”²⁸⁸. No plano das minhas restrições ao pensamento bachelardiano, dois pontos são importantes neste ensaio: a suposta atemporalidade das propostas de Bachelard e a tendência a um tipo particular de psicologismo. Sobre a atemporalidade das propostas presentes em *A poética do espaço*, indico essa passagem:

Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central²⁸⁹.

Diferença radical entre Bachelard e minha pequena “Dança doméstica”: o problema, enquanto questão central, indicado por Bachelard é, para mim, um problema enquanto proposta duvidosa. Essa “essência íntima” da habitação buscada ao longo de *A poética do espaço* aparece fora de um plano histórico, como se a casa tivesse uma função invariável no tempo e em grupos sociais.

No entanto, refletindo sobre as fontes utilizadas no livro – e na obra noturna bachelardiana como um todo –, posso a contrapelo temporalizar essa suposta função invariável de habitação. As fontes utilizadas em *A poética do espaço* se devem à crença de que “Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço

²⁸⁸ BACHELARD, 1993, p. 20. Coincidência ou não, “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, de Antonio Candido, e *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, foram ambos publicados em 1957 e indicam, pensando em *corpora* diferentes e relativamente próximos, essa possibilidade de se ler a casa como expressão do sujeito.

²⁸⁹ BACHELARD, 1993, p. 24.

da casa”²⁹⁰, quer dizer, Bachelard ao longo do livro colhe exemplos de certos poemas e autores e vai elaborando a sua proposta de que o espaço domiciliar expressa a subjetividade de quem o habita. Aparecem nomes como os de Dumas, George Sand, Poe, Rilke, Baudelaire, Rimbaud, Friedrich Schlegel, Shelley, Goethe, Hugo, Lamartine²⁹¹; em outros termos, as fontes bachelardianas são autores pertencentes ao Romantismo e a uma espécie de desdobramento do Romantismo no final do século XIX. Nesse sentido, para mim esses certos autores são na verdade os autores certos, pois meu interesse está voltado para o romântico Álvares de Azevedo, poeta brasileiro que, estando em época na qual a moda era o nacionalismo literário, se posicionou de maneira contrária ao propor a literatura brasileira como pertencente à européia²⁹². Olhando por esta perspectiva, Bachelard utiliza como fonte um eixo estético ao qual em tese poderia inserir o byroniano brasileiro, um veio que utilizou em alguma medida a idéia do espaço da casa como manifestação de uma subjetividade. Como já seria um indício a epígrafe de Lamartine presente em “Idéias íntimas”, é um tipo de lugar-comum da poética oitocentista a tradução da subjetividade do eu-lírico no espaço da casa.

E mais ou menos daí vem a minha segunda restrição a *A poética do espaço*: estaria Bachelard propondo que o espaço domiciliar expressa a subjetividade do sujeito-lírico ou de sujeitos-empíricos? A mim, curiosamente, me parece que, apesar de ter a literatura como fonte, Bachelard estaria mais interessado no sujeito empírico que no lírico: “Mas, pelo próprio fato dela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana.”²⁹³. Minha análise não é da alma humana, mas da subjetividade do eu-lírico. Principalmente em se tratando de Álvares de Azevedo, é bom demarcar a diferença de foco entre o sujeito lírico e o empírico, dado que ao confundir tal fronteira correria o risco de cair em um psicologismo semelhante ao de Mário de Andrade em seu problemático ensaio “Amor e medo”²⁹⁴.

Evitando esse tipo particular de psicologismo, prefiro me aproximar de uma leitura estético-sociológica do texto poético, e nesse sentido acredito que pode ser mais fecundo me aproximar de “O *intérieur*, o rastro”, de Walter Benjamin. Constando em *Passagens*, “O

²⁹⁰ BACHELARD, 1993, p. 26.

²⁹¹ Para simplificar, utilizo PE (*A poética do espaço*), AR (*O ar e os sonhos*), e ÁGUA (*A água e os sonhos*); as referências completas dos livros constam na bibliografia. Sobre Dumas, cf. PE p. 35; George Sand, PE p. 31; Poe, PE p. 38 e 41, AR p. 126, ÁGUA p. 47-72; Rilke, PE 52, AR p. 126; Baudelaire PE p. 47, AR p. 126, ÁGUA p. 09; Rimbaud, PE p. 50; Schlegel, ÁGUA p. 29; Shelley, AR p. 126, ÁGUA p. 27-28; Goethe, ÁGUA p.37-38; Hugo, ÁGUA p. 33; Lamartine, ÁGUA p. 33.

²⁹² Cf. CANDIDO, 2002, p. 18.

²⁹³ BACHELARD, 1993, p. 20.

²⁹⁴ Cf. ANDRADE, 2000, p. 53-78.

intérieur” segue uma linha de texto feito a partir do entretecer sem fim de várias passagens, algumas escritas pelo próprio Benjamin e outras não; apesar disso, todos os trechos são benjaminianos porque o recorte, o fotografar os textos de outros autores, torna cada fragmento de algum modo autoral. Lendo os trechos tenho ainda a sensação de flunar por passagens com espelhos em imagens sobrepostas, espelhos nos quais o reflexo é a escritura de Walter Benjamin refletindo sobre ela mesma num longo beco de reflexos de reflexões, um longo beco em contramão constituído de apenas dois espelhos: Benjamin entre si e os outros.

No caso de “O *intérieur*”, os fragmentos se voltam para o interior das casas do século XIX – e, algumas vezes, em contraste com o XX –, revelando ser a preocupação de Benjamin ver como no espaço da subjetividade (o interior) ecoam os hábitos da coletividade. O primeiro fragmento, [I 1, 1], consegue mostrar uma espécie de lógica que perpassa todo o capítulo: quatro elementos, literatura-arquitetura-mobiliário-objetos, se influenciando reciprocamente, ou revelando, cada um a sua maneira, o gosto oitocentista pelo interior. A investigação do texto, contudo, parece se voltar mais para os objetos: “Nós, porém, com a mesma convicção, estamos menos no rastro da alma do que no rastro das coisas”²⁹⁵; posso estar influenciado por João do Rio²⁹⁶, mas creio mesmo que o interesse de Benjamin estaria no rastro da alma das coisas, ou, como disse mais acima, na capacidade dos objetos oitocentistas revelarem o gosto do homem desse tempo pelo interior.

Nesse emaranhado de fragmentos, meio à maneira benjaminiana, escolhi fotografar um:

A dificuldade de refletir sobre o habitar: por um lado, deve-se reconhecer nele o elemento mais antigo – talvez eterno –, o reflexo da estada do homem no ventre materno; por outro, independentemente deste motivo da história primeva, é preciso compreender o habitar, em sua forma mais extrema, como um modo de existência do século XIX. A forma primeva de todo habitar é a existência não numa casa, mas num casulo. Este traz a impressão de seu morador. A moradia transforma-se, no caso mais extremo, em casulo. O século XIX, como nenhum outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem, e o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios, que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta. Não existiria um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. Para relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos – e, na falta de estojos: capas protetoras, passadeiras, cobertas e guarda-pós. O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. À casinha de bonecas no

²⁹⁵ BENJAMIN, 2007, p. 247.

²⁹⁶ Cf. JOÃO DO RIO, 2008.

apartamento do arquiteto Solness opõem-se as ‘residências para seres humanos’. O *Jugendstil* abalou profundamente a mentalidade do casulo. Hoje isso desapareceu, e as dimensões do habitar se reduziram: para os vivos, com os quartos de hotel, para os mortos, com os crematórios. [I 4, 4]²⁹⁷.

Nessa longa passagem, Walter Benjamin fala de três diferentes regimes de habitação: o ventre materno, o século XIX e os oitocentos em contraste com o século XX. Havendo no primeiro caso uma característica “talvez eterna”, muito lembra a proposta de Gaston Bachelard por a casa trazer a “impressão de seu morador”. Não sei dizer se esta suposta eternidade pode ser também contextualizada no caso de Benjamin, mas sem dúvida ela se intensifica no século XIX, pois este possui uma “fixação pela moradia” a ponto de cada objeto ter o seu pequeno lar, estojo, capa. Relembrando mais uma vez *A poética do espaço*, igualmente posso retirar de Bachelard o gosto oitocentista pela criação de lares de objetos: feita a leitura de que a obra noturna bachelardiana estaria dizendo mais sobre o XIX que sobre uma suposta atemporalidade, o capítulo “A gaveta, os cofres e os armários”²⁹⁸ é expressão do amplo conceito de casa criado por Bachelard (“todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”²⁹⁹). O século XX, por sua vez, de acordo com Walter Benjamin, prefere a porosidade e a transparência, o vidro no lugar da capa de veludo e da caixinha-casinha. O gosto oitocentista não transcenderia, assim, a virada do século.

Um terceiro teórico do qual retiro elementos sobre o espaço doméstico oitocentista é Mikhail Bakhtin. Na verdade Bakhtin não é propriamente um teórico; seguindo o raciocínio de Tzvetan Todorov, poderia dizer que é ao menos quatro ou cinco:

Poderíamos, desse ponto de vista, distinguir quatro grandes períodos (quatro linguagens), conforme a natureza do campo em que ele observa a ação desse pensamento: fenomenológico; sociológico; lingüístico; histórico literário. No decorrer de um quinto período (os últimos anos), Bakhtin tenta a síntese dessas quatro linguagens diferentes³⁰⁰.

Dentro da difícil unidade³⁰¹ da obra bakhtiniana, escolhi recortar um texto que já em seu subtítulo se classifica como histórico literário, “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, presente na obra *Questões de literatura e de estética*.

²⁹⁷ BENJAMIN, 2007, p. 255.

²⁹⁸ BACHELARD, 1993, p. 87-101.

²⁹⁹ BACHELARD, 1993, p. 25.

³⁰⁰ TODOROV, 2003, p. XXVI.

³⁰¹ Sobre o problema da unidade dos escritos bakhtinianos, cf. o capítulo “Mikhail Bakhtin: a difícil unidade” do livro *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*, de Cristovão Tezza.

A categoria “cronotopo”, que teria surgido no campo das ciências exatas, Bakhtin define como “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”³⁰²; acredito, entretanto, que fica mais fácil compreender o conceito a partir da definição/explicação feita por Marília Amorim em um ensaio cuja finalidade era a de clarear um pouco esse conceito-chave da obra bakhtiniana:

O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e a sua trajetória. Os gêneros são formas coletivas típicas, que encerram temporalidades típicas e assim, conseqüentemente, visões típicas do homem ³⁰³.

Entendendo, assim, o cronotopo como uma união indissociável de tempo e espaço – assimilada pelo texto literário – de modo a configurar uma matriz capaz de sintetizar certas características do discurso de uma época, encontro no texto “Formas de tempo e de cronotopo no romance” cronotopos do romance grego, do romance de cavalaria, do rabelaisiano, entre outros; a mim, porém, me interessa a sala de visita de romances da segunda metade do século XIX – especificamente de Stendhal e Balzac –, uma vez que ao caracterizar esse cronotopo Mikhail Bakhtin ajuda a indicar importantes elementos do poema “Idéias íntimas”.

É preciso chamar a atenção para o fato de a sala de visita não ter sido vista pela primeira vez em romances dos autores supracitados; é neles, contudo, que ela se configura de maneira mais plena; nas salas de visita passam a ocorrer importantes amarraduras da trama romanesca³⁰⁴. Embora meu interesse estar voltado para um poema lírico, a seguinte passagem de Mikhail Bakhtin ajudará a entender melhor a sala oitocentista e, por extensão, o poema “Idéias íntimas”:

Mas o principal nisso tudo é o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova; a associação da intriga pessoal e íntima com a intriga política e financeira, do segredo de Estado com o segredo da alcova, da série histórica com a série biográfica e de costumes. Lá estão condensados, concentrados os signos patentes e visíveis tanto do tempo histórico, como também do tempo biográfico e cotidiano, e simultaneamente, eles estão unidos na imagem mais densa, fundidos nos signos unitários da época, que se torna concreta e tematicamente visível³⁰⁵.

³⁰² BAKHTIN, 1988, p. 211.

³⁰³ AMORIM, 2006, p. 105.

³⁰⁴ Cf. BAKHTIN, 1988, p. 352.

³⁰⁵ BAKHTIN, 1988, p. 352-353.

Bakhtin de certa maneira coloca três diferentes espaços: o social (a rua, posso pensar), o particular (a alcova) e a sala (síntese dos dois anteriores). Desse modo, a sala seria um espaço a configurar a fusão do individual com o público, do tempo biográfico com o histórico. Destaco ainda a ligação estabelecida por Bakhtin entre a alcova e o individual: não chegando a afirmar que a subjetividade ordena, por exemplo, a escolha e o posicionamento dos objetos do quarto, a proposta bakhtiniana não deixa de aproximar alcova e subjetividade mesmo que não com a intensidade de Gaston Bachelard e Walter Benjamin. Em termos mais amplos, o elemento de maior importância do fragmento de texto acima é a gradação rua-sala-alcova, pois será crucial para que eu possa analisar as “Idéias íntimas” de Álvares de Azevedo.

Sistematizando o que foi dito até aqui a partir dos três teóricos por mim convocados, gostaria de ordenar três marcas dos espaços domiciliares oitocentistas: (i) os espaços da casa enquanto expressões da subjetividade de quem neles mora; (ii) os objetos teriam também suas moradas, suas caixas, revelando o gosto oitocentista pelo interior; (iii) as relações entre alcova e o particular, entre rua e o público, havendo na sala a síntese dos dois domínios anteriores.

c. Internalizando

São comuns, vimos há pouco, os comentários de que o espaço da casa traduz a subjetividade do eu-lírico alvaresiano em “Idéias íntimas”. Tentei fazer ainda uma pequena discussão teórica a esse respeito. Vou agora discutir as três marcas dos espaços domiciliares oitocentistas dentro dos aspectos formais do poema.

Começo pela proposta de que os espaços da casa seriam expressões da subjetividade de quem neles mora, o sujeito-lírico alvaresiano com duas almas nas cavernas de seu cérebro. A parte I de “Idéias íntimas” recusa a “eterna monodia”³⁰⁶ lamartiniana:

O Lamartine
É monótono e belo como a noite,
Como a lua no mar e o som das ondas...
Mas pranteia uma eterna monodia,
Tem na lira do gênio uma só corda,
Fibra de amor e Deus que um sopro agita:
Se desmaia de amor a Deus se volta,

³⁰⁶ Em termos musicais, “monodia” pode ser o canto executado a uma só voz e sem acompanhamento instrumental. No teatro clássico, corresponde ao monólogo da tragédia, somente um ator fazendo uma recitação dramática.

Se pranteia por Deus de amor suspira.
Basta de Shakespeare. Vem tu agora,

A única corda na lira de Lamartine, “Fibra de amor e Deus que um sopro agita”, está muito próxima da primeira corda da *Lira* de Álvares de Azevedo: a parte ligada a Ariel possui uma aceitação mais doce – ou apenas aparentemente doce, porque irônica e artificialmente traçada – da fibra divina. No plano formal, esse trecho monódico de “Idéias íntimas” faz lembrar a concepção de monotonia presente em alguns poemas da *Lira*: como mostrado (Cf. Cap. II.2.c), em “Relógios e beijos” e “Na minha terra” é atribuído um sinal de menos à considerada monótona repetição de decassílabos heróicos, repetição que acontece no fragmento citado mais acima.

Em contraste com a mesmice lamartiniana – e da “Primeira parte” de *Lira dos vinte anos* –, o sujeito-lírico diz ter enchido o seu salão de mil figuras:

Enchi o meu salão de mil figuras.
Aqui voa um cavalo no galope,
Um roxo *dominó* as costas volta
A um cavaleiro de alemães bigodes,
Um preto beberrão sobre uma pipa,
Aos grossos beijos a garrafa aberta...
Ao longo das paredes se derramam
Extintas inscrições de versos mortos,
E mortos ao nascer...

numa interessante articulação entre as imagens sobrepostas e a variação de decassílabos sáficos e heróicos – ou até mesmo, como é o caso do verso “Enchi o meu salão de mil figuras”, a possível tensão existente entre a leitura que acentua a sexta sílaba e a que acentua a quarta e a oitava. A manifesta subjetividade repleta de figuras e ritmos expressa a negação da monodia; mais que isso, traz à tona a concepção poética – e subjetiva – do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo: a binomia. Indo um pouco mais longe, a caracterização da casa a partir de mil figuras, mil objetos espalhados, lembra a idéia de (des)ordem nas cavernas do cérebro do eu-poético, a fragmentação. Não posso esquecer também que a escolha por objetos remete à “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos* – parte na qual se encontra o poema “Idéias íntimas” – devido a ser este o espaço privilegiado de Calibã e de seu materialismo terreno.

Quanto aos objetos, convém lembrar agora a qualidade de *intérieur* que boa parte deles possuem no século XIX. Não sendo comum esse modo dos objetos aparecerem em

“Idéias íntimas”³⁰⁷, uma vez que estariam espalhados e fora dos seus devidos lugares esperando um “*Fiat!*”, há na parte XII uma caixa negra guardando dois retratos:

Aqui sobre esta mesa junto ao leito
Em caixa negra dois retratos guardo.
Não os profanem indiscretas vistas.
Eu beijo-os cada noite: neste exílio
Venero-os juntos e os prefiro unidos
— Meu pai e minha mãe. — Se acaso um dia
Na minha solidão me acharem morto,
Não os abra ninguém. Sobre meu peito
Lancem-os em meu túmulo. Mais doce
Será certo o dormir da noite negra
Tendo no peito essas imagens puras.

Se referindo, creio, a essa parte, Mário de Andrade afirma que “Nas ‘Idéias íntimas’, (...) [Álvares de Azevedo] diz que venera igualmente pai e mãe, mas é certo que essa igualação é puramente bem educada e artificial. A mãe é quem o obceca furiosamente. E variadamente”³⁰⁸. Não cabe a mim agora mais uma vez ir contra o ensaio “Amor e medo”; gostaria de exclusivamente indicar o cuidado do sujeito-lírico para com a figura paterna e materna. Dentro da bagunça íntima, o pai e a mãe estariam num lugar ainda mais profundo e excepcionalmente bem guardado: numa caixa negra que permanece junto ao leito. Além disso, acompanha a descrição desse objeto o pedido de não profanação do psicologicamente sagrado.

Essa caixa negra se encontra num momento de intensa subjetividade do texto. Para comprovar essa idéia, passo a mostrar a gradação dos ambientes no andar das partes de “Idéias íntimas”; andar, devo dizer, ritmado, pois é uma espécie de bailado – união indissociável de ritmo, palavra e movimentação nos espaços – no sentido que Octavio Paz deu para esse termo (Cf. Cap. II.1). Na parte I, são citados o corredor, a casa de modo geral e um canto indefinido. O salão e a alcova aparecem na parte II; enquanto na III é criada uma espécie de tensão entre a sala antiga e o quarto, sem haver definição clara dos limites de ambos. A parte IV indica que o sujeito-lírico vai começar a falar de três retratos presentes na sala: Victor Hugo (parte IV), Lamennais (parte V), mulher (VI). Entretanto, no parte VI o retrato da mulher não está na sala, e sim junto ao leito; ao passo que, ao falar de Lamennais, o espaço não é mencionado, permitindo a recuperação da já indicada sala, se levo em conta uma possível elipse. A indecisão entre sala e alcova, na sexta parte, dá lugar a uma alongada

³⁰⁷ Apesar de não ser vasto, aparece ainda, p. ex., “No poento vidro que (...) guarda o sono” da “estampa de bela adormecida”, no canto VII. O vidro possui, nesse caso, uma configuração de estojo.

³⁰⁸ ANDRADE, 2000, p. 70.

permanência no quarto: da parte VII ao XII o leito é sempre indicado durante a fala do sujeito-lírico, com a exceção da parte IX, no qual sala e leito estão paralelos. Na parte XIII, o leito dá lugar ao sonho. A décima quarta parte apresenta finalmente o leito e o sonho convivendo numa fusão sombria. Em suma, há no texto um movimento de saída de um espaço genérico (parte I), passagem, por vezes difusa, pela sala (II ao VI), chegada e permanência no leito (VI ao XII) e o término um tanto nublado entre o sonho e o quarto (XIII e XIV); quer dizer, a partir de movimentos rítmicos no interior da casa/do sujeito, se vai de um lugar mais social (a sala), para um mais íntimo (o leito e o sonho), se relembro aqui as considerações feitas sobre o cronotopo da sala de visita. A caixa negra, estando na parte XII, está na fronteira entre o leito e o sonho.

III.3: Parábola desfeita em poema, ou a contradança de “Um cadáver de poeta”

Poema muito significativo da poética alvaresiana é “Um cadáver de poeta”, principalmente para pensar a respeito binomia expressa em termos rítmicos por Álvares de Azevedo. O texto em questão abre, logo depois do “Prefácio”, a “Segunda parte” de *Lira dos vinte anos*, de modo que ajudado por esse posicionamento dentro da obra permite reflexões significativas a respeito da construção do livro. Para aproximar leitor e poema, passo a tecer um comentário que, como todo comentário, não substitui a própria leitura do texto anexado.

a. Comentário

Os sete cantos e quase quatrocentos versos de “Um cadáver de poeta” giram mais ou menos em torno de Tancredo, um trovador que morreu de fome e tem seu cadáver jogado no caminho sem ninguém para fazer velório ou ao menos o enterrar anonimamente. Do canto I já é possível destacar algumas marcas: a própria morte do poeta Tancredo estar consumada:

O que resta? uma sombra esvaecida,
Um triste que sem mãe agonizava...
Resta um poeta morto!,

o descaso de todos para com o cadáver:

Pobre gênio de Deus, nem um sudário!
Nem túmulo nem cruz! como a caveira
Que um lobo devorou...,

e o descaso de todos para com Tancredo também quando este ainda era vivo, levando o poeta a falecer de fome:

Nem saudades levar da vida impura
Onde arquejou de fome... sem um leito!
Em treva e solidão!

A fome e a discussão de suas motivações estão mais claras no segundo canto, o qual é dedicado exatamente à investigação da conjuntura do poeta no mundo. Já no começo do canto

II o eu-lírico recupera as três estruturas que explicitarei como marcas do primeiro canto: a morte em si, a motivação da morte e o descaso com o morto:

Morreu um trovador – morreu de fome.
 Acharam-no deitado no caminho:
 Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
 Flutuava-lhe um sorriso esperançoso.
 E o morto parecia adormecido.

Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte
 Nas horas da agonia!

Entretanto, dirá respeito é mesmo à motivação da morte quase todo o segundo canto, pois este se destina a falar da inadequação de um poeta, não só de Tancredo como de qualquer poeta, e da poesia em um mundo regido pelo dinheiro:

Deixem-se de visões, queimem-se os versos.
 O mundo não avança por cantigas.
 Creiam do povilêu os trovadores
 Que um poema não val meia princesa.
 Um poema, contudo, bem escrito,
 Bem limado e bem cheio de tetéias,
 Nas horas do café lido, fumando,
 Ou no campo, na sombra do arvoredo,
 Quando se quer dormir e não há sono,
 Tem o mesmo valor que a dormideira.

O canto terceiro, por sua vez, marcaria o fim dessa introdução do poema. Agora se intensifica o descaso para com o cadáver. Passa o rei e sua comitiva pelo corpo, no entanto, logo seguem viagem:

O Rei passou – com ele a companhia.
 Só ficou ressupino e macilento
 Da estrada em meio o trovador defunto.

No canto quarto há um fato semelhante: passa um bispo pelo cadáver e segue viagem sem nada fazer para com o trovador além de maldizer “essa tribo de boêmios”:

“Abrenúncio! – rouqueja o Santo Bispo –
 Leve o diabo essa tribo de boêmios!
 Não há tanto lugar onde se morra?
 Maldita gente! Inda persegue os Santos
 Depois que o Diabo a leva!...”

E foi caminho.

No canto quinto repete mais uma vez o descaso, entretanto com algumas nuances peculiares. A noite cai. Conde Solfier e sua noiva Elfrida vão passando pelo cadáver. A moça vê o morto enquanto o Conde lhe pede para se afastar do cadáver. Elfrida nota que o corpo é do trovador Tancredo e questiona se não o enterram. Neste momento, se escuta vindo de uma sombra a voz de um desconhecido confirmando que ninguém enterra o pobre Tancredo, mas afirmando também que ele mesmo, o desconhecido, o fará. Elfrida se comove com a atitude do personagem misterioso e lhe dá ouro e jóias para ser erguido um monumento e serem ditas missas em homenagem ao poeta morto. O desconhecido ri, questiona o motivo de dar esmola para quem não a recebera em vida. Solfier entende a recusa como uma afronta e encara o personagem enigmático, que, por sua vez, não treme. Elfrida, contudo, acalma a situação e pergunta quem estaria por trás de tanto mistério. O desconhecido assim responde:

– Quem sou? um doido, uma alma de insensato
Que Deus maldisse e que Satã devora;
(...)
Eu era um trovador, sou um mendigo...

Elfrida deita flores no peito de Tancredo e não há mais relatos sobre o que teriam feito a moça e o Conde Solfier. O desconhecido passou a noite bebendo, cantando, chorando e atirou no abismo as jóias doadas por Elfrida.

O canto sexto permanece neste tom de mistério, mesmo tendo retornado a voz do narrador. O desconhecido teria morrido ao lado de Tancredo após tomar veneno, o que lembra o texto de Shakespeare. Em torno do novo morto, do desconhecido, outrora apresentado como mendigo, paira uma esfinge:

Ninguém o conheceu; mas conta o povo
Que, ao lançá-lo no túmulo, o coveiro
Quis roubar-lhe o gibão – despiu o moço...
E viu... talvez é falso... níveos seios...
Um corpo de mulher de formas puras...

Seria uma mulher? Talvez é falso. O poema não soluciona a questão. O canto seguinte, o último do poema, se destina exclusivamente a consolidar o insólito mistério:

Não pode o bardo revelar segredos
Que levaram ao céu as ternas sombras;

Desfolha apenas nessas fronteiras puras
Das extrema inspiração as flores murchas...

b. Movimentos temáticos

Feito o comentário, passo a dividir “Um cadáver de poeta” em três movimentos – momentos, intervalos rítmicos – tematicamente e formalmente.

Propor o primeiro movimento tematicamente como uma espécie de introdução é concordar com Cilaine Alves, pois a autora de *O belo e o disforme* considera os dois primeiros cantos como prólogos capazes de explicitar o mote do texto: “um poeta, sem dinheiro pra comer e só no mundo, morreu na rua sem que ninguém velasse seu corpo”³⁰⁹. Contudo, além do movimento introdutório que unifica os dois cantos há uma generalização na passagem do canto I para o II. O primeiro canto é mais especificamente destinado a dizer sobre a morte de Tancredo, o descaso de todos para com ele tanto quando estava vivo, como agora que está morto. O segundo canto é mais geral, discute questões que envolvem a condição do poeta e da poesia na modernidade, o descaso para com trovadores e seus textos. Isso remete o poema, que utiliza como cenário um reino fictício, ao próprio mundo moderno que estava nascendo quando a *Lira* fora escrita: o poeta na modernidade é um maldito, um pária, e a poesia fica um tanto fora do lugar neste tempo, já que não possui utilidade prática na era em que todas as ações dizem respeito a fins³¹⁰. Como se pode notar, o que estou chamando de generalização nesse primeiro movimento de “Um cadáver de poeta” é a passagem do caso específico da morte de Tancredo (canto I) para a condição de todos os poetas e o fruto de seu trabalho (canto II).

O segundo movimento do texto vou chamar de o descaso dos transeuntes (cantos III, IV e V). Pelo poeta jogado no meio do caminho passam um rei (canto III), um bispo (canto IV) e um casal de noivos (canto V). Todos de alguma maneira não se importam com Tancredo. O rei e o bispo passam direto e nem chegam a colocar efetivamente em cheque a possibilidade de ajudar o cadáver. No casal de noivos há uma cisão, dado que Elfrida se compadece e seu noivo quer deixar o corpo sozinho. Entretanto, a vontade de ajudar que aparece na noiva surge quando já é tarde, pois na hora em que o poeta estava vivo também ela não lhe dera dinheiro para matar a fome e impedir que morresse; portanto, também Elfrida possui o seu descaso.

³⁰⁹ ALVES, 1998, p. 173.

³¹⁰ Cf. HABERMAS, 2000.

O terceiro movimento do texto é o de tecer um final enigmático. O canto VI lança o enigma em torno da sexualidade do desconhecido que teria conversado com o casal de noivos. O último canto ajuda a manter o mistério e afirma que o poeta, ao contar uma história, deve preservar os segredos.

c. Movimentos formais

De certa maneira, próxima da divisão temática do texto está a sua divisão formal.

O primeiro canto do poema se distingue de todos os outros para se aproximar da “Primeira parte” da *Lira dos vinte anos*. Possui quatro estrofes, cada uma das quais com seis versos; o primeiro, o segundo, o quarto e o quinto verso de cada estância são decassílabos enquanto os versos 3 e 6 são hexassílabos. Quanto às rimas, todas as estrofes seguem o seguinte esquema: ABCABC. Deste modo, o metro e as rimas remetem à “Primeira parte” de *Lira dos vinte anos*, dado que na “Segunda parte” da obra não há outro poema de estrutura semelhante a essa, enquanto na “Primeira parte” há poema cujo metro – cf. “Esperanças” – e cujas rimas lembram as de “Um cadáver de poeta” – cf. “O pastor moribundo”. No caso particular das duas primeiras subdivisões de “Hinos do profeta”, poema da “Primeira parte”, a estrutura métrica e rímica são, se for desconsiderada apenas a variação de sáfico e heróico, a mesma de “Um cadáver de poeta”.

O segundo canto do poema possui onze estrofes com grande variação no número de linhas: 5, 8, 10, 14, 15, 6, 8, 10, 11, 6, 9. As rimas não aparecem, a não ser homofonias ocasionais no final dos versos (aurOra/ imÓvel; sonhadOra/ mOrto; lIra/ vIbra). Os versos são sempre decassílabos e predominantemente heróicos, com exceção do de número 122, que possui seis sílabas e antecede um quadrissílabo, ou seja, podem ser lidos como um decassílabo heróico dividido:

Ó poeta, silêncio! é este o homem?
A feitura de Deus! a imagem dele!
O rei da criação!...
Que verme infame!

A pontuação marcada de exclamações é semelhante nestes quatro, ou três, versos, assinalando, assim, a semelhança entre os que contêm as duas partes do decassílabo numa única linha e o que divide as seis primeiras sílabas das quatro seguintes.

Muito parecidos estruturalmente são os cantos II, III e IV, sobretudo na ausência de rimas e na constante de decassílabos heróicos. Todavia, o terceiro e o quarto canto possuem algumas particularidades. A constante fala de um narrador passa a ser entrecruzada com a fala de alguns personagens através do uso das aspas. O número de estrofes muda sutilmente: 11 no II, 8 e 9 nos cantos III e IV. Mas o que mais chama a atenção, apesar de também ser sutil, é a feitura dos decassílabos divididos em hexassílabo e tetrassílabo. No canto II, ocorrera apenas um caso de verso quebrado, estando as partes presentes dentro da mesma estrofe. Em III e no IV, a quebra de um decassílabo acontece duas e três vezes, de modo que em todas elas a cisão se dá em estrofes diferentes:

“Abrenúncio! – rouqueja o Santo Bispo –
Leve o diabo essa tribo de boêmios!
Não há tanto lugar onde se morra?
Maldita gente! Inda persegue os Santos
Depois que o Diabo a leva!...”

E foi caminho.

O canto V, por sua vez, se distingue em certa medida de todos os outros. Tudo bem que a ausência de rimas também se faz presente aqui. Mas o número de estâncias é bem maior, dezenove. A variação do número de versos também aumenta: duas estrofes possuem somente um, ao passo que uma possui vinte e três. Os versos quebrados são outro elemento a crescer; aparece ainda um hexassílabo que não está quebrado, porém talvez completo por quatro sílabas de reticências:

Dorme, pobre Tancredo! eu tenho braços:
Na cova negra dormirás tranqüilo...
Tu repousas ao menos!.....

Fora estas diferenças, o que salta aos olhos é que no canto V a feição lírico-narrativa do poema dá lugar ao diálogo dramático – apesar de ainda haver narrações, ou pelo menos marcações, ao longo deste canto quinto. A inserção de falas nos cantos nos cantos III e IV se fazia apenas através das aspas e agora há indicações no seguinte modo:

ELFRIDA

– Não vês, Solfier, ali da estrada em meio
Um defunto estendido?

SOLFIER

– Ó minha Elfrida,
 Voltemos desse lado: outro caminho
 Se dirige ao castelo. É mau agoiro
 Por um morto passar em noites destas. –

Mas Elfrida aproxima seu cavalo.

Nos dois cantos seguintes reaparece somente a voz do sujeito-lírico permeada de elementos narrativos. O número de estrofes cai bruscamente: duas no canto VI e uma única no VII. A quantidade de versos – os quais são todos decassílabos não quebrados – nas estâncias estaria agora mais dentro da tradição: doze, cinco e dez.

Em resumo, a divisão formal do texto acompanha de certo modo a divisão temática. O primeiro movimento temático é uma introdução que trata do poeta morto (canto I) e da condição da poesia na modernidade (canto II), ao passo que formalmente há elementos que lembram a “Primeira parte”, já finda, da *Lira* (canto I) e uma construção permeada de elementos bem parecidos com os que demarcam a ruptura da “Segunda parte” (canto II). O segundo movimento temático é o descaso direto (cantos III e IV) ou conflituoso (canto V) dos transeuntes. Também em termos formais o terceiro e o quarto canto são parecidos no que toca o número de estrofes, os decassílabos quebrados e a inserção de falas apenas através das aspas. O canto quinto expressa formalmente o descaso conflituoso através da utilização de marcações semelhantes ao texto dramático. Por fim, se tematicamente os cantos VI e VII são próximos devido ao enigma que os envolve, ritmicamente o são pelo número de estrofes e de versos.

Destaco em especial o canto I do poema. Ele é prova cabal da artificialidade efetiva presente em todo o livro. Se valendo de artifícios diferentes ao longo do texto, escolheu o sujeito-lírico colocar no primeiro canto traços estéticos próximos da “Primeira parte” da *Lira* e um poeta morto representando o idealismo. É, por isso, o cadáver um representante de toda a parte Ariel do livro. Em “Um cadáver de poeta” há o idealismo completamente desfeito, morto, jogado no caminho sem que ninguém se importe com ele, como se aqui estivesse consumada a trajetória decrescente iniciada em “Crepúsculo nas montanhas”. “Um cadáver de poeta” executa – como numa metonímia da parte pelo todo – a síntese artificial que há em *Lira dos vinte anos*. A própria posição do canto I na arquitetura do livro é enfática, pois abre a

“Segunda parte”³¹¹ estabelecendo uma espécie de passagem ou gradação de Ariel, agora morto mas ainda tendo seu corpo presente, para Calibã. Se para cada um dos momentos de um poema pôde Álvares de Azevedo colocar diferentes elementos formais, assim também o fez no que diz respeito à *Lira* como um todo. Os versos da “Primeira” e “Segunda parte” advêm de uma notável reflexão formal.

d. Poema miscelânea

Lembrando que “Um cadáver de poeta” se situa exatamente na “alma carnavalesca” que mora no cérebro do sujeito-lírico alvaresiano, o teor carnavalesco ajuda a compreender o modo de composição do texto, o gênero ao qual ele pertence: o poema miscelânea³¹². Gênero criado no *Morgante Margiore*, de Pulci – autor italiano do século XV³¹³ –, utilizado por Lord Byron e adotado no Brasil por Álvares de Azevedo e Sousândrade³¹⁴, o poema miscelânea é assim definido por João Adolfo Hansen:

A mistura estilística de baixo e alto, de prosaico e poético, de sublime e grotesco, de lírico, épico dramático e cômico figurava, na poesia de Byron, o grande mito demiúrgico da imaginação do artista como diabo-titã-peregrino, Caim-Prometeu-Manfredo-Melmoth.³¹⁵

A mistura de alto e baixo, sublime e grotesco, se faz presente no poema alvaresiano, por exemplo, na figura do bispo, um representante de Deus que se entrega ao pecado da gula:

(...) os bispos – como hoje e mais ainda –
Sob o peso da cruz bem rubicundos,
Dormindo bem, e a regalar bebendo,
Sabiam engordar na sinecura;
Papudos santarrões, depois da Missa
Lançando ao povo a benção – por dinheiro!.

³¹¹ Proporcional ao canto I pode ser, nem tanto no plano do ritmo, o poema “Lembrança de morrer”. Sendo o último texto da “Primeira parte”, anuncia: “Eu deixo a vida como deixa o tédio/ Do deserto, o poento caminheiro” e “Só levo uma saudade – é desses tempos/ Que amorosa ilusão embelecia”. Cf. AZEVEDO, 2000, p. 188-189.

³¹² A classificação de “Um cadáver de poeta” como poema miscelânea é mérito de Cilaine Alves. Cf. ALVES, 1998, p. 172.

³¹³ Cf. BLOOM, 1974, p. 223.

³¹⁴ Cf. HANSEN, apud ALVES, 1998, p. 168.

³¹⁵ HANSEN, apud ALVES, 1998, p. 168.

Essa estrofe lembra bem a Igreja com a personificação de vícios e não de virtudes, uma importante marca da parte carnavalesca da *Lira* alvaresiana. Entretanto, formalmente o texto enquanto poema miscelânea se apresenta ainda mais intenso: o lírico, o narrativo e o dramático estão de certa maneira dispostos ao longo de “Um cadáver de poeta”, como indiquei mais acima. Lembrando ainda o “Prefácio” à “Segunda parte”, a *Lira* fora composta por duas almas que moram num cérebro um pouco mais ou um pouco menos de poeta, não sendo inteiramente de poeta, mas podendo ainda abarcar um dramaturgo e um narrador.

e. Contradança

Devido, principalmente, ao segundo movimento do texto (cantos III, IV e V), gostaria de sugerir o diálogo entre “Um cadáver de poeta” e a parábola bíblica do bom samaritano, presente no Evangelho de São Lucas³¹⁶. Antes de começar, cito a parábola:

Mas o especialista em leis, querendo se justificar, disse a Jesus: “E quem é o meu próximo?” Jesus respondeu: “Um homem ia descendo de Jerusalém para Jericó, e caiu nas mãos de assaltantes, que lhe arrancaram tudo, e o espancaram. Depois foram embora, e o deixaram quase morto. Por acaso um sacerdote estava descendo por aquele caminho; quando viu o homem, passou adiante, pelo outro lado. O mesmo aconteceu com um levita: chegou ao lugar, viu, e passou adiante, pelo outro lado. Mas um samaritano, que estava viajando, chegou perto dele, viu, e teve compaixão. Aproximou-se dele e fez curativos, derramando óleo e vinho nas feridas. Depois colocou o homem em seu próprio animal, e o levou a uma pensão, recomendando: “Tome conta dele. Quando eu voltar, vou pagar o que ele tiver gasto a mais”. E Jesus perguntou: “Na sua opinião, qual dos três foi o próximo do homem que caiu nas mãos dos assaltantes?” O especialista em leis respondeu: “Aquele que praticou misericórdia para com ele”. Então Jesus lhe disse: “Vá, e faça a mesma coisa”.³¹⁷

³¹⁶ A tradição cristã aponta como sendo Lucas, um médico de profissão (Cf. Cl 4, 14), o autor do terceiro evangelho sinótico e também do Ato dos Apóstolos, configurando, assim, uma obra única que seria, por um lado, o caminho de Jesus e, por outro, o caminho da primeira comunidade cristã (At 1, 1), (METZGER e COOGAN, 2002, p. 184-185; BORN, 1971, p. 905). A data e o lugar da redação do livro de São Lucas são incertas: ao lugar não se encontra referência e a data varia entre o ano 63 e 90 da era cristã (BORN, 1971, p. 906; METZGER e COOGAN, 2002, p. 184-185).

³¹⁷ Lc 10, 30-37. Segundo BORN (1971, p. 904), a parábola do bom samaritano está precisamente nos versículos de trinta a trinta e sete do décimo capítulo do Evangelho de São Lucas, por isso fiz este recorte no livro lucano.

Analisarei a internalização pensando em três camadas: conteúdo temático (assunto), estilo (seleção e ordenação de recursos da língua), finalidade (objetivo que o texto possui)³¹⁸. Além disso, vou mostrar que há continuidades e rupturas entre a parábola e o poema, ou para usar uma proposta de Affonso Romano de Sant’Anna³¹⁹, há um *eixo parafrásico* (ligado à idéia de similitude) e um *eixo parodístico* (o que está do lado do novo, do diferente).

Quanto ao conteúdo temático, em “Um cadáver de poeta” a ação do poema muito lembra a parábola do bom samaritano, pois haver alguém caído na estrada, passarem três pessoas pelo caminho e as duas primeiras recusarem ajuda são pontos em comum entre o texto de São Lucas e o de Álvares de Azevedo. Estes pontos estão dentro do eixo parafrásico. No eixo parodístico, noto o personagem central de “Um cadáver de poeta” como sendo o próprio cadáver, enquanto na parábola a centralidade fica por conta do bom samaritano que ajuda o homem quase morto – e está nesta *quase* morte outra diferença entre os textos. As motivações da morte e da quase morte compõem mais uma ruptura: em “Um cadáver de poeta”, Tancredo falece por não possuir dinheiro e passar fome; o homem quase morto da parábola, por sua vez, chega a esta situação por possuir algo a ser assaltado.

No que diz respeito ao estilo, já demonstrei que “Um cadáver de poeta” pode ser classificado como um poema miscelânea, tendo ressaltado principalmente a mistura de trechos narrativos e dramáticos no poema alvaresiano. A parábola, por outra via, é apenas uma narrativa³²⁰, havendo, assim, a migração da mesma temática para um modo de composição bem diverso, o decaimento da parábola em poema. A maneira de selecionar os recursos da língua, entretanto, possui ainda uma semelhança: as parábolas de Cristo seriam donas de um caráter enigmático, velador, o seu sentido não é explícito³²¹, da mesma maneira que, ao final do poema, o sujeito-lírico alvaresiano menciona: “Não pode o bardo revelar segredos”. Se, ao invés de olhar o estilo da parábola de Cristo, opto por olhar o estilo do Evangelho de São Lucas, a semelhança recai novamente no eixo parodístico, uma vez que o bardo precisa ocultar os segredos e o evangelho lucano assim se inicia:

Muitas pessoas já tentaram escrever a história dos acontecimentos que se passaram entre nós. Elas começam do que nos foi transmitido por aqueles que, desde o princípio, foram testemunhas oculares e ministros da palavra. Assim sendo, após fazer um estudo cuidadoso de tudo o que aconteceu desde o princípio, também eu decidi escrever para você uma narração bem ordenada,

³¹⁸ Cf. BAKHTIN, 2003, p. 261-306.

³¹⁹ SANT’ANNA, 1995, p. 27-29.

³²⁰ BORN, 1971, p. 1112.

³²¹ BORN, 1971, p. 1112.

excelentíssimo Teófilo. Desse modo, você poderá verificar a solidez dos ensinamentos que recebeu.³²²

Destaco a clareza proposta pelo evangelista, oriunda de uma “narração bem ordenada” e de “um estudo cuidadoso”, utilizando como fonte “testemunhas oculares” e “ministros da palavra”³²³. Em contrapartida, no canto VI de “Um cadáver de poeta”, assim diz o sujeito-lírico:

despiu o moço...
E viu... talvez é falso... níveos seios...
Um corpo de mulher de formas puras...

A possibilidade de ser falsa uma informação posta no texto estaria, portanto, no eixo parodístico, visto como eram buscadas a clareza e a fidelidade das fontes no Evangelho.

Do prólogo do Evangelho Segundo São Lucas também posso tirar a sua finalidade: “verificar a solidez dos ensinamentos que recebeu”³²⁴. Pensando na parábola de Cristo, o caráter pedagógico também está presente³²⁵, porque, após tecer a narrativa, Cristo conclui dizendo para o especialista em leis ir fazer o mesmo que o bom samaritano. Em “Um cadáver de poeta”, por sua vez, diz o sujeito-lírico ao final do texto: “Desfolha apenas nessas fronteiras puras/ Da extrema inspiração as flores murchas...”. Não vejo neste desfolhar um gesto parodístico, tampouco poderia o ligar ao eixo parafrásico. Parece haver, neste ponto, uma completa não ligação entre os textos, dado que, para ao menos ser paródia, seria preciso haver um posicionamento novo diametralmente oposto ao velho, e isso não acontece.

No entanto, esta indiferença do texto alvaresiano para com a parábola não é o que mais salta aos olhos: a migração da parábola pro poema, por ser mais intensa no conteúdo temático, acaba fazendo a atenção cair neste plano. Mesmo ficando entre as continuidades e rupturas, entre a paráfrase e a paródia, sobre a hipótese de diálogo entre a parábola e o poema não há

³²² Lc 1, 1-4. A bíblia da Editora Ave Maria apresenta a seguinte tradução do versículo quatro: “para que conheças a solidez daqueles ensinamentos que tens recebido”, diferindo, portanto, da Edição Pastoral no que diz respeito aos verbos “conhecer” e “verificar”.

³²³ Segundo Metzger e Coogan (2002, p. 185), seriam três as fontes utilizadas por São Lucas: o evangelho de São Marcos, uma fonte grega também utilizada por São Mateus e uma fonte provavelmente oral. Outra possibilidade é a da influência do próprio evangelho de São Mateus (BORN, 1971, p. 906).

³²⁴ Lc 1, 4b.

³²⁵ BORN, 1971, p. 1112.

dúvida. O diálogo organiza, em alguma medida, a fatura do texto alvaesiano³²⁶. Os elementos do eixo parafrásico talvez estariam em “Um cadáver de poeta” exercendo a função de marcar o intertexto, ao passo que o eixo parodístico se mostra mais forte, sobretudo pelo fato da centralidade do texto dito por Cristo decair na boa ação do bom samaritano enquanto no texto alvaesiano o personagem central é o poeta morto. Se vista dentro da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*, a ruptura com a Bíblia ganha uma importância singular; afinal, é sob o olhar de Calibã que o sujeito-lírico acorda na terra sem idealismo, a Quaresma se transforma em Carnaval.

Enquanto paródia, “Um cadáver de poeta” e a parábola executam uma contradança; ao se defrontarem, efetuam movimentos contrários. O ritmo das pessoas que passam pelo sujeito jogado no meio do caminho é semelhante na parábola e no poema, mas o bom samaritano e Elfrida dançam de maneira diversa.

³²⁶ Não gostaria de, com essa leitura, reduzir o poema de Álvares de Azevedo a tão-somente poder ser visto como organizado em relação à parábola do bom samaritano. Espero que minha proposta de análise enriqueça a leitura do poema suplementando leituras pré-existentes.

CONCLUSÃO

Escrever sobre um poeta auto-crítico – aquele que reflete a respeito de sua própria obra em prefácios, ensaios, cartas, poemas – é certamente correr o risco de somente o repetir³²⁷, de ficar rodando sem grande contribuição em torno do já dito. Mas, advertido o risco, está justamente nessa contínua espiral o que mais instiga na crítica de textos donos de refinada consciência criadora: uma tarefa do analista diante de livros auto-reflexivos seria menos a de inovar na compreensão da obra e mais a de explicitar, aprofundando, a compreensão que ela mesma tem de si³²⁸. Tal necessidade é acentuada em função de um escrito do Romantismo, pois foi nesse momento histórico-cultural que se passou a legitimar o julgamento crítico inerente a uma produção e o desejo de confecção particular em cada texto. Sendo obra auto-crítica e romântica, *Lira dos vinte anos* possui em si, conseqüentemente, uma maneira de ser compreendida: a binomia, síntese das contradições, é um diapasão capaz de afinar diversos elementos do livro e um modo de entender o seu processo de construção. Procurei revelar o artifício dessa espécie de redução estrutural observando o “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira*: “É que a unidade desse livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram esse livro, verdadeira medalha de duas faces”³²⁹.

Nesse voltar ao “Prefácio”, entretanto, não há novidade, já que isso vem sendo feito há bastante tempo pela crítica alvaresiana ao analisar *Lira dos vinte anos*. Revendo a fortuna crítica, procurei arquitetar três eixos de recepção. O primeiro, biográfico e representado nesta dissertação por Sílvia Romero³³⁰, desdobrou a vida do sujeito-empírico Álvares de Azevedo nas cavernas do cérebro de seu sujeito-lírico. Chamado de psicoestilístico e contando com a presença de Antonio Candido³³¹, o segundo eixo repete a compreensão da obra alvaresiana a partir da vida do autor, entretanto enfatiza as questões formais. A forma literária também é bastante valorizada pelo terceiro ciclo de recepção, mas no lugar da vida de Álvares de Azevedo são colocadas, em geral, literaturas estrangeiras para observar influências que a binomia do ultra-romântico brasileiro sofrera, como se pode ver no trabalho de Vagner Camilo³³². Antes de qualquer coisa, ligar Sílvia Romero e Antonio Candido a uma crítica de

³²⁷ Cf. MACIEL, 1995, p. 21.

³²⁸ Cf. WERKEMA, 2007, p. 223-224.

³²⁹ AZEVEDO, 2000, p. 190.

³³⁰ Cf. ROMERO, 2000.

³³¹ Cf. CANDIDO, 1975.

³³² Cf. CAMILO, 1997. É bom lembrar – para não parecer descabida as representatividades de cada crítico – que Sílvia Romero, Antonio Candido e Vagner Camilo foram por mim escolhidos como representantes de cada um destes eixos devido não somente ao estrito enquadramento de suas críticas dentro de cada eixo.

certa maneira biográfica pode causar espanto; mas, de fato, apesar de serem geralmente vistos como críticos sociológicos, quando se debruçam sobre a obra do byroniano brasileiro, Romero e Candido curiosamente estão mais próximos do âmbito Freud do que de Marx. Talvez isso possa sugerir a necessidade da revisão dos estudos sobre os trabalhos de Antonio Candido e Sílvio Romero para saber se Álvares de Azevedo recebe um olhar diferenciado ou se esse suplemento não-sociológico é, nos críticos citados, maior do que se imagina até então.

Apontadas agora essas sugestões para o terreno da metacrítica por assim dizer geral, para o campo dos estudos alvaresianos tentei, no primeiro capítulo desta dissertação, indicar dois movimentos constantes nos três eixos de recepção de *Lira dos vinte anos*: o lugar-comum de muitos estudos foi criar polarizações de Ariel e Calibã – ao invés de observar também o processo de síntese – e valorizar Calibã em detrimento de Ariel na medida em que observa autoconsciência somente naquele. Como foi dito mais acima, a tarefa de analisar uma obra auto-reflexiva muitas vezes é a de explicitar a consciência da própria obra, o que não gera inovação. Entretanto, certa fortuna crítica alvaresiana, embora legitime o “Prefácio” à “Segunda parte” enquanto pedra angular de *Lira dos vinte anos*, não ressoou devidamente esse diapasão. Contrasta com o tipo tradicional de leitura – criador de polarizações e valorizador somente de Calibã – uma tentativa de ler mais de perto o “Prefácio” e de desenvolver a idéia proposta nele mesmo de que as duas primeiras partes da *Lira* foram criadas artificialmente, como era, em alguma medida, corriqueiro no Romantismo. A “Primeira parte”, portanto, fora pensada, refletida e inventada deliberadamente; quer dizer, não é ruim por não ter consciência, o seu valor está justamente em dissimular a sua falta de senso de si. Além disso, a síntese (uma medalha) das contradições (duas faces, por assim dizer, Ariel e Calibã, “Primeira” e “Segunda parte” da *Lira*, respectivamente) presente nas cavernas do cérebro do sujeito-lírico chega a articular Ariel em Calibã e Calibã em Ariel, é “quase que” depois de um que se esbarra no outro, e não inteiramente depois. Essa síntese foi conscientemente traçada e torna cada uma das partes do livro não o resultado de uma personalidade cindida, porém obra de um autor que concebeu, através da manipulação de alguns elementos, cada uma das faces.

Após este embate teórico, procurei desdobrar a concepção da binomia na fatura do ritmo. Para tanto, foi importante rever o conceito de ritmo a partir dos formalistas russos (em especial, Osip Brik, Tomachevski e Iuri Tinianov) de Octavio Paz e de Antonio Candido. Essa trajetória procurou ainda sugerir pontos de proximidade entre os cinco teóricos a ponto de haver neles, por assim dizer, uma espécie de tradição preocupada em compreender o texto literário – sobretudo o lírico – a partir de seus elementos internos, sendo o ritmo um desses

elementos. O ritmo poético foi visto, por um lado, como possível de ser expresso através de elementos como metro, rima e estrofação e, por outro, como elemento construtivo da poética de Álvares de Azevedo, isto é, como expressão da binomia alvaresiana. Enquanto elemento construtivo da binomia, o ritmo seria também algo criado artificialmente para estetizar a síntese das contradições. Tentando comprovar essa hipótese, procurei mostrar que embora a “Primeira parte” de *Lira dos vinte anos* fosse vista como sem consciência, ela conta com uma escolha meditada de redondilhas, rimas ABCB e quadras e sextilhas – recursos artificialmente próximos do cancionero popular –, elementos que promovem uma estética aparentemente ingênua, capaz de fingir ausência de auto-conhecimento, fingir o seu não-distanciamento. A presença de elementos característicos de Ariel em Calibã (rimas ABAB) e de Calibã em Ariel (versos brancos) mostram ainda a efetivação de um projeto de síntese (quadras com versos rimados e não rimados na combinação cruzada nas duas partes do livro). Dessa maneira, espero que o projeto da binomia possa ser compreendido como bem elaborado não apenas em “Idéias íntimas” – à maneira muitas vezes notada pela crítica –, mas nas duas partes arquitetadas do livro. Uma segunda sugestão que pode haver depois desse percurso de compreensão da binomia é a de se criar desdobramentos dessa redução estrutural da poética alvaresiana em outros elementos presentes na *Lira*, tais como a concepção de mulher – geralmente vista como intocável na “Primeira parte” e indesejável na “Segunda” –, o espaço – natural em Ariel e urbano em Calibã – e as concepções do divino – concessor de graças e desgraças.

Outro viés bastante repetido pela crítica alvaresiana, principalmente pelo mais recente ciclo de recepção, é a análise de *Lira dos vinte anos* a partir de influências filosóficas, sociológicas e literárias sofridas por Álvares de Azevedo; influências, devo dizer, bastante ligadas ao contexto de época. Se prendendo à esfera do Romantismo, esse ciclo crítico não conseguiu observar em grande escala elementos de durações maiores perpassando a poética alvaresiana. Além de os vincular a uma tradição do Romantismo reflexivo, procurei mostrar – no terceiro capítulo desta dissertação – os versos da *Lira* dialogando com a Bíblia e se aproximando do conceito de melancolia, conceito presente desde Aristóteles e sua bile negra até os próprios ultra-românticos do spleen. Por sinal, não está unicamente nos estudos alvaresianos a ausência de pesquisas sobre o atuar de recortes temporais maiores. A crítica sociológica parece fazer com que uma obra seja vista sempre mais sob o crivo dos meses e dos anos do que sob o sopro dos séculos. E isso ao mesmo tempo pode ser dito para os estudos históricos. A onda de História e Literatura da recente História Social tem feito cada vez mais historiadores esquecerem, ou nem chegarem a descobrir, que nem tudo de uma obra

literária pode ser explicado pela ordem do dia. Nas palavras de Octavio Paz, “Não, a poesia não é um reflexo mecânico da história. As relações entre ambas são muito sutis e complexas”³³³. Para fugir do simplório balanço entre texto e contexto imediato, ao analisar mais de perto três poemas alvaresianos procurei relacionar traços internos (textuais) e externos (preferencialmente em média duração) a partir da idéia de *forma* procurando me aproximar mais ou menos da esteira posta por autores como Georg Luckács, Walter Benjamin e Antonio Candido³³⁴.

Ampliando um pouco a discussão, o Romantismo auto-reflexivo é debatido, por exemplo, em *O conceito de crítica de arte do Romantismo alemão*, de Walter Benjamin, *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, e, no âmbito nacional, em *Paraísos artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, de Maria Cecília Boechat. A partir desses estudos se pode ter noção de que escola romântica e autoconsciência – revelada através de textos geralmente metapoéticos – formam um par há bastante tempo unido, contrariando, assim, a crítica e os poetas modernistas, porquanto estes tentavam propor que se iniciaria com eles uma fase mais consciente na história da literatura. Fugindo pela metade dessa perspectiva, a inscrição de Álvares de Azevedo, ou somente da “Segunda parte” da *Lira*, em um cânone autoconsciente já estava posta há algum tempo e foi indicada por mim desde Sílvio Romero. Mas do idealismo e da ingenuidade de poemas como “Anjinho”, da “Primeira parte”, não precisa o leitor agora lamentar a falta; no entanto deve reconhecer que esse veio adocicado da poesia alvaresiana foi inventado de tal modo, objeto de escolhas definidas para que atingisse esse leve matiz. É comum haver uma aceitação menor da “Primeira parte” da *Lira* em nossos dias e universidades justamente por ser comum a compreensão desse conjunto de poemas como sentimentalismo exagerado, ao contrário do tempo de Álvares de Azevedo, quando “O que hoje pareceria a própria essência do *kitsch* era então timbre de nobreza literária”³³⁵. Para o nosso tempo, portanto, seria interessante compreender a face Ariel como escolha definida, inventada, resultado de reflexão formal. Dessa maneira, espero que o leitor contemporâneo possa ver dissipado o hiato sentimentalão que o distancia dos poemas de Álvares de Azevedo.

A invenção de sua própria imagem de autor piegas e liberta de convenções poéticas, por ser dado a escrever como uma tempestade impetuosa, pode ser vista em algumas palavras de Álvares de Azevedo, especialmente em “Puff”, prefácio da peça *Macário*:

³³³ PAZ, 1982, p. 53.

³³⁴ Cf. Georg Luckács (2000), Walter Benjamin (1993) e Antonio Candido (1993). Uma boa discussão sobre esses textos está em Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (2008).

³³⁵ CANDIDO, 2002, p. 10.

É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas³³⁶.

Como se pode concluir, conveniência há nessa fala do poeta. Valorizando um ideal muito difundido na época, Álvares de Azevedo quis assumir ares de gênio com arroubos; mas sua poesia estava presa a uma construção geométrica, decassilábica e/ou popularesca. O poeta em agonias e desespero não sei se existiu; mas uma poesia que expresse tais sentimentos derretendo alexandrinos ou qualquer outra métrica tradicional, essa certamente não houve nas duas primeiras partes da *Lira*. Também *Macário* parece ter confundido por algum tempo a crítica nesse sentido: o “Segundo episódio” desse drama romântico problemático não é uma construção em si mesma ardente e descontrolada, mas dissimuladora de tal condição. O que ali há de excesso e lacuna talvez fora geometricamente pensado para que assumisse essas dimensões.

Noite na taverna, dos três livros que formam a linha de frente da produção alvaresiana, foi o que ainda não recebeu uma análise mais detida a respeito da consciência criadora do ultra-romântico, pelo menos é o que posso sugerir dentro de minhas pesquisas bibliográficas. Outros autores da geração do mal-do-século também, creio, merecem a sua devida análise, pois somente Álvares de Azevedo e Fagundes Varela³³⁷ a teriam ganho. O ritmo de Casimiro de Abreu, por sinal, seria bom indicativo de que não é somente belo, doce e meigo esse que foi tratado como poetinha inconsciente. Não possui ares de inconsciência formal um poeta capaz de criar dissílabos que seguem correndo de modo tão falso, fingido, como a valsa veloz: “Calado,/ Sozinho/ Mesquinho,/ Em zelos/ Ardendo/ Eu vi-te/ Correndo/ Tão falsa/ Na valsa/ Veloz!”³³⁸.

Agora basta!

Ficará tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! assim é tudo! principalmente as análises sobre autores auto-críticos.

³³⁶ AZEVEDO, 2000, p. 508.

³³⁷ Cf. SANTOS, 2004.

³³⁸ ABREU, 1981, p. 96.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. *Obras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

_____. *Obras completas*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1942.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Lira dos vinte anos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. 2ª ed. SP: Mestre Jou, 1982.

ABREU, Casimiro de. *Poesias completas de Casimiro de Abreu*. Goiânia: Waldré, 1981.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução: Hernâni Donato. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.

AMORA, Antonio Soares. “Álvares de Azevedo”. In: _____. *A literatura brasileira: o Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1973. 4ª ed. p. 153-160.

AMORIM, Marília. “Cronotopo e exotopia”. In. BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. “Amor e medo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 53-78.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1953.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ASSIS, Machado de. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 24-26.

_____. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ATHAYDE, Tristão de. “Prefácio”. In: VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1969. p. xiii.

AZEVEDO, Amaral. “Álvares de Azevedo, o Único Romântico entre Nós”. In: A. A. V. V. *Revista Nova*. São Paulo: 1931, ano I, n. 3, p. 346-354.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

_____. *O verso decassílabo em português*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado da Guanabara, 1962.

AZEVEDO, Vicente de Paulo. “...O Ferrão Bem no Centro”. In: A. A. V. V. *Revista Nova*. São Paulo: 1931, ano I, n. 3, p. 375-396.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1988.

BANDEIRA, Manuel. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 78-81.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*: edição bilíngüe. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BEZZERA, Paulo. “Sancho Pança: esse duplo de dom Quixote”. In: TROUCHE, André e REIS, Lívia (org.). *Dom Quixote: utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. p. 99-109.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 1997.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo: Francisco Alves, 1930.

BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*. Barcelona: Barral, 1974.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG/Pós-Lit – FALE/UFMG, 2003.

BORN, A. Van Den (Org.). *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

- _____. “Imagens do romantismo no Brasil”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BRIK, Osip. “Ritmo e sintaxe”. In: A. A. V. V. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos*. São Paulo: Polis, 1979.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: EPU, 1987.
- BUENO, Alexei. “Nota editorial”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 11-13.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- _____. *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanistas, 2004.

- _____. “Introdução”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Global, 2002.
- _____. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 81-95.
- CARONE, Modesto. “Álvares de Azevedo, um poeta urbano”. In: *Remate de males: Revista do Departamento de Teoria Literária*. nº 7. Campinas: Unicamp, 1987. p. 1-6.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1949. p. 141-145.
- CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. 2 vols. Lisboa: Império, 1987.
- CARVALHO, Ronald de. “Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 49-53.
- _____. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1929, p. 224-229.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Porto: More, 1874.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- CIC: *Catecismo da Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EIKHENBAUM, B.. “A teoria do método formal”. In: A. A. V. V. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

- FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FARIA, Maria Alice de. *Astarte e a Espiral – Um Confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*. São Paulo: USP, 1970.
- FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. “Sobre o método crítico de Antonio Candido em ‘Formação da Literatura Brasileira’”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. vol 26. nº 36. Belo Horizonte: FALE, 2006.
- _____. “Literatura e sociedade: apontamentos de método para análise”. In: *Anais da Anpuh*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. 3ª ed. São Paulo: 34, 2007.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- GRIECO, Agripino. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 46-49.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- JOBIM, José Luís. “Subjetivismo”. In: *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 133-142.
- KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press, 1985.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MACHADO, Liliane. *A autoconsciência poética de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- MACIEL, Maria Esther. *Vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. 2^a ed. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- MAJOR NETO, José Emílio. “Álvares de Azevedo: o homem do desejo”. In: AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. p. 13-46.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 96-98.
- _____. “O Romantismo”. In: *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 40-100.

- METZGER, Bruce e COOGAN, Michael (orgs.). *Dicionário da Bíblia. vol 1: as pessoas e os lugares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MIRANDA, José Américo. “Ecos na província”. In: VENÂNCIO, Renato Pinto (org.). *Panfletos abolicionistas: o 13 de maio em versos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2007. p. 62-88.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Imagens Arquetípicas”. In: *Poesia e Realidade*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 81-89.
- MONTEIRO, Jaci. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 19-24.
- MORAES, Carlos Dante de. *Três Fases da Poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960, p. 3-54.
- MOTTA, Arthur. “Academia Brasileira de Letras – II”. In: *Revista Brasil*. São Paulo: s/ editora, 1919, out. p. 145-163.
- NORBERTO, Joaquim. “Notícia sobre o autor e suas obras”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obras*. Rio de Janeiro: Guarnier, 1873. p. 29-72.
- _____. “Notícia sobre o autor e suas obras”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. p. 28-72.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PANDOLFI, Maira Angélica. *A recepção crítica de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*. Assis: Unesp, 2000.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- PEIXOTO, Afrânio. “A Originalidade de Álvares de Azevedo”. In: A. A. V. V. *Revista Nova*. São Paulo: 1931, ano I, n. 3, p. 338-345.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume: 1999.
- PERES, Urania Tourinho (org.). *Melancolia*. São Paulo: Escuta, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*. Lisboa: Ática, 1973.
- POE, Edgar Allan. *O corvo*. São Paulo: Expressão, 1986.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo russo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ROMERO, Silvio. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 26-43.
- _____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, vol 3, p. 264-285
- ROSENFELD, GUINSBURG. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SADIE, Stanley (org.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- SAID ALI, Manuel. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Wellington de Almeida. "Álvares de Azevedo e a ironia romântica". In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 100-109.

SANTOS, Edilson dos. *Caminhos da poesia de Fagundes Varela: um estudo de seis poemas*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

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

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade; A comédia dos erros*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

SOARES, Angélica. *Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SOARES, Órsis. *Dicionário de Filosofia*. v. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. "O fascinante Álvares de Azevedo". In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 98-99.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética I: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. “Prefácio à edição francesa”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XIIV-XXXII.

TOMACHEVSKI, B. “Sobre o verso”. In: A. A. V. V. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERÍSSIMO, José. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 43-46.

_____. *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978, p. 163-167.

VILLAÇA, Alcides. “Na intimidade romântica”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: FTD, 1997. p. 9-21.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads*. London: Oxford University, 1911.

ANEXO

Crepúsculo nas montanhas³³⁹

*Pálida estrela, casto olhar da noite, diamante luminoso na
fronte azul do crepúsculo, o que vês na planície?*

OSSIAN

I

- (1) Além serpeia o dorso pardacento
(2) Da longa serrania,
(3) Rubro flameja o véu sanguinolento
(4) Da tarde na agonia.
- (5) No cinéreo vapor o céu desbota
(6) Num azulado incerto;
(7) No ar se afoga desmaiando a nota
(8) Do sino do deserto.
- (9) Vim alentar meu coração saudoso
(10) No vento das campinas,
(11) Enquanto nesse manto lutuoso
(12) Pálida te reclinas,
- (13) E morre em teu silêncio, ó tarde bela,
(14) Das folhas o rumor
(15) E late o pardo cão que os passos vela
(16) Do tardio pastor!

II

- (17) Pálida estrela! o canto do crepúsculo
(18) Acorda-te no céu:
(19) Ergue-te nua na floresta morta
(20) Do teu doirado véu!
- (21) Ergue-te! eu vim por ti e pela tarde
(22) Pelos campos errar,
(23) Sentir o vento, respirando a vida,
(24) E livre suspirar.
- (25) É mais puro o perfume das montanhas
(26) Da tarde no cair:
(27) Quando o vento da noite ruge as folhas
(28) É doce o teu luzir!
- (29) Estrela do pastor no véu doirado
(30) Acorda-te na serra,
(31) Inda mais bela no azulado fogo
(32) Do céu da minha terra!

³³⁹ AZEVEDO, 2000, p. 149-151.

III

- (33) Estrela d'oiro, no purpúreo leito
 (34) Da irmã da noite, branca e peregrina
 (35) No firmamento azul derramas dia
 (36) Que as almas ilumina!
- (37) Abre o seio de pérola, transpira
 (38) Esse raio de luz que a mente inflama!
 (39) Esse reio da amor que ungiu meus lábios
 (40) No meu peito derrama!

IV

*Lo bel pianeta che ad amar conforta,
 Faceta tutto rider l'oriente³⁴⁰.*

DANTE, Purgatório

- (41) Estrelinhas azuis do céu vermelho,
 (42) Lágrimas d'oiro sobre o véu da tarde,
 (43) Que olhar celeste em pálpebra divina
 (44) Vos derramou tremendo?
- (45) Quem à tarde, crisólitas ardentes,
 (46) Estrelas brancas, vos sagrou saudosas
 (47) Da frente dela na azulada c'roa
 (48) Como aureola viva?
- (49) Foram anjos de amor que vagabundos
 (50) Com saudades do céu vagam gemendo
 (51) E as lágrimas de fogo dos amores
 (52) Sobre as nuvens pranteiam?
- (53) Criaturas da sombra e do mistério,
 (54) Ou no purpúreo céu doireis a tarde,
 (55) Ou pela noite cintileis medrosas,
 (56) Estrelas, eu vos amo!
- (57) E quando exausto o coração no peito
 (58) Do amor nas ilusões espera e dorme,
 (59) Diáfanos vindes lhe doirar na mente
 (60) A sombra da esperança!
- (61) Oh! quando o pobre sonhador medita
 (62) Do vale fresco no orvalhado leito,
 (63) Inveja às águias o perdido vôo,
 (64) Para banhar-se no perfume etéreo.
 (65) E nessa argêntea luz, no mar de amores
 (66) Onde entre sonhos e luar divino

³⁴⁰ “O famoso astro que auspícia o amor fazia esplender o Oriente inteiro”. Tradução de Hernâni Donato.

(67) A mão eterna vos lançou no espaço,
(68) Respirar e viver!

Idéias íntimas³⁴¹

Fragmento

*La chaise où je m'assieds, la natte où je me couche,
La table ou je t'écris*

*Mes gros souliers ferrés, mon bâton, mon chapeau,
Mes livres pêle-mêle entassés sur leur planche,*

De cet espace étroit sont tout l'ameublement.³⁴²

LAMARTINE, Jocelyn

I

- (1) Ossian o bardo é triste como a sombra
- (2) Que seus cantos povoa. O Lamartine
- (3) É monótono e belo como a noite,
- (4) Como a lua no mar e o som das ondas...
- (5) Mas pranteia uma eterna monodia,
- (6) Tem na lira do gênio uma só corda,
- (7) Fibra de amor e Deus que um sopro agita:
- (8) Se desmaia de amor a Deus se volta,
- (9) Se pranteia por Deus de amor suspira.
- (10) Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
- (11) Fantástico alemão, poeta ardente
- (12) Que ilumina o clarão das gotas pálidas
- (13) Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
- (14) Meu coração deleita-se... Contudo,
- (15) Parece-me que vou perdendo o gosto,
- (16) Vou ficando *blasé*, passeio os dias
- (17) Pelo meu corredor, sem companheiro,
- (18) Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
- (19) Minha casa não tem menores névoas
- (20) Que as deste céu d'inverno... Solitário
- (21) Passo as noites aqui e os dias longos;
- (22) Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;
- (23) Debalde ali de um canto um beijo implora,
- (24) Como a beleza que o Sultão despreza,
- (25) Meu cachimbo alemão abandonado!
- (26) Não passeio a cavalo e não namoro;
- (27) Odeio o *lasquet*... Palavra d'honra!
- (28) Se assim me continuam por dois meses
- (29) Os diabos azuis nos frouxos membros,

³⁴¹ É comum haver divergências nas versões deste poema. A versão que me parece mais cuidadosa é a presente na *Obra Completa* editada no ano 2000 pela Nova Aguilar. Por isso será essa versão a utilizada por mim. Cf. AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 203-210.

³⁴² Traduzo: “A cadeira onde eu me assento, a esteira onde adormeço,/ A mesa onde eu te escrevo.../ .../ Meus grossos sapatos ferrados, meu bastão, meu chapéu,/ Meus livros desarrumados e amontoados sobre a prateleira,/ .../ Deste espaço estreito é toda a mobília.”

(30) Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.

II

(31) Enchi o meu salão de mil figuras.
 (32) Aqui voa um cavalo no galope,
 (33) Um roxo *dominó* as costas volta
 (34) A um cavaleiro de alemães bigodes,
 (35) Um preto beberrão sobre uma pipa,
 (36) Aos grossos beiços a garrafa aberta...
 (37) Ao longo das paredes se derramam
 (38) Extintas inscrições de versos mortos,
 (39) E mortos ao nascer... Ali na alcova
 (40) Em águas negras se levanta a ilha
 (41) Romântica, sombria à flor das ondas
 (42) De um rio que se perde na floresta...
 (43) Um sonho de mancebo e de poeta,
 (44) El-Dorado de amor que a mente cria
 (45) Como um Éden de noites deleitosas...
 (46) Era ali que eu podia no silêncio
 (47) Junto de um anjo... Além o romantismo!
 (48) Borra adiante folgaz caricatura
 (49) Com tinta de escrever e pó vermelho
 (50) A gorda face, o volumoso abdômen,
 (51) E a grossa penca do nariz purpúreo
 (52) Do alegre vendilhão entre botelhas,
 (53) Metido num tonel... Na minha cômoda
 (54) Meio encetado o copo inda verbera
 (55) As águas d'oiro do *Cognac* feroso:
 (56) Negreja ao pé narcótica botelha
 (57) Que da essência de flores de laranja
 (58) Guarda o licor que nectariza os nervos.
 (59) Ali mistura-se o charuto havano
 (60) Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo.
 (61) A mesa escura cambaleia ao peso
 (62) Do titâneo *Digesto*, e ao lado dele
 (63) *Childe-Harold* entreaberto ou Lamartine
 (64) Mostra que o romantismo se descuida
 (65) E que a poesia sobrenada sempre
 (66) Ao pesadelo clássico do estudo.

III

(67) Reina a desordem pela sala antiga,
 (68) Desce a teia de aranha as bambinelas
 (69) À estante pulvurenta. A roupa, os livros
 (70) Sobre as poucas cadeiras se confundem.
 (71) Marca a folha do *Faust* um colarinho
 (72) E Alfredo de Musset encobre às vezes
 (73) De *Guerreiro* ou *Valasco* um texto obscuro.
 (74) Como outrora do mundo os elementos
 (75) Pela treva jogando cambalhotas,
 (76) Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!*

IV

- (77) Na minha sala três retratos pendem.
 (78) Ali Victor Hugo. Na larga frente
 (79) Erguidos luzem os cabelos louros
 (80) Como c'roa soberba. Homem sublime,
 (81) O poeta de Deus e amores puros
 (82) Que sonhou Triboulet, Marion Delorme
 (83) E Esmeralda — a Cigana... E diz a crônica
 (84) Que foi aos tribunais parar um dia
 (85) Por amar as mulheres dos amigos
 (86) E adúlteros fazer *romances vivos*.

V

- (87) Aquele é Lamennais — o bardo santo,
 (88) Cabeça de profeta, ungido crente,
 (89) Alma de fogo na mundana argila
 (90) Que as harpas de Sion vibrou na sombra,
 (91) Pela noite do século chamando
 (92) A Deus e à liberdade as loucas turbas.
 (93) Por ele a George Sand morreu de amores,
 (94) E dizem que... Defronte, aquele moço
 (95) Pálido, pensativo, a frente erguida,
 (96) Olhar de Bonaparte em face austríaca,
 (97) Foi do homem secular as esperanças.
 (98) No berço imperial um céu de Agosto
 (99) Nos cantos de triunfo despertou-o...
 (100) As águias de Wagram e de Marengo
 (101) Abriam flamejando as longas asas
 (102) Impregnadas do fumo dos combates,
 (103) Na púrpura dos Césares, guardando-o.
 (104) E o gênio do futuro parecia
 (105) Predestiná-lo à glória. A história dele?...
 (106) Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...
 (107) Um loureiro sem flores nem sementes...
 (108) E um passado de lágrimas... A terra
 (109) Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma.
 (110) Pode o mundo chorar sua agonia
 (111) E os louros de seu pai na frente dele
 (112) Infecundos depor... Estrela morta,
 (113) Só pode o menestrel sagrar-te prantos!

VI

- (114) Junto a meu leito, com as mãos unidas,
 (115) Olhos fitos no céu, cabelos soltos,
 (116) Pálida sombra de mulher formosa
 (117) Entre nuvens azuis pranteia orando.
 (118) É um retrato talvez. Naquele seio
 (119) Porventura sonhei douradas noites:
 (120) Talvez sonhando desatei sorrindo

- (121) Alguma vez nos ombros perfumados
 (122) Esses cabelos negros, e em delíquio
 (123) Nos lábios dela suspirei tremendo.
 (124) Foi-se a minha visão. E resta agora
 (125) Aquele vaga sombra na parede
 (126) — Fantasma de carvão e pó cerúleo,
 (127) Tão vaga, tão extinta e fumarenta
 (128) Como de um sonho o recordar incerto.

VII

- (129) Em frente do meu leito, em negro quadro,
 (130) A minha amante dorme. É uma estampa
 (131) De bela adormecida. A rósea face
 (132) Parece em visos de um amor lascivo
 (133) De fogos vagabundos acender-se...
 (134) E como a névea mão recata o seio...
 (135) Oh! quantas vezes, ideal mimoso,
 (136) Não encheste minh'alma de ventura,
 (137) Quando louco, sedento e arquejante,
 (138) Meus tristes lábios imprimi ardentes
 (139) No poento vidro que te guarda o sono!

VIII

- (140) O pobre leito meu desfeito ainda
 (141) A febre aponta da noturna insônia.
 (142) Aqui lânguido à noite debati-me
 (143) Em vãos delírios anelando um beijo...
 (144) E a donzela ideal nos róseos lábios,
 (145) Que doce berço do moreno seio
 (146) Minha vida embalou estremecendo...
 (147) Foram sonhos contudo. A minha vida
 (148) Se esgota em ilusões. E quando a fada
 (149) Que diviniza meu pensar ardente
 (150) Um instante em seus braços me descansa
 (151) E roça a medo em meus ardentes lábios
 (152) Um beijo que de amor me turva os olhos,
 (153) Me ateia o sangue, me enlanguece a fronte,
 (154) Um espírito negro me desperta,
 (155) O encanto do meu sonho se evapora
 (156) E das nuvens de nácar da ventura
 (157) Rolo tremendo à solidão da vida!

IX

- (158) Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
 (159) A ventura de uma alma de donzela!
 (160) E sem na vida ter sentido nunca
 (161) Na suave atração de um róseo corpo
 (162) Meus olhos turvos se fechar de gozo!
 (163) Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas

- (164) Passam tantas visões sobre meu peito!
 (165) Palor de febre meu semblante cobre,
 (166) Bate meu coração com tanto fogo!
 (167) Um doce nome os lábios meus suspiram,
 (168) Um nome de mulher... e vejo lânguida
 (169) No véu suave de amorosas sombras
 (170) Seminua, abatida, a mão no seio,
 (171) Perfumada visão romper a nuvem,
 (172) Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras
 (173) O alento fresco e leve como a vida
 (174) Passar delicioso... Que delírios!
 (175) Acordo palpitante... inda a procuro;
 (176) Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas
 (177) Banham meus olhos, e suspiro e gemo...
 (178) Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!
 (179) Só o leito deserto, a sala muda!
 (180) Amorosa visão, mulher dos sonhos,
 (181) Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
 (182) Nunca virás iluminar meu peito
 (183) Com um raio de luz desses teus olhos?

X

- (184) Meu pobre leito! eu amo-te contudo!

 (185) Aqui levei sonhando noites belas;
 (186) As longas horas olvidei libando
 (187) Ardentes gotas de licor doirado,
 (188) Esqueci-as no fumo, na leitura
 (189) Das páginas lascivas do romance...

 (190) Meu leito juvenil, da minha vida
 (191) És a página d'ouro. Em teu asilo
 (192) Eu sonho-me poeta, e sou ditoso,
 (193) E a mente errante devaneia em mundos
 (194) Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes
 (195) Do levante no sol entre odaliscas
 (196) Momentos não passei que valem vidas!
 (197) Quanta música ouvi que me encantava!
 (198) Quantas virgens amei! que Margaridas,
 (199) Que Elviras saudosas e Clarissas,
 (200) Mais trêmulo que Faust, eu não beijava,
 (201) Mais feliz que Don Juan e Lovelace
 (202) Não apertei ao peito desmaiando!
 (203) Ó meus sonhos de amor e mocidade,
 (204) Porque ser tão formosos, se devíeis
 (205) Me abandonar tão cedo... e eu acordava
 (206) Arquejando a beijar meu travesseiro?

XI

- (207) Junto do leito meus poetas dormem
 (208) — O Dante, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron —

- (209) Na mesa confundidos. Junto deles
 (210) Meu velho candeeiro se espreguiça
 (211) E parece pedir a formatura.
 (212) Ó meu amigo, ó velador noturno,
 (213) Tu não me abandonaste nas vigílias,
 (214) Quer eu perdesse a noite sobre os livros,
 (215) Quer, sentado no leito, pensativo
 (216) Relesse as minhas cartas de namoro!
 (217) Quero-te muito bem, ó meu comparsa
 (218) Nas doidas cenas de meu drama obscuro!
 (219) E num dia de *spleen*, vindo a pachorra,
 (220) Hei de evocar-te dum poema heróico
 (221) Na rima de Camões e de Ariosto,
 (222) Como padrão às lâmpadas futuras!
-

XII

- (223) Aqui sobre esta mesa junto ao leito
 (224) Em caixa negra dois retratos guardo.
 (225) Não os profanem indiscretas vistas.
 (226) Eu beijo-os cada noite: neste exílio
 (227) Venero-os juntos e os prefiro unidos
 (228) — Meu pai e minha mãe. — Se acaso um dia
 (229) Na minha solidão me acharem morto,
 (230) Não os abra ninguém. Sobre meu peito
 (231) Lancem-os em meu túmulo. Mais doce
 (232) Será certo o dormir da noite negra
 (233) Tendo no peito essas imagens puras.

XIII

- (234) Havia uma outra imagem que eu sonhava
 (235) No meu peito na vida e no sepulcro.
 (236) Mas ela não o quis... rompeu a tela
 (237) Onde eu pintara meus dourados sonhos.
 (238) Se posso no viver sonhar com ela,
 (239) Essa trança beijar de seus cabelos
 (240) E essas violetas inodoras, murchas,
 (241) Nos lábios frios comprimir chorando,
 (242) Não poderei na sepultura, ao menos,
 (243) Sua imagem divina ter no peito.

XIV

- (244) Parece que chorei... Sinto na face
 (245) Uma perdida lágrima rolando...
 (246) Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
 (247) Derrama no meu copo as gotas últimas
 (248) Dessa garrafa negra...

- (249) Eia! bebamos!
(250) És o sangue do gênio, o puro néctar
(251) Que as almas de poeta diviniza,
(252) O condão que abre o mundo das magias!
(253) Vem, fogo *Cognac*! É só contigo
(254) Que sinto-me viver. Inda palpito,
(255) Quando os eflúvios dessas gotas áureas
(256) Filtram no sangue meu correndo a vida,
(257) Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
(258) Os meus olhos ardentes se escurecem
(259) E no cérebro passam delirosos
(260) Assomos de poesia... Dentre a sombra
(261) Vejo num leito d'oiro a imagem dela
(262) Palpitante, que dorme e que suspira,
(263) Que seus braços me estende...
- (264) Eu me esquecia:
(265) Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
(266) E na mesa do estudo acende a lâmpada...

Um cadáver de poeta³⁴³

*Levem ao túmulo aquele que parece um cadáver!
Tu não pesaste sobre a terra: a terra te seja leve!*
L. UHLAND

I

- (1) De tanta inspiração e tanta vida
 (2) Que os nervos convulsivos inflamava
 (3) E ardia sem conforto...
 (4) O que resta? uma sombra esvaecida,
 (5) Um triste que sem mãe agonizava...
 (6) Resta um poeta morto!
- (7) Morrer! e resvalar na sepultura,
 (8) Frias na fronte as ilusões — no peito
 (9) Quebrado o coração!
 (10) Nem saudades levar da vida impura
 (11) Onde arquejou de fome... sem um leito!
 (12) Em treva e solidão!
- (13) Tu foste como o sol; tu parecias
 (14) Ter na aurora da vida a eternidade
 (15) Na larga frente escrita...
 (16) Porém não voltarás como surgias!
 (17) Apagou-se teu sol da mocidade
 (18) Numa treva maldita!
- (19) Tua estrela mentiu. E do fadário
 (20) De tua vida a página primeira
 (21) Na tumba se rasgou...
 (22) Pobre gênio de Deus, nem um sudário!
 (23) Nem túmulo nem cruz! como a caveira
 (24) Que um lobo devorou!...

II

- (25) Morreu um trovador — morreu de fome.
 (26) Acharam-no deitado no caminho:
 (27) Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
 (28) Flutuava-lhe um riso esperançoso.
 (29) E o morto parecia adormecido.
- (30) Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte
 (31) Nas horas da agonia! Nem um beijo
 (32) Em boca de mulher! nem mão amiga
 (33) Fechou ao trovador os tristes olhos!

³⁴³ Cf. AZEVEDO, 2000, p. 192-202.

- (34) Ninguém chorou por ele... No seu peito
 (35) Não havia colar nem bolsa d'oiro;
 (36) Tinha até seu punhal um férreo punho...
 (37) Pobretão! não valia a sepultura!
- (38) Todos o viram e passavam todos.
 (39) Contudo era bem morto desde a aurora.
 (40) Ninguém lançou-lhe junto ao corpo imóvel
 (41) Um ceitil para a cova!... nem sudário!
 (42) O mundo tem razão, sisudo pensa,
 (43) E a turba tem um cérebro sublime!
 (44) De que vale um poeta — um pobre louco
 (45) Que leva os dias a sonhar — insano
 (46) Amante de utopias e virtudes
 (47) E, num templo sem Deus, ainda crente?
- (48) A poesia é decerto uma loucura;
 (49) Sêneca o disse, um homem de renome.
 (50) É um defeito no cérebro... Que doidos!
 (51) É um grande favor, é muita esmola
 (52) Dizer-lhes *bravo!* à inspiração divina,
 (53) E, quando tremem de miséria e fome,
 (54) Dar-lhes um leito no hospital dos loucos...
 (55) Quando é gelada a fronte sonhadora,
 (56) Por que há de o vivo, que despreza rimas,
 (57) Cansar os braços arrastando um morto,
 (58) Ou pagar os salários do coveiro?
 (59) A bolsa esvaziar por um misérrimo,
 (60) Quando a emprega melhor em lodo e vício?
 (61) E que venham aí falar-me em Tasso!
 (62) Culpar Afonso d'Est — um soberano!
 (63) Por não lhe dar a mão da irmã fidalga!
 (64) Um poeta é um poeta — apenas isso:
 (65) Procure para amar as poetisas.
 (66) Se na França a princesa Margarida,
 (67) De Francisco primeiro irmã formosa,
 (68) Ao poeta Alain Chartier adormecido
 (69) Deu nos lábios um beijo, é que esta moça,
 (70) Apesar de princesa, era uma doida,
 (71) E a prova é que também rondós fazia.
 (72) Se Riccio, o trovador, obteve amores
 (73) — Novela até bastante duvidosa —
 (74) Dessa Maria Stuart formosíssima,
 (75) É que ela — sabe-o Deus! — fez tanta asneira,
 (76) Que não admira que a um poeta amasse!
- (77) Por isso adoro o libertino Horácio.
 (78) Namorou algum dia uma parenta
 (79) Do patrono Mecenas? Parasita,
 (80) Só pedia dinheiro — no tricínio
 (81) Bebia vinho bom — e não vivia
 (82) Fazendo versos às irmãs de Augusto.
- (83) E quem era Camões? Por ter perdido
 (84) Um olho na batalha e ser valente,

- (129) Que ousaram murmurar da infâmia régia,
 (130) Das nódoas de uma vida libertina!
 (131) Iam em grande gala. O Rei cismava
 (132) Na glória de espetar no pelourinho
 (133) A cabeça de um pobre degolado.
 (134) Era um Rei *bon-vivant* e Rei devoto;
 (135) E, como Luís XI, ao lado tinha
 (136) O bobo, o capelão... e seu carrasco.
 (137) O cavalo do Rei, sentindo o morto,
 (138) Trêmulo de terror parou nitrindo,
 (139) Deu d'esporas leviano o cavaleiro
 (140) E disse ao capelão:
- (141) “E não enterram
 (142) Esse homem que apodrece, e no caminho
 (143) Assusta-me o corcel?”
- (144) Depois voltou-se
 (145) E disse ao camarista de semana:
 (146) “Conheces o defunto? Era inda moço,
 (147) Daria certamente um bom soldado.
 (148) A figura é esbelta! Forte pena!
 (149) Podia bem servir para um lacaio”
- (150) Descoberto, o faceiro fidalgote
 (151) Responde-lhe fazendo a cortesia:
 (152) “Pelas tripas do Papa! eu não me engano,
 (153) Leve-me Satanás se este defunto
 (154) Ontem não era o trovador Tancredo!”
- (155) “Tancredo!” murmurou erguendo os óculos
 (156) Um anfíbio, um barbaças truanesco,
 (157) Alma de Triboulet, que além de bobo
 (158) Era o vate da corte — bem nutrido,
 (159) Farto de sangue, mas de veia pobre,
 (160) Caídos beijos, volumoso abdômen,
 (161) Grisalha cabeleira esparramada,
 (162) Tremendo narigão, mas testa curta;
 (163) Em suma um glosador de sobremesas.
- (164) “Tancredo! — repetiu imaginando —
 (165) Um asno! só cantava para o povo!
 (166) Uma língua de fel, um insolente!
 (167) Orgulho desmedido... e quanto aos versos
 (168) Morava como um sapo n'água doce!
 (169) Não sabia fazer um trocadilho...”
- (170) O rei passou — com ele a companhia!
 (171) Só ficou ressupino e macilento
 (172) Da estrada em meio o trovador defunto!

IV

(173) Ia caindo o sol. Bem reclinado
 (174) No vagaroso coche madornando,
 (175) Depois de bem jantar fazendo a sesta,
 (176) Roncava um nédio, um barrigudo frade:
 (177) Bochechas e nariz, em cima uns óculos,
 (178) Vermelho solidéu... enfim um bispo,
 (179) E um bispo, senhor Deus! da Idade Média,
 (180) Em que os bispos — como hoje e mais ainda —
 (181) Sob o peso da cruz bem rubicundos,
 (182) Dormindo bem, e a regalar bebendo,
 (183) Sabiam engordar na sinecura!
 (184) Papudos santarrões, depois da Missa
 (185) Lançando ao povo a bênção — por dinheiro!

(186) O cocheiro ia bêbado por certo;
 (187) Os cavalos tocou p'lo bom caminho
 (188) Mesmo em cima das pernas do cadáver.
 (189) Refugou a parelha, mas o sota
 (190) — Que ao sol da glória episcopal enchia
 (191) De orgulho e de insolência o couro inerte,
 (192) Cuspindo o poviléu, como um fidalgo —
 (193) Que em falta de miolo tinha vinho
 (194) Na cabeça devassa — deu de esporas:
 (195) Como passara sobre a vil carniça
 (196) Raléu de corvos negros — foi por cima...
 (197) Mas desgraça! maldito aquele morto!
 (198) Desgraça!... não porque pisasse o coche
 (199) Aqueles magros ossos, mas a roda
 (200) Na humana resistência deu estalo...
 (201) E acorda o fradalhão...

(202) “O que sucede?
 (203) — Pergunta bocejando: — é algum bêbado?
 (204) Em que bicho pisaram?”

(205) “Senhor bispo,
 (206) Diz o servo da Igreja, o bom cocheiro
 (207) Ao vigário de Cristo, ao santo Apóstolo
 (208) Isto é, — dessa fidalga raça nova
 (209) Que não anda de pé como S. Pedro,
 (210) Nem estafa os corcéis de S. Francisco:
 (211) "Perdoe Vossa Excelência Eminentíssima,
 (212) É um pobre diabo de poeta,
 (213) Um homem sem miolo e sem barriga
 (214) Que lembrou-se de vir morrer na estrada!”

(215) “Abrenúncio! — rouqueja o Santo Bispo —
 (216) Leve o Diabo essa tribo de boêmios!
 (217) Não há tanto lugar onde se morra?
 (218) Maldita gente! inda persegue os Santos
 (219) Depois que o Diabo a leva!...”

(220) E foi caminho.

(221) Leve-te Deus! Apóstolo da crença,
 (222) Da esperança e da santa caridade!
 (223) Tu, sim, és religioso e nos altares
 (224) Vem cada sacristão, e cada monge
 (225) Agita a teus pés o seu turíbulo!
 (226) E o sangue do Senhor no cálix d'oiro
 (227) Da turba na oração te banha os lábios...

(228) Leve-te Deus, Apóstolo da crença!
 (229) Sem padres como tu que fora o mundo?
 (230) É por ti que o altar apóia o trono!
 (231) E teu olhar que fertiliza os vales
 (232) Fecunda a vinha santa do Messias!

(233) Leve-te Deus... ou leve-te o Demônio!

V

(234) Caiu a noite do azulado manto,
 (235) Como gotas de orvalho, sacudindo
 (236) Estrelas cintilantes. Veio a lua —
 (237) Banhando de tristeza o céu noturno:
 (238) Derrama aos corações melancolia,
 (239) Derrama no ar cheiroso molemente
 (240) Cerúlea chama, dia incerto e pálido
 (241) Que ao lado da floresta ajunta as sombras
 (242) E lança pelas águas da campina
 (243) Alvacentos clarões que as flores bebem!
 (244) A galope, de volta do noivado,
 (245) Passa o Conde Solfier, e a noiva Elfrida!
 (246) Seguem fidalgos que o sarau reclama.

Elfrida

(247) — Não vês, Solfier, ali da estrada em meio
 (248) Um defunto estendido?

Solfier

(249) — Ó minha Elfrida,
 (250) Voltemos desse lado: outro caminho
 (251) Se dirige ao castelo. É mau agoiro
 (252) Por um morto passar em noites destas. —

(253) Mas Elfrida aproxima o seu cavalo.

Elfrida

(254) Tancredo!... Vede! é o trovador Tancredo!
 (255) Coitado! assim morrer um pobre moço...
 (256) Sem mãe e sem irmã! E não o enterram?
 (257) Neste mundo não teve um só amigo? —

- (258) “Ninguém, senhora! — respondeu da sombra
 (259) Uma dorida voz: — Eu vim, há pouco,
 (260) Ao saber que do povo no abandono
 (261) Jazia como um cão. Eu vim, e eu mesmo
 (262) Cavei junto do lago a cova impura”.

Elfrida

- (263) — Tendes um coração. Tomai, mancebo,
 (264) Tomai essa pulseira... Em ouro e jóias
 (265) Tem bastante p’ra erguer-lhe um monumento,
 (266) E para longas missas lhe dizerem
 (267) Pelo repouso d’alma...

- (268) O moço riu-se.

O Desconhecido

- (269) — Obrigado. Guardai as vossas jóias.
 (270) Tancredo o trovador morreu de fome;
 (271) Passaram-lhe no corpo frio e morto,
 (272) Salpicaram de lodo a face dele,
 (273) Talvez cuspissem nesta fronte santa
 (274) Cheia outrora de eternas fantasias,
 (275) De idéias a valer um mundo inteiro!...
 (276) Por que lançar esmolas ao cadáver?
 (277) Leva-as, fidalga — tuas jóias belas!
 (278) O orgulho do plebeu as vê sorrindo.
 (279) Missas... bem sabe Deus se neste mundo
 (280) Gemeu alma tão pura como a dele!
 (281) Foi um anjo, e murchou-se como as flores,
 (282) Morreu sorrindo, como as virgens morrem!
 (283) Alma doce que os homens enjeitaram,
 (284) Lírio que profanou a turba imunda,
 (285) Oh! não te mancharei nem a lembrança
 (286) Com o óbolo dos ricos! Pobre corpo,
 (287) És o templo deserto, onde habitava
 (288) O Deus que em ti sofreu por um momento!
 (289) Dorme, pobre Tancredo! eu tenho braços:
 (290) Na cova negra dormirás tranqüilo...
 (291) Tu repousas ao menos!.....
- (292) No entanto sofrendo a custo a raiva,
 (293) Mordendo os lábios de soberba e fúria,
 (294) Solfier da bainha arranca a espada,
 (295) Avança ao moço e brada-lhe:
- (296) “Insolente!
 (297) Cala-te, doido! Cala-te, mendigo!
 (298) Não vês quem te falou? Curva o joelho,
 (299) Tira o gorro, vilão...”!

O Desconhecido

- (300) — Tu vês: não tremo!
 (301) Tu não vales o vento que salpica
 (302) Tua fronte de pó. Porque és fidalgo,
 (303) Não sabes que um punhal vale uma espada
 (304) Dentro do coração?
- (305) Mas logo Elfrida:
 (306) “Acalma-te, Solfier! O triste moço
 (307) Desespera, blasfema e não me insulta.
 (308) Perdoa-me também, mancebo triste!
 (309) Não pensei ofender tamanho orgulho.
 (310) Tua mágoa respeito. Só te imploro
 (311) Que sobre a fronte ao trovador desfolhes
 (312) Essas flores, as flores do noivado
 (313) De uma triste mulher... E quanto às jóias,
 (314) Lança-as no lago... Mas quem és? teu nome?”

O Desconhecido

- (315) — Quem sou? um doido, uma alma de insensato
 (316) Que Deus maldisse e que Satã devora;
 (317) Um corpo moribundo em que se nutre
 (318) Uma centelha de pungente fogo,
 (319) Um raio divinal que dói e mata,
 (320) Que doira as nuvens e amortalha a terra!...
 (321) Uma alma como o pó em que se pisa;
 (322) Um bastardo de Deus, um vagabundo
 (323) A que o gênio gravou na fronte — anátema!
 (324) Desses que a turba com o dedo aponta...
 (325) Mas não; não hei de sê-lo! eu juro n'alma,
 (326) Pela caveira, pelas negras cinzas
 (327) De minha mãe o juro... agora há pouco
 (328) Junto de um morto reneguei do gênio,
 (329) Quebrei a lira à pedra de um sepulcro...
 (330) — Eu era um trovador, sou um mendigo... —
- (331) Ergueu do chão a dádiva d'Elfrida;
 (332) Roçou as flores aos trementes lábios;
 (333) Beijou-as. Sobre o peito de Tancredo
 (334) Pousou-as lentamente...
- (335) — Em nome dele,
 (336) Agradeço estas flores do teu seio,
 (337) Anjo que sobre um túmulo desfolhas
 (338) Tuas últimas flores de donzela! —
- (339) Depois vibrou na lira estranhas mágoas,
 (340) Carpiu à longa noite escuras nênias,
 (341) Cantou: banhou de lágrimas o morto.

- (342) De repente parou — vibrou a lira
 (343) Co'as mãos iradas trêmulas... e as cordas
 (344) Uma por uma rebentou cantando...
 (345) Tinha fogo no crânio, e sufocava.
 (346) Passou a fria mão nas fontes úmidas,
 (347) Abriu a medo os lábios convulsivos,
 (348) Sorriu de desespero — e sempre rindo
 (349) Quebrou as jóias e as lançou no abismo...

VI

- (350) No outro dia, na borda do caminho,
 (351) Deitado ao pé de um fosso aberto apenas,
 (352) Viu-se um mancebo loiro que morria...
 (353) Semblante feminino, e formas débeis,
 (354) Mas nos palores da espaçosa fronte
 (355) Uma sombria dor cavara sulcos.
 (356) Corria sobre os lábios alvacentos
 (357) Uma leve umidez, um ló d'escuma,
 (358) E seus dentes a raiva constringira...
 (359) Tinha os punhos cerrados... Sobre o peito
 (360) Acharam letras de uma língua estranha...
 (361) E um vidro sem licor... fora veneno!...
- (362) Ninguém o conheceu; mas conta o povo
 (363) Que, ao lançá-lo no túmulo, o coveiro
 (364) Quis roubar-lhe o gibão — despiu o moço...
 (365) E viu... talvez é falso... níveos seios...
 (366) Um corpo de mulher de formas puras...

VII

- (367) Na tumba dormem os mistérios d'ambos;
 (368) Da morte o negro véu não há erguê-lo!
 (369) Romance obscuro de paixões ignotas,
 (370) Poema d'esperança e desventura,
 (371) Quando a aurora mais bela os encantava,
 (372) Talvez rompeu-se no sepulcro deles!
 (373) Não pode o bardo revelar segredos
 (374) Que levaram ao céu as ternas sombras;
 (375) — Desfolha apenas nessas fontes puras
 (376) Da extrema inspiração as flores murchas...

