

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Taís Fernandes Oliveira

**Álvares de Azevedo: do lirismo romântico ao prenúncio do
modernismo, em “Um cadáver de poeta”**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2018

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Taís Fernandes Oliveira

**Álvares de Azevedo: do lirismo romântico ao prenúncio do
modernismo, em “Um cadáver de poeta”**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

São Paulo
2018

Banca Examinadora

*Dedico a minha querida mãe, que habita o reino da poesia,
e ao meu tio, que “[...] Era um anjinho do céu/
Que um outro anjinho chamou! [...]”
(AZEVEDO, 1996, p. 16).*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

A Deus por ter me dado determinação e saúde nesta caminhada árdua e recompensadora.

Ao meu pai e ao meu esposo por nunca duvidarem da minha capacidade e estenderem as mãos durante os tropeços desta trajetória.

A minha querida irmã, que mesmo longe fisicamente esteve presente durante todo o processo.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo por me proporcionar momentos ímpares de reflexão e aprendizagem.

Aos Profs. Drs. Diana Navas e Pedro Marques Neto por disponibilizarem parte de seu tempo para a leitura da minha dissertação e pelas indicações durante a qualificação.

À Profa. Dra. Annita Costa Malufe, pela paciência, atenção, pelo respeito ao meu tempo de produção e pelo compartilhamento do saber.

Aos professores Dra. Maria Aparecida Junqueira e Dr. Roberto Zular, suplentes da banca, por lerem o meu texto.

RESUMO

OLIVEIRA, Taís Fernandes. Álvares de Azevedo: do lirismo romântico ao prenúncio do modernismo, em “Um cadáver de poeta”. 2018. 113 p. Dissertação (mestrado) – Programa de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

A presente pesquisa tem por objetivo analisar o poema “Um cadáver de poeta”, de Álvares de Azevedo, publicado em *Lira dos vinte anos*, em 1853, de acordo com a última edição organizada pelo crítico Darcy Ribeiro, levando em consideração as premissas do Romantismo brasileiro. Verificar a transição do lirismo romântico às antecipações do modernismo, por meio da investigação do gênero híbrido e das características do modernismo, como ferramentas para a construção do processo criativo, visto que, até o momento, os estudos se concentram nos aspectos biográficos, religiosos, sociológicos e linguísticos dos poemas. Nossa hipótese é de que, apesar de haver um homem romântico em “Um cadáver de poeta”, na poesia lírica de Álvares de Azevedo haveria uma sugestão de antecipação modernista, com a utilização do gênero híbrido, versos livres e linguagem crítica, analisando a posição do poeta dentro da sociedade, no século XIX. As obras que fundamentaram esta pesquisa foram: *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais*, de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, *O Romantismo no Brasil*, de Antonio Candido e *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*, de Sérgio Alves Peixoto, de acordo com a abordagem qualitativa, de natureza básica exploratória descritiva e bibliográfica. Chegamos à conclusão de que a nossa hipótese foi confirmada, visto que, apesar do lirismo romântico, em “Um cadáver de poeta” há antecipações modernistas, com uma mistura dos gêneros literários, acrescida de versos livres e linguagem crítica.

Palavras-chave: Romantismo, Álvares de Azevedo, Modernismo, gênero híbrido, crítica.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Taís Fernandes. Álvares de Azevedo: from Romantic lyricism to a foreshadowing of Modernism in *Um cadáver de poeta*, 2018. 113 pp. Thesis (Master's degree) – Literature and Literary Criticism Program – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – São Paulo.

The present work aims at analyzing the poem *Um cadáver de poeta*, by Álvares de Azevedo, published in his *Lira dos vinte anos* in 1853, in light of the latest edition organized by the critic Darcy Ribeiro and taking into account the assumptions about Brazilian Romanticism. It also aims at establishing the transition between Romantic lyricism and the first glimpses of Modernism, through the investigation of the hybrid genre and characteristics of Modernism as tools in the construction of the creative process, since existing studies have hitherto focused on the biographical, religious, sociological and linguistic aspects of the poems. Our hypothesis is that, although there is a romantic man in *Um cadáver de poeta*, Álvares de Azevedo's lyric poetry would also contain an anticipation of Modernism, conveyed in his use of a hybrid genre, free verse and critical language, leading to an analysis of the place of the poet within Brazilian society in the 19th century. The works that supported our research were: *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais*, by Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro; *O Romantismo no Brasil*, by Antonio Candido; and *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*, by Sérgio Alves Peixoto, following a qualitative approach, of basic descriptive exploratory and bibliographic nature. We conclude that our hypothesis is confirmed after all and that, despite its Romantic lyricism, *Um cadáver de poeta* foreshadows Modernism in its mixture of literary genres, free verse and critical language.

Keywords: Romanticism, Álvares de Azevedo, Modernism, hybrid genre, criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO 1 – O ROMANTISMO NO BRASIL	
1.1. Os paradoxos de uma independência	14
1.2. A (não) identidade da Literatura brasileira	17
1.3. O Romantismo categorizado: primeira, segunda e terceira gerações	26
1.3.1. Primeira Geração Romântica	28
1.3.2. Segunda Geração Romântica	33
1.3.3. Terceira Geração Romântica	41
 CAPÍTULO 2 – AS VOZES SOBRE O POETA	
2.1. Uma vida entre versos	45
2.2. Entre críticos e críticas: <i>Lira dos vinte anos</i>	57
 CAPÍTULO 3 – AS VOZES DO POETA	
3.1. Primeiro prefácio: os incipientes cantos de um poeta	67
3.2. Segundo prefácio: duas consciências que se completam	71
 CAPÍTULO 4 – ÁLVARES DE AZEVEDO E O MODERNISMO	
4.1. “Um cadáver de poeta”: formas e conteúdo	80
4.2. Primeiro canto: resquícios de uma tradição romântica	88
4.3. Segundo canto: as mortes de um poeta romântico	96
4.4. Terceiro e quarto cantos: a revelação em dois atos	109
4.5. Quinto canto: lirismos e diálogos	114
4.6. Sexto canto: o Desconhecido	119
4.7. Sétimo canto: posfácio	120
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
 REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é examinar a poesia de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) a partir de uma perspectiva de renovação da estética romântica brasileira do século XIX. A princípio, discutimos sobre os elementos historiográficos e contraditórios que levam à independência do nosso país e o modo como as produções literárias desse período refletem a (não)identidade do povo.

Observamos, após a permanência do governo real português no Brasil, no período que abarca os séculos XVII e XIX, as incipientes reflexões acerca dos pensamentos liberais e de críticas sobre a relação de poder entre Brasil e Portugal, pelas palavras de Hipólito Mendonça, no jornal *Correio Brasiliense*, editado durante sua permanência em solo francês e sob influência do pensamento iluminista. Portanto, de acordo com as novas ideias trazidas da Europa, Gonçalves de Magalhães, um escritor genuinamente brasileiro, aprofunda a questão sobre a identidade literária de um povo no “Discurso sobre a história da Literatura no Brasil”, publicado na revista *Nyterói*, em 1836, e problematiza as discussões, fazendo com que a história da Literatura brasileira comece a adquirir características próprias.

No entanto, um longo caminho temos pela frente, pois o ensaio de Magalhães só recebe o reconhecimento merecido, como o primeiro texto a resgatar o cenário brasileiro em 1859, pelas mãos do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, no “Rápido estudo sobre a poesia brasileira”, ou seja, 23 anos depois. Todavia, com o passar dos anos, sua importância se restringiria ao fato de *Suspiros poéticos e saudades* ser considerado marco inicial do Romantismo brasileiro, segundo a recepção do crítico Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, em 1956, cuja estrutura didática para o ensino da Literatura se equipara àquela proposta por Silvio Romero, em 1888, em seu livro *História da literatura brasileira*. Isto é, nessas obras, os autores são divididos em épocas, representando uma corrente literária, estrutura esta que é, até hoje, encontrada na maioria dos livros escolares. Um exemplo é o próprio Romantismo, que nessas obras é dividido em três gerações: a primeira, conhecida, pelos estudantes secundários, como aquela que buscava a identidade nacional, o que tentamos desmistificar, ou seja, procuramos mostrar

que a literatura brasileira é baseada na miscigenação entre os povos, e não na imagem tipificada do índio, feita pelos primeiros poetas românticos; a segunda geração, com o lirismo derramado, chamada de “mal do século”, na qual Álvares de Azevedo é inserido; e a terceira, de cunho social. Entretanto, na prática não há essa distinção entre os autores, tão pouco uma divisão nas produções poéticas, pois todos compartilham do mesmo século, o XIX, e escrevem um pouco de tudo ao mesmo tempo.

Em meio às novidades modernas, novos críticos literários são revelados, como Magalhães Júnior, responsável pelas primeiras análises dos poemas de Álvares de Azevedo. Porém, não conseguimos discernir ao certo até que ponto Magalhães assume o papel de crítico ou de poeta, pois, influenciado pela atmosfera romântica, faz de Azevedo o herói romântico da sua própria história, já que as interpretações dos versos do escritor estão fundamentadas nos registros biográficos, deixando em segundo plano o valor poético de seus escritos. Na verdade, por ter falecido aos 21 anos, tanto a vida quanto a obra de Álvares de Azevedo ficam nas mãos de terceiros, uma vez que sabemos o que falam sobre ele (mas não próprias as palavras dele), o que julgam ser o correto, como, por exemplo, a estrutura de *Lira dos vinte anos*, que, de antemão, gera polêmica. Afinal, são inúmeras publicações até que se chegue ao que conhecemos hoje, ou seja, o livro dividido em três partes, tendo a primeira e a segunda, como abertura, prefácios que dialogam com os respectivos poemas, e a terceira como um complemento da primeira. Tal organização foi disposta em 1942 por Homero Pires e, 76 anos depois, continua apresentando essa mesma divisão.

Algumas linhas de pesquisa se fazem presentes nos estudos de *Lira dos vinte anos*, dentre elas a biográfica, já citada anteriormente; e a psicanalítica, por Mário de Andrade, que aproveita os então recentes métodos terapêuticos descobertos por Sigmund Freud para escrever que as expressões do eu lírico dos poemas nada mais são do que um meio adotado por Álvares de Azevedo para expor seus sentimentos mais profundos. A relevância quanto à linguagem poética inovadora só vem à tona com Silvio Romero, quando evidencia o biografismo nessa obra como um erro e destaca a consciência criadora do poeta, segundo a existência de um duplo que constitui o “eu”, isto

é, aquilo que Álvares de Azevedo chama, no segundo prefácio, de binomia e que seria designado, mais tarde, por Cilaine Alves, de “código poético”.

Considerando esse novo olhar acerca da expressão poética de Álvares de Azevedo, nesta pesquisa discutimos as abordagens antagônicas entre os dois prefácios de *Lira dos vinte anos*, considerando o primeiro como um lugar-comum, pois há marcas evidentes de um romantismo ultrarromântico, e o segundo, como marcado pela ironia e linguagem sarcástica. Diante disso, dialogamos com Victor Hugo, a fim de esclarecer como o “sublime” se evidencia quando colocado ao lado do grotesco, do irônico, visto que o segundo prefácio tem como função mostrar a realidade, até então, oculta. Faremos essa reflexão para que, em seguida, possamos conhecer o *corpus* em questão: “Um cadáver de poeta”.

Primeiramente, chamamos a atenção quanto à extensão do poema selecionado, visto que ele destoa dos outros 34 de *Lira dos vinte anos*, por apresentar 51 estrofes, quase um poema épico. Logo em seguida, discutimos a questão do gênero ao qual pertence essa obra, pois o texto perpassa pelos três grandes gêneros da Literatura: o épico, o lírico e o dramático e, ao mesmo tempo, descaracteriza o lírico quando dá voz a um narrador, e não ao eu lírico.

Com relação ao tema, Álvares de Azevedo desmetaforiza a figura do poeta romântico, assim como os motes tradicionais da época: a morte e o amor. Porém, ele o faz em doses homeopáticas, já que no primeiro canto descreve o protagonista do enredo: o cadáver de poeta, ressaltando as características positivas de quando estava vivo; no segundo canto, identifica suas mortes: social e real; no terceiro e quarto cantos, por meio do gênero trágico, revela-nos o nome da personagem: Tancredo; no quinto canto, utiliza o lirismo e o discurso direto, precedido por algumas rubricas, para dizer como o poeta era tratado em vida; no sexto canto, há a descrição da personagem Desconhecido, que vela o corpo do morto; e, por fim, no sétimo canto, cabe ao narrador (não) contar sobre os segredos que envolvem a relação entre Tancredo e o Desconhecido.

Nossa análise segue um caminho linear, ou seja, percorre desde a historiografia da Literatura brasileira, passando pelas primeiras críticas acerca de Álvares de Azevedo, até que chegar, efetivamente, em *Lira dos vinte anos* e, mais especificamente, em “Um cadáver de poeta”. Isso porque acreditamos

que é necessário entender os fatores externos ao poema para que possamos delinear os contornos românticos presentes nos versos, fazendo o diálogo com os seus pares da época. E, ao mesmo tempo, para que possamos ressaltar algumas sugestões modernistas, que fariam de Álvares de Azevedo um poeta diferente daqueles de sua época e que serviria de inspiração para aqueles da Semana de 22.

CAPÍTULO 1

O ROMANTISMO NO BRASIL

“Com todas as suas instituições, crenças e costumes, escapa a literatura aos rigores do tempo para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter e a importância do povo, do qual é ela o único representante na posteridade.”
(MAGALHÃES, 1836, p. 1)

1.1. Os paradoxos de uma independência

O Romantismo brasileiro, gerado pelos intelectuais da época, estende-se do fim do século XVIII até o início do XIX, e tem como característica principal inúmeras contradições, as quais derivam dos setores sociais, econômicos e políticos, e são refletidas, conseqüentemente, na construção cultural do país, seja no âmbito linguístico ou no literário. Tais produções, no entanto, são as que mais espelham a situação do povo brasileiro desse período, pois é por meio desses registros que se constrói a identidade de um povo.

Imprimir uma individualidade brasileira já no período em que ainda éramos colônia de Portugal não seria uma tarefa simples, apesar das incipientes discussões acerca da independência. Ao mesmo tempo que estávamos sob os poderes lusitanos, estávamos, também, sob os mandos e desmandos dos dirigentes brasileiros. A disputa travada entre os representantes desses países não tinha como foco o bem para o povo brasileiro, restos da sociedade, mas sim, à obtenção de riquezas. Portanto, em decorrência dessa briga pelo poder, irromperam alguns intentos cujos propósitos visavam à libertação. Ou melhor, o Brasil almejou cortar os laços mandatórios de Portugal desde que fomos colonizados de maneira bárbara e inquisidora e procurou iniciar, ainda que a passos lentos, uma busca pela identidade nacional. As tentativas de libertação, por conseguinte, foram muitas e se espalhavam pelas regiões brasileiras, tanto as de caráter xenofóbico, se assim podemos nos referir, como a Inconfidência Mineira, em 1789, quanto as primeiras manifestações populares contra as classes superiores, como a Revolta dos Alfaiates, na Bahia, em 1798.

O sentimento de insatisfação que se disseminava entre os profissionais de historiografia do Brasil e na cultura intelectual não foi diferente, pois, os responsáveis pela Metrópole eram homens cultos, selecionados para o cargo pela competência intelectual, mas, ao mesmo tempo, serviam ao Império. Essa dupla função representava, dessa maneira, um paradoxo, visto que uma colônia que estava privada de liberdade, igualmente ofertava instrumentos que serviriam como peças fundamentais para a engrenagem da cultura local. Esses indivíduos eram graduados na Europa, a mando da corte portuguesa, pois aqui não havia universidades, tão pouco tipografias ou periódicos, e voltavam para o Brasil assumindo altos cargos institucionais. Ou seja, tínhamos um país com intelectuais que discutiam liberdade.

Entretanto, as bibliotecas se restringiam aos conventos, e os teatros eram miseráveis. A formação do conhecimento se pautava no que hoje conhecemos como Ensino Médio, frequentado por adolescentes entre 15 e 17 anos, aproximadamente. Mesmo assim, praticamente só os clérigos é que conseguiam atingir esse nível de escolaridade, enquanto a população se limitava ao primário.

Diante desse panorama escolar, não poderia haver consequências diferentes na formação da sociedade brasileira: a pobreza cultural como resultado de um processo cognitivo falho. Mas, por outro lado, já existia uma produção aceitável nas artes plásticas e na música, revelando, mais uma vez, um paradoxo no ambiente cultural. Se por um lado havia intelectuais no poder, dirigentes da Metrópole, por outro, os livros estavam enclausurados em abadias. Se a colônia possuía teatros paupérrimos, também dispunha de composições musicais e belas-artes, segundo Antonio Candido (2012), em *O romantismo no Brasil*.

Em 1808, todavia, um fato relevante na história prenunciava uma mudança considerável na nossa cultura: a família real mudou-se para o Brasil, fugida da ameaça napoleônica da tomada de Lisboa, e Dom Pedro, a pedido do pai, caso fosse inevitável a independência da colônia, deveria se tornar imperador. Em 1822, a teoria se fez, então, realidade, e o Brasil foi proclamado independente. Contudo, a prática era diferente da teoria, pois os mandantes do poder ainda eram os mesmos, e os pobres continuavam vivendo do mesmo jeito. Ou seja, a independência foi uma farsa pautada na relação de trocas de

interesses, pois, como se sabe, Dom Pedro fez acordos com as classes dominantes para que estas ainda permanecessem à frente da sociedade brasileira.

Apesar das transações políticas desonestas, culturalmente o estabelecimento do governo português no estado do Rio de Janeiro abriu portas para a instauração de tipografias e, conseqüentemente, para a impressão de livros. Além disso, com os portos abertos, o Estado começou a importar obras estrangeiras, expandindo o acervo da primeira biblioteca pública que fora inaugurada, bem como fundou alguns cursos superiores e, com as tipografias, fez surgirem os primeiros periódicos. Porém, o *Correio Brasiliense*, jornal de maior circulação, era publicado em Londres, pelo jornalista Hipólito José da C. P. F. de Mendonça (1774-1823), que foi seu redator entre os anos de 1808 e 1822. Logo, apesar das controvérsias de um Brasil recém-independente, a presença do governo português no Rio de Janeiro não só abriu as portas aos estrangeiros, como também fez com que a cidade recebesse os ares intelectuais destes. O país tupiniquim deixou de lado suas raízes, ou seja, o estilo primitivo, e se travestiu com seus fraques e cartolas para festejar com os amigos da Família Real que aqui estavam.

No século XVIII, o poder vinha de cima para baixo, isto é, dos governantes para os governados. Porém, já no século XIX, houve uma inversão nessa ordem, e os cidadãos, em busca de uma autonomia real, começaram a falar de reformas políticas, a fim de “[...] civilizar e modernizar o país segundo as ideias do tempo: liberdade de comércio e de pensamento, representação nacional, instrução, fim do regime escravista etc.” (CANDIDO, 2012, p. 13). Ou seja, as pessoas mais instruídas começaram a criticar essa relação de vassalagem que ainda havia entre Portugal, senhor feudal, e Brasil, servo – mesmo que a Idade Média já tivesse ficado para trás – e a propor novos movimentos cívicos, cujo propósito era uniformizar o direito da população, adotando uma política igualitária em que todos tivessem qualidade de vida nos seguintes planos: moradia, emprego, segurança e educação.

1.2. A (não) identidade da Literatura brasileira

Em meio às transformações políticas e sociais, em decorrência da estabilização do governo português no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX, observamos que o setor cultural foi onde tivemos mais repercussões. Pois, enquanto o *Correio Brasiliense* era editado em Londres, quando importado para o nosso país, trazia na bagagem, além dos pensamentos liberais, críticas ao relacionamento luso-brasileiro. Já na sua primeira edição brasileira, em junho de 1808, na introdução, ele dizia ao que viria:

O primeiro dever do homem em sociedade he ser útil aos membros dela; e cada um deve, segundo as suas forças Phisicas, ou Moraes, administrar, em beneficio da mesma, os conhecimentos, ou talentos, que a natureza, a arte, ou a educação lhe prestou. O individno, que abrange o bem geral d'uma sociedade, vem a ser membro mais distincto dela: as luzes, que ele espalha, tiram das trevas, ou da illusão, aquelles, que a ignorancia precipitou no labytinho da apathia, da inépcia, e do engano. (MENDONÇA, 1808, p. A2)

No trecho acima, escrito com uma linguagem poética, diferente daquela encontrada hoje em periódicos, Hipólito Mendonça (1774-1823) evidencia o que, para ele, seria a função dos intelectuais da época. Isto é, para ser “útil” à sociedade, ele utiliza o vocábulo “luz”, sugerindo duas interpretações possíveis: a primeira, luz como conhecimento, isto é, a pessoa agraciada pela oportunidade de estudar deveria devolver ao seu povo de origem tal gratificação. E compartilhar com os ignorantes os seus saberes, tirando-os das sombras, “das trevas, ou da illusão”. Em segunda instância, percebemos o léxico “luz” como influência indireta sobre o jornalista do Século das Luzes, ou do Iluminismo, já que nesse período ele residia na Europa e estava sob influência das novas ideologias que estavam surgindo. Esse movimento intelectual instituía a razão como forma de tirar as pessoas do antigo regime, pois “[...] pode ser considerado como parte da grande onda revolucionária que atingiu o Ocidente europeu na luta contra o Antigo Regime” (FALBEL *apud* GUINSBURG, 2013, p. 32).

Os pré-românticos europeus, todavia, iriam criar uma reação a esse excesso de racionalismo iluminista, pregando seu oposto: a emoção acima de

tudo. Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), precursor do movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang*, na Alemanha, juntamente com Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Friedrich Schiller (1759-1805) e Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831) designam *Tempestade e Ímpeto* como um movimento de reação ao Iluminismo que então dominava a Europa, segundo Gerd Bornheim, em “Filosofia do Romantismo” (GUINSBURG, 2013).

A partir dessa nova proposta, as produções alemãs ganharam um caráter próprio, pois deixaram de copiar os modelos franceses e assumiram um papel de extrema importância para o Romantismo, influenciando outros países, inclusive o Brasil. Tais pensamentos chegavam aqui por meio das palavras de Hipólito Mendonça, além de outros críticos e jornalistas da época. Os intelectuais locais inspiraram-se, portanto, nas ideias vindas da Europa e viram a possibilidade de desvencilhamento dos portugueses, assim como fizeram os alemães em relação à França, e começaram a investir em textos cujos temas dialogassem com a ideia de patriotismo. Se política e socialmente estávamos lutando por uma autonomia, não havia motivo para que nossa Literatura permanecesse com as penas lusitanas. Pois:

Cada povo tem sua história própria, como cada homem seu caráter particular, cada árvore seu fruto específico, mas esta verdade incontestável para os primitivos povos, algumas modificações, contudo, experimenta entre aqueles cuja civilização apenas é um reflexo da civilização de outro povo. Então, como nas árvores enxertadas, vêm-se pender dos ganhos de um mesmo tronco frutos de diversas espécies. E, posto que não degenerem muito, os do enxerto brotaram, contudo algumas qualidades adquirem, dependentes da natureza do tronco que lhes dá o nutriente, as quais os distinguem dos outros frutos da mesma espécie. Em tal caso, marcham a par as duas literaturas e distinguir-se pode a indígena da estrangeira. (MAGALHÃES, 1836, p. 1)

Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em “Discurso sobre a história da Literatura no Brasil”, manifesto publicado na revista *Nyterói*, afirma que a identidade de um povo é reconhecida pelos registros escritos sobre sua história e questiona: Como um povo pode ser senhor de si, tendo como literatura algo construído por outra civilização? Isto é, como o Brasil, que historicamente tem como marco do início literário as cartas escritas por Pero Vaz de Caminha, enviadas a Portugal com descrições da “terra nova”, pode ter

sua identidade? O que o crítico propõe, no entanto, não é desfazer-se das origens ou esquecer-se de onde viemos, ou sob quais influências fomos regidos, ou seja, as nossas raízes, mas sim, extrair o que é útil, de outra civilização, para benefício próprio, construindo “duas literaturas” distintas: “a indígena” e a “estrangeira”.

Aqui no Brasil, a crítica de Mendonça, com relação à subordinação brasileira à Coroa lusitana, foi bem-vinda e serviu como fonte de inspiração para os intelectuais brasileiros, ainda que só alguns anos depois, como mostra o excerto do manifesto anteriormente citado, publicado em 1836. Os homens cultos perceberam que, por meio da escrita, poderiam reconstruir a identidade do povo. Dessa forma, novos temas começaram a brotar nas produções textuais, inspirados nos ideais de *Sturm und Drang*, importados pelos ensaios publicados no *Correio Brasiliense*, tais como:

A melancolia, por exemplo, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua [...], natureza [...] liga então ao novo sentimento de orgulho nacional, que prenuncia o patriotismo [...] [e a] religiosidade que se distancia da devoção convencional para apresentar-se como experiência afetiva. (CANDIDO, 2012, p. 16)

Esses motes: “melancolia”, “natureza”, “patriotismo” e “religiosidade”, adaptados de acordo com as novas aspirações brasileiras, passam a dar um tom de modernidade à nova geração de escritores, opondo-se aos resquícios árcades que antecederam esse novo momento. Começa, então, a se delinear uma nova leva de escritores e um novo momento literário, isto é, o Romantismo, que surge como produto de um meio político e cultural.

Dentre os primeiros influenciadores da Primeira Geração Romântica – expressão que só foi estabelecida anos depois e que seria detalhada, posteriormente, junto com as denominações Segunda e Terceira gerações – temos o Frei Francisco do Monte Alverne (1784-1857). Em seus sermões, o patriotismo é marca registrada e a religião passa a ser encarada como uma experimentação individual. Leiamos a seguir:

Não, não poderei terminar o quadro que acabei de bosquejar: compelido por ser uma força irresistível a encetar de novo a carreira que percorri 26 anos, quando a imaginação

está extinta, quando a robustez da inteligência está enfraquecida por tantos esforços.

Não vejo as galas do santuário, e eu mesmo pareço estranho àqueles que me escutam, como desenterrar este passado tão fértil em reminiscências? Como reproduzir esses transportes, esse enlevo com que realcei as festas da religião e da pátria? (ALVERNE *apud* DURAN, 2004, pp. 132-133)

Com essas palavras, o Frei reafirma que “religião” e “pátria” foram os termos mais usuais entre os seus sermões e que, agora, já com a saúde debilitada, sente-se enfraquecido e cego: “Não vejo as galas do santuário”, sem “imaginação”, depois de 26 anos servindo aos Capuchinhos, ou seja, ordem religiosa franciscana reformada. Tal literatura patriota serviria como base de autonomia intelectual para o país, porém, mais uma vez surge uma contradição, pois o primeiro que viria a figurar na teoria e história da nossa literatura brasileira seria Ferdinand Denis (1798-1890), autor francês, com a publicação de *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, em 1826. Isto é, mais uma vez a nossa literatura ficou à mercê da voz de um estrangeiro. Maldição esta que nos acompanha desde a literatura de informação, pois, primeiro, os nossos registros foram escritos pelos portugueses e, agora, eram feitos por um francês que, ainda por cima, foi quem estipulou os rumos da nossa literatura até 1836, data oficial do início do Romantismo brasileiro, com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882).

Portanto, a Literatura brasileira só começa a ganhar traços particulares a partir do momento em que os registros passam a ser escritos por autores e críticos locais. Sob essa perspectiva, quem se destaca é Gonçalves de Magalhães, não somente por ser considerado o precursor do Romantismo, mas sim, por ter feito parte, ativamente, dos novos ideais nacionalistas que ganhavam poder durante esse período. Porém, dentro da historiografia brasileira, encontramos sua figura abafada por alguns críticos, como Alfredo Bosi. Este, hoje é professor emérito da Universidade de São Paulo e membro da Academia Brasileira de Letras, desde 2003. Em *História concisa da literatura brasileira*, por exemplo, sobre Magalhães diz que sua “[...] relevância histórica reside no fato [de Magalhães] não ter operado sozinho como imitador de Lamartine e Manzoni, mas de ter produzido junto a um grupo, visando a

uma reforma da literatura brasileira” (BOSI, 2006, p. 98). Nessas palavras percebemos certo desdém com relação à figura do poeta, pois sua importância “histórica” se daria, apenas, por ele ser apenas mais um integrante de um grupo, cujo objetivo era restaurar nossa literatura.

Entretanto, temos de ter um olhar mais específico sobre ele, que não foi autor de uma obra só, *Suspiros poéticos e saudades*, visto que organizou, em Paris, com os colegas Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva a revista *Nyterói*, em 1836. Na página de abertura do periódico lemos o título: “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, texto em que Magalhães expõe, de maneira crítica, sua visão sobre o desenvolvimento da Literatura brasileira desde a época em que o país foi “descoberto” e tece um caminho linearmente histórico da nossa Literatura, definindo-a nas primeiras páginas, de forma poética:

Por uma espécie de contágio, uma ideia lavra às vezes entre os homens de uma mesma época, reúne-os todos em uma mesma crença, seus pensamentos se harmonizam e para um só fim tendem. Cada época representa então uma ideia que marcha escoltada de outras que lhe são subalternas, como saturno, rodeado dos seus satélites. Essa ideia principal contém e explica as outras ideias, como as premissas do raciocínio contém e explicam a conclusão. Essa ideia é o espírito, o pensamento mais íntimo de sua época; é a razão oculta dos fatos contemporâneos. (MAGALHÃES, 1836, pp. 2-3)

Esse recorte revela-nos, simultaneamente, a explicação do que é Literatura e o que significa a expressão “escola literária”, termo este que foi categorizado durante a Primeira Revolução Industrial, na Inglaterra, no fim do século XVIII. Os autores brasileiros que circulavam pela Europa foram os primeiros a ter contato com esse novo pensamento de padronização, cujo objetivo era facilitar o ensino de Literatura nas escolas. Magalhães, “Ao receber na França o impacto das novas tendências não perdeu a dicção neoclássica, mas incorporou concepções e técnicas que foram reveladoras no Brasil” (CANDIDO, 2012, p. 25). Sob essas influências, no Manifesto, diz que a Literatura é “uma ideia” que se alastra, adequa-se e transforma-se de acordo com fatores externos, como o tempo e o espaço de onde é concebida, além dos fatores internos do texto, como língua e imagem. Representa,

consequentemente, uma “época”, com as peculiaridades do sistema social, político, cultural e religioso. De acordo com tal exposição, enquadra-se nessa analogia a relação entre texto e “época”, similarmente à significação de “corrente literária”.

Para exemplificar, tomemos a “escola literária” Romantismo, discutida aqui. Esse movimento artístico refletia a busca de autonomia sócio-política da Colônia frente aos colonizadores. Portanto, os autores dessa época viram na tessitura do texto um meio de manifestar os sentimentos de revolta da população e criticar todo o contexto histórico. Mas os recursos, apesar de estarem ligados à “ideia”, no caso o Romantismo, dissiparam-se, como “satélites” em volta de “saturno”.

Anteriormente, descrevemos o manifesto de Magalhães como poético. No trecho acima, assim como no corpo do texto, por meio de associações ele aproxima as definições que envolvem a Literatura com os termos “saturno”, “ideias” e “ideias subalternas”, por exemplo. Para a construção dessa imagem, o planeta seria a grande “ideia” e os anéis – que giram em torno dele e pelos quais é conhecido –, seriam a representação das “ideias subalternas”. Portanto, seguindo essa linha de raciocínio, propomos que Saturno seria a Literatura, a grande criação, e os “anéis”, as “correntes literárias”, como o Romantismo. Pois: “Essa ideia é o espírito, o pensamento mais íntimo de sua época; é a razão oculta dos fatos contemporâneos”.

O “Discurso sobre a história da Literatura brasileira” traz reflexões e faz pensar sobre possíveis respostas para as seguintes perguntas norteadoras, levantadas por Magalhães:

Qual é a origem da literatura brasileira? Qual o seu caráter, seus progressos e que fases tem tido? Quais os que a cultivaram e quais as circunstâncias que, em diversos tempos, favoreceram ou tolheram o seu florescimento? (MAGALHÃES, 1836, p. 3)

De acordo com esses questionamentos, o autor assume papel de crítico literário e faz uma análise histórica para compreender a nossa Literatura, sustentando um julgamento com relação à escassez de críticos que se debruçaram sobre o que tínhamos disponível, no que diz respeito às produções da época, apesar de limitadas igualmente. Os primeiros nomes encontrados

foram: Friedrich Bouterwech (1766-1828), filósofo e crítico alemão, Sismonde de Sismondi (1773-1842), historiador e ensaísta, e Ferdinand Denis (1798-1890), escritor francês, especialista, para o período, em literatura brasileira. Este último foi o que mais se aventurou pelo que tínhamos no acervo, mas ficou distante de uma análise “[...] completa, servindo apenas para dar uma ideia a estrangeiros” (MAGALHÃES, 1836, p. 3) sobre o que tínhamos disponível. A propósito dos nomes citados anteriormente, salienta-se a confirmação de que, repetidamente, estávamos submetidos àqueles do outro lado do oceano.

Porém não há o que conjecturar sobre, pois: primeiro, não tínhamos críticos, nem, na verdade, material suficiente para análise. O que restou, como fonte de pesquisa, foram alguns escritos do biógrafo português Diogo Barbosa Machado (1682-1772), um dos fundadores da Academia Real da História, em 1720. Sob esse panorama, Gonçalves de Magalhães confessa a dificuldade em recolher documentos e compartilha com o leitor que não foi o primeiro a perceber esse obstáculo. O cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), já tinha passado pela mesma experiência quando compilou, entre 1829 e 1831, algumas obras de estudo indispensável na publicação de *Parnaso brasileiro* ou *Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil*.

Mas a culpa por essa falta de registros não foi dos brasileiros, mas sim, daqueles colonizadores que, dentre os países europeus, pertenciam ao mais rústico e atrasado. Aliás, além de Portugal colonizar a terra canarinha, arrastando para debaixo do tapete os nossos primeiros habitantes, os índios, em companhia da sua cultura, a colônia também importou homens “[...] encharcados de vícios e tirados, pela maior parte, dos cárceres de Lisboa para vir povoar o Novo Mundo” (MAGALHÃES, 1836, p. 5). Isto é, a selvageria estava instalada, e os brasileiros exilados dentro da pátria, já que só havia um caminho de chegada e nenhum de saída. “Uma só porta ante seus passos se abria: era a porta do convento, do retiro, do esquecimento” (p. 5).

Entretanto, a Literatura, a Poesia, filha da liberdade, não compactuava com esse estigma de escravidão. Os poetas, que até não eram poucos para o período, segundo Gonçalves de Magalhães, eram considerados inofensivos frente à estrutura política do escravizador e tão pouco vistos como ameaça. Todavia, o cenário começa a mudar quando: “[...] a ideia de pátria apareceu

aos poetas, começaram eles a invocá-la para objeto dos seus cânticos”. (MAGALHÃES, 1836, p. 70). Isto é, o poeta iniciou um processo de busca pela pátria brasileira, inclusive por meio da leitura – ou pelo menos assim deveria ser –, já que a função, dos românticos, era restaurar a Literatura brasileira, voltando-se aos textos originais da nossa terra, com, por exemplo, Santa Rita Durão (1722-1784) e Basílio da Gama (1740-1795), ou seja:

Adeus, ó terras da Europa!
Adeus, França, adeus, Paris!
Volto a ver terras da Pátria,
Vou morrer no meu país.
(MAGALHÃES, 1961, p. 22)

Os versos acima, do poema “Adeus à Europa”, escritos em *Suspiros poéticos e saudades*, exemplificam, por meio da voz poética, a Literatura como resgate da história e consolidação de uma nação. Visto que evoca as “terras da Europa” – a “França”, em específico, a ditar modismos que se espalhavam além mar –, dando “Adeus”, ou seja, despedindo-se da valorização do que vinha de fora, regressando às “terras da Pátria” para que aqui o eu lírico “morra”, pois:

Em poesia requer-se mais que tudo invenção, gênio e novidade; repetidas imitações o espírito esterilizam, como a muita arte e preceitos tolhem e sufocam o gênio [...].

Mas há no homem um instinto oculto que o dirige a despeito dos cálculos da educação, e de tal modo o aguilhoa esse instinto que em seus atos imprime um certo caráter de necessidade, a que chamamos ordem providencial ou natureza das coisas. (MAGALHÃES, 1836, p. 10)

Ou seja, de acordo com as palavras de Magalhães, para se fazer “poesia” são necessárias três premissas: “invenção, gênio e novidade”. Três características que o Brasil conservava em sua estirpe, pois, apesar das amarras às quais estávamos submetidos, houve quem não se acomodou à situação e, não se importando com o lugar e inspirando-se na natureza, perpassou pelos limites físicos, geográficos, para alcançar o mundo espiritual: o chamado gênio. Sobre esse termo difundido entre poetas, principalmente na Europa, Benedito Nunes (2013, p. 60), em “A visão romântica”, afirma:

Ainda que considerado um dom inato, o gênio não excede o alcance da fantasia subordinado à razão, nem autoriza o desvio das normas que fazem da beleza, dentro do círculo da legalidade universal, o eventual acompanhamento da verdade soberana.

O gênio romântico brasileiro foi aquele que percebeu a nossa natureza ilustre, que nos bastaria a ponto de não mais imitar o que vinha de fora, como, por exemplo, a mitologia derramada dos gregos que se instalou em um cenário árcade em plena terra tupiniquim, no século XVII. Tínhamos, agora, o necessário para a construção, literária, de independência: os gênios e a natureza perfeita.

A Literatura e a história do Brasil sempre estiveram de mãos dadas e uma influenciou a outra no que diz respeito à construção da pátria. Aqui, sem a revolução francesa, mas absorvendo as consequências dela, a família real portuguesa, fugida de Lisboa sob ameaça de invasão dos franceses, fez do Rio de Janeiro sede de sua Monarquia e, com o regresso de D. João VI tempos depois a Portugal, o Brasil e o povo brasileiro se viram, em 1822, independentes, mas, reconhecidamente, apenas em 1825. Restaram-nos os jesuítas, que impuseram os costumes católicos aos índios e traduziram os sermões portugueses para as línguas indígenas, contribuindo, assim, para os primeiros textos registrados, mas que eram mais crônicas do que registros historiográficos.

Portanto, segundo Gonçalves de Magalhães, “É no século XVIII que se abre verdadeiramente a carreira literária para o Brasil” (MAGALHÃES, 1836, p. 12), pois a ideia de pátria foi consolidada, e os primeiros críticos literários, como o autor anteriormente citado, tomaram para si a responsabilidade de questionar se, realmente, nós tínhamos uma literatura brasileira e se esta se diferenciava da portuguesa. Outros, ainda insipientes nas análises dos textos, faziam diálogos entre a vida e a obra do autor, paradoxalmente, com biografias romanceadas.

Apenas em 1843 surgiu a voz de Santiago Nunes Ribeiro (-1847), que, no ensaio “Da nacionalidade da literatura brasileira”, de acordo com Candido (2012, p. 35):

Retoma os argumentos correntes, mas os desenvolve com mais inteligência que os predecessores e sucessores. Aplicando logicamente o pressuposto que as literaturas são relativas ao meio e à época.

Ou seja, Santiago Nunes conseguiu fazer um paralelo entre Literatura e história, deixando para os menos favorecidos intelectualmente o objetivo de encontrar, nos textos, pistas que explicassem fatos biográficos e vice-versa.

Portanto, a Literatura brasileira só foi tomar um rumo, digamos, mais autônomo após a independência do país, que fez com que os autores olhassem para a pátria de modo sublime, ou seja, autossuficiente frente às produções europeias. E um dos autores que contribuiu para tal desenvolvimento foi Gonçalves de Magalhães, que, hoje, é apenas lembrado como marco inicial do Romantismo no Brasil. No entanto, sua colaboração não se restringiu a uma obra, visto que, além de ser um escritor que exaltou a pátria, foi um crítico que buscou, em registros fragmentados, indícios que comprovassem a nossa Literatura brasileira.

1.3. O Romantismo categorizado: Primeira, Segunda e Terceira Gerações

O ensino da Literatura brasileira apenas se sedimentaria a partir de 1888, com a publicação da *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero. Entretanto, há de se salientar a importância do cômico Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (1825-1876) para os estudos literários, pois foi ele quem primeiro se preocupou, segundo Roberto Acízelo de Souza, organizador da *Historiografia da literatura brasileira – textos inaugurais*, em manter o diálogo entre as áreas do conhecimento – isto é, as naturais, as historiográficas e culturais – e deu continuidade às discussões de Gonçalves de Magalhães, com relação à dependência literária entre Brasil e Portugal, no ensaio “Rápido estudo sobre a poesia brasileira”, publicado na *Revista Popular*, em 1859, cujo subtítulo era “A propósito da nova edição dos *Suspiros poéticos e saudades*, pelo Sr. D. J. G. de Magalhães”.

Nele, Pinheiro reconhece Magalhães, com a edição de 1836, como o primeiro brasileiro que resgatava o cenário tupiniquim e, ao mesmo tempo,

preludiava ideias legítimas correspondentes ao nosso país. “Deslumbrado por tão viva luz, [Magalhães] rompeu com o passado, repudiou as tradições clássicas e alistou-se nas fileiras do romantismo” (PINHEIRO, 2007, p. 54). Porém, nem um nem outro recebeu a importância crítica merecida, pois o primeiro, o crítico, foi caracterizado por Sílvia Romero (*apud* PINHEIRO, 2007, p. 11) como um “[...] retórico retardatário, destituído de senso histórico e talento analítico”, e por Antonio Candido (*apud* PINHEIRO, 2007, p. 11) como possuidor de uma “[...] irremediável incapacidade histórica e literária”. No entanto, este último crítico iria se consagrar em 1956 com o lançamento de *Formação da literatura brasileira*, cujo título já tinha sido arquitetado por Joaquim Pinheiro, em 1862. Ou seja, 94 anos depois, Candido, apesar dos impropérios proferidos ao colega, copiou o título do livro e, quanto ao teor, diz que a literatura brasileira:

[...] é recente, [gerada] no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica, como é o caso deste livro, que procura definir ao mesmo tempo o valor e a função das obras. (CANDIDO, 2014, p. 11)

Isto é, nessas palavras do prefácio da primeira publicação, Candido constrói em sua *Formação da literatura brasileira* aquilo que Pinheiro já tinha feito, que era: perceber a influência direta da literatura portuguesa na brasileira e curvar-se à “função das obras” para expor as qualidades que as consagrassem como representações históricas nacionais. Portanto, Joaquim Pinheiro impulsionou os estudos da literatura brasileira tanto para Candido quanto para Sílvia Romero. Todavia, não recebeu, devidamente, as glórias por seu trabalho, pois, apesar de ter traçado um panorama da literatura brasileira desde que o país estava ligado ao império português até os primeiros versos genuinamente brasileiros, ainda que tímidos – que descreviam a cor local, mas que ainda eram células embrionárias quanto às ideias de uma literatura própria –, ele, no século XXI, não é citado com frequência (se é citado) nos livros didáticos, assim como seus companheiros de pesquisa.

No *Curso elementar de literatura nacional* (1862), por exemplo, o livro didático assim se organiza:

[...] é subdividido em lições, numeradas em algarismos romanos e com títulos específicos, num total de quarenta e três. Varia a extensão de cada uma delas, sendo as mais longas subdivididas em seções dispostas em ordem de generalidade decrescente, desse modo se sucedendo intertítulos constituídos por nomes de gêneros e espécies (por exemplo, “gênero lírico – espécie bucólica”, “espécie elegíaca”, “diálogos”, “romance” etc., conforme nomenclatura da retórica-poética escolar), autores e obras. (PINHEIRO, 2007, p. 13)

Ou seja, em 1862, o que conhecemos hoje como livro didático sobre Literatura começou a ser desenhado e, arriscaríamos dizer, hoje ainda encontramos a mesma estrutura, isto é, a Literatura apresentada no Ensino Médio é dividida, primeiramente, em contexto histórico, seguido pelas características da escola literária do período, uma rápida biografia dos autores que se destacavam no momento e trechos de suas obras para análise. E, quando se fala em Romantismo no Brasil, ainda há uma subdivisão: Primeira, Segunda e Terceira gerações românticas, como se cada autor estivesse engavetado em uma cômoda e não houvesse um diálogo, ou até mesmo, relação entre eles. Logo, diríamos que essa forma obsoleta no processo de ensino e aprendizagem da disciplina foi a única inventada e, até hoje, seguida por inúmeros livros didáticos e discentes conservadores. A seguir, tentaremos, de forma sucinta, fazer o inverso, ou seja, a partir do texto elucidar algumas características pertencentes à época da escrita, como reflexo de um momento histórico, visto que a Literatura “[...] é antes poderoso elemento de civilização, alavancada de Arquimedes com que se pode abalar qualquer sistema político por mais sólidas que sejam as suas bases” (PINHEIRO, 2007, pp. 63-64).

1.3.1. Primeira Geração Romântica

Como já dito anteriormente, o Romantismo no Brasil inicia-se em 1836, com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães. E a Primeira Geração Romântica nos é, costumeiramente,

apresentada por meio dos autores Gonçalves Dias (1823-1864), na poesia, e José de Alencar (1829-1877), na prosa, aclamados pela crítica literária. No entanto, nosso objetivo nesta pesquisa foi fazer Magalhães dialogar com um poeta que antecedeu a essa época, mas que já apresentava traços indianistas: frei José de Santa Rita Durão. E contemplaremos alguns trechos de poemas de Magalhães, este que, não por acaso, foi marco histórico literário do Romantismo, contudo relegado a uma categoria de poetas inferiores, segundo Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*.

A primeira edição do poema épico “Caramuru”, de Santa Rita Durão, foi impressa em 1781, em Lisboa, Portugal. Nele, o poeta conta a história de Diogo Álvares Correia (1475-1557), náufrago português que passou a vida entre os indígenas da costa brasileira e pôde, assim, facilitar a aproximação entre os navegantes europeus e o povo nativo. Leiamos, a seguir, a estrofe de abertura:

De um varão em mil casos agitados,
Que as praias percorrendo do ocidente
Descobriu recôncavo afamado
Da capital brasílica potente:
Do filho do trovão denominado,
Que o peito domar soube à fera gente,
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é forte.
(DURÃO, 1945, p. 19)

Nas oitavas acima, o eu lírico relata a chegada do navegante português em terras baianas, o “Recôncavo”, onde foi recebido pela tribo dos Tupinambás e batizado como “Filho do trovão”, ou, de acordo com o próprio Durão, em prefácio, como “Dragão do mar”. Essa estrofe exemplifica o que, historicamente, aconteceu no Brasil no século XV, ou seja, os portugueses, já tendo explorado e perdido solos da África, Ásia e Oceania, chegaram à costa brasileira e fixaram-se na baía de Todos os Santos, sob o domínio geral de Tomé de Sousa, erguendo a cidade de Salvador. Todavia, aqui havia moradores, donos da terra, isto é, os índios, que lutaram por um século, aproximadamente, contra tal dominação, mas foram massacrados e colonizados. Como ressalta Pinheiro (2007, p. 254):

Com Tomé de Sousa aportaram à Bahia os primeiros jesuítas, aos quais se deve o estabelecimento das primeiras aulas da língua latina que houve em nossa terra, e com elas os primitivos lineamentos da nossa educação literária.

Portanto, quando os jesuítas, como padre José de Anchieta, começaram a lecionar a “língua latina” e, conseqüentemente, a impor o cristianismo, foi deixada de lado a identidade local, afinal, a língua e a cultura são o cerne de uma civilização. Coube, assim, à Primeira Geração Romântica tentar resgatar essa cultura. Enquanto na Europa, no período da Idade Média, os cavaleiros medievais eram os representantes da nação, aqui, no Brasil, de acordo com uma visão histórica e que já fora muito questionada, foi dada ao índio a função de representar e ser símbolo da cultura nacional. Ele, em meio à fauna e flora brasileiras (já retratadas pelo navegador Pero Vaz de Caminha, em carta a Portugal), começou a povoar os versos, na tentativa de regaste da identidade brasileira, como nas oitavas seguintes, de Durão (1945, p. 146):

Paraguaçu gentil, tal nome teve,
Bem diversa da gente tão nojosa,
Da cor branca como a branca de neve,
E donde não é neve, era de rosa:
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa:
D’algodão tudo o mais, com manto espesso
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço.

Acima, Paraguaçu, que em tupi significa “Rio grande”, é descrita como “gentil”, diferente das outras pessoas. Suas características físicas são comparadas aos elementos da natureza, como a “neve” e o “algodão”, e sua personalidade é mostrada como “honesto”, porque lhe importa valor e reputação. Ou seja,

Aí já não aparecem isolados a natureza e o caboclo. Aparecem a história com todas as suas lutas, o passado com todos os seus feitos; índios, brancos, negros, solo, natureza, lendas, aspirações, a vida, o povo em suma... (ROMERO, 1978, pp. 31-32)

Logo, no trecho de Santa Rita Durão podemos perceber, segundo Sílvia Romero (*apud* PINHEIRO, 2007, p. 59), uma mescla de elementos que

caracterizariam uma literatura brasileira, prestes a se desvencilhar de imitações europeias ou gregas, um olhar mais atento à nossa terra, o que identificaria a nacionalidade de um povo, segundo a visão tipicamente romântica. Isto é, o crítico, juntamente com Basílio da Gama, e antecédidos por Cláudio Manuel da Costa, “[...] ergueram os muros da epopeia. Penetra uma réstia de luz nas trevas coloniais”; ainda em 1781, narrando as histórias “[...] que circundam o berço dos povos” (PINHEIRO, 2007, p. 335), com misto de ficção e de realidade. A história do Brasil, transformada em arte literária, representa a miscigenação dos povos que aqui habitavam, como o índio, o branco europeu e os negros, que vieram na bagagem para suprir a mão de obra.

Quase meio século depois, em 1836, *Suspiros poéticos e saudades* chegaria às livrarias para complementar o trabalho de Durão. Logo no prefácio, Magalhães (1961, p. 89) já diz ao que veio:

O fim deste Livro, ao menos aquele a que nos propusemos, que ignoramos se o atingimos, é o de elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana, como o eflúvio d’água, que da rocha se precipita, e o seu cume remonta, ou como a reflexão da luz ao corpo luminoso; vingar ao mesmo tempo a Poesia das profanações do vulgo, indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos.

No parágrafo anterior, o autor define qual objetivo o incentivou a escrever seus versos: “elevar a poesia à sublime fonte donde ela emana” (MAGALHÃES, 1961, p. 89), quer dizer, enaltecer a poesia a partir de onde ela nasceu, com seu aroma e luminosidade. Nesse caso, os *Suspiros poéticos e saudades* do eu lírico seriam pela pátria: Brasil, “uma nova estrada aos futuros engenhos”, uma nova promessa a ser cumprida após independência literária, seja em relação a Portugal ou a qualquer outro país que tenha servido de modelo. Seu desejo é vingá-la do mau uso que se fez pela casta dominante. E mesmo em terras estrangeiras, em que passou a maior parte de sua vida, Magalhães cantou a nação brasílica e deixou, como marca registrada, a palavra “saudade” impressa nos títulos: *Suspiros poéticos...* e em poemas como “Invocação à saudade”, no qual o eu lírico lamenta:

Ai... minha mãe... quem sabe se ainda vives...
Aldeia onde nasci, pobre cabana,

Rede que me embalava, eu vos choro!

Ó terra do Brasil, terra querida,
Quantas vezes do mísero Africano
Te regaram as lágrimas saudosas?
Quantas vezes teus bosques repetiram
Magoados acentos
Do cântico do escravo,
Ao som dos duros golpes do machado!
(SECCHIN, 2007, p. 20)

Tais estrofes, dessa vez, não choram as lágrimas dos índios em luta contra o dominador, mas sim, do negro escravo que foi obrigado a sair de seu país, deixando para trás a incerteza sobre se a mãe ainda vivia, sua “aldeia”, sua “cabana”. A terra brasileira foi, por inúmeras vezes, seu refúgio, onde ecoavam seus gritos após o “som dos duros golpes do machado!”. Portanto, aquela literatura nacional, indianista, que buscava a identidade do povo, foi sendo construída a partir da:

[...] expressão positiva do estado emocional e intelectual, das ideias e dos sentimentos de um povo. Ora, nosso povo não é o índio, não é o negro, não é o português; é antes a soma de todas estas parcelas atiradas ao cadinho do Novo Mundo.
(ROMERO, 1978, p. 54)

A nossa identidade literária, tão desejada pela Primeira Geração Romântica, é o texto que utiliza a cor local para desenhar o cenário, porém, também é aquele que revela as personagens que protagonizaram nossa história. No entanto, a questão de identidade nacional, baseada no índio como representante do Brasil, está além do que os românticos acreditavam, visto que essa discussão retorna, anos depois, com os autores pré-modernistas e modernistas:

O fato é que essa nova consciência das fontes nacionais, já deslumbrada e lírica nos escritores românticos, passa agora por uma fase de expansão, mas também de revisão crítica, cuja nota dominante parece às vezes um amoroso ressentimento, mascarado de pessimismo. De qualquer forma, trata-se de um prelúdio inequívoco do Modernismo. (BOSI, [s.d.], p. 13)

Ou seja, teoricamente, o Romantismo iniciou-se em 1836, como já dito anteriormente, mas a reflexão sobre a busca da identidade nacional perduraria por anos, pois, entre 1881 – data em que (teoricamente) se encerrou o movimento – e 1922, quando eclodiu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, autores como Machado de Assis (1839-1908) e Aluísio Azevedo (1857-1913) se debruçavam nos problemas sociais e morais do país. Portanto, ao invés de falarmos em identidade nacional, acreditamos que o mais adequado seria falar em “[...] *nacionalismo* em sentido lato, que inclui atitudes polêmicas, sentimentais ou irônicas” (BOSI, [s.d.], p. 13). Tais atitudes perpassam por Graça Aranha (1868-1931), que retratou a imigração alemã no Espírito Santo, em *Canaã* (1902), e Monteiro Lobato (1882-1948), que denunciou a miséria do caboclo sob a pele de Jeca Tatu, em *Urupês* (1918).

Portanto, foi a Primeira Geração Romântica que, de um lado, levantou a ideia de nacionalismo, mesmo que tipificando o índio, mas, por outro lado, chamou de certa forma a atenção de outros autores para essa causa. Um exemplo é Álvares de Azevedo, que se posicionou contra o indianismo exacerbado, sobre a discussão acerca de uma identidade nacional marcada pela miscigenação, e não apenas por um representante. Ou seja, “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, diria Oswald de Andrade (2017, p. 49), em seu “Manifesto antropófago”.

1.3.2. Segunda Geração Romântica

Após os esforços dos poetas da chamada Primeira Geração Romântica, que visavam a uma Literatura com roupagem e espírito nacionais, e após reformas propostas e concretizadas por D. João VI – “[...] do ato de nossa independência política e econômica, da criação dos nossos primeiros núcleos de ensino superior” (CASTELLO, 1963, p. 8) –, vieram a preocupação e o reconhecimento do Brasil “[...] pelos feitos e qualidades morais e intelectuais de seus filhos” (p. 9). Para tanto, em 11 de agosto de 1827, ou seja, com cinco anos de uma autonomia, aparente, outorgada, foi fundada a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, conhecida como Largo de

São Francisco, onde, justamente, passou a ser o centro da cultura, isto é, São Paulo.

Nela, o espírito jovem dos estudantes, associado ao entusiasmo pelo pensamento crítico, impulsionou a pesquisa:

[...] histórico-literária no sentido do reconhecimento de uma atividade literária naquele espaço histórico que já se distinguisse da literatura do país colonizador. (CASTELLO, 1963, p. 9)

Portanto, durante esse período, como forma de manifestação intelectual e crítica literária, surgiram periódicos, cujo objetivo, transcrevendo aqui as palavras de José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), era: “[...] que nas letras, como em tudo o mais, a união faz a força” (MAGALHÃES, 1963, p. 7). Algumas revistas tiveram mais números do que outras, porém, o que mais importava era publicar sobre a intensa produção acadêmica de seus membros, fossem eles professores ou alunos. José Joaquim Pessanha Póvoa (1837-1904) e José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), segundo José Aderaldo Castello, em *Textos que interessam à história do Romantismo* (1963), foram os mais fervorosos, principalmente o segundo, nas publicações dos primeiros anos da vida universitária do Largo. Mas,

[...] sem dúvida alguma o mais importante dos periódicos da época romântica, que circularam em S. Paulo, foi a sociedade “‘Ensaio Filosófico Paulistano’, na *Revista Mensal*, fundada por iniciativa de Álvares de Azevedo, em 1850” (CASTELLO, 1961, p. 8).

O primeiro número foi publicado em maio de 1851, sob a presidência de Manuel Joaquim do Amaral Gurgel (1797-1864) – também diretor da Faculdade de Direito –, e a existência do periódico, de longa duração, foi até 1864, sendo ele uma “[...] amostra excelente do pensamento crítico da época” (CASTELLO, 1963, p. 52).

Outro fato que marcaria o início da vida artística paulistana foi a inauguração do teatro acadêmico, o chamado tablado da Academia do Largo de São Francisco, pelos universitários José Maria Frederico de Souza e Pinto, Fernando Sebastião Dias Mota e Bernardo Azambuja, entre outros. A primeira

peça encenada, *Ingênua*, em 1829, contou com a participação, no palco, de seus fundadores, mas, devido a dificuldades financeiras, o grupo extinguiu-se. O tablado só viria a ressurgir em 1833, com a peça *Macário e boêmios – um ato de uma comédia não escrita*, de Álvares de Azevedo. Em consequência disso, a carência de conhecimento sobre o gênero dramático que daí adveio tornou necessário buscar informações sobre ele, o que resultou em estudos a respeito deste “[...] fértil ramo da literatura” (COUTO MAGALHÃES, 1963, p. 19)¹. Em vista dos dois episódios, até o momento aqui mencionados, sobre o progresso das letras, nota-se que em ambos Álvares de Azevedo foi citado. Primeiro, pela criação do “Ensaio Filosófico Paulistano” e, segundo, pela contribuição no teatro do Largo.

Apesar da idade tenra, coube ao poeta, no dia 11 de agosto de 1849, discursar na sessão acadêmica comemorativa do aniversário de criação dos cursos jurídicos no Brasil. Esse seria um dos poucos discursos publicados em vida pelo poeta, por conta de sua morte prematura; por isso, seus textos foram organizados para publicação por colegas seus, mas posteriormente falaremos sobre isso. Nele, o autor expôs um cenário da Literatura brasileira, em conformidade com o que tivemos (e tínhamos) até ali de crítica literária; ou seja, as ideias remanescentes de produções europeias levaram à crítica, ainda que de maneira sutil, da Primeira Geração Romântica, a Nacionalista, e ao desejo de um futuro glorioso para nossas manifestações literárias:

Venho falar-vos de uma missão tão nobre, é verdade, porém mais pura de sangue. Apontar-vos-ei as phalanges acadêmicas na vanguarda sim – que ali sempre foi-lhes posto de honra – mas na vanguarda do progresso literário. De relance mostrar-vos-hei o que fomos e o que somos – e desse nosso passado e desse nosso presente procurarei deduzir-vos o futuro. (MONTEIRO, 1853, pp. 7-8)

No excerto acima, no momento em que o poeta afirma que falará sobre o desenvolvimento literário, mas sem derramamento de sangue, ele se refere a um trecho anterior do mesmo ensaio, quando faz comparações entre alguns países europeus, onde as ideias centralizadoras eram impostas por meio da força bruta, com “[...] protestos veementes da velha terra onde descorrerão as

¹ Estamos usando Couto Magalhães para diferenciar de Gonçalves de Magalhães, já mencionado anteriormente.

tragédias do Povo Rei, contra o domínio prepotente da águia bicephala da Austria” (MONTEIRO, 1853, p. 7), por exemplo. No entanto, a expressão “mais pura de sangue” também denota a questão de legitimidade, isto é, de fazer o texto ornar com um progresso literário que seja espelho daquela nação que ele representa. Para isso, traçou um paralelo entre o passado e o presente do país para que pudesse desenhar, em linhas expressivas, o que se esperava do futuro:

O grão que começa a rebentar do seu involucro na humidez da terra, diz mais que a existência passada de uma planta, e a existência actual de uma semente. É a vegetação nova que se prepara – é o futuro, senhores.

[...]

Perdoai-me, Senhores, se calei-vos as emoções que me desperta o dia das grandes reminiscências, a verdadeira éra da nossa Nacionalidade. Perdoai se achei mais digno de vós recordar-vos o brilhantismo do passado e as esperanças do porvir – lembrar-vos a grandeza de vossa missão civilizadora. (MONTEIRO, 1953, pp. 8 e 20, respectivamente)

Nas palavras acima, Azevedo diz valorizar as ideias que ainda estavam germinando na terra, pois elas, já crescidas, não teriam o mesmo valor. Assim era o pensamento dos acadêmicos do Largo, lavradores que aravam em solo fértil, palavras que fossem levadas pelo vento e disseminadas entre as pessoas.

O enaltecimento do passado pelo poeta (que inclusive pede desculpas por isso) parece explicar-se pelo fato de que, na chamada Primeira Geração, o propósito literário estava ligado a anular as influências, principalmente dos portugueses, e a instaurar uma literatura original brasileira. E não há mesmo que eliminar o passado, já que foi ele quem contribuiu para a formação do presente e poderá, no futuro, servir como paradigma para que, talvez, os mesmos erros não sejam novamente cometidos. Apagar o que fora do Brasil antes de 1822, ou seja, antes da Independência, faria da nação um povo sem história, logo, sem civilização ou cultura. Por outro lado, por mais que estivéssemos à mercê do povo português, foi ele quem, poderíamos dizer, plantou as sementes daquela época para que surgisse um conhecimento novo.

Percebemos aqui, portanto, uma crítica à Primeira Geração Romântica, quando o poeta se refere à “éra da nossa Nacionalidade”. Já o “brilhantismo do

passado” refere-se a toda a história do Brasil, e não apenas aos ensejos nacionalistas focados na terra tupiniquim. Tanto que ele citará, posteriormente, Gonçalves Dias (1823-1864) como regenerador das poesias nacionalistas de Basílio da Gama e de Santa Rita Durão, esses, sim, para Azevedo, nesse discurso, os verdadeiros poetas com “a grandeza de vossa missão civilizadora”.

Entretanto, em *Literatura e civilização em Portugal* – texto organizado em 1942 por Homero Pires e reorganizado por Roberto Acízelo de Souza em 2016 –, há uma controvérsia em relação ao que Azevedo disse, anteriormente, sobre Basílio e Durão, já que:

Daí vê-se: os vezos e usanças das colônias do Brasil eram os mesmos dos portugueses: a língua foi sempre a mesma. Os poetas, cuja nascença tanto honra ao Brasil, alçaram seus voos de águia na mãe pátria. Com pouca exceção, todos os nossos patrícios que se haviam erguido poetas tinham-se ido inspirar em terra portuguesa, na leitura dos velhos livros e nas grandezas da mãe pátria. José Basílio e Durão não foram tão poetas brasileiros como se pensa. Os heróis do *Uruguai* e do *Caramuru* eram portugueses. (AZEVEDO, 2016, p. 63)

Nesse excerto, Azevedo vai contra o que viria a afirmar depois no Discurso de 1949, quando colocou os poetas citados como representantes de uma literatura brasileira, ao afirmar que os mineiros, de nascença, deixaram o Brasil e foram estudar em Portugal ou Itália. Nesse ponto, voltaremos a uma questão já discutida aqui anteriormente, sobre Gonçalves de Magalhães, que reflete, em seu manifesto na *Revista Nyteroi*, em 1836, acerca da questão de Literatura genuína brasileira. Todavia, não seria este um impasse para retomarmos, pois o que nos chama atenção, nesse momento, é o posicionamento ambíguo de Álvares de Azevedo. Sobre o porquê da alteração de opinião, segundo Acízelo, “[...] não nos ocorre nenhuma hipótese que possa explicar tamanha mudança de ponto de vista” (SOUZA, 2016, p. 21). Mas, se no Brasil se falava a língua portuguesa e em Portugal também, logo: “[...] as produções literárias dos escritores brasileiros, do mesmo modo que as dos portugueses, pertenciam ao ‘cofre [...] abundante da literatura pátria’, isto é, à literatura (da língua) portuguesa” (p. 21). Ou seja, segundo Acízelo, como falávamos o mesmo idioma, no Brasil e em Portugal, nada mais justo do que

chamarmos toda a Literatura da Língua Portuguesa de Pátria independentemente do país de origem, dado que: “A literatura, cremo-la nós um resultado das relações de um povo” (SOUZA, 2016, p. 62).

Álvares de Azevedo se destacou em sua época no âmbito do lirismo subjetivo, sentimental e melancólico que timbrou, este que o fez ser um dos principais símbolos da Segunda Geração Romântica. Logo, cabe a nós recorrermos à sua poesia para elucidar as tendências temáticas que se disseminavam durante esse período, visto que, até hoje, é por meio de seus textos que as características da época são determinadas. Leiamos, por exemplo, trechos do poema “No mar”, publicado pela primeira vez em *Lira dos vinte anos*:

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

Ah! que véu de palidez
Da langue face na tez!
Como teus seios revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos!
(AZEVEDO, 1996, p. 8)

Nas estrofes acima, o eu lírico constrói a figura feminina com um profundo subjetivismo, caracterizando-a fisicamente: com a pele muito branca, seios avolumados e com os cabelos “negros”. Ele seria um mero espectador da cena, que vela os sonhos dela, imaginando uma aproximação física. Nesses versos, observamos três temas recorrentes na poética da segunda geração, ou seja, primeiro: a figura feminina como inspiração; segundo: a subjetividade; e terceiro: o sentimentalismo exagerado.

A mulher dos séculos XVI e XVII, dentro da sociedade, não ocupava uma posição de privilégios, pelo contrário, estava fadada ao jugo paterno ou fraterno. Porém Azevedo discorreu sobre o posicionamento feminino que começou a ganhar foro assim que o cristianismo tentou recuperar a sociedade pelo espírito. Ou seja, a relação entre o homem e a mulher deixa de ter o

objetivo de procriar e “[...] o amor espiritualiza-se, diviniza-se a mulher” (CASTELLO, 1963, p. 77). Portanto, é no Romantismo brasileiro, na Segunda Geração, que observamos a relação íntima entre o amor e a figura feminina, aos moldes do que Castello dissera, pois ambos – amor e mulher – ocupam um espaço considerável na poética dos românticos. Ela, representada de maneira sublime, casta, e ele, como fonte de inspiração. Mas ambos vivem no mundo da imaginação e sonho do eu lírico, lugar de elevação e transcendência espiritual, já que:

Para os românticos, de um modo geral, a impossibilidade de concretização amorosa é um procedimento artístico que – retomado por Goethe que o batizou com o nome de “eterno feminino” – representa um ideal de perfeição que se pretende alcançar. (ALVES, 1998, p. 83)

Dessa forma, segundo Cilaine Alves, a não materialização do desejo amoroso é um artifício do poema para alcançar a perfeição. Tal impossibilidade amorosa, no poema “No mar”, se configura pelas palavras: “dormir”, “sonho”, “clarão”, “lua”, “véu”, “palidez”, “languê” e, mais uma vez, “sonhando”, ou seja, todas essas palavras, que simbolizam a essência do poema, compartilham de campos semânticos referentes à imaginação, lugar sublime, e outras remetem à cor branca, da pureza, do casto e do etéreo. O que “[...] implica a ideia de transcendência, de elevação do espírito ao reino Absoluto” (ALVES, 1998, p. 83), o que significa dizer que, por meio da entrega total ao sentimento e devoção à mulher, o eu lírico chegaria ao mundo inteligível, aquele representado pelo filósofo Platão, em *A República*, como mundo da perfeição.

O amor cortês, repaginado, volta com intensidade, e a voz do poema sofre, até mesmo na hipótese de esquecer a amada, como no poema “Se eu de ti me esquecer”, de Manuel Bandeira (1940, p. 135):

Se eu de ti me esquecer, nem mais um riso
Possam meus tristes lábios desprender;
Para sempre abandone-me a esperança.
Se eu de ti me esquecer.
[...]
Se eu de ti me esquecer, nem uma lágrima
Caia sobre o sepulcro em que eu jazer;
Por todos esquecido viva e morra,
Se eu de ti me esquecer.

No quarteto acima, o eu lírico deixa expresso que, caso ele se esqueça da amada, esta representada pelo pronome “ti”, o “riso” seria renunciado por seus “tristes lábios”, e a “esperança” faria, em outro corpo, a sua morada. Na segunda estrofe, ele reforça seu padecimento, como se não fosse digno de viver, ou ser lembrado, se olvidasse o seu amor. Logo, tanto no poema de Azevedo, quanto no de Bernardo, amigos do curso de Direito, o amor, a figura feminina, o sentimentalismo exacerbado, tendo como centro o Eu, estão presentes e representam alguns dos temas dessa Geração, cujos poetas eram tangidos pela melancolia, pela morte como fuga da realidade e pelo saudosismo. Temas estes, inspirados em George Gordon Byron (1788-1824), poeta britânico que expressava o pessimismo romântico e tinha como hábito exprimir em seus textos uma revolta contra a sociedade e contra o outro, em tom rebelde.

A reverência ao poeta britânico, pelos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1845, fez com que a tríade Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães criassem uma associação, denominada Sociedade Epicureia, cujo objetivo era aproximar “[...] a adoção da ‘filosofia’ byroniana, do estilo de vida boêmio, além da crítica, através do gênero ‘bestialógico’, aos ‘falsos’ poetas” (ALVES, 1998, p. 102). Isto é, a boemia passou a ser um estilo de vida, como é sugerido no poema “Boêmios”, da segunda parte de *Lira dos vinte anos*:

A idéia é boa:
Toma dez bebedeiras... são dez cantos.
Quanto a mim, tenho fé que a poesia
Dorme dentro do vinho. Os bons poetas
Para ser imortais beberam muito.
(AZEVEDO, 1996, p. 153)

Nesses versos, a personagem Puff faz uma reflexão acerca de um poema que Nini, com quem dialoga, deseja escrever, afirmando que a “idéia é boa”, mas, para que a passe para o papel, aconselha ao seu interlocutor “tomar dez bebedeiras”, pois, para ele, “a poesia/ dorme dentro do vinho”. Tais recomendações refletem a ideologia byroniana, visto que, busca reafirmar a

lenda de que os estudantes paulistanos, principalmente aqueles do Largo de São Francisco, passavam as madrugadas entregues ao álcool e à poesia. E quanto aos “poetas falsos”, havia uma crítica ferrenha àquele que escrevia torrencialmente, todavia, tinha como único objetivo a glória literária, por meio da quantidade de textos escritos, não pela qualidade. Desse modo:

[...] se a poesia romântica deve ser a expressão da sensibilidade do gênio, se esta deve prevalecer sobre a razão e se a emoção deve ser a todo momento excitada a fim de deliberar a imaginação, o poeta deve sofrer todas as experiências possíveis a fim de encontrar as condições ideais da criação. (ALVES, 1998, p. 106)

À vista disso, a experiência vivida ao máximo, mesmo que com a bebedeira, torna-se fonte de inspiração para que Álvares de Azevedo construa a sua lírica. “A emoção [...] deliberada pela imaginação” faz com que sua poesia converta-se em subjetividade, alcançando a plenitude poética por meio da prática de devoção à alma. Nesse contexto, irrompem os poemas de cunho amoroso, em que a figura feminina se torna sinônimo da realização plena, pois: “[...] amar, crer, sonhar e o conceber poético eram termos complementares e absolutos” (ALVES, 1998, p. 106).

Portanto, essa Segunda Geração Romântica é tipificada pelos temas que abrangiam seus versos e parágrafos, ou seja, o amor incondicional, a morte, a mulher, como se os poetas desse período vivenciassem tais sentimentos para escrever sobre eles. Ledo engano. No entanto os críticos da época levaram a sério o paralelo entre vida e obra, e não conseguiram distinguir a produção poética particularizada de alguns autores, aspecto sobre o qual falaremos posteriormente.

1.3.3. Terceira Geração Romântica

O Romantismo brasileiro, pelo que pudemos observar até o momento, teve seu berço nos periódicos: em 1836 com a *Revista Nyterói*, em 1850, com o “Ensaio filosófico paulistano”, publicado na *Revista Mensal*, e a *Revista Popular*, cuja existência perdurou entre os anos de 1859 e 1862, quando, em

seguida, assumiu o novo título de *Jornal das Famílias*, chegando às bancas até o ano de 1878. No entanto, é perceptível que, apesar de, teoricamente, haver um tempo linear de publicação entre elas – 1836, 1850 e 1859 –, todas tinham em comum o mesmo objetivo: questionar os rumos da Literatura brasileira. Entretanto, a *Revista Popular* foi considerada pelo crítico Antonio Candido (2012, p. 63) aquela que representou melhor “[...] o amadurecimento dos pontos de vista críticos do Romantismo”.

Podemos dizer que os anos de 1860 foram de grande importância para a Literatura brasileira e para a historiografia, mesmo que sob certo aspecto cruel que as pautou: a Guerra do Paraguai. Tal conflito durou cinco anos: de um lado o Brasil, a Argentina e o Uruguai, conhecidos como Tríplice Aliança; e do outro o Paraguai, cujo objetivo era conquistar terras na região da Bacia do Prata. Porém, no fim, “[...] o Paraguai estava destroçado e os outros países, transformados e em vias de enfrentar situações difíceis” (CANDIDO, 2012, p. 62). Ou seja, no Brasil, despontariam duas questões de cunho político e social: “[...] a chamada ‘questão servil’ [...] e a propaganda republicana” (p. 63), isto é, começariam as discussões sobre o regime escravista. Em três de dezembro, após oito meses do fim do conflito, chegaria às bancas a publicação do *Manifesto Republicano*, que dizia:

Perante a Europa passamos por ser uma democracia monárquica que não inspira simpatia nem provoca adesão. Perante a América passamos por ser uma democracia monarquizada, onde o instinto e a força do povo não podem preponderar ante o arbítrio e a onipotência do soberano.

Em tais condições pode o Brasil considerar-se um país isolado, não só no seio da América, mas no seio do mundo.

O nosso esforço dirige-se a suprimir este estado de coisas, pondo-nos em contato fraternal com todos os povos, e em solidariedade democrática com o continente de que fazemos parte. (MANIFESTO, p. 745)

Segundo as palavras de Quintino Bocaiúva (1836-1912) e Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895), líderes do Movimento Republicano, o Brasil independente, diante da Europa, não teve nenhuma relevância e, diante da América, fazíamos parte de “uma democracia monarquizada”, na qual o povo ainda estava sob os poderes da majestade. Muitos anos se passaram desde o *Manifesto*, e apenas em 1889 houve o destronamento do imperador e [o] fim da

monarquia. Ou seja, os anos de 1860 e 1870 foram cruciais para o Brasil, fazendo surgir um porvir, cuja luz iluminaria “[...] o progresso material” (CANDIDO, 2012, p. 63) e as letras, pois, em 1874, surgiria “[...] o cabo telegráfico submarino, que [permitiria] a aproximação com a Europa por meio da notícia imediata [...] e houve notável progresso na produção de livros” (p. 63).

Um dos responsáveis pela nossa prosperidade intelectual, durante esse período, foi o editor Baptiste Louis Garnier (1823-1893), que, em 1844, mudara-se para o Brasil e abrira no Rio de Janeiro a casa editorial que levava o seu sobrenome: *Garnier*. Foi ele quem editou a *Revista Popular* e começou a pagar pelos direitos autorais dos escritores e dos tradutores. Alguns colaboradores do periódico que se destacaram, entre outros, foram Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Gonçalves de Magalhães, que seguiam com suas penas românticas. No entanto, destacar-se-ia com proeminência, nessa época, a “[...] invasão de melodia no verso” (CANDIDO, 2012, p. 64), com Casimiro de Abreu (1839-1860), fazendo com que a união entre a poesia e a música se fortificasse. Todavia, “[...] a novidade foi o toque social, que [assumiria] grande vulto no decênio de 70” (p. 64), ainda mais porque o regime escravista estava colocado à prova. Nos versos, portanto, começaria a surgir uma nova tríplice: musicalidade, denúncia e poesia social humanitária, que é verificada, por exemplo, no poema “O navio negreiro”, de Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871):

Estamos em pleno mar... Doido no espaço
Brinca o luar – dourada borboleta –
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.
(ALVES, 2013, p. 94)

Essa primeira estrofe é responsável pela abertura do poema e, nela, o eu lírico descreve o cenário: primeiramente, podemos observar que as palavras selecionadas para compô-la sugerem movimento, como, por exemplo: “Estamos”, verbo conjugado em 1ª pessoa do plural, referindo-se a vários indivíduos; “Brinca”, não há quem brinque estático; “borboleta”: movimento de voo; “vagas”: são as ondas do mar. Em segundo lugar, os versos “Doido no espaço/ brinca o luar – dourada borboleta” constroem uma metáfora que

representa o movimento da lua, comparando-o ao voo de uma borboleta brilhante; “E as vagas após ele correm... cansam/ Como turba de infantes inquieta”: esses versos demonstram o rastro deixado no mar quando o navio desliza sobre as águas, como se as bolhas cintilantes formadas pela espuma fossem uma multidão de crianças correndo atrás da nau. E, por último, o uso da aliteração com a repetição da consoante s, que indicaria o movimento do navio no mar. Ou seja, essa primeira estrofe não quer apenas representar a imagem do navio em movimento, ela quer ser “[...] a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura” (POUND, 1970, p. 26). Esse método de construção imagética, por meio da descrição do cenário, é utilizado nas três primeiras partes do texto e, a partir da quarta, o eu lírico mergulha dentro do navio:

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...
(ALVES, 2013, p. 98)

Na estrofe anterior, é perceptível a questão do poema social humanitário. O eu poético relata o que vê: os escravos negros, que foram retirados à força de sua terra natal, na África, sendo açoitados. Castro Alves, portanto:

[...] voltou-se para o negro e tornou-se o poeta dos escravos, com uma generosidade e um ânimo libertário que fizeram da sua obra uma força nos movimentos abolicionistas. (CANDIDO, 2012, p. 67)

Ele, juntamente com Luis Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), foi um dos responsáveis, na Literatura, por dar voz à situação do negro no Brasil. Neste momento, temos, mais uma vez, as letras compactuando com o registro histórico. Apenas em 1888 o regime servil seria abolido.

CAPÍTULO 2

AS VOZES SOBRE O POETA

2.1. Uma vida entre versos

Nosso autor Manuel Antônio Álvares de Azevedo tornou-se um ícone do Romantismo brasileiro e desde a sua primeira biografia, escrita por Magalhães Júnior, criou-se uma atmosfera sublime sobre a imagem do poeta, o que quase o transformou em uma das virgens celestiais que compunham os versos dos românticos.

Nascido em São Paulo, no dia 12 de setembro de 1831, logo se mudou para o Rio de Janeiro, com seus pais, Dr. Inácio Manuel Álvares de Azevedo e Dona Luísa Azevedo. Ao se instalarem na cidade de Niterói, o menino, com cinco anos de idade, perdeu o irmão recém-nascido, Inácio Manuel, em 28 de junho de 1835, desencadeando em Maneco, apelido familiar do poeta, uma tristeza profunda e questionamentos sobre a morte. Tema que, de fato, permeou toda a poesia de Álvares de Azevedo.

Magalhães Júnior conta, por exemplo, que os pais do poeta, durante o velório do caçula, explicavam a ele, o irmão mais velho, que as pessoas não deveriam chorar pela perda da criança, pois ela se tornara um anjinho e teria voltado para os braços de Deus. A partir desse esclarecimento, o biógrafo explica que Álvares de Azevedo começou a construir uma imagem da morte como algo sublime. Tal episódio, mais tarde, seria retratado em um dos poemas de *Lira dos vinte anos* (1853), chamado “Anjinho”, no qual lemos:

Não chorem... que não morreu!
Era um anjinho do céu
Que um outro anjinho chamou!
Era uma luz peregrina,
Era uma estrela divina
Que ao firmamento voou!

[...]

Pobrezinho! o que sofreu!
Como convulso tremeu
Na febre dessa agonia!

Nem gemia o anjo lindo,
Só os olhos expandindo
Olhar alguém parecia! [...]
(AZEVEDO, 1996, pp. 16-17)

Para o crítico, os versos acima são um exemplo, dentre tantos outros poemas de Azevedo, em que o tema morte se faz presente. Nessas sextilhas, o eu lírico lamenta a morte de uma criança, contudo, à vista do padecimento dela, esse fato se torna um alívio, pois “Era uma luz peregrina [...] Que ao firmamento voou!”. O verbo “voou” sugere a representação da liberdade em relação aos sofrimentos que o menino estava enfrentando, pois o “Pobrezinho! o que sofreu!”. Logo, essa passagem espiritual seria uma saída relevante para o fim das enfermidades que o batizaram desde o nascimento. Ou seja, a história de vida do poeta, a época em que escreve e as primeiras recepções da crítica, inclusive a leitura de Mário de Andrade, reforçavam a atmosfera romântica, favorecendo o biografismo como meio de entendimento da obra do poeta.

Álvares de Azevedo tem a morte como companheira desde a infância, conforme visto. Marcado precocemente por sua presença, com ela ficará de mãos dadas por toda a vida, ora retratada em suas produções poéticas, ora vista da janela do quarto onde se hospedava em São Paulo, quando cursou Direito. “Defronte ficava um cemitério. Ao lado. Um casarão em ruínas. O local não lhe agradava nem um pouco. Não se esquece de dizê-lo à irmã: ‘É para desgostar um homem toda a sua vida ver ruínas’” (JÚNIOR, 1962, p. 63).

A morte, portanto, por diversas vezes, de acordo com Magalhães, foi também uma válvula de escape da realidade, como se os versos “Não chorem... que não morreu!/ Era um anjinho do céu/ Que um outro anjinho chamou!”, do poema “Anjinho”, ecoassem aos ouvidos de Azevedo ao longo de sua trajetória poética e pessoal, uma vez que, para os românticos ela: “[...] [a morte] significa, assim, a possibilidade de dar fim aos sofrimentos do sujeito lírico” (ALVES, 1998, p. 80). Esse artifício, ou seja, escrever sobre a morte e a tristeza profunda, não seria exclusivo de Azevedo, pois, Aureliano Lessa (1828-1861), por exemplo, assim compôs o poema “Tristeza”:

[...]
Olha: minh'alma é pálida e tristonha,

Minha fronte é nublada, e sempre aflita;
Entretanto uma imagem bem risonha
Dentro em minh'alma habita.

[...]

Ah! se me queres a teus pés prostrado,
Troca o riso por pálida tristeza:
Mulher! Torna-te o anjo que hei sonhado,
Um anjo de tristeza!
(LESSA *apud* BANDEIRA, 1940, p. 156)

Nos quartetos acima, o eu lírico transborda infelicidade, pois não só as suas características físicas são taciturnas, como a “fronte nublada”. O Eu é carregado de sofrimento, afinal sua alma “é pálida e tristonha”. Porém, isso não significa que Lessa se sentia dessa maneira, na verdade esses sentimentos eram reminiscências da influência que Byron exercia sobre os românticos brasileiros. Influência que eles aceitavam e com a qual se deleitavam, utilizando-os em seus versos, tal qual o poeta inglês. No segundo quarteto, o eu lírico faz uma proposta a uma mulher, isto é, diz que, se ela o quiser, terá que “Troca(r) o riso por pálida tristeza”, igualando-se a ele. Portanto, nem Lessa nem Azevedo viveram aquilo sobre o que escreveram, mas os fatos da vida dos poetas dessa geração reforçam as análises da época segundo as quais o texto deixa de ter valor por si e passa a representar os sentimentos de quem o escreve.

Aos seis anos de idade, o futuro poeta, Álvares de Azevedo, estudou em uma escola pública, em Niterói. Segundo Raimundo Magalhães Júnior (1907-1981), na biografia romantizada que dedicou ao poeta, *Poesia e vida de Álvares de Azevedo* (1962), diz que, devido ao falecimento do irmão e à saúde comprometida, o menino não se mostrou um aluno aplicado, tendo sido a ele conferido um “diploma de estúpido”. Mas essa realidade teve um desenrolar inesperado, como o final de todo herói romântico, quando, transferido para o Colégio Stoll, em Botafogo, desenvolveu, com maestria, as suas habilidades estudantis e, após alguns meses, já demonstrava facilidade com os idiomas. Em francês, escreveu uma carta à sua mãe, mesmo com os deslizes gramaticais aceitáveis para uma criança de apenas nove anos de idade:

J'estime que vous vous portiez bien em compagnie de Papa.
Mr. Stoll vous renvoie beaucoup de compliments vous et à
Papa. Maman faite venir a venir me chercher samedi.
Botafogo 30 de Julliet 1840.
Ma cère Maman
De votre très affectionné fils.
Mel. Azevedo.
(AZEVEDO, 1976, p. 17)²

Nessa carta, além de querer notícias de sua mãe e de seu pai, Azevedo menciona que o diretor do Colégio Stoll, de mesmo prenome, os elogia, pois o menino avançara de tal maneira nos estudos que se tornara monitor de francês. O jovem ficara tão feliz que não tardou em dar essa notícia para sua mãe e escreveu, agora em inglês: “I am the monitor for to make the boys speak frenche” (AZEVEDO, 1976, p. 18)³. Daí em diante, começa a dominar diversos idiomas, talento este que, mais tarde, o ajudaria a ler e compreender seus poetas inspiradores, tais como: George Gordon Byron (1788-1824), William Shakespeare (1564-1616), Clément Marot (1496-1544) e Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832).

O Sr. Stoll, diretor do colégio, foi um grande aliado de Álvares de Azevedo, pois, além de incentivá-lo aos estudos, reconheceu no garoto um talento nato pelas letras e, constantemente, tecia elogios a ele, inclusive em correspondência ao Dr. Inácio Manuel Álvares de Azevedo, pai do poeta, escrevendo-lhe, conforme relatado por Magalhães Júnior:

Na verdade êle não perdeu o seu tempo e, se continuar assim, há de se tornar um brasileiro capaz de medir-se com as primeiras capacidades européias. [...] Nosso pequeno herói faz a minha glória e a minha felicidade, êle reúne, o que é muito raro, a maior inocência à mais vasta capacidade intelectual que encontrei na América numa criança de sua idade.(AZEVEDO *apud* JÚNIOR, 1976, p. 22)⁴

Com essas palavras, ele profetizava um futuro grandioso ao estudante, nivelando a capacidade do garoto com a de poetas da Europa. E o destino prorrogou esse sucesso, pois Azevedo ficou sob os cuidados do Sr. Stoll até

² Eu espero que você esteja bem na companhia de papai. O Sr. Stoll envia-lhe muitos elogios a você e ao papai. Mamãe, você vem me visitar no sábado? Minha querida mamãe. Do teu filho afetuoso. Botafogo, 30 de julho de 1840.

³ “Eu sou o monitor que ajuda os meninos a falarem francês.”

⁴ Preferimos deixar a ortografia do texto original.

1843, quando findou seu tempo de internato. Por indicação médica, passou um tempo, aproximadamente seis meses, em São Paulo, a fim de respirar novos ares e recuperar-se de algumas enfermidades que o acometiam constantemente. Em cartas à mãe, discorria sobre os seus infortúnios, como dor de dente, ou “[...] uma grande indigestão [...] uma febre gástrica [...] e queixava-se de um resfriado e de uma tosse que não me deixam respirar” (AZEVEDO *apud* JÚNIOR, 1962, p. 24). Apesar disso, o poeta morreu precocemente não por causa do *spleen*⁵, mas sim, como consequência de uma saúde frágil desde a infância.

Já em São Paulo, hospedou-se na casa do tio José Inácio Silveira da Mota e não tardou em colocar no papel as suas primeiras experiências e impressões sobre o lugar: “Segunda feira fui a hum baile dado pelo Snr. Souza Queiroz. Todas as sallas estavam com lustre, o ar embalsamado de mil cheiros tanto de flores como de essências, mas comtudo S. Paulo nunca será como o Rio” (AZEVEDO, 1976, p. 35). Na verdade, São Paulo nunca seria um lugar agradável ao poeta, pois, quando retornou para estudar, em 1847, na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, ironizou o tamanho de seu aposento na casa do tio: “O meu quarto é pequeno, tem da largura o espaço d’uma janela, porém remedeia em falta de melhor” (p. 58). Na peça *Macário*, por exemplo, também deixou suas impressões sobre a cidade, quando a personagem Satã descreve os habitantes de São Paulo como:

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres os padres são soldados, e os soldados são padres, os estudantes são estudantes; para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. (AZEVEDO, 2002, p. 30)

Ou seja, Álvares de Azevedo transporta para sua ficção elementos da realidade, sugerindo uma atmosfera nebulosa, apresentando-nos tipos comuns da sociedade, como “as mulheres”, “os padres”, “os soldados” e “os estudantes”, acompanhados por seus vícios e atitudes pecaminosas, pois essa foi a visão construída, no texto, pelo poeta, enquanto morou na terra da garoa.

⁵ Esse termo, em francês, significa estado de profunda tristeza e melancolia, extremamente disseminado entre os poetas da Segunda Geração Romântica em virtude da influência de autores como Charles Baudelaire (1821-1867), que adotara tal experiência como mote, por exemplo, nos poemas de *Les fleurs du mal*, publicado em 1857.

Após a primeira estada na capital paulistana, regressou ao Rio de Janeiro para concluir os estudos secundários no Internato do Imperial Colégio de D. Pedro II, de acordo com Magalhães Júnior. Durante esse período, cursou filosofia com Domingos José Gonçalves de Magalhães, que mais tarde ficaria conhecido pela publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836, marco da introdução do Romantismo no Brasil, como já mencionado anteriormente.

Álvares de Azevedo, portanto, no auge dos seus quinze anos, já respirava os ares das transformações sociais e culturais que estavam sendo disseminadas durante aquele período. Visto que o Brasil estava passando por uma consolidação de independência, ou seja, “[...] um episódio do grande processo de tomada de consciência nacional” (CANDIDO, 2014, p. 312). Para alguns críticos, o Romantismo foi um passo definitivo para tal afirmação. Era pela esfera literária, também, que buscávamos a nossa “[...] independência mental” (p. 313). O fato é que Álvares de Azevedo viu e participou do nascimento do nosso movimento Romântico, que aqui chegava com certo atraso em relação à Europa, com a publicação da *Revista do Ensaio Filosófico Paulista*, já apresentada anteriormente.

Portanto, é nesse período que o poeta cresce e conhece o amor, tema muito disseminado pelos românticos como forma idílica de expressão individual, afastando o homem dos problemas da realidade. Tal sentimento foi retratado na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, e as experiências vividas pelo mancebo, nessa época, de acordo com Magalhães, mais uma vez idealizando a vida do autor, são sugeridas no poema “Lembrança dos quinze anos”:

Nos meus quinze anos eu sofria tanto!
Agora enfim meu padecer descansa...
Minh'alma emudeceu, na noite dela
Adormeceu a pálida esperança!

[...]

Mas por que volves os teus olhos negros
Tão langues sobre mim? Iná, suspiras?
Por que derramas tanto amor nos olhos?
Eu não posso te amar e tu deliras.

[...]

(AZEVEDO, 1996, pp. 208-210)

No primeiro verso, o eu lírico legitimaria os sofrimentos da adolescência: “Nos meus quinze anos eu sofria tanto!” e dialogaria com as lembranças do poeta quanto às punições sofridas no internato D. Pedro II. O verbo “sofria”, conjugado no pretérito imperfeito do modo indicativo anunciaria um fato recorrente, isto é, os castigos frequentes na vida do eu lírico e na adolescência do poeta. Nos dois primeiros versos, a voz do poema faz um jogo entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, pois no início do segundo verso a figura feminina diz: “Agora”, ou seja, desvencilha-se de sua lembrança de juventude e retorna ao presente, momento em que seus sofrimentos cessaram: “meu padecer descansa...”. No entanto, o passado continua sendo o fio condutor do pensamento do eu lírico porque, além de fazê-lo recordar dos castigos físicos, traz à tona um momento crucial em sua trajetória, ou seja, a aparição da mulher, despertando o amor em seu coração. Esse fato, mais uma vez, faria com que os críticos ligassem o amor da juventude do autor com o sentimento retratado nos poemas.

Essa recordação do eu lírico foi tão marcante que, naquele momento, sua “alma emudeceu”, sugerindo que até o tempo presente do poema ele se encontrava assim, em razão da aparição “dela”, fazendo com que até sua “pálida esperança” adormecesse. Nesse momento, percebemos que a figura feminina permeia os pensamentos do eu poético desde sua adolescência, tornando-se um dos seus principais objetos de desejo expressos nos poemas.

Essa “Musa”, termo habitual para designar essa mulher em diversos poemas de *Lira dos vinte anos*, é construída por meio de imagens etéreas, envolta em palavras como “alma”, “emudecer”, “adormecer”, “pálida” e “esperança”, proporcionando:

[...] formar à volta da figura feminina uma atmosfera vaga e indefinida que impedia sua corporificação no poema [...] como se ela fosse realmente um anjo ou uma entidade. (ALVES, 1998, p. 79)

Essa mulher perfeita, signo de uma geração romântica, a Segunda, como vimos anteriormente, da qual Álvares de Azevedo fez parte, é emoldurada, nesse poema, pela palavra “noite”, denotando um ar enigmático, representando os mistérios da escuridão, onde tudo que é visto não é

necessariamente o real. Por meio dessa imagem, assim como os elementos relacionados à escuridão, o eu lírico se vê incapaz de reagir, a ponto de se calar perante tal quadro.

Na segunda quadra, todavia, aquela que permeia os seus sonhos nos é apresentada: “Ilná”, um dos poucos nomes citados nos textos do poeta, e que ressurge no pensamento do eu lírico por meio de um vocativo, desestabilizando-o, pois indaga: “Mas por que volves os teus olhos negros/ Tão langues sobre mim? [...] Por que derramas tanto amor nos olhos?”, e a resposta é enfática: “Eu não posso te amar”, ou seja, ele “[...] recua nessa afirmação, fazendo dela tão-somente um produto da memória” (ALVES, 1998, p. 80), uma parte de suas lembranças que deveria ficar no tempo passado, e não no presente do eu lírico.

Essa afirmação é reiterada, ainda no mesmo poema, estrofes à frente, quando o eu lírico diz “Repousa no meu peito o meu passado” (AZEVEDO, 1996, p. 210), quer dizer, ele clama para que a figura feminina ocupe o lugar dela, na memória, e o deixe descansar. Porém, assim como uma “entidade” maligna, ela “delira”, regozija-se do sofrimento dele, como se tal sentimento estivesse em suspenso no tempo, isto é, não em um passado, nem em um presente, mas sim, eternamente na existência do eu lírico. Essa presença é tão marcante que Ilná reaparece no poema “Anima mea”, título cuja tradução é “Alma minha”:

E tu, Ilná, vem pois! deixa em teu colo
Descanse teu poeta: é tão divino
Sorver as ilusões dos sonhos ledos,
Sentindo à brisa teus cabelos soltos
Meu rosto encherem de perfume e gozo!
(AZEVEDO, 1996, p. 64)

No primeiro verso acima, o eu lírico transporta das suas recordações essa figura: “vem, pois! Deixa em teu colo/ Descanse teu poeta”, como que em posição fetal, onde se sente protegido, vivendo dos “sonhos ledos” e “sentindo à brisa teus cabelos soltos”, satisfazendo-se de sua companhia.

Ilná, assim como outras mulheres que estão presentes nos poemas de *Lira dos vinte anos*, é construída aos moldes dos românticos do século XIX, pois, segundo Antonio Candido (2014, p. 495), em *Formação da literatura*

brasileira, Álvares de Azevedo foi o que melhor soube representar esse amor sublime, pois foi no “[...] âmago do espírito romântico, no que se poderia chamar o individualismo dramático e consiste em sentir, permanentemente a diversidade do espírito”. Quando em “Anima mea”, por exemplo, o eu lírico deita no “colo” da amada, ele se volta para dentro de si, como que em um casulo, evidenciando, aqui, o máximo do “individualismo dramático”.

Logo, Álvares de Azevedo foi visto e tido como um gênio romântico. Termo muito difundido no Romantismo, que designava autores com o dom natural da escrita e, ao mesmo tempo, o poeta como aquele que faria a mediação entre os homens comuns e as forças do absoluto, da natureza e as divinas. O gênio, como vemos com Benedito Nunes (*apud* GUINSBURG, 2013, p. 60), foi um conceito central na sensibilidade romântica do século XIX: “A medida do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica pode ser aquilatada pela ideia de gênio, que ocupou o centro da constelação das ideias na época do Romantismo”. Pensando em Álvares de Azevedo, nesse sentido, há algo de uma genialidade, que faz com que, segundo Candido (2014, p. 493), o poeta seja amado ou odiado, isto é:

[...] não podemos apreciar [Azevedo], moderadamente: ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana. [...] O que resta, porém, basta não só para lhe dar categoria, mas, ainda, revelar a personalidade literária mais rica da geração.

De acordo com esse excerto, a poética de Azevedo oscila entre o acúmulo de metáforas e subjetividade e ponderações sobre a sociedade brasileira, recém-independente de Portugal, oscilação que é acentuada pelas construções linguísticas que se equilibram entre esses dois universos que se complementam. De modo que, aqui, o crítico também relaciona a produção do poeta com tendências típicas do Romantismo, como: o subjetivismo exacerbado, a busca do Eu. Logo, a identidade como poeta ou encanta o leitor ou o repele por causa de “[...] ‘um ardor e uma impetuosidade naturais’ [...] produzindo obras de arte ‘majestosamente selvagens e extravagantes’, ‘sublimes’ e ‘inimitáveis, únicas em seu gênero’” (ADDISON *apud* ABRAMS, 2010, p. 251), ou seja, ele é a representação da Segunda Geração Romântica.

Ainda jovem, com seus 17 anos e cursando Direito em São Paulo, Álvares de Azevedo aproximou-se dos também escritores Bernardo Guimarães (1825-1884) e Aureliano Lessa (1828-1861). Bernardo ficou conhecido como um dos autores do regionalismo romântico, pintando quadros, por meio de palavras, sobre o cotidiano dos estados de Minas Gerais e Goiás. Sua linguagem privilegiava a oralidade, de acordo com as histórias ouvidas do povo, e a adjetivação, características essas criticadas por Monteiro Lobato (1882-1948):

Lê-lo é ir para o mato, para a roça, mas uma roça adjetivada por menina do Sião, onde os prados são “amenos”, os vergéis “floridos” [...] Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse cantar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. (LOBATO *apud* BOSI, 2006, p. 142)

Tais traços poéticos fizeram de Bernardo um autor do período romântico, que se destacaria com os romances *O seminarista* (1872) e *A escrava Isaura* (1875). Aureliano Lessa, no entanto, teve menos tempo do que Bernardo, pois faleceu aos 33 anos de idade e não publicara nenhuma obra em vida. Quando suas produções foram encontradas, foram reunidas em *Poesias póstumas*, em 1873, porém o autor deixou poucos poemas (menos de cem páginas), uma produção bem menor do que a dos outros dois amigos.

O convívio entre os três na faculdade, com constantes permutas de textos a fim de conhecer e opinar sobre os temas e a linguagem poética utilizados por eles, fez com que emergisse uma ideia: reunir suas produções e publicá-las em um único livro, cujo título seria *Três líras*. Esse projeto, todavia, foi interrompido pela fatalidade da morte precoce de Lessa e a publicação do livro *Cantos de solidão*, de Guimarães, em 1852.

A Álvares de Azevedo, entretanto, não lhe faltaram inspiração e técnica, pois, apesar do pouco tempo de vida, ele deixou discursos acadêmicos, como o discurso acadêmico de 1849, já citado anteriormente; o “experimento dramático”, segundo Roberto Acízelo, *Macário*; cartas e poemas. Desses últimos, versos incipientes de sua carreira, alguns tiveram um novo destino: preencher as primeiras páginas de *Lira dos vinte anos*. No entanto, o

título do livro passaria por copiosas metamorfoses até que se chegasse a um veredicto. A princípio, seria:

Brasileiras. Trocou-o, porém, pelo *Fôlhas Sêcas da Mocidade de Um Sonhador*. E, de novo, pelo *Lira dos Vinte Anos de um Trovador Sem Nome*, reduzido, quando da publicação, às quatro primeiras palavras, por decisão da família, que assim, contrariava a intenção, implícita, de manter-se o autor no anonimato. (JÚNIOR, 1962, p. 54)

Na primeira proposta, “Brasileiras”, segundo Magalhães Júnior, podemos perceber um traço marcante do Romantismo vigente: o nacionalismo. Aqui, o escritor parece sugerir que as suas poesias são genuínas de uma cultura brasileira. Tal patriotismo foi defendido pela Primeira Geração Romântica, que teve como um de seus expoentes, pela crítica, Gonçalves Dias (1823-1864). Este pintou, com palavras, um cenário que representava a identidade do povo brasileiro, em que o índio era o nosso herói e a fauna e a flora as nossas riquezas naturais. Porém, “Brasileiras” ainda não seria o título apropriado, mesmo porque Álvares de Azevedo não fora adepto, tão pouco concordava com a Literatura indianista. Segundo Cilaine Alves (1998, p. 58):

[...] [Azevedo] possuía opiniões sobre o nacionalismo literário distintas do pensamento corrente, tendo se manifestado sobre isso em diversas passagens de sua obra. Para ele, uma literatura só se torna autônoma no momento em que a língua adquire, com o progresso e o “caminhar das civilizações”, características próprias.

Em outras palavras, Álvares de Azevedo comportava-se, poeticamente, na contramão do nacionalismo vigente, pois acreditava em uma Literatura genuína a partir do “progresso da civilização”, ou seja, não seria apenas pintar ou falar de paisagens coloridas, com seus índios, que poderia tornar a Literatura em algo próprio, visto que as cartas de Pero Vaz de Caminha (1450-1500), publicadas, no Brasil, em 1817, na obra *Corografia Brasília*, já tinham cumprido essa função.

Já a outra opção para o título, “Fôlhas sêcas da mocidade de um sonhador”, seria uma possibilidade válida para um poeta da Segunda Geração Romântica, pois, nela encontram-se imagens de um jovem sem muitas

esperanças. As “Fôlhas sêcas” representariam, assim, algo sem vida e que caracterizaria uma estirpe, a *mocidade*, isto é, os poetas daquele tempo, que fugiam da realidade. Para os poetas românticos, inclusive Álvares de Azevedo, a Natureza deixa de ser apenas o cenário da poesia e assume a representação máxima do individualismo do poeta. É nela que o eu lírico projeta seus sentimentos, e ela, como resposta imediata, assume o estado de espírito dele, pois:

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa. Falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível [sic.]. A Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes. (NUNES *apud* GUINSBURG, 2013, p. 65)

Para o poeta, há a díade Natureza e Espírito, pois é nela que o romântico vê a revelação de Deus, ou seja, pelos “bosques”, “florestas” e “vento”, por exemplo. A poesia eleva-se pela natureza viva, transportando-o à plenitude. Álvares de Azevedo não foge a essa regra, uma vez que incorpora na linguagem poética a Natureza como “teofania” e constrói seus versos “[...] sobre os ramos da metafórica árvore da vida” (NUNES *apud* GUINSBURG, 2013, p. 64), como pode ser observado nos versos a seguir:

No mar dos vivos o cadáver bóia,
A lua é descorada como um crânio,
Este sol não reluz...
Quando a morte a pálpebra se engóia,
O anjo desperta em nós e subitâneo
Voa ao mundo da luz!
(AZEVEDO, 1996, p. 109)

A estrofe acima foi retirada da segunda parte do poema “Hinos do profeta”, publicado na primeira parte de *Lira dos vinte anos*. Nele, o eu lírico mostra-se arrependido por não ter crido em Deus durante a sua trajetória pessoal e desiludido por não ter alcançado o amor utópico que tanto almejava. O que lhe restou, na velhice foi a espera pela morte, atmosfera esta construída pelos elementos da natureza, tais como: “o mar”, “a lua” e “o sol”. Cada

elemento espelha o humor do eu lírico; além disso, nos dois primeiros versos, observamos que ele se autodenomina “cadáver”. Nessa imagem, há uma voz moribunda que, mesmo viva biologicamente, sente-se agonizando “No mar dos vivos”, pois “Este sol não reluz”, ou seja, a sua vida já não brilha. À “lua”, desmistificada dos impulsos amorosos, cabe a representação da palidez, por intermédio da comparação com o “crânio”, da falta de vigor do eu lírico.

Sendo assim, a relação entre a Natureza e o sujeito romântico consiste em projetar na linguagem poética aquilo que o poeta edifica na imaginação, bem diferente de como os poetas da Primeira Geração Romântica encarava a natureza. Ela seria, deste modo, o cenário, mas, para Azevedo, e outros poetas da Segunda Geração, ela seria o reflexo do estado de espírito do eu lírico.

Mas, por fim, o poeta não definiu nem “Brasileiras”, como homenagem ao patriotismo de Gonçalves Dias, nem “Fôlhas secas da mocidade de um sonhador”, referindo-se indiretamente ao poeta desencantado pela vida, como título para a publicação de seu livro. Escolheu *Lira dos vinte anos de um trovador sem nome* como aquele que estamparia a capa de sua publicação, pois naquelas páginas estariam os poemas de um jovem de vinte anos de idade. Mas, desta vez, quem não se contentou com tal escolha foi a família do poeta, que retirou as quatro últimas palavras e deixou *Lira dos vinte anos*, ignorando uma suposta pista deixada por ele em manter-se no anonimato, pois um *trovador sem nome* seria um indício dessa intenção de Álvares de Azevedo, segundo o crítico Magalhães Júnior. Entretanto, o poeta não pôde presenciar a publicação de seus textos, tão menos contestar a mudança do título de *Lira dos vinte anos*, pois falecera antes, em 1852.

2.2. Entre críticos e críticas: *Lira dos vinte anos*

Lira dos vinte anos, inicialmente, foi organizado pelo crítico e primo de Álvares de Azevedo, Domingos Jacy Monteiro (1831-1896). Essa primeira edição, denominada *Obras de M. A. Álvares de Azevedo*, chegou às livrarias em 1853, ou seja, nove meses depois do falecimento do poeta, como um apanhado de textos reunidos em um volume. Já na apresentação do livro, Jacy registra:

O auctor havia colleccionado em um quaderno uma porção de poesias que pretendêra dar a publico em S. Paulo; muitas outras colleccionou ele vários quadernos, depois dessa tentativa, tendo ajuntado mesmo algumas ao primeiro, parecendo assim indicar que, quando posteriormente desse aos prélos a sua – *Lyra dos vinte anos* – nella incluiria todas ou quase todas. (MONTEIRO, 1953, [s.p.])

Ou seja, os poemas que compuseram a primeira edição, em tese, já teriam sido designados à *Lira* pelo próprio poeta. No entanto, reitera Candido (1987), a validação dessa informação é vaga, pois se trata de dado coletado nas biografias e notas de rodapé, sobre Azevedo. Porém:

[...] é preciso sempre lembrar que as obras de Álvares de Azevedo foram publicadas depois da sua morte, sem que ele tivesse podido organizá-las nem dizer o que considerava acabado, o que era rascunho e o que não era para publicar. Daí a pergunta: esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devera estar combinadas. (CANDIDO, 1987, p. 11)

Candido aponta, no excerto acima, um questionamento preciso, visto que Álvares de Azevedo não estava vivo quando da publicação de seus textos. Portanto, não há garantias de que Jacy Monteiro – assim como outros críticos que organizariam depois a obra do poeta – tenha selecionado os poemas que, realmente, fariam parte de *Lira*. E, mesmo que o crítico tenha sido assertivo, quem garante que o poeta de fato disporia os poemas na ordem em que se encontram na edição original? Outra possibilidade que nos vem à luz é: a ordem desse “monte de prosa e verso é tão irregular” de propósito, sugerindo a “originalidade do gênio”, que escrevia freneticamente, sob inspiração?

O primeiro volume, de 1853, destinado às *Poesias*, é composto por: *Discurso biográfico do bacharel M. A. Álvares de Azevedo*, assinado por D. J. Monteiro e recitado na quarta sessão solene do Ginásio Brasileiro pelo sócio efetivo e primeiro secretário; *Fragmentos de cartas do autor ao Sr. Luiz Antonio da Silva Nunes*, conjunto de missivas datadas entre 1848 e 1850; *Lira dos vinte anos*, dividida em duas partes, sendo a primeira sem prefácio e a

segunda, com; e *Poesias diversas*. Quando Monteiro (1853, [s.p.]) organizou a primeira edição, todavia, acreditou que um livro apenas não seria o suficiente para reunir os textos deixados por Álvares de Azevedo, por isso ele já anunciou:

A este volume seguirá outro contendo uma colecção de escriptos em prosa; no fim do qual daremos vários discursos e poesias que apparecêrão por ocasião da sua morte.

Restarão pois muitas outras composições: farão parte de outra collecção que talvez possa ser dada a lume, depois dos dous volumes a que nos propusemos.

Ou seja, o segundo volume, o de 1855, é mais voltado para a produção em prosa do autor, no qual estão reunidos o *Discurso* de 1949, que comemorava a criação dos cursos jurídicos no Brasil, e o de 1950, pronunciado na sessão da instalação da sociedade acadêmica “Ensaaios Philosophicos”, em nove de maio; os textos críticos “Jacques Rolla” (de Alfredo de Musset) e “Aldo o Rimador” (de Jorge Sam), este datado como cinco de maio de 1850; uma “Carta ao pai”, Inácio Manuel Álvares de Azevedo; o artigo de jornal “Necrologia de João Baptista da Silva Pereira”, publicado em *Ensaaios Litterarios*; “Literatura e civilização em Portugal”; “Puff – Macário”; “A noite na taverna”; e o poema “Pedro Ivo”. Ou seja, Jacy Monteiro conseguiu reunir uma vasta coletânea do poeta, entretanto esses dois volumes fizeram parte das edições seguintes, que saíram na segunda metade do século XIX.

A edição seguinte seria publicada em 1862, como uma continuação da primeira, mas, desta vez, com os dois prefácios. No entanto, de todas as edições propagadas, é a de 1873, a quarta, considerada a mais completa, organizada pelo crítico Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891). Nela encontramos dois prefácios, porém, colocados no início do livro, ou seja, antes da primeira parte dos poemas, gerando um questionamento sobre quais textos dialogavam com o primeiro e quais com o segundo, “[...] o que não tem cabimento”, segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos (2002, p. 550), responsável pela “Edição crítica de Álvares de Azevedo”. Portanto, somente na oitava edição, em 1942, feita por Homero Pires (1887-1962), foram incluídos os prefácios como abertura, cada um, do conjunto de poemas com os quais e a cujos temas se referiam. No entanto, não temos certeza de que essa era a disposição almejada pelo autor quando *Lira* foi pensado.

De todas as produções literárias de Álvares de Azevedo, *Lira dos vinte anos* foi a mais prestigiada e mesmo uma das obras mais comentadas do século XIX. Isso, no entanto, não quer dizer que foi bem estudada, segundo Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira*, de 1888, já que os críticos a receberam como retrato da vida do poeta, conforme já visto por nós, e que fizeram do biografismo uma solução para o entendimento dos textos.

Esta solução, aliás, não foi aplicada exclusivamente na obra de Álvares de Azevedo, pois seus colegas Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa receberam o mesmo tratamento. Magalhães Júnior (1962, p. 88), por exemplo, descreve a personalidade de Azevedo, evidenciando dois posicionamentos, segundo ele, visivelmente ambíguos e que estariam evidenciados em versos de vários de seus poemas:

[...] os dos que afirmavam que Álvares de Azevedo era um espírito meigo, delicado, virgem, puro e singelo, não conhecendo as diabruras e irregularidades de vida senão pelos livros dos escritores românticos, e o dos que o pintavam como um ser depravado, corrupto, ébrio, devasso, metido em extravagâncias e desatinos de toda casta.

Constrói-se, em torno da figura de Álvares de Azevedo, e reforça-se, nas palavras de Júnior, o poeta como uma personagem tipicamente romântica. Isso porque, ao redor daqueles que frequentavam a faculdade de Direito, foram configuradas algumas lendas e anedotas sobre o comportamento dos estudantes. Houve “[...] casos como o da eleição da Rainha dos Mortos ou o da orgia patrocinada por Álvares de Azevedo e seus colegas por ocasião de um encontro” (ALVES, 1998, p. 103). Tais histórias, portanto, só viriam para comprovar que os jovens universitários viviam intensamente, entregues aos rituais boêmios, banhados pelo álcool, e que, posteriormente, reproduziam suas experiências no papel. Todavia, os escritores não se sentiam incomodados com as falsas colocações, pelo contrário, mantinham o comportamento que ratificava o que falavam deles, visto que:

Tais fatos evidenciam uma exagerada e, portanto, suspeita preocupação dos poetas da época em idealizar situações de boêmia, o que denuncia mais um interesse em forjar uma vida desregrada do que o de vivê-la corretamente. (ALVES, 1996, p. 104)

Ou seja, os poetas encarnavam o protagonista, cuja vida acontecia entre encontros libertinos e momentos torrenciais de escrita, contribuindo para a formação das lendas em torno da vida dos poetas, que assumiam este papel como forma de reafirmar a composição poética romântica, buscando impelir no texto o máximo da expressão do Eu de quem o escrevia. A partir disso, Magalhães Júnior abraçou essa dualidade anjo/demônio, criada com base na personalidade de Azevedo, e reforçou-a para analisar a obra de arte do poeta. Quanto à estrutura em que *Lira dos vinte anos* foi organizado, estudiosos apontam que o livro é dividido em duas partes, cada qual com seu prefácio de abertura. Ou seja, a primeira parte do livro seria destinada à representação da face “delicada, virgem, pura e singela” do poeta, enquanto a segunda, à “depravada, corrupta e ébria”. Essa análise, sob o viés do biografismo, compõe as primeiras críticas acerca da linguagem poética de Álvares de Azevedo, pois os críticos se valiam de aspectos ligados à sua vida e personalidade para explicar sua produção literária. Portanto, muito tempo e energia foram gastos durante esse processo, quando poderiam ter aproveitado para identificar a identidade poética do autor, ressaltando o que nela “[...] pode conter de elementos históricos e filosóficos inerentes ao movimento literário ao qual se filiava, o romantismo” (ALVES, 1998, p. 1).

Em outros casos, o poeta era visto como um paciente em tratamento psicológico, pois, como tinha o hábito de verbalizar o presságio da morte, os críticos (ou terapeutas) achavam que os poemas eram um meio de externalizar os seus sentimentos mais profundos, e não valorizavam o aspecto literário do autor. Mário de Andrade (1893-1945), por exemplo, em artigo para a *Revista Nova*, publicado em 1978, empreendeu uma análise crítica da obra de Álvares de Azevedo de acordo com as recentes, para aquela época, descobertas da teoria psicanalítica, visto que, aproximou o biografismo, que era moda, com elementos da análise freudiana.

Já Joaquim Norberto (1820-1891) se empenhou em enquadrar o poeta de acordo com a lírica romântica, visto que os autores desse período se esforçavam em resgatar uma literatura que fosse genuinamente brasileira, ou seja, sem imitações de autores europeus ou ingleses, por exemplo. Seu esforço foi tamanho que a todo custo buscava nos poemas de Álvares de

Azevedo indicações que comprovassem essa tese, afirmando, como aponta Alves, que, mesmo sofrendo influência de autores como Byron, Dante e Shakespeare, o poeta brasileiro os superava:

Lia-os no silêncio de seu gabinete e reteria-os no meio de seus estudos obrigados, para um dia identificar-se com eles, para depois igualá-los, e por fim ultrapassá-los, perdê-los de vista na imitação, e apresentar-se, segundo a expressão de Affonso Karr, em toda a originalidade de sua individualidade!! (NORBERTO *apud* ALVES, 1998, p. 31)

Essa ideia se tornou tão fixa para esse crítico, que buscava na linguagem poética do autor a não influência estrangeira, a fim de reafirmar “toda a originalidade de sua individualidade”. De acordo com as palavras de Joaquim Norberto: “Byron, Dante e Shakespeare” serviram como influência no início da carreira de Álvares de Azevedo, porém tornaram-se obsoletos quando da descoberta, por este, de sua identidade poética. O crítico, no entanto, apresentava um olhar bipolar acerca da “originalidade” alvaresiana, pois, primeiro, exaltava-a e, logo, em seguida, desdizia, principalmente, quando aproximava a poética de Álvares de Azevedo com a de Gonçalves Dias. Para tanto, exemplificou a predileção pelo representante da Primeira Geração Romântica, falando que o poema “Canção do exílio” teria inspirado e, até mesmo, teria tido algumas de suas formas poéticas copiadas em “A cantiga do sertanejo”, de *Lira dos vinte anos*:

[...]
Se tu viesses, donzela,
Verias que a vida é bela
No deserto do sertão:
Lá têm mais aroma as flores
E mais amor os amores
Que falam no coração!
[...]
É doce na minha terra
Andar, cismando, na serra
Cheia de aroma e de luz,
Sentindo todas as flores,
Bedendo amor nos amores
Das borboletas azuis!
(AZEVEDO, 1996, pp. 25-26)

Nas estrofes acima, notamos algumas semelhanças com a “Canção do exílio”, tais como: o eu lírico utiliza o advérbio “lá” para identificar o “deserto do sertão” como sendo um lugar aprazível, assim como no poema de Gonçalves Dias, no qual o “lá” identifica a pátria. Tanto em um, como no outro, o lugar de origem é representado de maneira hiperbólica, ou seja, com características positivas que o exaltam: “Lá tem mais aroma as flores/ E mais amor os amores/ Que falam no coração”; “Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores,/ Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores” (DIAS, 1944, p. 22). Portanto, podemos notar que Joaquim Norberto, apesar de ter sido um grande crítico romântico, pecou ao tentar colocar em uma “caixinha lírica” as produções poéticas de Álvares de Azevedo, esquecendo-se de observar aquilo que o poeta tinha de mais valioso: a linguagem poética inovadora.

Segundo Cilaine Alves (1998, p. 32), sobre Joaquim Norberto:

Três fatores básicos fornecem as linhas mestras do artigo de Norberto, favorecendo sua divisão em três partes: inicialmente, o texto apresenta uma síntese biográfica do poeta; depois, o crítico faz uma incursão na obra propriamente dita; finalmente, fornece orientações aos imitadores do poeta a fim de que possam evitar os possíveis erros cometidos por Álvares de Azevedo.

As três “linhas mestras” citadas acima, em *O belo e o disforme*, representam o posicionamento unânime dos críticos daquela época sobre obra de Álvares de Azevedo, pois Joaquim Norberto se ateve ao biografismo como ferramenta de análise do texto, dentro de um lirismo romântico. Quanto aos temas abordados, como a melancolia, por exemplo, eles eram justificados pela personalidade do poeta, pois “Aquelle rir jovial de sua musa, aquelle tom humorístico de seus versos embebidos de certa melancolia, fundidos na mais delicada gradação do estylo, eram mais de sua índole do que as reticências de sua crença” (NORBERTO *apud* ALVES, 1998, p. 33). Além disso, o crítico utiliza o poeta como exemplo aos imitadores, para que eles “possam evitar os possíveis erros cometidos”. Contudo, qual seriam esses “erros cometidos”? Segundo Cilaine Alves (1998, p. 32):

Os possíveis “erros” cometidos por Álvares de Azevedo em sua poesia, e que Joaquim Norberto aconselha aos imitadores evitar, atestam, na atualidade, a modernidade da linguagem adotada pelo poeta. O crítico romântico condena nela justamente a quebra das convenções artísticas da forma. Assim, a proposta de flexibilidade métrica do verso feita pelos românticos, como uma tentativa de aproximar o verso de uma linguagem prosaica, e que é adotada na poesia alvaresiana, é tomada pelo crítico como falta de amadurecimento de um jovem poeta.

Ou seja, o “erro cometido” era estar à frente do seu tempo, pois que se tratava de inovação literária. Álvares de Azevedo estava além de sua época, antevendo o que os modernos pregariam futuramente, em 1922, durante a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Isto é, a liberdade das formas poéticas e aproximação dos temas e da linguagem com o cotidiano, da arte em relação a todas as pessoas e não mais, somente, à elite paulistana. Joaquim Norberto, portanto, não teve sensibilidade literária capaz de perceber o novo gênio que estava surgindo.

Outro crítico, agora da segunda metade do século XIX, Sílvio Romero (1851-1914), que seguia uma linha conservadora, assim como Joaquim Norberto, posicionava-se de maneira mais ferrenha não diretamente ao poeta Álvares de Azevedo, mas sim, ao Romantismo brasileiro como um todo. Via nas imitações, sobretudo ao que era importado da Europa, um atestado de mediocridade intelectual e cultural do nosso país, pois ele advogava, juntamente com os poetas da Primeira Geração Romântica, uma literatura patriota, ou seja, “[...] que antes se deveria orientar pela cultura popular” (ROMERO *apud* ALVES, 1998, p. 35). Todavia, ele foi um dos primeiros a perceber uma binomia, apresentada nos textos de Álvares de Azevedo, no segundo prefácio de *Lira dos vinte anos*, por exemplo, nomeando “[...] essa divisão como um recurso de representação da realidade externa” (p. 37); em outras palavras, uma divisão da consciência lírica do poeta. Porém vale lembrar que a obra foi publicada postumamente, logo, não sabemos se o poeta a disporia como Domingos Monteiro ou Joaquim Norberto fizeram. Advém daí, no entanto, a superioridade no avanço dos estudos sobre o autor, pois Sílvio Romero soube desvencilhar a chamada análise biográfica, ou psicanalítica, feita por Mário de Andrade, e criticou quem utilizava esse dispositivo para investigação. Segundo Romero (*apud* ALVES, 1998, pp. 37-38):

Eis aí em Álvares de Azevedo, que toda a gente costuma apresentar como um ente quimérico, cheio de fantasias estúrdias, um forte apelo para as duras realidades da vida. Devemos, pois, em mais de um ponto corrigir nossos levianos juízos.

Sendo assim, o crítico, no trecho anterior, chama-nos a atenção para “as duas realidades da vida”, como os temas da poesia alvaresiana, ou seja, àquelas sugeridas e apresentadas pela binomia, em que de um lado há o amor e a morte, e de outro, a promiscuidade e a linguagem crítica. Portanto aconselha corrigirmos “nossos levianos juízos” de que os poemas sejam meros reflexos de uma vida.

Esse crítico, portanto, foi quem iniciou o que, hoje, Cilaine Alves (1998), em *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, denomina “código poético”, quando faz referência à linguagem do escritor. Ou seja, em um primeiro momento, a obra lírica do poeta delineia um mundo visionário, em que busca o afastamento do mundo real e transcende, por meio da alma. Em contrapartida, no segundo momento, os poemas adotam um posicionamento cético com relação à cultura e rebatem aquele “mundo inteligível”⁶, que ele mesmo criou. Tal paradoxo, de busca e afastamento do real, é quem dá movimento à passagem da primeira à segunda parte de *Lira dos vinte anos* e que Cilaine Alves identifica como “código poético”. Há, por conseguinte, em seus textos, a identidade de um eu lírico que mostra a realidade social da época e, ao mesmo tempo, é subjetivo. Ou seja, a autora identifica dois grupos de poemas na obra de Azevedo:

Assim, enquanto as poesias que visam a transcendência apresentam metáforas vagas e indefinidas o suficiente para retratar uma espiritualidade almejada, as de cunho marginal expressam a insatisfação com os rumos da cultura mediante a exploração da vida material e sensível, isto é, fazendo a apologia de valores e comportamentos devassos e aproximando-se, no que tange à representação, do código byroniano. (ALVES, 1998, p. 71)

⁶ Expressão utilizada pelo filósofo Platão (2014), em *A República [ou sobre a justiça, diálogo político]*, para designar o mundo perfeito.

Ou seja, os 34 poemas que compõem a primeira parte de *Lira*, descrevem um eu lírico em busca de uma perfeição sublime, principalmente, no que diz respeito ao amor. A figura feminina, aqui, mais uma vez, é o centro de suas construções poéticas, utópicas, pois ele se vê com as mãos atadas, o que o impede de tocá-la e tê-la carnalmente; logo, o que lhe resta é sonhar em encontrá-la no mundo das ideias, nem que para isso a morte seja o caminho.

Já a poesia de “cunho marginal”, segundo Cilaine, concentra-se na segunda parte, onde o poeta colocaria em ação sua face crítica com relação à sociedade da época e nos faz refletir sobre o posicionamento dos trovadores nesse período, promovendo, concomitantemente, outros tipos sociais que estão à beira da sociedade, tais como as prostitutas, os bêbados e os boêmios.

Portanto, até que se chegasse à análise da obra de Álvares de Azevedo sob a perspectiva de uma linguagem binômica, muito foi dito, de maneira errônea, sobre sua produção, e Silvio Romero foi o primeiro a perceber o valor poético do autor.

CAPÍTULO 3

AS VOZES DO POETA

3.1. Primeiro prefácio: os incipientes cantos de um poeta

No prefácio da primeira parte de *Lira dos vinte anos*, prenunciam-se textos de um escritor incipiente, com fortes marcas de um romantismo ultrarromântico, tendo os devaneios e sonhos como mote para suas escrituras. Ele diz desvelar os seus desejos mais íntimos e os entregar, com afeição, ao leitor:

São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.

É uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço. (AZEVEDO, 1996, p. 3)

No primeiro parágrafo, Álvares de Azevedo reconhece que os poemas que estão por vir ressoam características de um jovem aprendiz, ainda influenciado por alguns escritores europeus. Porém, tal técnica era recorrente entre os poetas românticos e conhecida como florilégio, no qual o poeta faz comparações entre a escrita poética e os elementos da natureza. Segundo João Adolfo Hansen (1942, *apud* ALVES, 1998, p. 103): “O que se demonstra na prática romântica de escrever prefácios que negam a ficção do que se lê, alegando-se a vida, a natureza e o cósmico: ‘A história é verdadeira’, como Alencar avisa no de Senhora”. Ou seja, no texto romântico, a ausência da formalidade e a inexistência de regras contribuem para a “produção de efeitos retóricos” (p. 103), negando que a obra de arte seja estabelecida de maneira artificial. Logo, essa recusa – como lembra Nunes, retomando citação feita por Guinsburg – vai ao encontro do que Immanuel Kant (1724-1804) escreveu sobre a noção de gênio e que se propagou entre os poetas românticos:

Graças à satisfação desinteressada que provocam, as coisas naturais que são belas, parecem livres produtos da Natureza; as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea, que

se sobrepõe aos artifícios da arte. (KANT *apud* GUINSBURG, 2013, p. 60)

De acordo o filósofo, o gênio romântico escreveria a sua obra de arte de maneira natural, como se ela brotasse, deixando-a mais bela pela criação espontânea, assim como as plantas na Natureza que, às vezes, apesar das adversidades externas, nascem.

No segundo parágrafo do prefácio, o poeta faz um jogo de contradições na construção das orações, pois, primeiramente, afirma sobre os seus poemas: “é uma lira”, “uma primavera” e “uma coroa de flores”, para, em seguida, negar: “mas sem cordas”, “sem flores” e “sem viço”. Nesse movimento ardiloso do poeta, surgem aspectos significativos à sua linguagem, pois os elementos naturais “primavera” e “flores” são temas recorrentes entre os escritores românticos. Para estes a natureza representa, diferentemente, por exemplo, do que ocorre nos árcades, o estado de espírito do eu lírico, pois, no caso do poeta romântico, a natureza assume o papel de agente nas representações do espírito e da alma. Porém, em Azevedo, esses elementos orgânicos estão mortos: “sem flores” e “sem viço”, ou seja, as suas convicções estão fragmentadas. A esse cenário, Cilaine Alves (1998, p. 156) designa “flores murchas” como “O decair da jovialidade, a perda da esperança na humanidade [...] uma visão do mundo pessimista”, dando vasão a um eu lírico incapaz de reagir ao mundo em que vive, porque impossibilitado de concretizar os seus desejos.

Essa negação à vida é constante nos poemas de *Lira dos vinte anos*, tanto nos da primeira parte quanto nos da segunda, pois o eu lírico recorre frequentemente à ideia da perda das esperanças, como no poema “O poeta”, em que proclama:

Que divino pensamento,
Que a vida num só momento
Dentro do peito sentiu...
Não sei!... Dorme no passado
Meu pobre sonho doirado...
Esperança que mentiu...
(AZEVEDO, 1996, p. 31)

Nos versos acima, quando o eu lírico fala sobre o seu “divino pensamento”, ele se refere à possibilidade da morte, especificada em verso anterior: “Pensou que ele ia morrer!” (AZEVEDO, 1996, p. 31). Todavia, esse pensamento é um lapso do presente, pois esse tempo é regado pela incapacidade de realizar os seus sonhos. Já o tempo passado, é compreendido como o lugar, e momento, da efetiva consumação dos seus atos, pois “[...] essa metáfora remete a um tempo mítico no qual [...] o sujeito poético [...] esperava encontrar a integridade de sua alma” (ALVES, 1998, p. 156).

Ainda no primeiro prefácio, no terceiro parágrafo, podemos notar o diálogo entre a vida e a produção do poeta, assegurado pelos críticos que construíram na figura de Álvares de Azevedo um mito romântico. Como afirma Magalhães Júnior, o poeta: “[...] escrevia rápida e febrilmente, sem se dar o trabalho de limar, polir e repolir as suas composições. Como se tivesse o pressentimento da morte próxima” (JÚNIOR, 1962, p. 43). Ou seja, os poemas a seguir serão os “Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitava um sonho” (AZEVEDO, 1996, p. 3), pois, apesar de ter vivido apenas por 21 anos, ele deixou uma vasta produção de poemas.

O primeiro prefácio nos propõe dois momentos distintos, mas que representam uma unidade, esta que era tão desejada pelos poetas românticos: no primeiro momento, o poeta traça características de sua estilística, assumindo a sua escrita como primária, pois: “São páginas despedaçadas de um livro não lido...” (AZEVEDO, 1996, p. 3). No segundo, expõe os temas que serão abordados nas páginas seguintes: a morte, a poesia e o amor, já apresentados por meio das epígrafes no início do livro, isto é, lugar comum da retórica da época.

Na primeira epígrafe, de Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), logo encontramos uma comparação entre a vida e a morte: “Cantando a vida, como o cisne a morte” (BOCAGE *apud* AZEVEDO, 1996, p. 1), retirada do poema “Epístola ao ilustríssimo senhor Sebastião Botelho”, em *Rimas* (1806), numa alusão à metáfora da morte. Essa imagem dialoga com uma passagem do livro *Fédon – a imortalidade da alma*, do filósofo Platão (427 a.C. - 347 a.C.), em que há o diálogo entre Fédon e Sócrates, condenado à morte e obrigado a tomar veneno. Em seus últimos momentos, Sócrates tenta

convencer a personagem Símias de que a morte não é um destino penoso e argumenta:

Pelo que vejo, considerais-me inferior aos cisnes, pois quando estes percebem que estão perto de morrer, por terem cantado a vida toda, mais vezes e melhor põem-se a cantar, contentes de partirem para junto do deus de que são os servidores. [...] segundo penso, têm o Dom da profecia, e por preverem as delícias do Hades, cantam e se alegram nesse dia muito mais do que antes. [...] não deixarei a vida com menos coragem do que eles. (PLATÃO, 2014, p. 30)

O cisne, portanto, quando pressente que a morte está próxima, inicia um canto gracioso, jamais produzido anteriormente, porque se alegra ao saber que se encontrará com Deus. Dessa maneira era a morte para Sócrates, pois, enquanto o veneno penetrava em suas veias e o seu corpo sentia os efeitos, sua alma se engrandecia com a possibilidade de um recomeço espiritual. Assim como o cisne, Bocage (1994, p. 32) pressentiu o seu fim e escreveu: “Rasga meus versos, crê na eternidade!”, rebelando-se contra a sua primeira fase incrédula, e Álvares de Azevedo resgatou em *Lira dos vinte anos* essa imagem do pássaro, pois a morte é “[...] a possibilidade de dar fim aos sofrimentos do sujeito lírico” (ALVES, 1998, p. 80).

Já na segunda epígrafe, o eu lírico descreve as três palavras que gostaria que colocassem em sua lápide, por meio dos versos de Alphonse de Lamartine (1790-1869), expoente da literatura romântica francesa:

Dieu, amour et poésie sont les trois mots que
je voudrais seuls graver sur ma pierre, si je
mérite une pierre.
(LAMARTINE *apud* AZEVEDO, 1996, p. 1)⁷

Esses versos foram retirados de um diário de viagens intitulado *Souvenirs impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient (1832–1833) ou Notes d’un voyageur* [Lembranças, impressões, pensamentos e paisagens durante uma viagem ao Oriente (1832–1833) ou Notas de um viajante], em que o poeta vai ao Oriente, com o apoio de sua mãe, em busca de respostas para as suas questões existenciais, advindas de uma grande perda em sua vida: a morte da sua filha Julia.

⁷ “Deus, amor e poesia são as três palavras que eu gravaria apenas na minha pedra, se eu mereço uma pedra.” (tradução nossa).

Nessa estrofe, o eu lírico cita as três palavras que gostaria que colocassem em sua lápide: “Deus, amor e poesia”, as quais serão o mote da primeira parte de *Lira dos vinte anos* e lembradas na inscrição tumular encontrada no poema “Lembrança de morrer”, o qual encerra a primeira parte do livro: “Foi poeta, sonhou e amou na vida” (AZEVEDO, 1996, p. 116). Em ambos, portanto, encontramos uma forte marca do sentimentalismo derramado dos românticos, os quais se apoiavam na tríade “Deus”, “amor” e “poesia” para escrever os seus textos.

Como se vê, nas epígrafes escolhidas já teríamos a presença de algo que seria característico da poética de Álvares de Azevedo, pois sugestionam os caminhos que serão percorridos ao longo de *Lira dos vinte anos*. Elas são responsáveis por abrir os primeiros cantos do sabiá, ou seja, o primeiro prefácio e, conseqüentemente, a primeira parte do livro, de acordo com a organização póstuma feita pelos críticos.

3.2. Segundo prefácio: duas consciências que se completam

O poema “Lembrança de morrer” encerra a primeira parte de *Lira dos vinte anos* e parece dialogar com a epígrafe do poema de abertura – “Um cadáver de poeta” – da segunda: “Levem ao túmulo aquele que parece um cadáver! Tu não pesaste sobre a terra: a terra te seja leve!” (UHLAND *apud* AZEVEDO, 1996, p. 125)⁸. Nesse poema, já visto anteriormente, observamos a morte do eu lírico, desapontado pelos desencantos do mundo e, no mote do poema seguinte, uma reiteração dessa ideia, porque “Tu não pesaste sobre a terra”. Essas palavras sugerem que o cadáver, ou seja, o poeta, não fora reconhecido em vida.

Esse poema finaliza “As primeiras vozes do sabiá” (AZEVEDO, 1996, p. 3), de acordo com o primeiro prefácio, pois algumas características da Era Clássica – tais como, as redondilhas menores e maiores, e os decassílabos, assim como a regularidade da métrica que ainda faziam parte da sua linguagem –, em alguns poemas cederão espaço aos versos livres e ao gênero

⁸ Ludwing Uhland (1787-1862), poeta romântico alemão.

híbrido, ou seja, trata-se de textos que mesclam os gêneros lírico, trágico e satírico. Já os temas, como a morte e o amor platônico, sucumbem aos poemas críticos, irônicos e jocosos.

Na segunda parte de *Lira dos vinte anos*, no prefácio, a outra face do “código byroniano” nos é apresentada, por meio de uma linguagem poética ácida e corrosiva, o oposto daquela utilizada na primeira. A princípio, somos advertidos pela seguinte voz:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!
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.
Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.
(AZEVEDO, 1996, p. 119)

Se o leitor, portanto, espera encontrar as formas e os conteúdos da primeira parte do livro, está equivocado, pois o “mundo visionário e platônico”, aquele sublime e perfeito em que a mulher é angelical, irá se desfazer. Logo, esse mundo idílico será descortinado por Álvares de Azevedo, pois, nesse momento, o poeta sugere que o mundo do Romantismo estaria em crise e, para compor essa trama, ele nos deixará face a face com grandes personagens, que vagam pelas histórias da literatura mundial.

Nesse “mundo novo, terra fantástica” emergem tipos de caráter duvidoso, como: Sancho Pança, criado por Miguel de Cervantes (1547-1616), fiel escudeiro de Dom Quixote, que só aceitou acompanhá-lo durante as suas aventuras com a promessa de que ganharia uma ilha em troca; portanto, é interesseiro, mas com um toque de humor; John Falstaff e Bardolph fazem parte do mundo ficcional de William Shakespeare (1564-1616), ambos surgem em quatro peças do poeta, sendo Bardolph, o gatuno, integrante da comitiva de Falstaff, este jocosos e boêmio; Panúrgio, de François Rabelais (1483-1553); Fígaro de Beaumarchais (1732-1799); Sganarello de Molière (1622-1673); e D. João Tenório de José Zorrilla (1817-1893). Todos têm, como características semelhantes, o humor.

Esses personagens contraventores e libertos de uma consciência moral, na mente de Álvares de Azevedo tornam-se inspirações para sua

construção poética, deixando em evidência esse lado marginalizado da sociedade, pois:

A partir do momento em que o sujeito poético se dá conta da inapreensibilidade de esferas cósmicas e de que a ciência não é capaz de explicar os mistérios da vida, ele se volta para seus aspectos irracionais representados, poeticamente, pelo macabro e pela degradação humana. (ALVES, 1998, p. 109)

O predomínio da busca pelas “esferas cósmicas” fica resguardado na primeira parte de *Lira dos vinte anos* e, agora: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban”. Ariel e Caliban são dois personagens de Shakespear, na peça *Tempestade*, escrita no último ano de vida dele, e cuja estreia nos palcos se daria no mesmo período. Ela faz uma forte crítica em relação aos jogos de interesse no âmbito da política e retrata, metaforicamente, a manipulação em prol do benefício próprio. Ariel é o reflexo da subserviência e da bondade, enquanto Caliban, do egoísmo e da maldade, a força maligna que evidenciará os desejos e ações mais obscuros do ser humano. Ariel, portanto, evidenciaria a primeira parte de *Lira dos vinte anos*, enquanto Caliban, a segunda parte. Logo, esses dois personagens, apesar de antagônicos na essência, representam a unidade do ser humano, pois a bilateralidade é característica inerente ao homem, ou seja, todos têm um lado bom e outro mau.

Em *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo traz para a ficção essas duas naturezas citadas anteriormente. O livro, como representação de um corpo, desdobra-se em uma primeira parte, dialogando com a face benigna do ser, e, na segunda parte, com a maligna. No entanto, as duas se complementam, fazendo com que haja uma unidade. Sobre esse princípio dual, Victor Hugo (1802-1885), em *Do grotesco e do sublime* (2014) – prefácio da peça teatral *Cromwell* (1827) –, faz uma reflexão acerca desse movimento romântico que ele próprio denominará, como “grotesco” e “sublime”, já que:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até o belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silvo. (HUGO, 2014, p. 33)

De acordo com o poeta francês, o “sublime” por si só não revelaria todas as possibilidades da beleza de um texto. Ou seja, a busca pelo etéreo, pelo angelical em um mundo paradisíaco, em si mesma – assim como a primeira parte de *Lira dos vinte anos* em que os poemas flutuam em tais atmosferas –, não tornaria o livro objeto de desejo dos leitores. Foi necessário, portanto, que o “grotesco” compusesse a segunda parte do livro para que, a partir da colisão entre as temáticas desenvolvidas nos dois prefácios, irrompesse uma linguagem poética única. Álvares de Azevedo, em vista disso, “faz sobressair a ondina” e “embeleza o silvo”, quando constrói um livro, cujas partes se confrontam, mas, concomitantemente, estabelecem um diálogo. O “grotesco”, da segunda parte, faz aparecer e brilhar o “sublime” da primeira, ao mesmo tempo em que, sendo “grotesco”, destaca-se por seu “sublime”.

Na primeira parte, portanto, observamos um eu lírico que apela para imagens subjetivas e vê a morte como uma solução, a fim de sublimar-se e atingir o sensível. Aqui, a razão é deixada em segundo plano. Já na segunda parte, em que aquele cujo nome nos faz lembrar a palavra canibal, Caliban, arranca com os dentes a pele das relações de aparência e deixa expostas as vísceras, tal descortinamento fica evidente em “Um cadáver de poeta”, poema em que se concentra nosso presente estudo e que denuncia os abusos do clero da igreja, assim como evidencia as diferenças acentuadas entre as classes sociais.

Essas divergências sociais fizeram parte da transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, e o Brasil, colônia portuguesa recém-independente, em 1822, buscava uma autonomia política, mas foi a elite agrária quem assumiu o trono do rei Dom Pedro II. As instituições mudaram de nome, porém os mandos e desmandos continuavam os mesmos, e o objetivo principal era aproveitar ao máximo a desigualdade de classes, tanto é que o processo de abolição da escravidão se deu no início de 1850, com a Lei Eusébio de Queirós, com o intuito de aumentar a mão de obra. Os escravos já não estavam dando conta do crescimento produtivo que se iniciara, resultando, por parte da população, os “[...] comportamentos bárbaros e selvagens do século XVIII” (SCHILLER, 2011, p. 15).

Devido a essas questões históricas, *Lira dos vinte anos* busca representar, por meio da binomia, os espíritos duais que permeavam os ares, Ariel e Caliban, desvelando “[...] duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta [que] escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 1996, p. 19) e que estava influenciado pelos acontecimentos externos, pois “[...] o sujeito lírico aspira ‘ora a uma realidade mais subjetiva, ora a uma realidade exterior’” (CANDIDO *apud* ALVES, 1998, p. 62).

De acordo com a disposição em que ficara a *Lira dos vinte anos*, somos levados a crer que a ingenuidade e a inexperiência apresentadas no primeiro prefácio se transfiguram, em seguida, em um eu lírico crítico. De modo que podemos sugerir a hipótese de que na lírica de Álvares de Azevedo haveria uma sugestão de antecipação do modernismo, com relação à forma e conteúdo da linguagem poética empregados. Se o típico homem romântico é retratado na primeira parte da obra, na segunda, o autor se posiciona, também, de maneira crítica em relação ao Romantismo brasileiro:

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema [a binomia]⁹, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René. (AZEVEDO, 1996, p. 119)

No trecho acima, o escritor demonstra que os próximos poemas não seguirão os padrões da época à qual pertenciam, e proclama o seu estilo como algo novo, ou ao menos pouco utilizado no período: o tema “binomia”, por meio do qual ele:

[...] constrói, num segundo momento e numa operação inversa, diversas experiências de vida que acabam por dissolver a unidade do ser, dividindo-o, heteronicamente, em várias consciências [...] assentada na existência, reflete as limitações que o sensível impõe ao infinito pensamento criador. (ALVES, 1998, pp. 131-132)

⁹ “Binomia” é um termo utilizado no parágrafo anterior desse mesmo prefácio do autor: “[...] A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia” (AZEVEDO, 1996, p. 119).

Em meio ao sentimentalismo vigente, Goethe (2007, p. 3), em *Os sofrimentos do jovem Werther*, sugere uma trama romanesca com o aguardado *happy end*, ou desfecho moralizante, porém surpreende a todos, pois, no prefácio da obra, antecipa: “[...] e com lágrimas acompanhareis o seu destino”, o do protagonista. Os leitores, no entanto, são pegos de surpresa pelo final trágico: o suicídio de Werther. Essa morte não simboliza o escapismo, tão menos o fracasso; ela seria, na verdade, o desfecho digno para uma personagem que não cabe nesse mundo, assim como o Poeta¹⁰.

Além de, por um lado, lançar sua crítica a Werther, por outro, Álvares de Azevedo ainda pede desculpas a René Descartes (1596-1650) por não seguir o método racional proposto pelo filósofo, preconizado em sua dialética matemática, ou seja, a razão: “[...] perdoem-me os poetas do tempo [...] o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René” (AZEVEDO, 1996, p. 119). Portanto, o poeta, ironicamente, sugere que não será cúmplice desse movimento racional, pois prega a subjetividade e a emoção como representações máximas do eu.

O segundo prefácio é articulado de tal maneira que nele podemos observar o método dialético: tese, antítese e síntese, demonstrando a autoconsciência de Álvares de Azevedo na organização da “unidade” de *Lira dos vinte anos*. Percebemos que o livro não é feito de duas partes distintas, mas sim, de fragmentos que se complementam, formando um indivíduo, que ora é regido pelo bem (Ariel), ora, pelo mal (Caliban).

A linha de raciocínio do Poeta, para a construção do segundo prefácio, seguirá a seguinte linha: a tese, que consiste na afirmação de que “o mundo visionário e platônico”, da primeira parte, se diluirá. Ou seja, o “sublime” de Victor Hugo cederá lugar ao “grotesco”, por meio da dissolução da face Ariel e emersão de Caliban. Aqui, vale ressaltar que Ariel representa o elemento natural “ar”, o espaço em mutação, e Caliban é aquele que come carne humana, personificando o inferno.

Álvares de Azevedo traz essas duas entidades para o prefácio da segunda parte de *Lira dos vinte anos*, com o intuito de articular as energias que regiam o mundo: o bem e o mal – em uma época histórica em que o

¹⁰ O substantivo *poeta* foi escrito com letra maiúscula para representar a profissão, e não, apenas, Álvares de Azevedo.

cristianismo fazia questão de reafirmá-las. E, do embate entre essas forças, resulta a segunda premissa: a antítese.

Tal dispositivo vem se contrapor à ideia do mundo perfeito e ideal, apontada na primeira parte do livro. Agora, “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban” (AZEVEDO, 1996, p. 119). Ou seja, nesse excerto, Álvares de Azevedo nos expõe a antítese, afirmando que nos próximos poemas, os da segunda parte, o “grotesco” circulará livremente entre os versos. Vamos nos encontrar com a face obscura do eu lírico, que se desdobrará em outras vozes, ora representando as falas daqueles excluídos socialmente, como as prostitutas e os ébrios, ora reverberará os pensamentos retrógrados da pólis.

Álvares de Azevedo, tal como era a consciência romântica da cisão, arquiteta a sua obra por meio da fusão, tão recorrente entre os românticos, com o objetivo de transpor ao texto os sentimentos ligados à realidade, como forma de espelhamento da sociedade fragmentada, em que o homem não se adequa aos ex-modelos da monarquia, e, simultaneamente, não se vê como República: “[...] tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-[lo] ainda mais” (GUINSBURG, 2013, p. 273), afastando-o da busca pelo espírito, em decorrência das exigências trabalhistas, em busca da autonomia política.

Por conseguinte, do embate entre essas duas forças antagônicas resulta a síntese: “a unidade”, na qual alvitra, na segunda parte, uma linguagem poética mais próxima do nosso Modernismo, ficando para a primeira os desejos da alma, do sonho e da imaginação. No entanto, apesar dessa dialética: tese, antítese e síntese, que arquiteta o texto, produzindo uma ilusão de unidade, o poeta romântico sabe dessa divisão:

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. (GUINSBURG, 2013, p. 273)

Ou seja, não é de se espantar que o poeta romântico apresente em seus poemas, ou narrativas, duas atitudes antagônicas. Se, em um primeiro momento, está em busca de um amor platônico, logo em seguida, assume um comportamento promíscuo. Essas atitudes binômias configuram uma quebra nos padrões da “harmonização clássica” e impõem uma nova configuração à literatura: “[...] a moderna estética do informe” (GUINSBURG, 2013, p. 273). Essa nova concepção tem a incumbência de mostrar o antagonismo entre os pensamentos do homem e o mundo em que habita, pois, de acordo com Victor Hugo (*apud* GUINSBURG, 2013, p. 274): “A poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários.”

Agora, “Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio” (AZEVEDO, 1996, p. 119), em que este mistura o trágico e o erótico, temas que perpassam pela poética de Álvares de Azevedo (1996, p. 120), por exemplo quando afirma “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”. A poesia e o poeta se prostram em consequência das “[...] contradições próprias da Revolução Industrial e da burguesia ascendente” (BOSI, 2006, p. 91). Digamos, então, que:

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. (AZEVEDO, 1996, p. 120)

No trecho acima, fica evidente a lucidez de Álvares de Azevedo na construção de sua poética, sinalizando um elo indissociável entre as duas partes que constituem o ser: a “idealista” e a corporal, porque sem elas “não há poesia”. Ele afirma que todo poeta experimenta esses dois “entes”, já que: “Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou *Faust*. Depois de *Parasina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan*” (AZEVEDO, 1996, p. 121). Pois o poeta “Vê, ouve, sente”, ou seja,

como podemos refletir com Octavio Paz (2013, p. 43): “Embora as paixões corporais ocupem lugar central na grande literatura libertina do século XVIII, só a partir dos pré-românticos o corpo começa a falar”, característica esta contemplada pelos modernos.

Após esse manual de instruções que é o segundo prefácio, o primeiro poema que recebe o leitor é “Um cadáver de poeta” (*corpus* deste trabalho), em que o escritor apresenta esse “[...] ente que tem corpo” (AZEVEDO, 1996, p. 120) e que está perdido entre as manifestações políticas e históricas do romantismo. Portanto, “Desta maneira, todo o caráter mágico e divino que a poesia e o poeta romântico possuíam começa a ser questionado – e mesmo negado” (PEIXOTO, 1999, p. 125).

CAPÍTULO 4

ÁLVARES DE AZEVEDO E O MODERNISMO

“[...] da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime
que nasce o gênio moderno, tão complexo,
tão variado nas suas formas,
tão inesgotável nas suas criações.”
(HUGO, 2014, p. 28)

4.1. “Um cadáver de poeta”: formas e conteúdo

“Um cadáver de poeta”, de acordo com a organização de Homero Pires, ficou sendo o poema de abertura da segunda parte de *Lira de vinte anos*. No entanto, ele foge ao padrão dos poemas da primeira parte da coletânea, pois: é mais extenso – dividido em sete partes, totalizando 51 estrofes, que oscilam na quantidade de versos e presença e ausência de rimas –; com relação à voz do poema, apesar de expressar emoções, ela cede lugar a um narrador. Portanto, a forma e o conteúdo nos fazem refletir sobre o gênero (ou não gênero) adotado por Álvares de Azevedo para a construção do poema, assim como em *O Guesa*, publicado em 1888, por Joaquim Manuel de Sousa Andrade (1831-1852). Este poema é uma narrativa que não se restringe a um gênero poético específico, como o épico, o lírico e o dramático, porém é uma combinação deles todos.

Vale ressaltar, ainda, que essa experimentação dos gêneros não fica restrita a Azevedo ou a Sousândrade, visto que os autores do romantismo sempre a praticavam; como, por exemplo, Castro Alves que, ao mesmo tempo em que produziu o poema épico “O navio negreiro”, concluído em 1868, também escreveu a peça “Gonzaga”, representada pela primeira vez em 1867. Logo, nosso *corpus* sugere uma problemática quanto aos gêneros que hoje conhecemos: o épico, o lírico e o dramático, que é:

[...] impor-se como um princípio intangível para o romantismo alemão e, especialmente para os irmãos Schlegel. Sobretudo Friedrich, que reteve, no comecinho do século XIX, três “formas”: a lírica, a épica e a dramática, que se distinguem por sua maior ou menor subjetividade. [...] Depois deles, Hölderlin, Schelling, Goethe e Hegel retomaram o esquema ternário que,

com diversas nuances, expandiu-se amplamente durante todo o século XIX e até mesmo durante o século XX. (STALLONI, 2007, p. 23)

Ou seja, aquela primeira tentativa de definição dos gêneros, feita pelo filósofo Aristóteles (±384 a. C - 322 ou 321 a.C.), em *Poética: a épica e a trágica*, apenas ganharia formas significativas a partir do século XIX, com “o romantismo alemão”, fazendo com que os textos perpassassem entre a tríade e se adaptassem à “[...] realidade frequentemente heterogênea do campo literário” (STALLONI, 2007, p. 24). Isto é, seria nesse período que o gênero híbrido se tornaria um método preconizado entre os literatos e se expandiria pelo imaginário ocidental, fazendo com que Álvares de Azevedo, assim como outros jovens da São Francisco, experimentassem as novas formas poéticas.

“Um cadáver de poeta”, portanto, nos faz pensar sobre essa questão de gênero e, conseqüentemente, faz do leitor uma cobaia da sua experiência, visto que gera uma dúvida sobre em qual gênero enquadrá-lo. Seria um poema lírico por causa da “[...] expressão pessoal de uma emoção demonstrada por vias ritmadas e musicais” (STALLONI, 2007, p. 151)? Talvez, embora não haja a presença da primeira pessoa, a manifestação do *eu*. Seria um poema épico – termo atualizado da epopeia e que, segundo Yves Stalloni (2007, p. 79), em *Os gêneros literários*, “[...] é uma narrativa em versos” –, presumindo um narrador onisciente que discursa sobre a história de uma personagem, em determinado tempo e espaço? Possivelmente, porém o herói sucumbe à sociedade e morre, diferentemente de Ulisses, na *Odisseia*, de Homero (VIII a.C.). também poderia ser um poema dramático – termo que, advindo do drama e adotado por Aristóteles, na *Poética*, configura ação teatral, mas que adquiriu nova concepção com Anne Ubersfeld (1918-2010), em *O drama romântico*:

Pode ser chamada de drama toda obra que, sem consideração de forma ou de código, de *efeito* patético ou cômico, constrói uma história, uma *fábula* que implica ao mesmo tempo destinos individuais e um universo “social”. (UBERSFELD *apud* STALLONI, 2007, p. 65)

Ou melhor, o drama seria uma história que teria como objetivo não a representação da tragédia ou da comédia, como antes era concebido, mas sim, um enredo que pressupõe ação, ao contar a história de uma personagem

específica, espelhando o “universo social”. Essa configuração se enquadraria no nosso *corpus*, já que, na passagem da décima sexta estrofe para a décima sétima, lemos a primeira incidência de diálogo entre personagens:

Dei d'esporas leviano o cavaleiro
E disse ao capelão:

“E não enterraram
Esse homem que apodrece, e no caminho
Assusta-me o corcel?”
(AZEVEDO, 1996, p. 130)

Nos versos transcritos acima, temos a narração de quando um rei passa, com seus fidalgos, pelo caminho onde o corpo de um cadáver está estirado ao chão, e o cavalo, pressentindo o morto, para. Nesse momento, o “cavaleiro” “disse ao capelão:/ E não enterraram/ Esse homem que apodrece”? Notamos nesse excerto o verbo dicendi “disse”, introduzindo a fala do cavaleiro. E, em outro momento, a representação teatral fica mais nítida quando, em letras maiúsculas, centralizadas, lemos as indicações nominais das personagens, seguidas de suas falas:

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 agouro
Por um morto passar em noites destas.

Mas Elfrida aproxima o seu cavalo.
(AZEVEDO, 1996, p. 134)

Nesse episódio, há o diálogo entre os noivos Elfrida e o Conde Solfier¹¹. Os nomes são colocados em destaque, como em roteiro de peça

¹¹ Vale aqui ressaltar que Solfier também é o nome de uma das personagens de *Noite na taverna*, publicado em 1855. Esse livro é uma coletânea de narrativas, dividido em sete partes, cada uma delas introduzidas por epígrafes e tendo como subtítulos o nome da personagem que narrará a história, exceto a primeira, denominada “Uma noite do século” e a última, “Últimos beijos de amor”. Solfier, o segundo a narrar, afirma que “Não é um conto, é uma

teatral, e o último verso figura como se fosse a rubrica, ou seja, notação destinada ao ator para que ele saiba sua marcação no palco, seus gestos e a emoção a ser interpretada. Como se vê na última estrofe acima, a atriz que faria o papel de Elfrida deveria cavalgar até o corpo do cadáver.

Outra questão a ser observada é o espaço em branco, no primeiro verso, destinado a Solfier. Esse recurso aparece, com certa frequência no poema sob análise, quando há uma mudança de planos da personagem, como no caso do excerto acima, em que o casal estava indo em direção ao castelo, mas, diante do evento inesperado que se lhes apresenta – e porque encontrar um cadáver, segundo o conde, seria “mau agouro” –, ele sugere outro caminho; ou quando o eu lírico/narrador introduz a fala de uma personagem, por meio das aspas, como a seguir:

O que sucede?
– Pergunta bocejando, é algum bêbado?
Em que bicho pisaram?
(AZEVEDO, 1996, p. 133)

Não sabemos ao certo se Álvares de Azevedo deixou seus escritos com essa formatação ou se foi o organizador da edição o responsável por ela. Entretanto, tal estrutura, comparada ao que a maioria dos poetas românticos desenvolvia na literatura brasileira, vai ao encontro do que estes estavam Tateando como experiências novas. Sousândrade, por exemplo, em *O Guesa*, também compartilha dessa indeterminação na forma poética, quando escreve:

Soltai, âncoras!”
No ar desenrolou-se
(SOUSÂNDRADE, [s.d.], p. 70)

O exemplo anterior é um dentre vários utilizados pelo autor quando alterna os episódios narrativos, líricos e dramáticos, enfatizando a mescla dos gêneros para a composição da obra. Portanto, há indícios de que Álvares de

lembrança do passado” (AZEVEDO, 2002, p. 102) e discorre sobre a visão que tivera de uma moça, numa noite chuvosa, regada a vinho. Essa imagem o perturba durante um ano, até que, quando, voltando de uma orgia, encontra-a “novamente”, ela está morta. Ele faz sexo com ela. Então Solfier a leva para casa e lá descobre que a moça não estava morta, mas sim, que sofria de catalepsia. Entretanto, dois dias depois ela morre realmente, e o apaixonado passa a guardar, em seu peito, uma grinalda de flores, como lembrança, além de mandar um escultor fazer uma estátua da mulher para conservar em seu quarto.

Azevedo tenha construído “Um cadáver de poeta” com essa estrutura a fim de empregar a mistura de gêneros e, conseqüentemente, simular uma fragmentação da forma de exposição do poema, pois “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras modernas já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

Portanto, o hibridismo do gênero é visível, como inspiração do modelo “poema miscelânea” que, de acordo com Harold Bloom (1930) em *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*, foi criado no século XV, no *Morgante Margiore*, de Pulci, autor italiano, utilizado por Lord Byron e adotado por Álvares de Azevedo e Sousândrade, no Brasil. Segundo João Adolfo Hansen (1942, *apud* ALVES, 1998, p. 168), o poema miscelânea seria:

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

De acordo com as palavras de Hansen, podemos inserir “Um cadáver de poeta” nessa categoria de gênero, pois esse poema seria dividido em sete cantos, como herança da épica. O primeiro seria o prólogo da narrativa; a partir do quinto, haveria uma alternância entre os gêneros dramático e narrativo; e o restante oscilaria entre o narrativo e o lírico. Logo, o poema adota, de certa maneira, a valorização da criatividade intelectual, tão almejada pelos modernos românticos.

“Um cadáver de poeta”, portanto, foi estruturado a partir dos gêneros: lírico, marcado pela subjetividade e valorização do sentimental; pelo épico, pois narra um evento em determinado tempo e espaço; e dramático, por apresentar diálogos entre as personagens Elfrida e Solfier, por exemplo. Esse hibridismo, de acordo com Antonio Candido (*apud* ALVES, 1998, p. 62), é chamado de “teoria dos contrastes”, no qual Álvares de Azevedo “[...] aspira ‘ora a uma realidade mais subjetiva, ora uma realidade exterior’, originando “[...] a divisão da personalidade lírica” (p. 62), sendo esta, também, responsável pelo cruzamento dos gêneros, pois:

Ao buscar superar o limite dos gêneros através do embate entre os contrários, o sujeito lírico aspira a uma experiência total que deságua, normalmente, no ceticismo e na descrença. (ALVES, 1998, p. 62)

Ou seja, o poema percorre os limiares dos gêneros e o choque entre eles, misturando-os, conferindo ao texto uma experimentação plena em busca da totalidade, resultando, por vezes, “no ceticismo e na descrença” do poeta morto. Afinal, ele percebe sua limitação perante a verdade absoluta, desacreditando de tudo a sua volta.

Ainda sobre os gêneros, Victor Hugo, por exemplo, em *Do grotesco e do sublime*, faz um percurso pela história e identifica três tempos distintos, cada qual com seu gênero representante. São eles: tempos primitivos, quando se destaca a ode, ou seja, o lírico; tempos antigos, com a épica; e tempos modernos, destinado ao drama. Se pensarmos que o moderno é tudo aquilo que veio após a era clássica, teremos, portanto, no Brasil, os românticos como representantes dessa tal modernidade. Mas, se pela divisão oferecida por Hugo o gênero do momento é o drama, Álvares de Azevedo fez do hibridismo um artifício para desenvolver a “teoria dos contrastes” e do poema “Um cadáver de poeta”, um exemplo de forças antagônicas que resultam em um modelo poético novo, assim como Sousândrade em *O Guesa*, no qual os gêneros também oscilam.

Após conhecermos a forma, atentemo-nos agora ao conteúdo do poema sob análise, a começar pelo título: “Um cadáver de poeta”. Aqui, Álvares de Azevedo utiliza o artigo indefinido “um”, sugerindo que pode se tratar do cadáver de qualquer poeta. E o título é um sintagma é nominal – uma frase sem verbo –, ou seja, não há ação, o que prenuncia aquilo de que o poema falará: um poeta morto.

Aliás, quem tinha a função de conduzir o leitor no século XIX era o poeta romântico, já que alguns “[...] românticos dirão: os poetas são videntes e profetas, por sua boca fala o espírito. O poeta tira espaço do sacerdote e a poesia torna-se uma revelação rival da escrita religiosa” (PAZ, 2013, p. 55), dirá Octavio Paz (1914-1998), em *Os filhos do barro*. Apesar de separado do poeta pela geografia e pelo tempo, Paz o define como um ser mágico, capaz tanto de ver e conhecer o passado e o presente, quanto de prever o futuro,

estabelecendo uma nova ordem religiosa para os românticos. Esta dialoga com a geração de Álvares de Azevedo, pois o Deus do cristianismo já está morto, sob o manto sagrado da razão. Portanto:

A morte de Deus abre portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. As duas atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, pelo horrível, pelo estranho, pelo sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto, prosa e poesia [...] o que faz de cada poeta romântico um Ícaro, um Satanás. [...] A religiosidade romântica é irreligião: ironia; a irreligião romântica é religiosa: angústia. (PAZ, 2013, p. 55)

Segundo esse estudioso do campo da poesia de vanguarda, o homem do século XIX estava rodeado por incertezas religiosas, advindas de questões políticas e sociais, e a única certeza que o indivíduo tinha estava posta em dúvida. A imagem de Deus diluía-se na mesma cadência que os interesses científicos e racionais despontavam, pois “[...] o nascimento do ‘indivíduo soberano’, entre o Iluminismo do século XVIII representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da ‘modernidade’ em movimento” (HALL, 2015, p. 18).

No entanto, o romantismo brasileiro não presenciou um rompimento, como na Europa, mas, segundo Sergio Alves Peixoto (1999, p. 121), “[...] a grande ruptura do modelo romântico de uma poesia acabada e perfeita se dá com Álvares de Azevedo, por meio do que os alemães tanto cultuaram: a Ironia romântica, essa ‘bufonaria transcendental’. Ou seja, o período romântico brasileiro não foi de encontro às escolas literárias anteriores, como o Arcadismo, por exemplo, mesmo porque, nem os autores tinham conhecimento dessa separação didática que se faria, posteriormente, para se ensinar Literatura. Eles apenas escreviam, isto é, tínhamos autores árcades e românticos (da Primeira, da Segunda e da Terceira Gerações) produzindo ao mesmo tempo. Portanto, não houve uma ruptura com o passado. Houve, sim, de acordo com Sergio Alves Peixoto, uma mudança na maneira como Álvares de Azevedo escrevia, comparado com os poetas que o circundavam. As teorias dos alemães Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich Schiller e Johan Fichte

(1762-1814), por exemplo, pairam sobre a produção de Azevedo, como na peça *Noite na taverna*, no ato “Uma noite do século”, em que há uma discussão entre as personagens sobre a imortalidade da alma e o ceticismo, enquanto se embriagam em uma taverna qualquer. Archibald seria o defensor da imortalidade, dos sonhos e dos desejos, e Solfier, a personificação da descrença, defendendo a hipótese da transmigração das almas de uns para outros corpos, sendo acusado de cético: “[...] e não crês em mais nada: teu ceticismo derribou todas as estátuas do teu templo, mesmo a de Deus?” (AZEVEDO, 2002, p. 100).

O poeta romântico, por sua vez, torna-se uma peça importante nessa engrenagem social, dado que assume o papel de agente e estabelece, por meio de sua criação literária, uma estrutura mecanicista baseada no paralelo entre: “a ironia, o humor, o paradoxo intelectual” *versus* “a angústia, a imagem, o paradoxo poético” (AZEVEDO, 2002, p. 100). Tal bipolaridade estabelece uma nova ordem para os românticos, pois “A religiosidade romântica é irreligião: ironia; a irreligião romântica é religiosa: angústia” (p. 100). Para Octavio Paz (2013, p. 54):

A ambiguidade romântica tem dois modos, no sentido musical da palavra: um deles se chama ironia e consiste em inserir a negação da subjetividade dentro da ordem da objetividade; o outro se chama angústia e consiste em deixar cair uma gota de nada na plenitude do ser.

Ou seja, o romântico é um ser duplo em sua essência, fazendo com que as ideias opostas se colidam, apresentando ao leitor uma estética nova. Sobre o duplo do homem romântico, Victor Hugo (2014, p. 49) faz a seguinte reflexão: “Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência”. Isto é, “a fera” é a segunda face que habita a consciência do poeta e estabelece o elo com a humanidade. Nos gênios românticos, “a fera” se manifesta por meio da ironia “e consiste em inserir a negação da subjetividade dentro da ordem da objetividade”. Enquanto a “angústia” põe à prova as certezas do homem, já que questiona o vazio da existência, “[...] que a vida é morte, que o céu é um deserto” (PAZ, 2013, p. 54).

Já que a religião não existe, cabe ao “grotesco”, ao “horrível” e ao “estranho” refletir a ausência de Deus, constituindo, agora, uma representação

da desordem social, legitimada pelo poeta, aquele Ícaro, cuja queda fora inevitável quando foi atraído pela beleza do sol, o que sugere quimeras inatingíveis. Ou Satanás, conhecido, popularmente, como um anjo que caiu do céu, expulso por Deus. Nesse sentido, o narrador de “Um cadáver de poeta” conta a história de um poeta morto, duas vezes: em vida, pelo tratamento indiferente recebido da sociedade e, após o falecimento, pelo menosprezo recebido enquanto seu corpo estava esquecido no meio de uma estrada.

Como já foi dito, esse poema é dividido em sete cantos, sendo o primeiro formado por quatro estrofes, o segundo por doze, o terceiro por sete, o quarto por nove, o quinto por dezessete, o sexto por duas e o sétimo por uma. Ou seja, podemos observar que não há uma regularidade aparente em sua forma, pois cada estrofe possui um número de versos e não há uma relação evidente entre essa variação numérica. Mas é interessante notar que o poema possui uma trama, indicando uma atividade próxima daquela descrita por Octavio Paz (2013, p. 63) acerca do movimento próprio ao poético: “[...] é uma sequência em espiral que regressa sem cessar, sem jamais regressar totalmente, a seu começo”.

A história aparente é sobre o cadáver de um poeta que está no meio do caminho por onde as pessoas transitam e é velado por um desconhecido. Todos que passam pelo local ficam incomodados ao ver aquele corpo, mas indiferentes à situação: “Todos o viram e passaram todos...” (AZEVEDO, 1996, p. 127).

4.2. Primeiro canto: resquícios de uma tradição romântica

No primeiro canto de “Um cadáver de poeta”, o sistema poético utilizado por Álvares de Azevedo, na construção das quatro estrofes, reitera as formas românticas utilizadas em poesia no período e expõe características fomentadas durante o romantismo, tanto com relação à métrica quanto ao tema adotados. Deparamo-nos com uma retomada neoclássica na estruturação das estrofes, pois são sextilhas, com o esquema de rimas ABCABC e, em paralelo, a linguagem constrói imagens sublimes de um poeta morto:

De tanta inspiração e tanta vida,
Que os nervos convulsivos inflamava
E ardia sem conforto...
O que resta? – uma sombra esvaecida,
Um triste que sem mãe agonizava...
– Resta um poeta morto!
(AZEVEDO, 1996, p. 125)

Nessa estrofe, há uma descrição da personagem enquanto estava viva, retratando-a como intensa em relação aos seus sentimentos e à sua produção poética. Quando, no primeiro verso, é dito “De tanta inspiração”, há um reflexo da identidade criadora dos românticos, pois entre os poetas propagava-se o termo “originalidade do gênio”. Ou seja, apesar de eles serem ávidos quanto à leitura, simulavam o inverso, a fim de não ir contra a naturalidade criadora. Segundo Cilaine Alves (1998, pp. 102-103), por exemplo, o próprio Álvares de Azevedo participava desse jogo intelectual, pois: “Como se sabe, era um homem culto e voraz leitor dos clássicos. Fingindo, porém, que a construção de seu texto resultou exclusivamente da sua inspiração e não da atividade intelectual”. Logo, se essa estratégia era utilizada pelos românticos, era, também, pelo nosso poeta morto, da estrofe acima, o qual que também compartilhava de tal artifício. Assim como outros eu líricos criados por Azevedo (*apud* ALVES, 1998, p. 103), como em “O poeta do Frade”, quando lemos sobre o fazer poético: “Se varíó no verso e ideias mudo/ É que assim me desliza a fantasia.../ Mas a crítica, não... eu rio della.../ Prefiro a inspiração da noite bella!”. Portanto, a inspiração no momento da escrita do texto era uma maneira de reafirmar o dom poético, ou seja, a genialidade, tão difundida entre os românticos.

Mas, agora, o poeta está morto, subvertendo a tradição romântica do poeta como figura que intermedeia Deus e homem. Portanto, o que restaria? Um ser abandonado, apenas “uma sombra esvaecida”, um espectro daquilo que um dia fora. Sobrou “um triste”, sozinho, sem ao menos a figura materna ao lado para embalá-lo. No último verso, no entanto, o narrador se desdobra e assume uma segunda voz, utilizando o discurso direto para dizer ao leitor o que sobrou daquele homem. E proclama: “– Resta um poeta morto!”.

Nas estrofes seguintes desse poema, podemos observar o tema morte abordado sob uma perspectiva diferente daquela pregada pela Segunda

Geração Romântica e descrita, também, na primeira parte de *Lira dos vinte anos*. Esse evento, até então, era esperado e carregado de imagens positivas, pois seria o momento do eu lírico atingir o sublime. Deixar para trás uma vida incapaz de realizar seus desejos e finalmente torná-los possíveis no mundo etéreo. Tal perspectiva é observável no poema “Lembrança de morrer”, aquele selecionado por Darcy Ribeiro para encerrar a primeira parte de *Lira*:

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu! eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida
À sombra de uma cruz e escrevam nela:
– Foi poeta, sonhou e amou na vida.
(AZEVEDO, 1996, p. 116)

Nas estrofes acima, há um eu lírico à beira da morte, porém esse momento representa a concretização dos seus sonhos, uma vez que está chegando o momento de encontrar com aquela que o inspirou, a “Filha do céu!”, isto é, a figura feminina. Já no segundo quarteto, o eu poético idealiza o modo como gostaria que fosse seu sepultamento: em um cemitério, em cuja inscrição tumular estivesse escrito “Foi poeta, sonhou e amou na vida”, ou seja, o lema de vida pregado pelos românticos: sonhar, amar e escrever.

Em “Um cadáver de poeta”, entretanto, não há o desdobrar das consequências da morte, que seria o de ser encontrar, no mundo etéreo, com as virgens com as quais o poeta sonhou e se inspirou. Pelo contrário, ali a realidade é descrita, isto é, o narrador fala como foi a sua vida e o momento da sua morte, demonstrando incapacidade de sublimar-se:

Morrer e resvalar na sepultura,
Frias na fronte as ilusões! no peito
Quebrado o coração!
Nem saudades levar da vida impura,
Onde arquejou de fome... sem um leito!
Em treva e solidão!
(AZEVEDO, 1996, p. 125)

Nesses versos, observamos a imagem do corpo do cadáver jogado à sepultura, com sua pele gelada, as “ilusões” findadas e “quebrado o coração”. Sua morte representa o fim de uma trajetória, e ele nem mesmo terá “saudades” da “Vida impura”. Fora tratado com desprezo pelas pessoas, passando “fome”, de comida e de atenção, não tendo, sequer, um “leito” para descansar. Ou seja, ausência de abrigo e de consideração. Tais situações, pelas quais o poeta passara em vida, resultaram em sua morte, afinal, tivera a existência banhada “Em treva e solidão”. Portanto, enquanto em “Lembrança de morrer” é representada a morte como meio de alcançar a plenitude, em “Um cadáver de poeta” deparamo-nos com uma morte tangível, em consequência de uma vida infame e um sepultamento indigno.

Na estrofe seguinte, são apresentadas características físicas e alegóricas do cadáver:

Tu foste como o sol: tu parecias
Ter na aurora da vida a eternidade
Na larga fronte escrita...
Porém não voltarás como surgias!
Apagou-se teu sol da mocidade
Numa treva maldita!
(AZEVEDO, 1996, p. 126)

De acordo com a construção acima, há a comparação do poeta com “o sol”, sugerindo que ele tinha luz, calor, conhecimento estampados em sua face jovem. Esbanjava vida, assim como todo adolescente que se lança em experiências sem medir as consequências. Essa vivacidade e esse furor, do olhar ingênuo que vê tudo como se fosse a primeira vez, são próprios do trovador mancebo, cujo hábito era viver intensamente, entre idas e vindas pelo mundo, porém sempre regressando ao seu território. Mas dessa vez foi diferente, pois “não voltarás como surgias”, ou seja, seus sumiços e aparições, que eram constantes, serão marcados pela ausência definitiva, uma vez que não voltará, pois “Apagou-se teu sol da mocidade”. A morte, apesar de ser uma fuga da realidade inóspita, não teve o desfecho esperado pelos românticos, pois, quando o poeta fechou seus olhos, a figura feminina virginal não veio carregá-lo para junto de si, levando-o para o mundo dos sonhos. Seu corpo

ficou ali, estendido, incomodando aos que passavam, mergulhado “Numa treva maldita”.

Na última estrofe do primeiro canto, o eu lírico reitera o sofrimento do jovem poeta, assinalando-o com o símbolo do descaso:

Tua estrela mentiu. E do fadário
De tua vida a página primeira
Na tumba se rasgou...
Pobre gênio de Deus! nem um sudário!
Nem túmulo, nem cruz! como a caveira
Que um lobo devorou!...
(AZEVEDO, 1996, p. 126)

Nesses versos, fica evidente que o poeta fora marcado pela má sorte, pois, apesar das qualidades que o aproximariam de um futuro brilhante, o destino assim não quis: “Tua estrela mentiu”. Suas aflições, sofridas em vida, chegariam ao fim, ou melhor, a história que estava sendo escrita “Na tumba se rasgou”, pois ele morreu. Mas nem mesmo no momento de sua morte ele teve direito a “um sudário!/ Nem túmulo, nem cruz!”, aquele “Pobre gênio de Deus”, “[...] portador de verdades, cumpridor de missões”. (BOSI, 2006, p. 95). Foi um fim trágico para aquele ser, pois o que lhe sobrou foi apenas a “caveira que um lobo devorou”, no chão, como se ele tivesse sido um qualquer, sem, ao menos, merecer ser velado com dignidade.

Álvares de Azevedo, ao compor as quatro estrofes da primeira parte, ainda seguiu os modelos da tradição romântica, pois, desde o prefácio de abertura, quando se coloca como um poeta incipiente, dialoga com seus pares da época, que seguiam o mesmo modelo, ou seja, coloca-se como um poeta diminuto em busca da aceitação do público leitor. Assim como também fez Gonçalves de Magalhães (1961, pp. 88-89), no prefácio de *Suspiros poéticos e saudades*:

É um Livro de Poesias escritas segundo as impressões dos lugares. Ora assentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios [...] ora enfim refletindo sobre a sorte da Pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida. São poesias de um peregrino como as fases da vida [...] poesias d’alma, e do coração, e que só pela alma e o coração devem ser julgadas.

Nesse prólogo, Magalhães coloca-se como um escritor despreocupado durante o seu fazer poético, como se fosse um trabalho regado a inspiração, “assentado entre as ruínas da antiga Roma”, refletindo mediante o cenário que se desenha à sua frente. Os poemas de *Suspiros* “São poesias de um peregrino como as fases da vida”, isto é, algumas produções baseadas na inocência de uma criança e outras, na maturidade de um adulto. Entretanto, todas devem ser avaliadas, ou “julgadas”, pela “alma” e pelo “coração”, ou seja, percebemos um poeta que já se arma contra qualquer tipo de juízo de valor e prepara o leitor para a aceitação de seus versos. Portanto, até o primeiro canto, Álvares de Azevedo segue o padrão da época romântica e em nada difere de seus companheiros.

A linguagem poética da primeira parte de “Um cadáver de poeta” é construída por meio de metáforas ligadas ao mundo sublime, as quais compartilham o mesmo campo semântico, tais como: “inspiração”, “sombra esvaecida”, “resvalar”, “ilusões” “solidão”, “eternidade”, “treva”, “fadário”. Ou melhor dizendo, todas essas palavras trazem em si uma carga de negatividade e, ao mesmo tempo, certa dificuldade de visão, como se fosse tudo meio nebuloso. Tal aura, comumente disseminada pelos românticos, era o objetivo quando se escrevia poesia, pois, segundo Gonçalves de Magalhães (1961, p. 89), no prefácio de *Suspiros poéticos*, sobre a poesia: “[...] este aroma d’alma, deve de contínuo subir ao Senhor; som aroma da inteligência deve santificar as virtudes, e amaldiçoar os vícios” ou, quando Álvares de Azevedo (1996, p. 118), também em prefácio, de *O conde Lopo*, diz:

O fim da poesia é o belo.
Belo material, belo moral; do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime. [...] Pois o que é o sublime senão o grau mais ardente do belo?...
O fim da poesia é portanto o belo ou, se melhor quiser, – a poesia é o belo.

Ou seja, o fim da poesia romântica era o belo, fazer da palavra experiência pura e, por meio dela, chegar ao grau máximo de significação ligada à emoção, até atingir o “sublime”. Na realidade, podemos dizer que não somente o fim, mas também o meio e o ponto de partida, afinal “a poesia é o belo”. Logo, Álvares de Azevedo, na primeira parte de “Um cadáver de poeta”,

caminha pela tradição romântica, desde a linguagem utilizada, perpassando pela regularidade das estrofes e versos, conferindo assim musicalidade ao texto e apresentando-nos um poeta, cujas características se encaixam nos moldes românticos: sensível e sonhador.

Portanto, o primeiro canto de “Um cadáver de poeta” seria a representação das ideias românticas, pois para Álvares de Azevedo, assim como para seus pares da época,

[...] a musicalidade das palavras e do verso é uma preocupação estética consciente. Para ele, a palavra poética e o ritmo do poema podem ser capazes de reproduzir o que se passa na alma do poeta. (PEIXOTO, 1999, p. 112)

O que significa dizer que a linguagem e o ritmo são responsáveis pela construção da forma e exercem a função de refletir aquilo que o narrador ou eu lírico quer expressar ao leitor. Haveria uma amálgama entre três itens – palavra, som e contexto – que, juntos, poderiam manifestar o ideal de beleza revelado pelos românticos alemães, pois “[...] desde o conceito de beleza até as formas das diferentes espécies poéticas [...] estabeleceu o nexo causal entre o estado de ânimo que produz uma obra poética e a forma que lhe é própria” (CASTELLO *apud* PEIXOTO, 1999, p. 113). Logo, a forma poética e o estado de alma de quem escreve, segundo os alemães e Azevedo, seriam uma preocupação no momento da escrita. Em “Um cadáver de poeta”, por exemplo, no primeiro canto, as quatro estrofes são compostas por rimas cruzadas (ABCABC/DEFDEF/GHIGHI/JKLJKL) sendo os terceiros e sextos versos construídos por hexassílabos e nos primeiros, segundos, quartos e quintos versos por eneassílabos. Portanto, a forma expressaria o estado de ânimo de Azevedo, representando uma certa organização. No entanto, a partir do segundo canto, a forma “fixa” se desfaz, representando o “esfacelamento do homem romântico”, ou seja, a organização do texto seria o espelho “da alma” do poeta.

Com relação ao léxico selecionado, no primeiro verso, enquanto o narrador fala sobre o poeta vivo, a sílaba *tan* (“De tanta inspiração e tanta vida”) sugere um exagero, como se ele, realmente, tivesse vivido intensamente. No entanto, quando o narrador interroga sobre o que resta ou do poeta morto,

as palavras e expressões selecionadas para caracterizá-lo fazem ecoar por entre os versos a letra “s”: “sombra esvaecida”, “triste”, “resvalar”, “sepultura”, “frias”, por exemplo, como se o poeta fosse se desfazendo, desmanchando, morrendo, até que se apaga “teu sol da mocidade”. A partir deste verso, o quinto, da terceira estrofe, o fim do poeta estaria concretizado, pois não haveria mais a diluição da sua imagem, nem ecos, mas sim, o poeta morto.

Com relação à técnica *enjambement*¹², discutida em um texto no qual Azevedo analisa as dificuldades de traduzir o poema “Jacques Rolla”, de Alfred de Musset, sem deixar escapar as intenções do poeta, ele afirma que tal técnica se faria necessária, quando utilizada de maneira comedida, já que:

Quanto àquele transbordar de um verso em outro, o trincar do sentido pela queda do metro, aquilo enfim que os franceses chamam *enjambement*, é ele de muito uso. [...] Quando a liberdade poética bastardeia em licença e desregramento, somos daqueles que a reprovam. (AZEVEDO *apud* PEIXOTO, 1999, p. 111)

O *enjambement* deveria, então, ser utilizado caso o texto pedisse, como acontece nos seguintes versos de “Um cadáver de poeta”: “Morrer na sepultura,/ Frias na fronte as ilusões! no peito/ quebrado o coração” (AZEVEDO, 1996, p. 125). Entre esses versos, a técnica não foi utilizada como um “bastardear”, já que o truncamento deles se dá entre os segmentos “no peito” e “quebrado o coração”, ou seja, “o coração” não está quebrado apenas no peito do poeta morto, mas está quebrado, também, na construção do texto, por meio do *enjambement*.

Portanto, no primeiro canto, Álvares de Azevedo (*apud* PEIXOTO, 1999, p. 116) busca concretizar o ideal de beleza romântico – afinal, “O fim da poesia é o belo” –, utilizando os recursos do ritmo, da rima, do metro e espremendo a palavra no seu grau máximo de sentido para poder sugerir os sentimentos do narrador e as descrições que ele faz do poeta morto. Há um trabalho consciente, como afirma Peixoto (1999, p. 121), “Mas não é dessa

¹² *Enjambement* “[...] é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido. Explicando melhor: ele é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática apenas. Metricamente, ritmicamente, ele tem todas as sílabas poéticas, e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão.” (GOLDSTEIN, 1986, p. 63).

poesia que queremos falar. Ela não se distingue muito da de outros poetas românticos”, nem mesmo daquela encontrada na primeira parte de *Lira dos vinte anos*. Queremos falar daquela em que “Álvares de Azevedo se afasta de uma concepção idealizada, tanto da poesia como do poeta”, (p. 124) que observada a partir do segundo canto de “Um cadáver de poeta”. Isso porque, nesse poema, há uma “[...] alternância de momentos tipicamente românticos e de momentos em que o Romantismo é solenemente, diríamos, posto em questão” (PEIXOTO, 1999, p. 132), seja pela forma ou pelo conteúdo.

4.3. Segundo canto: as mortes de um poeta romântico

O segundo canto é composto por onze estrofes, nas quais o narrador, com um tom mais grave, discorre com minúcias sobre o motivo da morte do trovador e o descaso das pessoas perante seu fim. Podemos perceber que, até esse momento do poema, o nome do poeta não nos foi revelado. Tal artifício provoca um efeito de generalização das considerações sobre a função do trovador, na sociedade do século XIX. Ou seja, tanto o poeta do texto quanto muitos outros espalhados pelo mundo são meros acessórios de uma casta controlada pelo dinheiro.

A estrofe de abertura recebe o leitor por meio de palavras que constroem uma cena, pormenorizando os detalhes e dando condições ao espectador de vê-la por meio dos olhos de sua mente, como se houvesse uma câmera em foco:

Morreu um trovador! morreu de fome...
Acharam-no deitado no caminho:
Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
Flutuava-lhe um riso esperançoso;
E o morto parecia adormecido.
(AZEVEDO, 1996, p. 126)

No primeiro verso, há a apresentação efetiva da causa da morte do poeta: “morreu de fome”. Seu corpo está “deitado no caminho”, como se descansasse em paz. Apesar de encontrar-se nessa situação lamentável, o cadáver não perde as características físicas de uma pessoa bela. Seu

semblante era “tão doce” e “Sobre os lábios/ Flutuava-lhe um riso esperançoso”. Essa esperança sugere que a morte selaria, supostamente, o fim dos seus sofrimentos.

A partir da segunda estrofe do poema, começamos a observar a dissolução de alguns estigmas relacionados à forma do texto, em comparação aos modelos tradicionais românticos e à primeira parte de *Lira dos vinte anos*. A primeira estrofe é composta por uma quintilha em versos livres e, daí em diante, eles se tornam irregulares. Já a imagem do poeta aparece, pela última vez, na segunda estrofe, com traços românticos, pois “o morto parecia adormecido” (AZEVEDO, 1996, p. 126). Essa cena faz lembrar as mulheres angelicais representadas na primeira parte de *Lira*, assim como em outros textos românticos, pois corresponde à síntese da perfeição que adormece no sonho etéreo.

Álvares de Azevedo, a partir de sua consciência literária, começa, então, a delinear uma nova condição estética para sua poética. Em “Um cadáver de poeta” ele aproxima elementos românticos, como forma e conteúdo, nas primeiras estrofes e, aos poucos, vai introduzindo na forma elementos modernistas, como os versos livres e as estrofes irregulares. Seu verso, então, reafirma a tradição romântica, porém faz despontar um anseio de liberdade poética, apresentando-nos um novo olhar sobre o fazer poético. Isso porque, como afirma Peixoto (1999, p. 125), “[...] todo o caráter mágico e divino que a poesia e o poeta românticos possuíam começa a ser questionado – e mesmo negado”. Em primeiro plano, é apresentado um poeta morto, que representa a perda das esperanças, pois nem mais a morte será capaz de abarcar as incertezas dele, visto que seu fim não foi sublime, tão pouco respondeu aos seus anseios com a transcendência que alcançaria pela morte. Há o fim de uma utopia, entra-se numa era distópica.

No poema encontramos o trovador solitário, pois ninguém estava ao seu lado, nem para segurar-lhe as mãos nos últimos instantes de vida, tão pouco alguém “Fechou ao trovador os tristes olhos!” (AZEVEDO, 1996, p. 126). Ficou à mingua, derrotado por causa de um mundo regido por dinheiro. O narrador exclama: “No seu peito/ Não havia colar nem bolsa d’oiro/ [...] Pobretão! não valia a sepultura...” (p. 126). Ou seja, seus versos não tinham o poder de compra ou de venda, apenas cantavam a esperança, o amor e a vida.

O descaso, no entanto, tomara conta daquele trovador já em vida, pois “[...] bem morto [estava] desde a aurora” (AZEVEDO, 1996, p. 126).

Azevedo retrata o poeta como um ente sem valor, marginal, que, apesar de seus poderes de mago e vidente (a ele atribuídos pelo Romantismo), carrega consigo também a pecha da incompreensão alheia e inadequação social. Como tal função sobrenatural poderia, então, contribuir para o desenvolvimento de uma nova sociedade, baseada no dinheiro? “De que vale um poeta?...” (AZEVEDO, 1996, p. 127). Segundo o narrador, o trovador era visto como um insano:

De que vale um poeta
... um pobre louco
que leva os dias a sonhar?... insano
amante de utopias e virtudes
e, num templo sem Deus, ainda crente?
(AZEVEDO, 1996, p. 127)

Tais indagações só nos levam a uma resposta: não há lugar no mundo para o poeta. Assim como em *A República* (IV a.C.), em que Platão (2014) afirma, sobre Homero, que sua arte é uma ilusão – *simulacro* – nociva e perigosa para a polis e que não contribuiria para o homem chegar à verdade, aqui também encontramos uma visão da poesia como perniciosa. Por meio da linguagem, a poesia ludibriaria. Afinal, como confiar naquele que escreve sobre grandes guerras, porém nunca foi a nenhuma? Portanto:

[...] se Homero realmente fosse capaz de educar os homens e torná-los melhores porque, nesses assuntos, seria capaz não de imitar, mas de conhecer, não teria feito muitos discípulos e não seria honrado e amado por eles? (PLATÃO, 2014, p. 388)

Sócrates, nesse momento, não está indagando somente sobre a (não) função do texto poético, mas também sobre o próprio ato de ser poeta, pois por meio das palavras este encanta os leitores, mexe com sua alma e toca em sua fragilidade por meio da audição, ou seja, pela poesia. Cria sua arte por meio da imitação, afastando-a completamente do mundo do conhecimento. Porém, há de se deixar claro que Platão não é contra toda e qualquer manifestação artística, pois, para ele, o problema surge quando a função artística da obra não está sendo cumprida. Mas, qual seria, para ele, essa função? Educar

peessoas de bem, com bom caráter e que pudessem comandar uma cidade de maneira justa. Ou seja, o conhecimento e o discernimento são duas virtudes capazes de fazer com que o eixo sócio-econômico-político se desdobre em uma cidade perfeita.

Sendo assim, o pensamento de Platão dialoga com o retrato pintado, no segundo canto de “Um cadáver de poeta”, sobre a posição do poeta, no século XIX, pois, nos dois casos, se não há uma contribuição social, também não há motivo para exaltá-lo. Se pensarmos na Europa, para que serviria um poeta segundo o Iluminismo? Para abrir os olhos da sociedade e indagar sobre o destino político baseado na razão? Assim como em *A República*, o Brasil, recém-independente, encobre a poesia que retrata a realidade, revelando um posicionamento de retrocesso. Por isso em “Um cadáver de poeta” o narrador reproduz os pensamentos da sociedade de sua época, inclusive citando Sêneca (4 a.C - 65 d.C.):

A poesia é decerto uma loucura:
Sêneca o disse, um homem de renome.
É um defeito no cérebro... Que doudos!
É um grande favor, é muita esmola
Dizer-lhes – *bravo!* à inspiração divina...
(AZEVEDO, 1996, p. 127)

As estrofes acima pertencem a uma sequência de 35 versos consecutivos em que percebemos, claramente, a face de Caliban, já anunciada por Álvares de Azevedo no segundo prefácio dessa obra. Há, segundo Alves (1998, 1971), um posicionamento cético do eu lírico sobre a condição do trovador:

[...] acerca do papel efetivo de sua contribuição ou mesmo do reconhecimento do mérito de sua poética em uma literatura cuja história dependia ainda de um modelo próprio, [que] conduziu essa consciência à desintegração.

Em outras palavras, na estrofe citada acima, Sêneca atribui ao trovador um problema neurológico e, até mesmo, um mal congênito, pois “É um defeito do cérebro” escrever poesia. Ele, assim como a sociedade daquele período, acreditava que o fazer poético não passava de “inspiração divina” e que a única moeda de pagamento para a arte do poeta seria o aplauso: “bravo!”. Ainda assim, era muito, “um grande favor, é muita esmola” aplaudir. “E, quando

tremem de miséria e fome,/ Dar-lhes um leito no hospital dos loucos...” (AZEVEDO, 1996, p. 127), tal qual fizeram com o poeta Torquato Tasso (1544-1595):

E que venham aí falar-me em Tasso!
Culpar Afonso d’Este – um soberano,
Por não lhe dar a mão da irmã fidalga!
Um poeta é um poeta: apenas isso...
(AZEVEDO, 1996, p. 127)

Tasso, poeta italiano, entre 1575 e 1576, foi vítima da censura inquisitorial, o que lhe desencadeou um desequilíbrio mental, posteriormente, agravado por frustrações sentimentais. Ele sentia-se atraído pelas irmãs de Afonso II d’Este, Lucrezia e Leonora, para as quais dedicou alguns versos. Porém, a aproximação com o duque não facilitou o matrimônio e, em consequência desse fato, por seis anos ficou internado no mosteiro de Ferrara, na Itália. Em 1586, foi liberado por Afonso II d’Este, seu patrono, todavia sua saúde piorara, sendo tomado pela loucura. Portanto, nos versos acima, o eu lírico defende o posicionamento de Afonso, que não dera ao poeta a mão da irmã em casamento. Ou seja, o trovador era indigno de fazer parte da fidalguia, afinal “Um poeta é um poeta: apenas isso...”.

Em versos subsequentes, o eu lírico reflete sobre o porquê de as pessoas que não apreciam as rimas, não estenderem as mãos ao trovador e por qual motivo elas não deveriam “Cansar os braços arrastando um morto” (AZEVEDO, 1996, p. 127). A justificativa é simples: após ter passado a vida mergulhado em degradação e vícios, o poeta não seria merecedor de tal ajuda. Portanto, o trovador de “Um cadáver de poeta” fica atirado no chão, como um cachorro, apenas sob o velar dos olhos de um desconhecido. Tal qual Tasso, que provavelmente ficou na mesma condição por ter acreditado no poder dos versos, e outros poetas, como Alain Chartier (1385-1430), Riccio (1858-1928) e Maria Stuart (1542-1587), que também são apontados no *corpus* em discussão.

Apenas na quinta estrofe é apresentado um versador digno, de certa maneira, de respeito:

E quem era Camões? Por ter perdido
Um olho na batalha e ser valente,

Às esmolas valeu. Mas quanto ao resto,
Por fazer umas trovas de vadio,
Deveriam lhe dar, além de glória,
– E essas deram-lhe à farta – algum bispado?
(AZEVEDO, 1996, p. 128)

Luís Vaz de Camões (1524-1580, aproximadamente) foi um poeta português que lutou na guerra contra os Celtas, no Marrocos, em defesa da pátria lusitana. Por esse feito, couberam-lhe duas consequências: a primeira, em combate, a perda da visão do olho direito e, a segunda, ter caído nas graças do rei Dom Sebastião. Tal prestígio se deu porque, além de ter lutado a favor de Portugal, o poeta homenageou e dedicou ao rei a epopeia *Os Lusíadas*, na qual o povo português é a personagem principal.

Por conseguinte, no sexteto transcrito acima, a voz do poema oferta credibilidade ao trovador. Não pelos seus versos, mas por ele ter se engajado na luta em amparo à nação. Por isso, pela sua valentia, “Às esmolas valeu”, já que, como recompensa, recebeu até o fim de sua vida uma pensão de Dom Sebastião, no valor de quinze mil réis por mês. Enquanto para os outros vates:

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 arvoredado,
Quando se quer dormir e não há sono,
Tem o mesmo valor que a dormideira.
(AZEVEDO, 1996, p. 128)

Fica evidente, nesses versos, a síntese do pensamento burguês: “Deixem de visões, queimem-se os versos”, pois “[...] o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante a adoção de valores e formas de vida condenados pela moralidade vigente” (ALVES, 1998, p. 71). Esse ponto de vista, no entanto, não é exclusivo do poema em estudo, pois comunica com o pensamento da personagem Macário, da peça de mesmo nome, em diálogo com Penseroso, sobre a questão do progresso industrial:

[...] o mundo hoje é tão devasso como no tempo da chuva de fogo de Sodoma. Falais na indústria, no progresso? As máquinas são muito úteis, concordo. Fazem-se mais palácios hoje, vendem-se mais pinturas e mármore – mas a arte – degenerou em ofício – e o gênio suicidou-se. (AZEVEDO, 2002, p. 73)

Tanto os versos anteriores como o fragmento de *Macário* colocam-se em um posicionamento crítico perante as consequências das mudanças históricas que estavam acontecendo. O poema fala que “O mundo não avança por cantigas” e que o seu uso teria a mesma finalidade de uma planta sedativa e narcótica, ou seja, causar delírios a quem o lê. Já o texto em prosa, compara as transformações do século XIX com a passagem bíblica em que a cidade de Sodoma é destruída por Deus, em virtude dos homens maus que ali habitavam. Enquanto se pensava em progresso, que era necessário, a arte, contudo, perdia o seu valor, “degenerou em ofício”, e o poeta, esse gênio de Deus, “suicidou-se”.

Portanto, em um tempo de revoluções sócio-históricas, os românticos alemães se veem fartos de motivos para uma reação contra as imposições capitalistas. Fazem, então, desse novo sistema econômico o propulsor para a sua revolta particular, pois:

O romantismo foi uma reação contra o Iluminismo e era, portanto, determinado por ele: foi um de seus produtos contraditórios. Tentativa da imaginação poética de repovoar as almas que a razão crítica havia despovoado, busca de um princípio diferente do princípio das religiões e negação do tempo datado das revoluções, o romantismo é a outra face da modernidade: seus remorsos, seus delírios, sua nostalgia de uma palavra encarnada. (PAZ, 2013, pp. 89-90)

Ou seja, segundo o autor, o Romantismo alemão foi fruto de uma negação. Opôs-se, pois, ao Iluminismo e fez da palavra crítica sua arma mais potente. Além disso, sincronicamente, opôs-se a si mesmo. Porém, quando esses ideais chegam ao Brasil, a passos lentos, perdem essa carga explosiva e se adaptam à nossa cultura. E é Álvares de Azevedo quem “[...] passa a dissecar e desmitificar a própria poesia” (PEIXOTO, 1999, p. 120). Em “Um cadáver de poeta”, por exemplo, percebemos esse movimento duplo da negação, visto que o narrador se coloca de maneira crítica contra o ofício de

trovador e, ao mesmo tempo, utiliza-se da poesia para fazê-lo. Como diria Paz (2013, p. 117) anos depois, esse trocadilho de negativas seria, então, uma das características da modernidade, pois “A poesia é a verdadeira revolução, aquela que acabará com a discórdia entre história e ideia”. Por meio dela, seria possível enfrentar a realidade de maneira mágica e fazer essa tal “revolução” sem armas, pois seu poder, para quem sabe usá-la, teria mais valia. Porém:

Um poeta no mundo tem apenas
O valor de um canário de gaiola...
É prazer de um momento, é mero luxo.
Contente-se em traçar nas folhas brancas
De algum *Álbum* da moda umas quadrinhas:
(AZEVEDO, 1996, p. 129)

No excerto, a figura do poeta é comparada a “um canário de gaiola”, pois um pássaro privado de liberdade, ou seja, preso, só serve para entreter momentaneamente aquele que o vê, “é mero luxo”. Diferente seria se ele estivesse solto na natureza, com seu canto vigoroso, disseminando aos quatro cantos do mundo as sementes das plantas que carrega consigo. Nesse momento, o narrador sugere uma consciência quanto ao verdadeiro valor do poeta, já que o aproxima das características da ave. Isto é, conota beleza e potência à voz do trovador, esta que também poderia ser disseminada aos quatro cantos do mundo por meio de seus versos, ou seja, as suas sementes.

Entretanto, cabe ao trovador escrever “umas quadrinhas” que façam parte de um “*Álbum*”, visto que a utilidade deste é efêmera, porque, depois que suas páginas em branco são preenchidas, quer com fotografias, quer com figurinhas, ele é guardado no fundo de uma gaveta. Se, por acaso, é redescoberto depois de algum tempo, pode ser olhado e designado a apenas dois fins: voltar para uma gaveta qualquer, onde estava, ou ser jogado fora. Diferentemente do dinheiro, que:

[...] não há doce lira,
Nem sangue de poeta ou alma virgem
Que valha o talismã que no oiro vibra!
Nem músicas nem santas harmonias
Igualam o condão, esse eletrismo,
A ardente vibração do som metálico...

.....
(AZEVEDO, 1996, p. 129)

Segundo a voz do poema, não há nada mais valioso do que o “oiro”, “Nem músicas nem santas harmonias”, até mesmo a existência eletrizante dos poetas românticos. Não há nada melhor do que o som das moedas quando tilintam, com o seu “som metálico”. Esses pontilhados, marcações gráficas que transpõem, em tamanho, os versos anteriores, simbolizam o quicar dos objetos metálicos e nos fazem lembrar alguns versos de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), no poema “Ode triunfal”, publicado pela primeira vez na *Revista Orpheu*, em 1915:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r- r- r- r- r- r- eterno!

[...]

Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,

De vos ouvir demasiadamente de perto,

(PESSOA, 1969, p. 364)

Apesar de separados pelo tempo, Álvares de Azevedo e Álvaro de Campos têm mais em comum do que a mera semelhança entre os prenomes. Nas estrofes acima, o eu lírico dedica seus versos “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica” e exalta a civilização industrial. Tomado pelo frenesi do desenvolvimento moderno, encarna a velocidade no seu processo de escrita: “Tenho febre e escrevo”, perfazendo um movimento do interior do corpo ao exterior. Ou seja, ele é afetado de tal maneira por essa energia que a transforma em material poético, por meio de construções metafóricas, comparativas e sinestésicas. No corpo físico refletem-se os ruídos das máquinas: “Escrevo rangendo os dentes”, “tenho os lábios secos”, alucinado pela “beleza disto,/ Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos”.

No quarto verso, a onomatopeia “r- r- r- r- r- r-” é o som do ruído das máquinas, de modo semelhante em “Um cadáver de poeta” as reticências são o som dos ruídos das moedas caindo ao chão. Tanto uma quanto a outra imagem são:

[...] a verdadeira realidade. A imagem ocupa, dentro da economia verbal do poema, o antigo lugar que o ritmo e a analogia ocuparam. Ou, mais exatamente: a imagem é a essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal. (PAZ, 2013, p. 130)

Ou seja, essa nova forma de representação poética de “economia verbal” seria a originalidade que tangenciaria os modernistas, utilizada, por exemplo, por José Paulo Paes (1926-1998), quando parodia a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, dando ao novo texto o título de “Canção do exílio facilitada”:

lá?
ah!
sabiá...
papá...
maná...
sofá...
sinhá...
cá?
bah!
(PAES, 1986, p. 67)

Isto é, Paes mantém a estrutura de rimas e o tema do poema original, contudo economiza nas palavras sem perder os sentimentos apontados pelo eu lírico, quando se refere às lembranças que caracterizam a terra natal: “sabiá/ papá/ maná/ sofá/ sinhá” e, no penúltimo verso, indica o lugar onde ele está pelo advérbio “cá”, fechando, no último verso, com a onomatopeia “bah!”, que seria uma expressão de repulsa quanto ao local do exílio.

Quando aproximamos Álvares de Azevedo, Álvaro de Campos e José Paulo Paes é com o intuito de associar as características dos dois modernistas com as de um poeta romântico e sugerir que: “[...] a grande ruptura do modelo romântico de uma poesia acabada e perfeita se dá com Álvares de Azevedo, por meio do que os alemães tanto cultuaram: a ironia romântica” (PEIXOTO, 1999, p. 122). Não aquela ironia em que a palavra diz o contrário do que se pretende de fato dizer, mas aquela que é “Fruto de um ser que se questiona e questiona o mundo e a arte” (p. 122).

Nesse sentido, os poetas românticos e os poetas modernistas estão mais próximos entre si do que os cem anos históricos que os separam, também porque:

Ambos são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar central; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para encontrar ou reinventar outra – mágica, sobrenatural, suprarreal. (PAZ, 2013, p. 109)

Quando Paz afirma que as duas correntes literárias “são movimentos juvenis”, na verdade, ele retoma o que Candido já tinha dito sobre Álvares de Azevedo, mas que, para este crítico, tratava-se, apenas, de um furor característico da mocidade. Esse movimento de Candido (2014, p. 493) nos faz cair, novamente, no biografismo como ferramenta de análise do texto, visto que: “Álvares de Azevedo sofre, como o adolescente, o fascínio do conhecimento e se atira aos livros com ardor”. O poeta fez das suas palavras espadas que lutavam contra os moinhos de vento: “[...] a razão, suas construções e seus valores” (PAZ, 2013, p. 109), e deu ao corpo seu lugar de direito. Quer dizer, atribuiu-lhe lugar de direito na trilogia: o corpo, as sensações e a escrita, como elementos constituintes da linguagem poética. Tal obsessão em escrever dialoga com o eu lírico de “Ode triunfal” (PESSOA, 1969, p. 364), no que diz respeito à velocidade, pois ambos estavam contagiados pelas esferas externas, ou seja, pelo desenvolvimento social.

Nas últimas estrofes do segundo canto, de “Um cadáver de poeta”, podemos perceber um narrador que lamenta sobre esse homem que se degenerou por causa da ambição:

Meu Deus! e assim fizeste a criatura?
Amassaste no lodo o peito humano?
Ó poeta, silêncio! – é este o homem!
A feitura de Deus! a imagem dele!
O rei da criação!...

Que verme infame!
Não Deus, porém Satã no peito vácuo
Uma corda prendeu-te – o egoísmo!
Oh! Miséria, meu Deus! e que miséria!
(AZEVEDO, 1996, p. 129)

Nas imagens acima, percebemos um tom de lamentação e desapontamento sobre a figura do homem do século XIX, que rejeitava a poesia e enaltecia o dinheiro. Quando o narrador questiona: “Meu Deus! e assim fizeste a criatura?”, ele indaga à divindade sobre o porquê de ter concebido essa “criatura” – cria(tua) –, cuja imagem e semelhança teriam a incumbência de refleti-Lo, com o coração “amassado” de sedimento terroso. Ao poeta, no entanto, cabe o “silêncio!”, pois não compactua com o sentimento de ganância. O fim precoce era frequente à época e foi a característica de muitos trovadores que tinham consciência das aterrorizantes revoluções históricas, seja no século XIX, ou XX. Sierguêi lessiênin, por exemplo, poeta russo, suicidou-se em 1925, aos 30 anos de idade, e sobre esse acontecimento Leon Trótski, intelectual marxista bolchevique, publicou no jornal soviético *Pravda*, em 1926, as seguintes palavras:

Áspero tempo o nosso, talvez um dos mais ásperos na história desta humanidade dita civilizada. [...] lessiênin não era um revolucionário, [...] era um lírico interior. E nossa época nada tem de lirismo. Eis a razão essencial por que Sierguêi lessiênin, por si mesmo e tão cedo, se foi para longe de nós e de seu tempo. (PAZ, 2013, p. 110)

De acordo com o excerto, podemos observar que o impasse entre história e poesia é atemporal e (des)territorializado, ou seja, enquadra-se ao mesmo tempo no século XIX, no Brasil, XX, na Rússia e no tempo em suspenso da poesia de “Um cadáver de poeta”. Pois Sierguêi lessiênin e o trovador morto são ceifados da vida por não fazerem parte “desta humanidade dita civilizada” e “Se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia e se transforma num funcionário ou num propagandista” (PAZ, 2013, p. 113). Enquanto os outros homens são “vermes infames”, acorrentados ao “egoísmo” no peito, por Satã. Por ironia do destino, ou não, eles são rotulados, pelo narrador, de miseráveis, mas não por causa do dinheiro que lhes falta, e sim, pelo “peito vácuo” que carregam: “que miséria!”.

Melhor dizendo, Álvares de Azevedo seria o romântico que inauguraria o projeto poético defendido pelos modernistas brasileiros, anos depois. Sendo assim, quando Manuel Bandeira (1886-1968) escreve seu “Poética”, quase um manifesto da Semana de 22, ele enaltece os modernos românticos:

Quero antes o lirismo dos loucos.
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare.

Não quero saber do lirismo que não é libertação.
(BANDEIRA, [s.d.], pp. 32-33)

Nos versos acima, o eu lírico canta o lirismo romântico, “dos loucos”, “dos bêbados”, e demonstra ser leitor de William Shakespeare, este que inspirou Álvares de Azevedo na construção da segunda parte de *Lira dos vinte anos*. No prefácio desta obra, o poeta confessa que nos poemas seguintes o leitor encontrará personagens como John Falstaff e Bardolph, da peça *The Tempest*, ou seja, os “*clowns* de Shakespeare”, retratados como grotescos, fanfarrões e boêmios.

O último verso do poema de Bandeira suscita os pensamentos defendidos pelo romântico Álvares de Azevedo – seria mesmo uma síntese do pensamento deste, na medida em que prenuncia uma arte sem estereótipos, uma liberdade poética para a construção do poema – e pelos modernistas, com relação ao tipo de lirismo que buscavam: “[...] unir a vida e a arte” (PAZ, 2013, p. 109). Portanto, no segundo canto de “Um cadáver de poeta”, o narrador ratifica os prenúncios da arte que liberta, pois, segundo Graça Aranha (1868-1931):

Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromisso, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. (ARANHA *apud* BANDEIRA, 2011, p. 152)

Ou seja, Álvares de Azevedo, apesar do lirismo romântico na produção de seus poemas, difere dos poetas da sua época pelo ímpeto de experimentação, especialmente adotado para arquitetar “Um cadáver de poeta”: seja pela mistura dos gêneros poéticos, pela adoção dos versos livres ou pela descrição dos aspectos comuns do cotidiano. Ele, como “artista”, “exprimirá livremente” o que vê e compreende “da vida”, por meio de uma estética inversa, isto é, demonstra que o avesso do belo, o “grotesco”, também

teria o seu valor, visto que, essa díade paradoxal andaria em conjunto para que ora uma ora outra se destacasse. É certo, entretanto, que:

Os modernistas introduziram em nossa poesia o verso livre [...] Ousaram alargar o campo poético, estendendo-se aos aspectos mais prosaicos da vida, como já o tinha feito ao tempo do romantismo Álvares de Azevedo. (BANDEIRA, 2011, p. 157)

Enfim, a nossa hipótese de que Álvares de Azevedo teria antecipado aspectos modernistas seria acertada, de acordo com Manuel Bandeira. Porém, havemos de convir que não foi o poeta quem previu o futuro, mas sim, o futuro, no caso os modernistas, que viram no passado, do Romantismo de Azevedo, uma vertente que poderia ser mais explorada, ousando na hora inovar no campo linguístico (a exemplo, citemos o poema “Canção do exílio facilitada”, já apresentado anteriormente), entretanto com roupagens *vintage*.

4.4. Terceiro e quarto cantos: a revelação em dois atos

No terceiro canto, o narrador começa ilustrando uma cena típica do século XIX:

Passou El-rei ali com seus fidalgos:
Iam a degolar uns insolentes
Que ousaram murmurar da infâmia régia
Das nódoas de uma vida libertina!
Iam em grande gala. O rei cismava
Na glória de espetar no pelourinho
A cabeça de um pobre degolado.
Era um rei *bom-vivant* e rei devoto;
(AZEVEDO, 1996, p. 130)

Esse excerto, se não fosse tão trágico, seria no mínimo cômico, pois Álvares de Azevedo articula as palavras de modo que ironiza a figura do El-rei, que desfila, altivo, indo em direção ao “pelourinho” “espetar”, como se fosse um pedaço de carne, o corpo de um “infame” que ousara caluniar o palácio real. Desse modo, a poesia lírica:

[...] é bem ironicamente tratada ao se transformar na sua “tripa mais sonora”. Quebra-se o encantamento mágico de tão

elegante e hierático instrumento, e agora, nessa tripa, os sons serão bem dissonantes e desafinados. (PEIXOTO, 1999, p. 133)

Dito de outro modo, “o encantamento mágico” inerente à lírica – que ganhara o seu espaço durante o Romantismo – é transformado em “tripa sonora”. Ou seja, seu caráter religioso, sublime, ligado às paixões dá lugar aos sons “dissonantes e desafinados”. No último verso do trecho, o *bon-vivant* é descrito como “devoto”, apesar da brutalidade que estava a caminho. Ele não iria só, havia consigo uma comitiva “[...] como Luís XI, ao lado tinha/ O bobo, o capelão... e seu carrasco” (AZEVEDO, 1996, p. 130), mas que são surpreendidos quando o cavalo sente a presença do corpo estendido no chão e para. O rei, depois de perguntar o que acontecera ao cavaleiro, indagou ao camarista:

Conheces o defunto? Era inda moço,
Daria certamente um bom soldado...
A figura era esbelta! Forte pena!
Podia bem servir para um lacaio.
(AZEVEDO, 1996, p. 130)

O que o comoveu não foi ver o “cadáver de poeta”, mas sim, notar que ele era um jovem, com belas feições e contornos, o que soa com certa conotação sexual, e que daria para ser um criado. E para sua surpresa:

Descoberto, o faceiro fidalgote
Responde-lhe fazendo a cortesia:
“Pelas tripas do Papa! eu não me engano,
Leve-me Satanás se este defunto
Ontem não era o trovador Tancredo!”
(AZEVEDO, 1996, p. 130)

Nesse quinteto, percebemos duas revelações: a primeira, e de maneira cômica, é a reação do rei “faceiro fidalgote”, aquele cuja fidalguia é duvidosa, e a segunda, a identidade do cadáver: Tancredo, um trovador. Nas duas estrofes seguintes, conheceremos, logo, quem era:

Um anfíbio, um barbaças truanesco,
Alma de Triboulet, que além de bobo
Era o vate da corte! bem nutrido,
Farto de sangue, mas de veia pobre,
Caídos beiços, volumoso abdômen,

Grisalha cabeleira esparramada,
Tremendo narigão, mas testa curta,
Em suma um glosador de sobremesas.

“Tancredo! – repetiu imaginando –
Um asno! só cantava para o povo!
Uma língua de fel, um insolente!
Orgulho desmedido!... e quanto aos versos
Morava como um sapo n’água doce...
Não sabia fazer um trocadilho...”
(AZEVEDO, 1996, p. 131)

Segundo as palavras do rei, Tancredo era o bobo da corte, tanto que tinha “Alma de Triboulet”, referência a Nicolau Ferriol, conhecido, na França, como “bobo do rei e rei dos bobos”. No entanto, era o poeta do palácio, mas o que sabia mesmo fazer era comer: “glosador de sobremesas”, pois “Não sabia fazer um trocadilho”, já que tinha “veia pobre”. Porém, fazia sucesso entre o povo, “um asno”, por sua língua afiada, e orgulhava-se disso. Talvez seja por isso que Tancredo é chamado de “anfíbio”, já que vivia no reino e, ao mesmo tempo, entre a plebe. Fisicamente ele era: gordo (“bem nutrido,/ Farto de sangue”), tinha barba, lábios “caídos”, “volumoso abdômen”, nariz grande e “testa curta”. Mas, apesar da descoberta: “O rei passou, com ele a companhia! Só ficou ressupino e macilento/ Da estrada em meio o trovador defunto!” (AZEVEDO, 1996, p. 131).

Nesse terceiro canto, podemos observar algumas das principais características de uma narrativa e fazer analogia com um ato da representação cênica. A situação inicial seria a entrada do fidalgo no palco, todo pomposo, com os seus criados e o conflito se daria de imediato, quando todos são surpreendidos por um morto no meio do caminho. Entre questionamentos, surge o clímax, assim que a identidade da personagem morta nos é revelada: “Tancredo!”. Daí por diante, há descrições físicas e psicológicas dele, encaminhando para o desfecho, um tanto quanto desolador, pois o cadáver continua estendido, de barriga para cima, pálido e magro.

A seguir, inferimos a passagem temporal, para que a cena continue, com outra caravana de passantes, mas com indiferença igual à que a primeira leva, no quarto canto:

la caindo o sol. Bem reclinado

No vagaroso coche, madornando,
Depois de bem jantar fazendo a sesta,
Roncava um nédio, um barrigudo frade...
Bochechas e nariz, em cima uns óculos,
Vermelho solidéu... enfim um bispo.
E um bispo, senhor Deus! da idade média,
Em que 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 bênção – por dinheiro.
(AZEVEDO, 1996, pp. 131-132)

A expressão “la caindo o sol” nos indica a passagem do tempo, agora, portanto, já seria um fim de tarde. Uma carruagem, lentamente, adentra ao palco com um passageiro ilustre (lento também, “Depois do jantar fazendo a sesta”), vindo direto da “idade média”: um bispo, avermelhado, com seu barrete no topo da cabeça, “Bochechas e nariz, em cima uns óculos”, dormindo e regozijando-se dos efeitos do álcool. Sua maior arma era a palavra, pois manipulava seus fiéis oferecendo-lhes bênçãos em troca de dinheiro, afinal, tinha um emprego, mas nenhum trabalho. “Os cavalos tocou p’lo bom caminho/ Mesmo em cima das pernas do cadáver...” (AZEVEDO, 1996, p. 132), ou seja, a carruagem passa por cima do corpo e o cocheiro o amaldiçoa:

Desgraça!... não porque pisasse o coche
Aqueles magros ossos, mas a roda
Na humana resistência abalroando...
E acorda o fradalhão...
[...]

“O que sucede?
– Pergunta bocejando, é algum bêbado?
Em que bicho pisaram?
[...]

“Senhor bispo, [...]
É um pobre – diabo de poeta...
Um homem sem miolo e sem barriga
Que lembrou-se de vir morrer na estrada!”
(AZEVEDO, 1996, p. 132)

O boleeiro não fica preocupado por ter transposto o morto, o que o irrita é ter despertado o frade, que dormia, com o solavanco da carruagem, enquanto passava “em cima das pernas do cadáver”. Assustado, o “fradalhão”

acorda e pergunta “em que bicho pisaram?” e recebe a explicação que a culpa fora de um “pobre-diabo de poeta.../ [...] que lembrou-se de vir morrer na estrada!”, como se tivera sido a escolha de Tancredo. Como sendo um homem de Deus, esperaríamos condolências da parte do frade, porém ele também amaldiçoa o pobre defunto: “Leve o Diabo essa tribo de boêmios!/ Não há tanto lugar onde se morra?/ Maldita gente! Inda persegue os Santos” (AZEVEDO, 1996, p. 133), e vão embora.

Nesses cantos, tivemos a presença de duas personagens: o “faceiro fidalgote” e o bispo, isto é, dois representantes de classes sociais. Assim como Gil Vicente faz (1465-1536), na peça “Auto da barca do inferno” (1517), onde o autor retrata tipos da sociedade, tais como: o fidalgo, exemplar da nobreza e o frade amancebado, e prefigura o destino de suas almas que são recebidas em um braço de mar, onde estão dois batéis: um, com destino ao Paraíso, e outro, para o Inferno. Tanto o Fidalgo quanto o Frade tentam embarcar no primeiro, mas são impedidos pelo Anjo. Leia, a seguir, a chegada do Fidalgo:

Vem o FIDALGO e, chegando ao batel infernal, diz:

Esta barca onde vai ora,
que assim está apercebida?
DIABO – Vai para ilha-perdida,
e há de partir logo agora.
FIDALGO – Para lá vai a senhora?
DIABO – Senhor, a vosso serviço.
[...]
FIDALGO – Porém, a que terras passais?
DIABO – Para o Inferno, senhor.
FIDALGO – Terra é bem sem-sabor.
DIABO – Quê? e também cá zombais?
FIDALGO – E passageiros achais
para tal habitação?
DIABO – Vejo-vos eu com feição
Para ir ao nosso cais...
(VICENTE, 1991, p. 56)

No trecho transcrito, o Fidalgo é recebido, primeiramente, pelo batel do Diabo, que já sabia que a sua embarcação seria o destino da alma do homem. No entanto, o Fidalgo não aceita e ironiza a figura malévola, chamando-a de “senhora” e, posteriormente, diz que o inferno é “Terra bem sem-sabor”, deixando o Diabo enfurecido. Então este questiona: “e também cá zombais?”.

Ou seja, nem depois de morto o Fidalgo se redimira das ações em vida e continua soberbo.

Aliás, esse orgulho, pela classe social a que pertence, assemelha-se ao que Álvares de Azevedo constrói para o fidalgo e o frade, de “Um cadáver de poeta”, e sugere haver um diálogo com a peça do autor português. Mas há uma única diferença: é que no “Auto” as almas são punidas, enquanto no poema o único punido é Tancredo, o bobo. No entanto, se este fizesse parte do texto teatral de Gil, seria o único que embarcaria no batel rumo ao Paraíso, assim como Joane, o Parvo:

Chega o PARVO ao batel do ANJO e diz:

Hou da barca!
ANJO – Tu que queres?
PARVO – Quereis me passar além?
ANJO – Quem és tu?
PARVO – Não sou ninguém.
ANJO – Tu passarás, se quiseres;
 porque não tens afazeres
 por malícia não erraste;
 tua simpleza te baste
 para gozar dos prazeres.
 (VICENTE, 1991, p. 63)

Neste caso, o bobo, quando chega à barca do Paraíso, apresenta-se como “ninguém”, e é recebido pelo Anjo, de bom grado, pois entende que aquele não pecara em vida, de propósito, “por malícia não erraste”, logo, é merecedor do Paraíso. Assim, tanto Gil Vicente quanto Álvares de Azevedo criticam as classes sociais de sua época e fazem da arte poética uma ferramenta que retrata a realidade, com o lirismo típico da arte e com o “grotesco” da verdade.

4.5. Quinto canto: lirismos e diálogos

No quinto canto, Álvares de Azevedo (1996, pp. 133-134), mais uma vez, faz da forma poética um artifício para tentar exprimir os sentimentos:

Caiu a noite do azulado manto.

Como gotas de orvalho, sacudindo
Estrelas cintilantes... Veio a lua,
Banhando de tristeza o céu profundo,
Trazer no éter cheiroso derramar
Cerúlea chama! – Dia incerto e pálido
Que ao lado da floresta as sombras junta
E golfa pelas águas das campinas
Alvacentos clarões que as flores bebem!

A imagem do cair da noite, construída pelos sete primeiros versos, debruça-se no lirismo romântico. “Caiu a noite [...] como gotas de orvalho”, “estrelas cintilantes” são comparações tradicionais para denotar “[...] facilmente que o todo é feito de partes, mas que estas partes não perdem sua identidade na construção do todo” (PEIXOTO, 1999, p. 123). São as partes que revelam ao leitor o cenário, por meio da linguagem e do tema, que dialogam entre si, trazendo o sublime pela descrição. As expressões “banhando de tristeza”, “céu profundo”, “Dia incerto e pálido” formam uma aura obscura, pois:

Começa-se a compreender atualmente que a localidade exata é um dos primeiros elementos da realidade. As personagens falantes ou atuantes não são as únicas que gravam no espírito do espectador a fiel marca dos fatos. O lugar em que tal catástrofe se passou se torna uma testemunha terrível e inseparável. (HUGO, 2014, p. 54)

Ou seja, o cenário do nosso drama torna-se, pelas palavras do narrador, uma personagem, mesmo que muda. Porém, não haveria lugar melhor para o nosso Tancredo estar morto. Como poeta romântico, ele está em uma via, rodeado por elementos naturais, que tanto foram utilizados para caracterizar a essência dos românticos, já que: “[...] a vivência da Natureza, espetáculo envolvente, objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário, provoca tonalidades díspares [...] da melancólica sensação de desamparo ao entusiasmo” (NUNES *apud* GUINSBURG, 2013, p. 64). No caso do nosso poema, à natureza cabe o papel de guardar o corpo solitário de Tancredo, denotando o “desamparo”, e ela recebe contornos repulsivos quando “golfa [...] Alvacentos clarões”, isto é, vomita rajadas de “clarões que as flores bebem!”, para significar um ambiente sombrio.

Até esse momento do poema, no terceiro e no quarto cantos, as personagens que passam pelo cadáver não se dão nem ao trabalho de descer

de suas carruagens para ver o cadáver estendido no chão. No entanto, no quinto canto, surgem as personagens Elfrida e o Conde Solfier, que estão regressando do noivado. Ela nota “Um defunto estendido” (AZEVEDO, 1996, p. 134), mas, ele, não pensa em parar, visto que “É mau agouro” (p. 134) passar por um defunto, além do mais em “[...] noites destas” (p. 134), uma noite lúgubre, “Mas Elfrida aproxima o seu cavalo” (p. 134) e diz:

Tancredo!... Vede!?... é o trovador Tancredo!
Coitado! Assim morrer! Um pobre moço...
Neste mundo não teve um só amigo!
(AZEVEDO, 1996, p. 134)

A personagem reconhece, instantaneamente, o cadáver e faz um juízo de valor diferente do “fidalgote” e do bispo, que avançaram, anteriormente, pela mesma trilha, e exclama sobre as ausências e os infortúnios pelos quais passara o trovador em sua existência. E, repentinamente, é surpreendida por uma voz:

Ninguém, senhora! Respondeu da sombra
Uma dorida voz. Eu vim, há pouco,
Ao saber que do povo no abandono
Jazia como um cão, eu vim... e eu mesmo
Cavei junto do lago a cova dele.
(AZEVEDO, 1996, p. 134)

Das sombras, surge uma pessoa, a única, que se compadece do morto, quando fica sabendo que ele “Jazia como um cão” e providencia uma sepultura improvisada. Comovida com tal atitude, Elfrida oferece-lhe uma recompensa:

“Tendes um coração: tomai, mancebo,
Tomai esta pulseira... Em ouro e joias
Tem bastante pra erguer-lhe um monumento
E para longas missas lhe dizerem
Pelo repouso d'alma...”

O moço riu-se.

(AZEVEDO, 1996, p. 135)

No primeiro verso, pelo vocativo “mancebo”, podemos identificar, *a priori*, que aquela sombra que surgira é de um homem jovem. A moça se despe de seus pertences valorosos e oferta-lhe para que ele possa providenciar um

funeral digno ao poeta morto. Mas, pela rubrica “O moço riu-se”, o poema dá a entender que o mancebo não aceitaria e:

[...] desse *humor* que mais uma vez se instala como forma eficaz de ironia, já que nesse instrumento, nada nobre, deverá ser cantada a alma divina do poeta. Toda a seriedade que o elemento divino exige é vilipendiada por uma consciência que percebe nitidamente a falsidade das coisas sérias. (PEIXOTO, 1999, p. 133)

Nessa cena, o riso do “mancebo” mistura-se com a seriedade do momento, resultando na ironia, onde a linguagem poética se questiona e questiona o mundo e a arte. Tendo em mente esse artifício dos românticos, o Desconhecido, que agora é assim identificado, complementa:

O desconhecido

Obrigado: guardai as vossas joias.
Tancredo o trovador morreu de fome!
[...]
Por que lançar esmolas ao cadáver?
Leva-as, fidalga, tuas joias belas:
(AZEVEDO, 1996, p. 135)

O Desconhecido renega os presentes, afinal, para que serviriam, agora, as joias, já que o poeta está morto? Talvez tivessem sido de boa valia enquanto estava vivo, pois foi em consequência da falta de dinheiro que morrera: “morreu de fome”. E canta “a alma divina do poeta”:

[...] Talvez cuspissem nesta fronte santa,
Cheia outrora de eternas fantasias,
De ideias a valer um mundo inteiro!...
[...]
Missas? bem sabe Deus se neste mundo
Gemeu alma tão pura como a dele!
Foi um anjo! e murchou-se como as flores
Morreu sorrindo, como as virgens morrem...
Alma doce que os homens enjeitaram
Lírio, que a turba imunda profanou
Oh! não te mancharei, nem a lembrança
Com o óbolo dos ricos! Pobre corpo,
És o templo deserto, onde habitava
O Deus que em ti sofreu por um momento!
Dorme, pobre Tancredo! eu tenho braços:
Na cova negra dormirás tranquilo...

Tu repousas ao menos!.....
.....
(AZEVEDO, 1996, pp. 135-136)

Nessas palavras, a criação poética de Tancredo é enaltecida. Nelas, o morto representa não só o “Um cadáver de poeta”, mas todos que na sociedade cumprem essa função: de palavrear em versos, pois suas “ideias [valeriam] um mundo inteiro”. As expressões: “anjo”, “alma doce” e “Lírio”, que caracterizam o poeta, são desconstruídas por “murchou-se como as flores [...] como as virgens morrem”, “homens enjeitaram” e “turba imunda profanou”, respectivamente, a fim de demonstrar como as ações externas influenciaram sua morte. Portanto, como fora desprezado em vida, não seria agora que lhe manchariam a lembrança, aceitando, para enterrá-lo, o ouro e as joias, oferecidas por Elfrida. Então o Desconhecido propõe colocar logo o corpo de Tancredo na cova, para que, enfim, o poeta possa descansar.

Mas Solfier, o noivo, julga essa atitude uma ofensa e esbraveja: “Insolente!/ Cala-te, doudo! cala-te, mendigo! Não vês quem te falou? Curva o joelho” (AZEVEDO, 1996, p. 136). Mas o Desconhecido responde prontamente: “Tu vês: não tremo!” (p. 136), e cabe a Elfrida acalmar os ânimos e questionar quem seria o moço valente.

Quem sou? um doudo! Uma alma de insensato
Que Deus maldisse e que Satã devora!
[...]
A que o gênio gravou na fronte – anátema!
Desses que a turba com o dedo aponta...
– Eu era um trovador, sou um mendigo...
(AZEVEDO, 1996, p. 137)

O Desconhecido, portanto, seria a imagem e semelhança de Tancredo. Não só sabia das dores de ser poeta, como também sentia na pele o fardo de carregar os versos como dom e ofício, e de ter “[gravada] na testa” a palavra maldição. Restam então no palco apenas Tancredo e o Desconhecido, e o narrador descreve a continuação da cena:

Depois vibrou na lira estranhas mágoas,
Carpiu à longa escuras nênias,
Cantou: banhou de lágrimas o morto.
(AZEVEDO, 1996, p. 137)

Agora, a lira chora e acompanha o canto fúnebre, mas:

De repente parou: vibrou a lira
Co'as mãos iradas, trêmulas... e as cordas
Uma por uma rebentou cantando...
Tinha fogo no crânio e sufocava:
Passou as frias mãos nas fontes úmidas,
Abriu a medo os lábios convulsivos,
Sorriu de desespero; e sempre rindo
Quebrou as joias e as lançou no abismo.
(AZEVEDO, 1996, p. 138)

Nas oitavas acima, presenciemos o inesperado. Os versos sugerem o fim: de Tancredo, do Desconhecido, do poema e da Poesia. Esta, incapaz de sobreviver em um mundo incrédulo, fazendo com que “Um cadáver de poeta” represente “[...] um hino de morte sem esperança do céu [...] É o mundo sem a luz” (AZEVEDO, 2002, p. 75). A morte perde seu caráter metafísico e a *Lira*, de Álvares de Azevedo, de Tancredo e do Desconhecido, quebra, já que: “Agora, vemos a lira ser substituída por algo mais popular e simples: o marimbau” (PEIXOTO, 1999, p. 133).

4.6. Sexto canto: o Desconhecido

A narrativa trágica, de acordo com as marcas temporais, ocorre em um dia e, no sexto canto, soa a voz do narrador:

No outro dia, na borda do caminho,
Deitado ao pé de um fosso aberto apenas,
Viu-se um mancebo loiro que morria...
Semblante feminino e formas débeis,
Mas nos palores da espaçosa fronte
Uma sombria dor cavara sulcos:
Corria sobre os lábios alvacentos
Uma leve umidez, um ló d'escuna;
E seus dentes a raiva constringira...
Tinha os punhos cerrados... Sobre o peito
Acharam letras de uma língua estranha...
E um vidro sem licor – fora veneno!...
(AZEVEDO, 1996, p. 138)

No dia seguinte, ao lado da cova que fora cavada pelo Desconhecido, para enterrar Tancredo, encontraram um “mancebo que morria...”, com contornos femininos e aparência fraca. Sua feição estava retesada, do canto da boca se vira “Uma leve umidez”, seu corpo estava todo enrijecido, pois “Tinha os punhos cerrados”. Havia “letras de uma língua estranha...” em seu peito, além de “um vidro sem licor – fora veneno”; “Ninguém o reconheceu” (AZEVEDO, 1996, p. 138), porém, falou-se que, quando:

[...] o coveiro
quis roubar-lhe o gibão, despiu o moço...
E viu... talvez é falso... níveos seios...
Um corpo de mulher de formas puras...
(AZEVEDO, 1996, p. 138)

Ou seja, o Desconhecido era uma mulher. Talvez, a musa que inspirara os sonhos do poeta, aquela que caminhava por entre seus versos, a virgem dos românticos, agora, desmistificada e morta, ao lado do gênio. Pois, como afirma Peixoto (1999, p. 134):

No poema de Álvares de Azevedo, o cantar do cisne transforma-se no anti-romântico piar de um marreco degolado pelas mãos da cozinheira e, à comparação com o sublime cisne de um passado, junta-se uma outra que, shakespearaneamente, vem produzir essa mistura do tom alto e do tom baixo que tanto encantou os românticos apaixonados pela fusão dos contrários, pela união dos opostos e que Shakespeare tão bem representou.

Portanto, Álvares de Azevedo esfacela a ideia romântica do sublime e vê no grotesco a forma exata para (des)construir sua poética. Esbarra no lirismo para depois sobrepô-lo com imagens distorcidas que representam a realidade, isto é, faz da teoria “dos contrários” a prática, no seu grau máximo, assim como “Shakespeare tão bem representou” em seus textos. E, talvez, seja por isso que percebemos nesse canto, um diálogo com a trágica história de *Romeu e Julieta*.

4.7. Sétimo canto: posfácio

Quem fora Tancredo? Só ficamos sabendo pelas palavras das personagens: fidalgo, bispo, Elfrida e Desconhecido. E o Desconhecido, quem fora? Neste caso, há apenas algumas sugestões na fala de um coveiro. Portanto,

Na tumba dormem os mistérios d'ambos:
Da morte o negro véu não há erguê-lo!
Romance obscuro de paixões ignotas,
Poema d'esperança e desventura,
Quando a aurora mais bela os encantava,
Talvez rompeu-se no sepulcro deles!
Não pode o bardo revelar segredos
Que levaram ao céu as ternas sombras:
– Desfolha apenas nessas fronteiras puras
Da extrema inspiração as flores murchas.
(AZEVEDO, 1996, p. 139)

Nesses últimos versos, o mistério é mantido sobre os protagonistas da peça e, até mesmo, o gênero do texto é colocado à prova pelas palavras do narrador: “Romance obscuro de paixões ignotas/ Poema d'esperança e desventura”. Logo, Álvares de Azevedo “não só questionou a Poética e a Retórica clássica e romântica, mas pôs em xeque a poesia e o poeta no que ambos têm de mais verdadeiro: suas humanas e divinas imperfeições, em ‘Um cadáver de poeta’” PEIXOTO, 1999, p. 135).

Portanto, podemos notar que as primeiras estrofes de “Um cadáver de poeta” são construídas a partir do lirismo romântico, quando, por exemplo, Álvares de Azevedo caracteriza o poeta morto como um ente mágico, ou seja, um típico gênio do Romantismo. Todavia, aos poucos dissolve essa imagem em paralelo com a estrutura do poema, pois busca nos gêneros literários, como o épico, o lírico e o trágico, ferramentas que representam tal desarmonização, assim como os versos ritmados e rimados que cedem espaço à liberdade dos livres. Podemos dizer, então, que Álvares de Azevedo bebe da fonte do lirismo romântico, mas, ao mesmo tempo, nega suas raízes e nos apresenta uma nova forma de representar a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi mostrar a poesia de Álvares de Azevedo como representação de um produto original, que se destacou entre as convenções românticas do século XIX, sobretudo em “Um cadáver de poeta”, publicado em *Lira dos vinte anos*. Logo, podemos afirmar que a singularidade proposta na construção do poema advém da experimentação de novas estruturas poéticas, como o gênero híbrido, que não foi exclusivo desse poeta, visto que Castro Alves, por exemplo, apropriou-se do recurso, porém dedicando-se aos gêneros diversos em produções diferentes, como em “O navio negreiro”, poema épico dramático, e em “Adormecida”, lírico. Entretanto, para tecer o poema do nosso *corpus*, Azevedo empregou o lírico, o épico e o trágico, ao mesmo tempo. Tal autonomia, fez da arte alvaresiana uma poesia que expressa a tradição do lirismo romântico, mas que, simultaneamente, sugere inovações que serviriam como inspiração a poetas do século XX.

Como pudemos observar, a questão do gênio, tão deflagrada entre os românticos, faz-se presente no primeiro canto de “Um cadáver de poeta”, assim como a estrutura formal organizada em sextilhas. No entanto, o narrador vai desconstruindo, aos poucos, a imagem do poeta romântico, até mesmo pelo fato de tecer o poema em terceira pessoa, e beneficia-se da ironia romântica para retratar o mundo sensível, fazendo da obra de arte um objeto de reflexão. “Assim, tal crítico tem como figura central não um crítico externo à obra, mas, ao contrário, um crítico implícito, interno, que ali se faz presente” (ALVES, 1998, p. 89), quando, por exemplo, o narrador descreve as atitudes preconceituosas de tipos da sociedade, como o frade e o conde, que passam pelo cadáver do poeta e não esboçam nenhuma reação de piedade, pelo contrário, revoltam-se por terem que ver uma cena dessa.

Enquanto havia um crítico interno ao texto, sugerido pelas palavras do narrador, externamente, o lado crítico de Álvares de Azevedo recebeu desaprovação, pois, conforme Silvio Romero (*apud* SOUZA, 2016, pp. 13-14): “[...] o poeta abrigava em si o esboço de um *conteur*, dum dramata e dum crítico. [...] O crítico me parece [...] de não mui avultado alcance” (SOUZA, 2016, pp. 13-14). No entanto, José Veríssimo (*apud* SOUZA, 2016, p. 14)

demonstra certa afeição ao outro lado do poeta lírico: “Havia atilamento e bom senso em seu espírito crítico, apenas iludido pelo entusiasmo juvenil” (VERÍSSIMO *apud* SOUZA, 2016, p. 14).

Em nossa pesquisa, percebemos que nas veias de Álvares de Azevedo corria o sangue de um escritor crítico – já que ele se mostrou crítico para com os escritores de sua época – que, no entanto, não teve tempo para desenvolver essa técnica, os indianistas, que inflamavam as discussões acerca da busca da identidade nacional, defendida por muitos escritores, como Gonçalves Dias, como meio de resgate da cultura brasileira, apartada de qualquer influência portuguesa. Segundo Cilaine Alves (1998, p. 58) afirma sobre Azevedo: “Para ele, uma literatura só se torna autônoma no momento em que a língua adquire, com o progresso e o ‘caminhar das civilizações’, características próprias”. Ou seja, nas palavras de Antônio de Alcântara Machado (*apud* ANDRADE, 2017, p. 45):

Nós éramos xifópagos. Quase chegamos a ser deródimo. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos à perfeição. Cada qual com o seu tronco, mas ligados pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direção.

O conceito de “antropofagia”, dentro da Literatura, proposto por Oswald de Andrade (1890-1954), viria a ser um traje mais elaborado do que já fora proposto por Álvares de Azevedo em *Literatura e civilização em Portugal*, em que este sugere uma literatura brasileira como resultado de uma miscigenação. Apontando a nossa língua e, em consequência, a nossa cultura como produtos da mistura entre as culturas primitivas, indígena e africana, com a cultura latina, engendrada pela colonização portuguesa. As palavras de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), reproduzidas acima, são o “Abre alas” da *Revista de Antropofagia*, publicada em maio de 1928 e cuja função era difundir as ideias do movimento antropofágico brasileiro, por meio de manifestos, dentre eles o “Manifesto antropófago”, escrito por Oswald de Andrade, com uma linguagem metafórica em meio a fragmentos bem-humorados.

“Nós éramos xifópagos. Quase chegamos a ser deródimo”, bem poderia ter dito Álvares de Azevedo sobre a Literatura brasileira, antes do Romantismo. Afinal, esta tem como marco inicial os registros portugueses da carta de Pero Vaz de Caminha, ou seja, o Brasil se considerava gêmeo siamês

de Portugal. Se falávamos em Literatura portuguesa, tínhamos Luís Vaz de Camões, enquanto na brasileira via-se a descrição de homens “[...] pardos, todos nus sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel” (BRASIL, [s.d.], [s.p.]). Tínhamos, portanto, selvagens, mas não os de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Mas, a partir do Romantismo, o “deródimo”, esse ser de duas cabeças e duas colunas vertebrais vizinhas, que se afastam apenas ao nível da cabeça, começa a se desassociar de suas origens, principalmente, após os esforços de Gonçalves de Magalhães em buscar, nos quase extintos registros da Academia Real da História, escritos legítimos brasileiros. Porém, Magalhães, também Álvares de Azevedo, não defendiam a ideia de execrar a Literatura portuguesa, pelo contrário, propunham aproveitar o que vinha do outro lado do oceano para remodelá-lo segundo nossas necessidades. Portanto, bem poderiam ter dito: “Hoje somos antropófagos”.

Entretanto em 1836 os poetas indianistas, que tinham como objetivo a busca por uma identidade nacional, em versos entoavam:

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci:
Sou bravo, sou forte, sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.
(DIAS, 2008, p. 10)

A ideia apresentada nesses versos faz parte de “I-Juca-Pirama” (1851), poema escrito por Gonçalves Dias, na sua chamada segunda fase, quando explora o estilo indianista, trazendo uma escrita mais nacional, com vocabulário da fala brasileira e até mesmo indígena, em alguns momentos. O poema narra a saga de um jovem índio da tribo dos timbiras, capturado pelos rivais da tribo dos aimorés, e que, na presença da morte, chora e pede clemência, pois tem um pai cego e doente. Diante desse pedido, ele é liberto, visto que, para os aimorés, que eram antropófagos, se alimentar da carne de um covarde os faria iguais a ele. Quando o timbira regressa à tribo e conta ao pai o que acontecera, o idoso demonstra repulsa, pois a atitude do filho representaria a fraqueza da tribo dos timbiras. Perante tal reprovação, o menino volta à tribo dos aimorés e

os ataca, morrendo com dignidade. Portanto, nas oitavas acima, Gonçalves Dias exalta a figura do índio de maneira idealizada, baseado na veia romântica, pois o descreve como “bravo e forte”, vindo de uma tribo poderosa, sem lugar fixo de residência e que tem por destino o “inconstante”.

Álvares de Azevedo, no entanto, posiciona-se contra esse nacionalismo exacerbado, tanto que Antonio Candido (1987, p. 14), em “A educação pela noite”, afirma:

[...] lembremos que Álvares de Azevedo foi antinacionalista decidido em matéria de literatura. Segundo ele, a nossa fazia parte da portuguesa e não havia sentido nem vantagem em proclamar a sua identidade específica – atitude destoante do esforço central da crítica do tempo, constituindo um paradoxo que deve ter sido difícil e quase heroico sustentar.

Afinal, o poeta estava contra o fluxo indianista que levava consigo autores como Gonçalves Dias, na poesia, gabado pela crítica, e José de Alencar (1829-1877), na prosa, por exemplo. Ou seja, “Cada qual com o seu tronco, mas ligados pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio)”, por meio de um discurso unilateral: todos os poetas juntos contra o predomínio da literatura portuguesa. Porém, no seio romântico Azevedo (*apud* ALVES, 1998, p. 58) se coloca na contramão, já que a Literatura, assim como as línguas “[...] são um dos meios, porventura a bitóla mais exacta para conhecer-se a oscilação do progresso, e o caminhar das civilizações”. Portanto, nossa hipótese de que Álvares de Azevedo teria inspirado os modernistas seria aceitável, pois ambos reivindicavam uma literatura brasileira das civilizações e:

Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento. [...] O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos. (MACHADO *apud* ANDRADE, 2017, p. 45)

No trecho apresentado, o movimento indianista seria apenas mais um alimento para os pré-modernistas, mas não a única solução para decretarmos a nossa independência literária. Aqui, vale lembrar que o termo *modernista* advém de pré-modernista, criado por Tristão de Ataíde (1893-1983), em 1939, para se referir ao “[...] momento de alvoroço intelectual, marcado pelo fim da

grande guerra (1914-1918) e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria no movimento modernista” (ATHAYDE, 1939, p. 7), que compreenderia o período entre os fins do século XIX e o ano de 1925, do qual fizeram parte o Simbolismo e as manifestações culturais da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em 1922. Tais posicionamentos ficam evidentes em “Um cadáver de poeta”, pois no poema temos duas desconstruções significativas: primeiro, a figura do poeta, tão idealizada pelos românticos, é caracterizada, perante a sociedade, como se ele estivesse à margem dela; segundo, a dissolução estrutural dos versos, que passam a ser livres, a partir do segundo canto.

Portanto, Álvares de Azevedo, em “Um cadáver de poeta”, não nega, por completo, o romantismo da Segunda Geração, ou seja, para ele as concepções estéticas do poema afirmam a subjetividade, que se torna fundamental para a sua construção. No entanto, Azevedo insere princípios novos, como o gênero híbrido, a linguagem crítica e os versos livres para abarcar tudo aquilo que a linguagem poética romântica não consegue: a morte do poeta.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ALVES, Castro. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- ALVES, Cilaine. *Álvares de Azevedo e o drama romântico*. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 19, 1996, pp. 61-74. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v19/v19a04.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 1998.
- ANDRADE, Mario de. Amor e medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978, pp. 197-230.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2017. (Col. Grandes Ideias)
- ARALDI, Clademir Luís. *Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche*. São Paulo: Grupo de Estudos Nietzsche: Discurso, 1998.
- ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- AZEVEDO, Álvares de. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente de Azevedo. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1976.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poemas malditos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. (Clássicos Francisco Alves)
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Poetas do Brasil)
- AZEVEDO, Álvares de. *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário / Noite na taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. Seleção de Antonio Candido de Mello e Souza. São Paulo: Global, 2003.
- AZEVEDO, Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal*. Edição, apresentação e notas de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. 2ª ed. Brasília: Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saúde Pública, 1940.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*. Barcelona: Barral, 1974.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. *Soneto e outros poemas*. São Paulo: FTS, 1994;

BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo: a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. *Carta de Pero Vaz de Caminha*. [S.d.]. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 1 out. 2018.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 10-22.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. *Textos que interessam à história do Romantismo*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1963.

CORREIO Brasiliense ou Armazém Literário. Vol. I. [Cópia digital] Londres: impresso por W. Lewis, Paternoster Row, 1808. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/correio_brasiliense/volume_01.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2018.

CUNHA, Jaqueline Rosa da. Parnaso brasileiro. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanaletas/Artigos%20e%20Notas_PDF/Jaqueline%20Rosa%20da%20Cunha.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2018.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Disponível em: <http://www.josenorberto.com.br/DESCARTES_Discurso_do_m%C3%A9todo_Completo.pdf>. Acesso em: 9 set. 2017.

DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do exílio. In: BANDEIRA, Manuel. *Obras poéticas de Antonio Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Nacional, 1944.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

DIAS, Antônio Gonçalves. I-Juca-Pirama. São Paulo: Escala Educacional, 2008[1851], p. 7-19.

DURAN, Maria Renata da Cruz. *Frei Francisco do Monte Alverne, pregador imperial: roteiro para um novo estudo*. OPSIS - Revista do NIESC, v. 4, n. 1, 2004, pp. 132-133. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opis/article/view/9274#.W8YW5mhKhPY>>. Acesso em: 10 set. 2017.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru – poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo Edições Cultura, 1945.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru – poema épico do descobrimento da Bahia* [pdf]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_acao=n=&co_obra=2111>. Acesso em: 3 jul. 2018.

FÁTIMA, Luciana. *Delírio, poesia e morte: a solidão de Álvares de Azevedo*. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2015.

- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1986.
- GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: Lamparina, 2015.
- HUGO, Victor. *Do grotesco – do sublime e do grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- JÚNIOR, Raimundo Magalhães. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962. (Coleção Poesia e Vida).
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Discurso sobre a História da Literatura do Brasil. [Originalmente publicado na revista *Nictheroy*, em 1836]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-a-historia-da-literatura-do-brasil-0/html/ffcaebe8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html>. Acesso em: 10 out. 2018.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Gonçalves de Magalhães*. Trechos escolhidos por José Aderaldo Castello, publicados sob a direção de Alceu Amoroso Lima – Roberto Alvim Corrêa e Jorge de Sena. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.
- MANIFESTO REPUBLICANO de 1870. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3817523/mod_resource/content/2/manifesto%20republicano%201870.pdf>. Acesso em: 22 set. 2018.
- MENDONÇA, Hipólito José da Costa Pereira Furtado de. Introdução ao volume 1. *Correio Braziliense ou Armazém Literário*, Londres, vol. 1, 1808. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/correio_braziliense/volume_01.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- MONTEIRO, Jacy. *Obras de M. A. Álvarez de Azevedo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1953. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37927>>. 21 ago. 2017.
- NUNES, Benedito. A visão Romântica. In: GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 51-74.
- PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- PAES, José Paulo. Canção de exílio facilitada. In: *Meia palavra*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 67.
- PAZ Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PERONDI, Eduardo. A revolução burguesa no Brasil. *Em Debate: Rev. Dig.*, Florianópolis, n. 3, 2007, pp. 135-146. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emdebate/article/viewFile/21321/19505>>. Acesso em: 9 set. 2017.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais*. Org., apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

PLATÃO. *A República: [ou sobre a justiça, diálogo político]*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATÃO. *Fédon (a imortalidade da alma)* [Livro de Domínio Público – pdf]. Trad. Carlos Alberto Nunes. [S.d.] Disponível em: <<https://portalconservador.com/livros/Platao-Fedon.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2017.

POUND, Erza. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

REINATO, Pedro Martins. *Harpa que se desfarp: forma e fragmento em O Guesa, de Sousândrade*. 2015. 234 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <[file:///C:/Users/vitor e tais/Downloads/2015_PedroMartinsReinato_VCorr \(3\).pdf](file:///C:/Users/vitor%20e%20tais/Downloads/2015_PedroMartinsReinato_VCorr(3).pdf)>. Acesso em: 13 ago. 2016.

ROMERO, Silvio. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro / São Paulo: Livros técnicos e científicos / Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

RUIZ, Castor B. *Alteridade & alteridades – questões da modernidade e a modernidade em questão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. *O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução*. 126f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11062013-110100/pt-br.php>>. Acesso em: 4 set. 2017.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Org. Pedro Sússekind, trad. e ensaios Pedro Sússekind e Vlademir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (Coleção Filô/ Estética, 1)

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Col. Biblioteca Pólen). Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=8QzJNF3P4lgC&pg=PA51&lpg=PA51&dq=Muitas+obras+dos+antigos+se+tornaram+fragmentos.+Muitas+obras+modernas+j%C3%A1+o+s%C3%A3o+ao+surgir&source=bl&ots=4A13HH9FWW&sig=doxQ97v3nCUCB8JgaPuVT1Sm24s&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwierrfy9Z3eAhXKIJAKHVQsDWsQ6AEwAHoECAkQA>>

Q#v=onepage&q=Muitas%20obras%20dos%20antigos%20se%20tornaram%20fragmentos.%20Muitas%20obras%20modernas%20j%C3%A1%20o%20s%C3%A3o%20ao%20surgir&f=false>. Acesso em: 23 out. 2018.

SECCHIN, Antonio Carlos. Romantismo. São Paulo: Global, 2007. (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira)

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

SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação, Critérios de edição e notas. In: AZEVEDO, Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal*. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Londres: Cooke and Halsted, [s.d.]. [Digitalizado]. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/619>>. Acesso em: 2 set. 2018.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. 3.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007[1944].

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.