

## O poeta enfatiado. Álvares de Azevedo, crítico do romantismo

Cilaine Alves Cunha

Poemas da primeira parte da *Lira dos vinte anos* evidenciam a tímida adesão de Álvares de Azevedo ao medievalismo romântico, especialmente ao modelo fornecido pela obra de Gonçalves Dias.<sup>1</sup> Os *Cantos* gonçalvins reúnem um considerável número de poemas que incorporam temas, figuras típicas e técnicas próprias das produções do trovadorismo, contando entre eles os de temática indianista e abolicionista.<sup>2</sup> Em “Leito de folhas verdes” e “Marabá”, o poeta dá forma à demanda de amor de um eu lírico feminino indígena. Em “O canto do guerreiro”, cede a voz a um indígena medievalizado que, se dirigindo à comunidade, desempenha ações típicas da honra, do respeito à tradição de seu povo e da virtude bélica. No poema “A escrava”, o diálogo entre os membros do casal de escravos é vazado em uma *alba*, forma lírica do medievo que tematiza a frustração ocasionada pela eminente separação dos amantes ao amanhecer.<sup>3</sup>

A adesão inicial de Álvares de Azevedo ao nacionalismo gonçalvino pode ser observada no prefácio à primeira parte de *Lira dos vinte anos*. Mobilizando a tópica da modéstia para captar a atenção do leitor, o autor pede-lhe desculpas

<sup>1</sup> Entre os anos de 1840 e 1845, quando reside em Portugal, o autor de “Juca Pirama” participa do grupo de poetas que fundaram a vertente do medievalismo romântico, reunidos em torno do periódico *O trovador*. Liderado por José Freire de Serpa Pimentel, a produção do grupo imita cancioneros populares e adapta seus temas, técnicas e formas ao nacionalismo oitocentista. Contando com a presença de Gonçalves Dias, a publicação de *O trovador*: coleção de poesias contemporâneas (Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1845) reuniu poemas dos membros desse grupo.

<sup>2</sup> Em meio à produção de Gonçalves Dias que procura produzir efeito medievalizante, encontram-se também os poemas “Inocência”, “O trovador”, “O donzel”, “Pedido”, “Seus olhos”, “A leviana” e o poema narrativo *As sextilhas de frei Antão*. Sobre o assunto cf. CAMILO, Wagner. Nos tempos de Antão. *Revista USP*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 40, p. 105-113, dez/fev 1998-99. Disponível em: <file:///C:/Users/Mivi/Downloads/28425-Texto%20do%20artigo-33140-1-10-20120628.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2018. E tb. CHIARI, Gisele. *A presença do medievalismo em Gonçalves Dias*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> No artigo referenciado a seguir, discuto a articulação, nesses poemas, entre nacionalismo, indianismo e abolicionismo. CUNHA, Cilaine Alves. A invenção da tradição brasileira. *Miscelânea: revista de literatura e vida social*, v. 23, p. 27-50, set. 2018. ISSN 1984-2899. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1158>. Acesso em: 19 jun. 2019.

por aquelas produções de sua autoria que identifica à prática de um principiante. Compara então a voz do poeta ali representado às primeiras vozes do sabiá antes de ele dominar o canto do amor.

Em “Cantiga do sertanejo”, da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, o eu lírico dedilha na viola uma “modinha espanhola”. Para formular a súplica de amor, o sertanejo assimila, como é praxe na tradição trovadoresca, seus sentimentos no vento, nas aves, nas águas, no luar, nos aromas, na luz e nas borboletas azuis do sertão, concebidos como próprios da paisagem da região natal. Em “Na minha terra”, o sussurro que ecoa dos ventos guarda semelhança com a cantiga do caminhante tropeiro e com os monótonos sons do violeiro.

Mas no interior das poesias satíricas de Álvares de Azevedo, o poeta desdenha, como se sabe, a tendência inicial de sua obra. Esse conjunto satírico adquire um acentuado caráter metapoético, encenando um acerto de contas com princípios estéticos e práticas artísticas em voga no tempo, inclusive com o nacionalismo reinante. Alguns poemas de sua autoria procuram demolir parâmetros tradicionais e contemporâneos de regulação da obra de arte, congelando-os como lugares-comuns. Essa ficcional reflexão crítica é realizada no mesmo instante em que Gonçalves Dias, após lançar seus *Primeiros cantos* (1847), já se tornara um dos poetas mais prestigiados, quando o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) empreende esforços para revisar a história do Brasil e centralizar em seus arquivos a pesquisa realizada no país.

Nos poemas humorísticos, no estudo “Literatura e Civilização em Portugal”, em textos de Álvares de Azevedo de crítica literária, em *Macário*, *Noite na taverna*, *O Fra Gondicário* e *O conde Lopo*, Azevedo destina à sua obra a função de problematizar o sistema artístico do tempo, rejeitando a concepção, ainda em curso, de que a arte deve não só deleitar, como também ensinar. Propõe, em alguns de seus textos, reescrever a tradição do ponto de vista da modernidade romântica e questionar inclusive aqueles temas e princípios artísticos de que ele se valeu anteriormente. O prefácio de *Macário* e este drama pressupõem a impossibilidade de reproduzir, na história do presente, os moldes da tragédia antiga. *O Poema do frade* encena o desmoronamento da epopeia num mundo desprovido dos princípios cristãos que antes regulavam a prática social. Os prefácios a *O conde Lopo* e *Noite na taverna* rejeitam os fundamentos edificantes da literatura e sua instrumentalização como veículo transmissor de valores morais. Analogamente aos poemas humorísticos do amigo e colega da Faculdade do Largo de São Francisco, Bernardo Guimarães, poesias irônicas de Álvares de

Azevedo procuram impor limites ao hipersentimentalismo, criticando o “falso brilhante” e a imagética romântica”.<sup>4</sup>

As discordâncias de Álvares de Azevedo com as práticas artísticas do tempo dirigem-se à fé na ciência, no progresso e na razão, concebendo-os como fonte esterilizante da imaginação. Satirizam a figura do gênio como herói nacional e a instrumentalização da literatura como trampolim social, contrapondo-lhe as platitudes e as banalidades de “O poeta moribundo”, ou a figura do editor-poeta que copia apressadamente e a esmo poemas alheios, de olho nos lucros de seu produto (“O editor”). Elas também alcançam o eterno-feminino e o lirismo amoroso. Entre outros exemplos, o poema “A lagartixa” compara os efeitos do calor ardente sobre o corpo da lagarta estirada ao Sol com o brilho dos olhos da amada, responsabilizando-o pelo entorpecimento do poeta em cochilo. Debochando da quietude sensível do herói e da bela adormecida, o poema decreta o esgotamento da lira de amor.

A obra azevediana de um segundo momento toma ainda por alvo a mercantilização das relações humanas. Rejeita os esforços iniciais de alguns letrados do tempo que, diante da aproximação do fim da escravidão, procuram introduzir no Brasil e publicizar a ética burguesa do trabalho. O herói do poema “O vagabundo” recusa o mundo do trabalho e elogia o modo de vida totalmente entregue à produção e à fruição estética, ao cultivo da amizade e aos amores. Em uma das raras palavras do autor que se conhecem sobre a escravidão, o poema “Rex lugebit” é dedicado à morte de um dos filhos de Pedro II. Seu eu lírico propõe que naquele “aborto real” “[...] há um ar de febre, um bafejar de vingativa escrava,/ Que a sacudir os seus grilhões desperta,/ Com beijos de veneno...”<sup>5</sup>

A produção azevediana de cunho irônico e humorístico dedica-se a instituir um tipo de romantismo mais fiel à filosofia estética desse movimento artístico, diferentemente de Gonçalves de Magalhães ou de Gonçalves Dias, presos, em muitos aspectos, à tradição setecentista. Ao procurar, por sua vez, estabilizar uma prática artística voltada para a reflexão crítica de seu tempo e para revisar a tradição artística imperante, Azevedo almeja que sua época dê voz a escritores plurais ou divergentes que, assim, poderiam constituir tradição local. Sua militância em favor do pensamento heterogêneo e a negação da possibilidade de continuar

<sup>4</sup> Sobre a crítica ao romantismo concretizada pelas poesias de Bernardo Guimarães, cf. SUSSEKIND, Flora. Bernardo Guimarães. Romantismo empé de cabra. In: \_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 139-150.

<sup>5</sup> AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Ed. crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Org. Iumna Maria Simon. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002. p. 536.

produzindo o conhecimento de acordo com verdades únicas, modelares e imutáveis são as principais ideias que atravessam a prosa histórica “Literatura e Civilização em Portugal”, *Noite na Taverna* e mesmo seus “Discursos”. Em um deles, pronunciado na sessão de instalação da Sociedade da Academia Ensaio Filosófico, Azevedo define uma nação como uma entidade constituída de uma pluralidade de “raças” e por um todo de ideias múltiplas:

A filosofia e a poesia — eis aí os dois grandes caminhos das nações — as grandes bossas onde se lê o progresso ao crânio popular. Àquele todo de ideias múltiplas, várias em sua unidade, *umas* em sua variedade, onde as tendências das multidões se misturam; aquele todo do pensar e sentir, do coração e da cabeça das nações, estudai-o com todas as suas relações de causa e efeito, se fordes filósofo, codificai-o num sistema, ou num poema se fordes gênio: e tereis a filosofia ou a poesia de um século.<sup>6</sup>

Ao incorporar a ironia e a auto-ironia como fundamento de suas poesias, o segundo momento da obra azevediana assenta-se na convicção de que, com a queda do Antigo Regime e com a dissolução dos valores éticos, políticos e estéticos antes imperantes, a história do Ocidente ingressou no estágio da decadência. Conforme o “Discurso pronunciado na sessão de instalação da Sociedade Acadêmica Ensaio Filosófico”, o Império brasileiro, a despeito das “promessas de liberalismo”, negou as utopias do “bramir sufocado de um povo”, disseminando desesperança e ceticismo. Ainda que o pequeno conjunto da obra de Álvares de Azevedo, interrompida com a morte dele, não ofereça elementos que permitam assegurar a sua posição política, provavelmente liberal e republicana, seus dois discursos valorizam os princípios desse regime e autores do socialismo utópico francês.

Em uma das marcantes direções de sua obra mais madura, ela se distancia da concepção de história adotada pelo IHGB, segundo a qual o passado seria mestre da vida e exemplo do presente.<sup>7</sup> Em “Literatura e civilização em Portugal”, o autor critica o cânone eleito por historiadores da literatura brasileira, como Januário da Cunha Barbosa e Santiago Nunes Ribeiro, que procuram remontar o

<sup>6</sup> AZEVEDO, Álvares de. Discurso pronunciado na sessão de instalação da Sociedade Acadêmica Ensaio Filosófico a 9 de maio de 1850. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Álvares de Azevedo*. Edição anotada e organizada por Homero Pires. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. v. 2, p. 422.

<sup>7</sup> Cf. GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Historiografia e nação no Brasil. 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

germe do nacionalismo a tempos imemoriais. Azevedo também discorda de que a prática artística dos árcades tenha se constituído como “brasileira”, lembrando que ela não guarda distância do sistema cultural português. Seu pensamento historicista privilegia a representação do fluxo do tempo como um processo de permanente revolução e transformação. Ao compreender que a contradição, a heterogeneidade e a diversidade regem as relações humanas, sua obra promove, num termo de Octavio Paz, a estética da negação.<sup>8</sup>

O poema “Luar de verão”, da segunda parte de *Lira dos vinte anos*, interpreta como fontes do tédio sua adesão anterior ao medievalismo gonçalvino e a reprodução da paisagem idílica que sustenta, na obra inicial de Álvares de Azevedo, o sentimento de pertencimento à terra natal:

Luar de verão

O que vês, trovador? – Eu vejo a lua  
Que sem lavor a face ali passeia;  
No azul do firmamento inda é mais pálida  
Que em cinzas do fogão uma candeia.

O que vês, trovador? – No esguiio tronco  
Vejo erguer-se o chinó de uma nogueira...  
Além se entorna a luz sobre um rochedo  
Tão liso como um pau-de-cabeleira.

Nas praias lisas a maré enchente  
S'espraia cintilante d'ardentia...  
Em vez de aromas as doiradas ondas  
Respiram efluviosa maresia!

O que vês, trovador? – No céu formoso  
Ao sopro dos favônios feiticeiros

<sup>8</sup> “Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que o passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação”. (PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 18.)

Eu vejo – e tremo de paixão ao vê-las –  
As nuvens a dormir, como carneiros.

E vejo além, na sombra do horizonte,  
Como viúva moça envolta em luto,  
Brilhando em nuvem negra estrela viva  
Como na treva a ponta de um charuto.

Teu romantismo bebo, ó minha lua,  
A teus raios divinos me abandono,  
Torno-me vaporoso, e só de ver-te  
Eu sinto os lábios meus se abrir de sono.<sup>9</sup>

O poema distribui-se por seis quadras de versos decassílabos, apresentando esquema rímico em ABCB. O poema é parte da série de seis poemas humorísticos, *Spleen e Charutos*, da segunda parte de *Lira dos vinte anos*: “Solidão”, “Meu anjo”, “Vagabundo”, “A lagartixa”, “Luar de verão” e “O poeta moribundo”. Todos os poemas da série se valem da quadra, ainda que em número diferente em cada um deles. Outra composição em versos de estilo jocoso que se distribuem por essa estrofe é “É ela! É ela! É ela!”, posicionada logo após essa série, no índice das *Poesias completas* organizadas em edição crítica por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ao que tudo indica, Azevedo prioriza a quadra como estratégia do humor.

Ao longo de “Luar de verão”, a anáfora “O que vês, trovador?” formaliza o discurso como um diálogo entre o emissor anônimo da interrogação e o herói satírico que detém predominantemente o uso da palavra. Quase mudo, o emissor da anáfora não oferece réplicas às descrições do trovador de algum quadro natural, posto bem diante dos olhos do leitor. Em conjunto, elas definem seu modo singularmente poético de apreender os elementos da natureza contemplados. Esse fictício diálogo permite ao autor estruturar ironicamente a mensagem poética e incorporar, no interior do discurso em ação, tópicos do idílio romântico, nelas pressupondo um leitor implícito do qual se discorda. O poema encena uma falsa polêmica em que o trovador interrompe ao meio o enaltecimento de alguma imagem da natureza, mas para posicionar uma dissonância no interior do discurso inicialmente encomiástico. Ao suspendê-lo, o poeta troca o lirismo

<sup>9</sup> AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*, p. 188.

pelo estilo prosaico de representação do objeto contemplado, desrotinizando, com isso, a sua leitura habitualmente prevista, quando então ela é redirecionada. As respostas do trovador justapõem, assim, dois estilos antagônicos sobre um ou mais elementos naturais.

Logo no primeiro decassílabo de “Luar de verão”, o poeta quebra o metro justo no momento em que, num encavalgamento, anuncia a sua percepção da lua. A pausa na representação do objeto lunar justo nesse momento e espaço métrico predispõe, na leitura, a recepção familiar do objeto em cena, forjando a expectativa de que o trovador recuperará, no verso seguinte, a convenção romântica de produção poética do astro luminoso, realizada tradicionalmente em estilo solene.

Em “Ballade à la lune” (*Les contes d’Espagne et d’Italie*, 1829), o jovem Alfred de Musset despoetiza, com estranheza e graciosidade, o lirismo pictural de representação romântica da lua que, com *Odes et ballades* (1826), de Victor Hugo, já alcançava uma de suas expressões mais célebres. Em Musset, o sujeito da enunciação posiciona seu olhar sobre a torre de uma igreja em cima da qual vê o astro lunar. Provocativamente, rima *jauni* com a letra “i” e traça discursivamente um inesperado desenho da lua, comparando-a ao prosaico pingo que encima essa letra. Com isso, Musset embaralha a preferência romântica pelo objeto natural em detrimento do artificial e arquitetônico:

C’était, dans la nuit brune,  
 Sur le clocher jauni,  
 La lune  
 Comme un point sur un i”.<sup>10</sup>

Álvares de Azevedo, por seu turno, organiza a primeira quadra de “Luar de verão” em pares de dísticos. No segundo verso do primeiro deles, também despoetiza a lua, a seu modo próprio, quando anuncia que o objeto contemplado carece de “lavor”. A caracterização do objeto luminoso pela ausência de ornato<sup>11</sup> afirma a preferência do trovador pelo estilo prosaico de sua representação e

<sup>10</sup> MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes. Texte établi et annoté par Maurice Allem*. Paris: Gallimard, 1986. p. 95.

<sup>11</sup> Cf. FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica, 1913. p. 1176. Disponível em: file:///C:/Users/Mivi/Desktop/Documents/Cilaine/Textos%20alheios/Dicionário-Cândido%20Figueiredo.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

Cf. tb. SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Empresa Literária Fluminense de A. A. da Silva Lobo., 1891. v. 2, p. 247.

quebra a expectativa de início prevista. Esse recurso será empregado em diferentes momentos do poema com maior ou menor grau de deboche.

Os dísticos finais da primeira quadra de “Luar de verão” contrastam o azul celeste com o descoramento da lua e forjam um superlativo de inferioridade entre a sua débil luminosidade e a da candeia. Na hipérbole com que sobrevaloriza a luz da candeia, um objeto da esfera doméstica, em detrimento do astro natural, o fingido trovador evidencia o humor irônico de seu procedimento metafórico. Em homologia com esse rebaixamento estilístico, a estrofe gradativamente perde luminosidade, de verso a verso, desde o azul celeste, passando pela tênue luminosidade da lua e da candeia até o total apagamento da luz nas cinzas do fôgo.

Os versos da segunda quadra organizam-se também em pares de dísticos, combinados parataticamente. No primeiro deles, o poeta informa o foco de sua visão ao pé de uma nogueira ao descrever o movimento do olhar que, partindo de baixo para cima, expressa a sua agradável contemplação da árvore, na paronomásia “esguio/ erguer-se”. Mas enquanto esses vocábulos conferem altura e nobreza ao tronco da nogueira, o vocábulo “chinó” ou peruca, empregado em lugar da copa da árvore, deforma comicamente o gesto lírico inicial de enobrecer essa espécie arboreal. Analogamente, no dístico final da estrofe, o ato de lançar luz sobre o rochedo e a aliteração em “l” (“a/L/ém se entorna a /L/uz sobre o rochedo”) aparentemente envolvem o objeto em certa positividade. Mas esse gesto lírico é logo desautorizado pela zombeteira comparação da lisura do rochedo com um pau de cabeleira. Objeto próprio para depositar perucas, essa espécie de cabide encontra-se vazio no presente da enunciação.<sup>12</sup> A comparação arbitrária transporta, para o rochedo, a natureza e a propriedade do pau de cabeleira nu, ressaltando a ausência de aspereza, de qualquer relevo, qualquer tipo de ornamentação na rocha. No conjunto da quadra, a significação que emerge da combinação entre os dois dísticos arremata a estrofe em chave ferina. Assim, no primeiro deles, a presença do chinó sobre a nogueira e, no segundo, a ausência da peruca no cabide estabelece um paralelismo entre os principais elementos de cada um dos dois dísticos, produzindo a síntese de um quiasma cômico: se o chinó, que deveria estar depositado em seu lugar próprio, encontra-se na nogueira, esta porta uma cabeleira postiça; se o rochedo se equipara a um pau de cabeleira vazio, ambos se tornam carecas.

<sup>12</sup> “Pau de cabeleira” designa também o indivíduo que se presta inadvertidamente a servir de auxílio involuntário a algum namoro ou a qualquer outro interesse de alguém que o disfarça. Cf. SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*, p. 372.

A terceira estrofe afasta a regularidade da anáfora, registrando imediatamente a apreensão do mar pelo trovador e os efeitos da contemplação sobre seus sentidos. Posto em prática anteriormente, o recurso de retratar algum objeto da natureza em dois estilos contrários poderia, se reposto logo de início, já se tornar enfadonho. Nas duas primeiras quadras, a alternância entre alto e baixo poderia tornar o leitor prevenido, até que, ao chegar à terceira estrofe, desconfiaria de uma possível interpretação negativa da bela imagem da maré enchente que se apresenta de início. Mas de outra forma, o poeta sustenta em todo o primeiro dístico da quadra a beleza figurativa do mar, para realizar o contraste estilístico apenas no segundo deles.

Os dois primeiros versos dessa quadra imitam o movimento rítmico de ir e vir da maré enchente na rima “praia” / “espraia” e no sintagma “cintilante d’ardentia”, sintagma este que enfatiza tautologicamente a fosforescência marítima. Esse fenômeno naturalmente e intermitentemente alterna, como numa cintilação, o brilho do fenômeno e seu apagamento, num ritmo análogo ao movimento de ir e vir da onda. A antítese entre “praia lisa” e “maré enchente”, a sonoridade líquida de “praia” / “espraia” e a ênfase na cintilação da ardentia carregam valor aos elementos do fenômeno marítimo.

Mas, no início do segundo dístico, o retorno do procedimento irônico, previsto na locução “em vez de”, substitui o “aroma” pela “maresia”, quando as ondas deixam de emanar um perfume aromático e poético, para exalar o cheiro característico do mar. Trata-se de anular a sinestesia para inserir a imagem olfativa no plano objetivo e prosaico. Nessa espécie de descaso diante do emblema do mar como fonte tradicional da poesia, especialmente como um dos signos do gênero épico ou do estilo sublime, Azevedo forja, para falar com Gerard Genette,<sup>13</sup> uma consciência poética “terrorista”. Ao designar o cheiro marítimo por seu termo próprio, “Luar de verão” o literaliza. Com isso, o mar em sua totalidade e em suas partes envolve-se por um cheiro levemente desagradável, zombeteiramente referido na sonoridade nasalizada de “ar/OM/a” e “/ON/da”. Ressalte-se, porém, que a construção dessa trivialidade olfativa não prescinde da figuração poética. Além da ironia que se observa nos termos de uma “maresia” que se supõe “efluviosa”, a onda, por sua vez, respira e se torna, assim, organismo vivo.

A quarta estrofe retoma a anáfora e deixa de associar os versos em pares de dísticos coordenados, encadeando-os em hipotaxe. Na sucessão metonímica

<sup>13</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 203.

forjada ao longo da estrofe, o trovador desliza o seu olhar do todo celestial para algumas de suas particularidades, quando destaca a ação do favônio, o vento brando do poente, para se deter na imagem das nuvens. Trata-se novamente de positivar ironicamente o lugar e o instrumento da ação (o céu é formoso, e os favônios, feiticieiros) para, ao final, estabelecer o contraste jocoso entre eles e as nuvens.

Na convenção romântica, a contemplação da nuvem impele muitos poetas a procurarem expandir a imaginação e a perderem-se em devaneios, frequentemente melancólicos. Sua natureza vaporosa guarda similitude com a vaporosidade do ideal. Mas em “Luar de verão”, a comparação da lua aos carneiros as torna dorminhocas. A inesperada aproximação da forma de um elemento celestial a outro do mundo animal desarma a tópica romântica da nuvem vaporosa, mal trançando alusão ao familiar hábito de contar carneiros quando se perde o sono. Observa-se ainda na quarta estrofe a presença da ironia propriamente dita, a figura de linguagem que diz “a” enquanto pensa “b”, na exagerada comoção do herói que, ante o sono das nuvens, põe-se a tremer de paixão. O sentimentalismo farsesco com que se apresenta esse tremor carrega, na reversão da ironia, o desdém pela imagem convencional. A marcante sonoridade da estrofe delimita-se pela dominância das fricativas /f/ (“formosa”, “favônio”, “feiticieiro”), /s/ (“céu”, “sopro”) e /v/, (“vês”, “vejo”, “vê-las”) que assopram e impelem movimento às nuvens dorminhocas.

Nas duas últimas quadras do poema, suspende-se definitivamente a pergunta anafórica, já então consolidada. Na penúltima, ela comparece indiretamente, incluída na formulação da resposta “E vejo além”, performática do deslocamento do olhar para outro foco da visão. Esse “além” tanto designa um espaço distante do falante, quanto a capacidade dele para enxergar profeticamente mais do que se pode ver objetivamente. Em reforço a esse último sentido, que não prescinde do primeiro, o olhar lírico se detém na “sombra do horizonte”, último ponto do espaço ao alcance da visão humana, romanticamente concebido como expressão de uma infinitude fora de qualquer termo de comparação, absolutamente grande, num termo, sublime. Em muitos casos, o horizonte se torna um análogo da capacidade poética para expandir a faculdade reflexionante, em busca de um pensamento polissignificativo que anseia pelo Absoluto.

Em outro traço característico da estrofe, ela se cobre de hermetismo e escuridão. O primeiro caso encontra-se concretizado no procedimento discursivo que, anunciando o ato de ver além logo na abertura da quadra, somente completa o sentido do predicado ao final do penúltimo verso. Entre o verbo da frase

inicial e seu complemento, o poeta interpôs a locução adverbial, “Na sombra do horizonte”, e a primeira e aliterada oração comparativa, “Como /V/iú/V/a moça en/V/olta em luto”. Mesmo quando, no terceiro verso, a “estrela” completa o sentido de “vejo”, isso ocorre por meio de uma violenta inversão na ordem própria dos termos da oração, só após o gerúndio “brilhando” e depois da acentuada rima da locução adverbial do verso “Brilhando /EM/ /N/uv/EM/ /N/E/gra /E/str/E/la viva”. Na retorção dos termos e dos versos da estrofe que reforça o hermetismo, a “estrela viva” encobre-se por tudo isso e também pela oração comparativa final: em “como na treva a ponta de um charuto”, o poeta pospôs o termo principal da comparação, aumentando, com o hipérbato, o fechamento da significação.

Assim constituída, a estrofe ganha a forma de uma elipse sintática e semântica que, em seus procedimentos internos, acumula estranheza e ambiguidade numa primeira leitura rápida ou superficial. Além disso, a seleção dos vocábulos “sombra”, “viúva”, “negra”, “treva”, “luto” escurece e realça seu traço sombrio. Predominam ainda fonemas em /U/ (“viÚ/va”, “l/U/to”, “n/U/vem”, “char/U/to”); e em /Õ/, (“s/OM/bra”, “horiz/ON/te”, “c/O/mo”, por duas vezes, e p/ON/ta”).

Observa-se ainda que, na quinta estrofe, o comparado e o comparante configuram-se internamente por contrastes que transportam positividade: a viúva está em luto, mas é jovem; a estrela encontra-se numa nuvem escura, mas é viva; a ponta acesa do charuto encobre-se de treva, mas brilha. A jovialidade e a ínfima luz dessa positividade não eliminam, contudo, a negatividade que os envolve. Assim, a jovem está de luto, a estrela está cercada pela escuridão da nuvem e a ponta do charuto, pela treva. O procedimento antitético sustenta afirmativamente os polos opostos com que se representam os objetos figurados e prescinde, com isso, da ironia estrutural até aqui predominante. Trata-se de transferir para a estrela o valor de elementos que, embora cercados pela morte e pela escuridão, possuem força juvenil e brilho intenso que reforçam a vivacidade estrelar. A estrofe põe em destaque elementos ou de substância lúgubre, ou de medida pequena, mas de valor vivo e brilhante. Procura, assim, dignificar o objeto soturno e de pequena dimensão.

A última estrofe põe novamente em foco a lua, fechando o poema em círculo com mais uma zombaria. Na retomada da enunciação dialógica dirigida ao objeto lunar, o eu lírico da estrofe anterior sai de cena para dar lugar ao retorno da máscara satírica. Como nas quatro primeiras, o falso trovador da última quadra inicialmente louva o destinatário na forma solene da apóstrofe, no ato

de brindá-lo ou ainda de qualificar de “divinos” os seus raios. Nesse fingido encômio, a *persona* satírica enaltece ainda o potencial da lua para ativar as suas sensações. A contemplação do astro lunar desencadeia no sujeito lírico a distensão física a ponto de ele incorporar no próprio corpo a leveza dos vapores lunares. Mas o eu satírico força o traço do relaxamento físico ao limite do sono que lhe invade ao final. O bocejo metafórico encena gestualmente<sup>14</sup> o tédio experimentado na recepção da imagem. Ressalta, com isso, a constante reposição da lua como objeto poético solene e pomposo, reduzindo-a a clichê. Em outro momento da estrofe que reforça a banalização da imagem lunar pelo circuito artístico, na saudação “Teu *romantismo* bebo”, o termo aqui grifado destaca o efeito sentimental almejado pela representação do satélite lunar, mas também a identificação entre ele e a estética romântica.

A associação entre lua e romantismo permite levantar algumas hipóteses sobre a hermética quinta quadra, relativas ao desvio que ela forja em relação às demais quadras, de um lado, e às unidades semânticas e formais que se observam entre estas, de outro lado.

Jean Cohen propõe que, em poesia, a coordenação funciona como figura que pode guardar relações com a linguagem corrente. A coordenação exige, em geral, a homogeneidade morfológica e funcional dos termos coordenados. Na justaposição entre duas orações do discurso, os coordenados tendem a apresentar um tema comum que os unifica e a forjar a relação lógica entre eles. Pertencentes de um mesmo universo do discurso, ambas as orações predicam um sujeito implícito. Assim, em “O céu está azul e o sol brilha”, as duas frases funcionam como predicados do sujeito implícito, no caso, as condições do tempo no momento da enunciação. Inerente ao discurso científico, a coerência conduz normalmente cada oração à seguinte. Esse tipo de discurso pode inclusive prescindir da transição conjuntiva, nos casos em que a clareza é tão evidente que os leitores podem restabelecer por conta própria a coerências das transições entre uma e outra frase. Mas em “Paulo é loiro e honesto” e em “Está chovendo e dois e dois são quatro”, a conjunção liga “ideias cuja relação lógica é difícil de estabelecer”.<sup>15</sup> Essa desarticulação entre as partes sucessivas do discurso forja a impressão de incoerência e de desvio da norma.

<sup>14</sup> Sobre a natureza ironicamente teatral da gestualidade em Álvares de Azevedo, cf. CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano. Revista *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, p. 312-324, mar. 1998.

<sup>15</sup> COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966. p. 134-135.

Traço característico da modernidade iniciada no século XIX, a perda de unidade lógica de uma sucessão de frases, versos e estrofes de um poema, da sequência de imagens em um filme, das partes encadeadas de um enredo começa então a se transformar em regra da arte. A partir do romantismo, “a grande poesia começou a usar a inconseqüência como processo sintático”, quando a sucessão de ideias deixa de se submeter “à Razão universal”. Embora a coordenação de elementos inesperados não seja invenção do romantismo, esse movimento artístico a transformou em sistema da arte, posta em uso pelo cinema e pelo romance do século XX a ponto de ela começar a perder efeito:

Os românticos tiveram essa audácia: romper a ordenação do discurso, embora de maneira moderada. É a Rimbaud, com as *Illuminations*, que devemos atribuir a responsabilidade do salto decisivo sobre a fronteira que separa a razão da desrazão. Como disse, ele foi o primeiro a falar “a linguagem da moderna da poesia”. Mas foi o romantismo que deu o primeiro passo.<sup>16</sup>

No interior de “Luar de verão”, a quinta estrofe trava uma relação adversativa com as demais, funcionando como um “mas” que a opõe às outras. Nas cinco quadras homólogas, o traço jocossério e o rebaixamento estilístico de alguma imagem de natureza forjam a aproximação entre elas. Mas no distanciamento da quinta estrofe, a ausência do interlocutor anafórico constitui a enunciação como uma espécie de solilóquio. Embora a terceira quadra também prescindida do interlocutor, aí a alternância entre lirismo e zombaria na pintura da maresia configura o confronto entre duas distintas percepções divergentes sobre o mesmo objeto marítimo. Como se sabe, é inerente à sátira sua maior abertura à comunicação, a pressuposição de um alvo a que se pretende atingir e de um destinatário a quem se procura persuadir. Assim, nas cinco quadras coordenadas pelo traço jocoso, os dois estilos opostos de representação de fenômenos da natureza recolhe alguma imagem consagrada para submetê-la à derrisão.

Mas seja considerando a enunciação em solilóquio, seja o estilo retorcido e enigmático da quinta estrofe, seja levando em conta, aí, as antíteses características da viúva, da estrela e da ponta do charuto, esses procedimentos sustentam a representação afirmativa dessa negatividade soturna. No jogo lúdico de oposições, o eu lírico afasta da quinta estrofe o gracejo ou mesmo a ironia ferina, como

<sup>16</sup> COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*, p. 139.

nos casos do chinó, do pau de cabeleira, do tremor de paixão diante das nuvens adormecidas e do sono desencadeado pela lua. Em outra dissimetria formulada na quinta quadra, sua tonalidade soturna contrapõe-se à ambientação predominante no poema, caracterizada no título pela claridade lunar e pela estação do ano eminentemente solar.

Assim, se, na última quadra, a lua se torna emblema de um tipo de romantismo soporífero, a destoante estrela viva da quinta estrofe pode ser lida como signo de um romantismo individual, sinistro, lúgubre, de pequeno, mas vivo potencial para se fazer notar, isto é, um romantismo próximo daquele que Álvares de Azevedo desenvolveu em sua novela gótica e em poemas como o belo “Lélia”. Diferentemente das demais, na quinta estrofe a natureza invade o drama individual do poeta que espera ver brilhar além o valor de imagens lúgubres ou de medida e luminosidade pequena, mas intensa. Provavelmente os dois pares contrapontísticos e numericamente desiguais de estrofes dramatizam duas concepções divergentes de romantismo: um que procura compor a imagem poética recriando os elementos da natureza e o sentimento de pertencimento à nação de acordo com os procedimentos do medievalismo romântico, sob uma perspectiva elevada, e outro inverso, que neles assimila sentimentos poéticos sombrios e fúnebres. Enquanto o primeiro deles se evapora no abandono do sono, o segundo mantém viva a expectativa de um “além” futuro.