

**“Ó PÁGINAS DA VIDA QUE EU AMAVA”:
ARIEL & CALIBAN NOS OITO SONETOS DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

**“Ó PÁGINAS DA VIDA QUE EU AMAVA”:
ARIEL & CALIBAN ON ÁLVARES DE AZEVEDO’S EIGHT SONNETS**

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: Este artigo pretende fazer uma apresentação geral da poesia lírica do romântico brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852), destacando seus temas, motivos, tópicos e lugares-comuns, sejam os de novidade e originalidade românticas, sejam os colhidos na vasta tradição clássica da literatura. Ao final, são comentados e brevemente analisados os oito sonetos legados pelo poeta, para os quais se busca uma interpretação que aproveita a binomia utilizada pelo próprio Azevedo na divisão de sua obra lírica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira. Romantismo. Álvares de Azevedo. Poesia lírica. Soneto.

ABSTRACT: This article intends to do a general presentation of the Brazilian romantic Álvares de Azevedo’s (1831-1852) lyrical poetry, emphasizing its themes, motives, topics and commonplaces, whether those of romantic novelty and originality or those picked on the vast classical tradition of literature. At the end, the eight sonnets bequeathed by the poet are commented and briefly analyzed, aiming an interpretation that embraces the *binomia* used by Azevedo himself on the division of his lyrical work.

KEYWORDS: Brazilian poetry. Romanticism. Álvares de Azevedo. Lyrical poetry. Sonnet.

A vida é um escárnio sem sentido,
Comédia infame que ensanguenta o lodo.
(AZEVEDO, 2000, p. 294 – “Glória moribunda”).

A vida é uma comédia sem sentido,
Uma história de sangue e de poeira,
Um deserto sem luz...
(AZEVEDO, 2000, p. 311 – “Ao meu amigo J. F. Moreira no dia do enterro de seu irmão”).

Álvares de Azevedo em cena, mais uma vez...

Em “Álvares de Azevedo: Morfeu & a musa”, Antonio Carlos Secchin (2018, p. 72) afirma que a primeira publicação, embora póstuma, das obras de Álvares de Azevedo (1831-1852), em dois volumes (1853 e 1855), fez o poeta “acede[r] de imediato a nosso

1. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (DLLLLC), Faculdade de Ciências e Letras (FCL/Ar.), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara – SP. E-mail: antonio.d.pires@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3366-1203>. Bolsista APR FAPESP.

cânone.” Reportando-se rapidamente às várias edições que se sucederam desde então, o acadêmico ressalta a oitava (1942), a cargo de Homero Pires, e a “meritória” edição crítica das *Poesias completas*, por iniciativa de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Para Secchin (2018, p. 72), “[...] devemos a Álvares de Azevedo a consolidação de um registro linguístico mais brasileiro, diverso do padrão ainda lusófono da primeira geração romântica [...]”. Outro ponto destacado pelo poeta da ABL, que parece reforçar a ideia de “formação” da literatura brasileira tão encarecida por Antonio Candido, está latente no papel representado por Azevedo na lenta mas efetiva configuração de uma “tradição poética brasileira”:

Apesar de confessadamente discípulo e leitor voraz de Byron, Victor Hugo e Musset, foi Álvares quem, de certo modo, propiciou que a poesia brasileira se autorreferenciasse: pouco após sua morte, já se torna bastante elevado o número de jovens escritores que escolhem epígrafes azevedianas para seus poemas, em substituição à compulsória utilização de língua estrangeira (SECCHIN, 2018, p. 72).

Em abono ao afirmado por Secchin, Alexei Bueno, em *Uma história da poesia brasileira*, lembra que Castro Alves, a quem certa vez perguntaram “[...] quais as suas maiores admirações na poesia brasileira, respondera [...] ‘Fagundes Varela entre os vivos e Álvares de Azevedo entre os mortos.’” (BUENO, 2007, p. 97; aspas do autor).

Secchin tem razão, em relação aos estrangeiros, pois ao percorrer a obra de Azevedo em busca de epígrafes e outros tipos de intertexto (citações, alusões, paráfrases, paródias...), na intenção de analisar-lhe o trabalho sob o impacto das leituras, ressonâncias e influências recebidas (e ativamente transformadas, frise-se), vê-se como é espantoso o número de excertos pinçados principalmente das literaturas francesa (Dumas, Chateaubriand, Victor Hugo, George Sand, Musset, Vigny, Lamartine...) e inglesa (Byron, Shakespeare, Shelley, Ossian...), mas com poucas referências à italiana (Dante), à alemã (Goethe, Uhland) ou à Bíblia (*Jó* epigrafa os “Hinos do profeta”). No entanto, na “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos* encontra-se o poema “Relógios e beijos” (AZEVEDO, 2000, p. 242), com o subtítulo “traduzido de Henrique Heine”, outro alemão (tais traduções, incorporadas a determinado livro, eram praxe entre os românticos, mas pouco aparecem no jovem poeta paulista). E é de outro italiano, Jacopo Ortis, a epígrafe do poema “Morena” (“Terceira parte” da *Lira*): “Ó Teresa, um outro beijo! e abandona-me / a meus sonhos e a meus suaves delírios.” (ORTIS *apud* AZEVEDO, 2000, p. 274). Embora esteja hoje sepultado nas histórias da literatura italiana, chamo a atenção para o fragmento porque ele contém o nome que se tornará mais numa espécie de mito feminino para o poeta adolescente. Refiro-me ao poema “Teresa”, das *Poesias diversas*, cuja releitura e reescritura, por parte de nosso poeta, poderia nos levar a investigar de onde vem tal mulher, Teresa, cuja fortuna

poética parece não ter o mesmo cabedal de uma Laura, uma Beatriz, uma Armida, uma Dulcineia, uma Carmesina:

Quando junto de mim Teresa dorme,
Escuto o seio dela docemente:
Exalam-se dali notas aéreas,
Não sei que de amoroso e de inocente!

Coração virginal é um alaúde
Que dorme no silêncio e no retiro...
Basta o roçar das mãos do terno amante,
Para exalar suavíssimo suspiro!

[...]

Quanta inocência dorme ali com ela!
Anjo desta criança, me perdoa!
Estende em minha amante as asas brancas,
A infância no meu beijo abandonou-a!
(AZEVEDO, 2000, p. 309-311).

A Teresa do menino-poeta também repousa nos braços de Morfeu (para aproveitarmos a imagem de Secchin), e depois migrará, intertextualmente, para as páginas de Castro Alves ou Manuel Bandeira (1998, p. 136; p. 140), “Teresa” e “Madrigal tão engraçadinho”. No caso do baiano, “O ‘adeus’ de Teresa” (ALVES, 19__, p. 57), ao narrar as vicissitudes erótico-amorosas do casal, guarda grande distância do ideal acima, apenas entrevisto. Do mesmo modo (aproveitando-nos novamente da imagem de Secchin), grande distância há na tematização das mulheres que dormem nos dois poetas: em Azevedo, no poema sem título que começa com “Quando à noite no leito perfumado” (AZEVEDO, 2000, p. 133) e no soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria” (p. 153), a musa/mulher a dormir é sempre qualificada de criança, anjo, virgem – “Era a virgem do mar!” (p. 153) –, pálida donzela, “pálida inocência” (p. 152)... Em Castro Alves, ao contrário – para ficarmos com apenas um poema do mesmo *Espumas flutuantes*, “Adormecida” (ALVES, 19__, p. 74-75) –, apalpa-se a carnadura da mulher e testemunha-se todo o envolvimento erótico-sexual entre ela e o sujeito lírico, fatos que causam certa estranheza quando se lê a epígrafe de teor religioso que abre o poema, emprestada de A. de Musset.

Em relação às literaturas portuguesa e brasileira citadas por Azevedo, ressalte-se que Alexandre Herculano comparece em epígrafe a “Pedro Ivo” (AZEVEDO, 2000, p. 304), espécie de rasgo condoreiro de Azevedo, antecipando o poema que Castro Alves também dedicará ao herói; e que nosso hoje esquecido Marquês de Maricá abre “Panteísmo”, belo poema a que Azevedo subintitula “Meditação”, à moda de Gonçalves

Dias. Há outros nomes, evidentemente, às vezes citados dentro dos poemas (Camões e Bocage, sobretudo), mas é mister assinalar que Azevedo os estudará mais amiúde em “Literatura e civilização em Portugal”, quando dedica algumas páginas a António de Sá, por exemplo, dado o interesse do jovem poeta pelo teatro. Este se traduzirá ainda em “*Puff*” (prefácio de *Macário*), na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós” e no longo “Boêmios”, a que Azevedo subintitula “Ato de uma comédia não escrita” (p. 210-231). O texto dúbio, considerado *sketch* por Antonio Candido (1989, p. 10), é o terceiro da “Segunda parte” da *Lira*, significativamente colocado entre “Ideias íntimas” e “*Spleen* e charutos”, momentos altos da poesia azevediana agora voltada para a ironia e a autoironia, o humor, o mezinho e o cotidiano – fatos que parecem demandar certa dessacralização da musa e da própria literatura, para o que já alertara o “Prefácio” dessa “Segunda parte”: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã. [...] Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.” (AZEVEDO, 2000, p. 190-191). No texto prefacial (que vale, evidentemente, por mais uma postura crítica e autocrítica de Azevedo, em relação à literatura de seu tempo), o jovem poeta insiste bastante na concepção de que “[...] a unidade deste livro funda-se numa binomia.” (p. 190), e ressalta que foi escrito sob o “espírito de contradição” (p. 190) e que por isso é uma “verdadeira medalha de duas faces” (p. 190) – aspectos que, sinceramente, são perceptíveis nos oito sonetos do autor, que em breve comentarei com mais vagar.

É no estudo sobre a literatura de Portugal, inclusive, que Azevedo deixa consignada sua não concordância em separar-se a literatura brasileira da portuguesa, contrariando a opinião corrente:

Doutra feita alongar-nos-emos mais a lazer por essa questão, e essa polêmica secundária que alguns poetas, e mais modernamente o Sr. Gonçalves Dias parecem ter indigitado: saber, que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou nas suas coleções poéticas – poesias americanas. Não negamos a nacionalidade desse gênero. Crie o poeta poemas índicos, [...] devaneie romances à europeia ou à china, que por isso não perderão sua nacionalidade literária os seus poemas.
[...]
E demais, ignoro eu que lucro houvera – se ganha a demanda – em não quereremos derramar nossa mão cheia de joias nesse cofre mais abundante da literatura pátria [...] (AZEVEDO, 2000, p. 715).

A posição do poeta antecipa algo do pensamento crítico de Machado de Assis (a universalidade dos temas; o “instinto de nacionalidade”; a ideia de que o escritor deve ser homem do seu tempo e do seu espaço), mas não vê sentido na separação drástica que os românticos tomaram a peito, em relação às nossas duas literaturas. Nesse particular, em relação à moda das “poesias americanas”, pouco se colhe na seara azevediana, e tal colheita não propicia frutos bem sazoados: refiro-me aos poemas “A cantiga do

sertanejo” (p. 130), “Na minha terra” (p. 140), “O pastor moribundo (Cantiga de viola)” (p. 164). Este, se nos valermos do humor irônico da “Segunda parte” da *Lira*, talvez possa ser lido como um epitáfio do falecido pastor árcade, de milenar tradição – greco-latina ou bíblica. Já no primeiro poema, com epígrafe de Shakespeare, o eu lírico toca na viola “a modinha espanhola”, conquanto haja ecos da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias e uma espécie de atualização romântica do *topos* horaciano do convite amoroso:

[...]
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!

[...]
Ah! vem! amemos! vivamos!
O enlevo do amor bebamos
Nos perfumes do sertão!
Ah! virgem, se tu quiseras
Ser a flor das primaveras
Que tenho no coração!...
(AZEVEDO, 2000, p. 131-133).

Pelas transcrições, vê-se que o poema (juntamente com o anterior) teria sido o epitáfio do próprio poeta Álvares de Azevedo, se ele tivesse insistido em tais lugares-comuns da “poesia americana”. Contudo, o terceiro poema a que me reportei, “Na minha terra”, em 23 quadras de versos decassílabos (versos 1 e 3) e hexassílabos (versos 2 e 4), com rimas cruzadas (ABAB) em todas as estrofes, bem poderia figurar numa antologia de poemas dedicados à pátria-mãe (a despeito da epígrafe de Victor Hugo), dada a sua importância na configuração do ideário ético e estético do Romantismo:

Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;
[...]
(AZEVEDO, 2000, p. 140).

Transcrevo apenas a primeira estrofe, mas ao longo do poema persistem ainda os ecos de Gonçalves Dias. Por outro lado, pode-se dizer que o tratamento muito pessoal do tema da natureza (em reflexo ao que vai no íntimo do conturbado ou ditoso poeta) encontrará ressonâncias, mais tarde, em Fagundes Varela e em Castro Alves.

No presente estudo, valho-me da *Obra completa* da Ed. Aguilar (2000), organizada por Alexei Bueno, que incorpora à edição os estudos pioneiros de Jaci Monteiro (primo de Azevedo e quem primeiro lhe publicou a obra), Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, Agripino Grieco, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Luciana Stegagno Picchio e Wellington de Almeida Santos. Os doze estudos cobrem um arco temporal bastante amplo, sendo que o último, “Álvares de Azevedo e a ironia romântica”, foi publicado no número 9 da revista *Poesia sempre* (março de 1998), órgão da Academia Brasileira de Letras. Os outros onze estudos, publicados em forma de ensaios críticos ou como capítulos de histórias literárias, cimentaram o processo de consagração definitiva da obra de nosso ultrarromântico no cânone da poesia brasileira.

Evidente que não é intenção deste estudo mapear toda a fortuna crítica de Azevedo, mas é preciso acrescentar, aos doze estudos da *Obra completa*, pelo menos mais alguns que têm oferecido novas facetas crítico-interpretativas da obra poliédrica de nosso poeta, seja na Universidade ou fora dela: além do já citado Secchin (2018), penso nas páginas que dedica ao poeta o próprio organizador Alexei Bueno, na sua também referenciada *Uma história da poesia brasileira* (2007); ou na segunda parte de *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, de Vagner Camilo (1997); ou na aguda interpretação crítico-analítica que Antonio Candido faz do poema “Meu sonho”, em *Na sala de aula* (1995), que se soma ao quarto capítulo (“Avatares do egotismo” – “5. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”), do segundo volume da *Formação da literatura brasileira*: neste, Candido (1993, p. 159) assevera que Gonçalves Dias e Castro Alves são poetas superiores a Azevedo, mas à obra deste é preciso uma espécie de adesão ímpar: “Dentre os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar 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.”

“Defeitos e limitações” que, desde 1959 (a data inaugural da *Formação*), outros críticos e estudiosos têm buscado compreender como traços da poética e da cosmovisão azevedianas, em particular, e do próprio e vastíssimo Romantismo brasileiro e internacional. O próprio Candido, em 1981, ao proferir a palestra “A educação pela noite”, na Academia Paulista de Letras, elaborou um dos mais originais estudos sobre a prosa do menino-poeta, ao acoplar as narrativas de *Noite na taverna* ao drama *Macário*. Outros têm oferecido outras leituras também fecundantes, seja debruçando-se sobre a questão da ironia (ANDRADE, 2003), da Natureza panteísta e transcendental (ANDRADE, 2011), ou fazendo o escrutínio de produções algo marginais do poeta, como *O poema do frade* e o uso do fragmento (ARAUJO, 2013), ou a perspectiva do sublime e do grotesco em *O conde Lopo* (BARROS JR., 2013), cujo prefácio é peça-chave para a compreensão da poética e da estética azevedianas (SANTOS & MARTINS, 2012).

Com efeito, o prefácio (AZEVEDO, 2000, p. 375-382), ao delinear as três espécies de “belo-belo” (“belo ideal”, “belo sentimental” e “belo material”) e contrapô-las às três modalidades do “belo-sublime” (“sublime ideal”, “sublime sentimental” e “sublime material”), deixa claro que “[...] assim também mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de belo, quando se reúnem num objeto. É esse, ou pretende sê-lo ao menos, o fim da poesia romântica.” (p. 381). Para Azevedo (2000, p. 375; grifo do autor), há uma evidente gradação do belo ao sublime: “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?...”

Novos quadros e quadras de uma imaginação fecunda e fecundante

A *Obra completa*, tal como disposta por Bueno, dá a ver a ampla produção de Álvares de Azevedo, em verso e em prosa. Além da lírica, enfeixada na *Lira dos vinte anos* e em *Poesias diversas*, tem-se os longos poemas narrativos (*O poema do frade* e *O conde Lopo*) e, em prosa, o “drama poético” *Macário* (a antecipar, talvez, o “drama estático” *O marinheiro*, de Fernando Pessoa), as narrativas algo góticas de *Noite na taverna* e o *Livro de Fra. Gondicário*, bem como alguns “Estudos literários”, “Discursos” e “Correspondência”, principalmente cartas do poeta para sua mãe.

Chama a atenção o fato de Azevedo ter produzido pouca poesia lírica, na verdade (90 poemas, somando-se as três partes da *Lira* e as *Poesias diversas*, que cobrem menos de um terço – páginas 117 a 315 – do volume único de 849 páginas da *Obra completa*). Contudo, deve-se considerar que tais poemas geralmente são longos, alguns polimétricos (“Hinos do profeta”, p. 177; “Sombra de D. Juan”, p. 279); outros se compõem de vários poemets, sendo o caso de “*Spleen e charutos*” (p. 232-237), que congrega seis textos em quadras decassilábicas, mas de número variado de estrofes, respectivamente, “I – Solidão”, “II – Meu anjo”, “III – Vagabundo”, “IV – A lagartixa”, “V – Luar de verão” e “VI – O poeta moribundo”. Também “Ideias íntimas”, que o poeta considera “Fragmento”, compõe-se de 14 partes dispostas em versos decassílabos de estrofes variadas, enquanto “Um cadáver de poeta” (p. 192-202), ao antecipar os longos poemas narrativos em versos, apresenta, nas suas sete partes, relativa liberdade construtiva (em termos de versificação, estrofação e rimário), com a entrada em cena de várias personagens que pouco se importam com o cadáver insepulto do pobre poeta, com exceção de “O desconhecido”. Mas o poema curto, com gosto acentuado pela quadra e pelo sexteto, sob a batuta do verso decassílabo, sobretudo, também foi praticado por nosso poeta, que inclusive fez publicar, na “Terceira parte” da *Lira*, o seu único experimento de poema em prosa: o narrativo “Eutanásia” (p. 258). Com tudo isso, pode-se dizer que a obra de Azevedo é bastante rica em termos daquela novidade, originalidade e personalidade que caracterizaram o Ro-

mantismo, embora o poeta de São Paulo não tenha negligenciado o soneto, que ainda é cultivado por ele nos moldes clássicos, segundo se verá em breve.

Em abono do diálogo criativo com a tradição, consideremos que as duas epígrafes azevedianas que abrem este estudo, com ênfase na ideia da “vida como teatro” (“comédia”, no caso), é um *topos* recorrente desde a Antiguidade, conforme assinala Ernst Robert Curtius (1996, p. 190-196) em seu monumental *Literatura europeia e Idade Média latina*. Dependendo da perspectiva em que se lê a poesia de Álvares de Azevedo, pode-se dizer que ele recorre a outras tópicas de origem e validade clássico-universal, como a Musa, a Natureza panteísta, o retrato feminino, o exílio... A estes se juntam lugares-comuns e temas agora mais explorados pelo Romantismo, como a recorrência à tópica desabonadora do dinheiro, ao gênio (do artista e da Natureza) e a mitos modernos como D. Juan (o belo “Sombra de D. Juan”, longo poema polimétrico e polifônico – AZEVEDO, 2000, p. 279-284), a Bela Adormecida (“Cantiga” – p. 170-171), ou a mulher fatal. Esta é vislumbrada ocasionalmente em “Lágrimas da vida” (p. 251), mas se impõe de modo efetivo em “Lélia” (p. 272-274), em que a formosa mulher é “sempre gelada”, não crê em nada e, metaforicamente, é “Lira sem cordas [que] não vibrou d’enlevo”, conforme enfatiza a penúltima estrofe: “[...] Há nesse ardente olhar que gela e vibra, / Na voz que faz tremer e que apaixona / O gênio de Satã que transverbera, / E o langor pensativo da Madona! [...]” (p. 273-274). A tal *Belle dame sans merci* contrapõe-se a doce Ilná que o menino-poeta evoca em “*Anima mea*” e em “Lembrança dos quinze anos”, respectivamente: “[...] E tu, Ilná, vem pois: deixa em teu colo / Descanse teu poeta: [...] // Ó minha noiva, minha doce virgem, / No regaço da bela natureza, / Anjo de amor, reclina-te e descansa! [...] // É a voz do sabiá: [...] / Das flores de laranja... Ilná, ouviste? [...]” (p. 155-156); “[...] Mas por que volves os teus olhos negros / Tão languês sobre mim? Ilná, suspiras? [...]” (p. 254).

Ilná talvez seja mais real que as outras figuras femininas idealizadas pelo poeta (a virgem vaporosa, muitas vezes adormecida), inclusive porque estas ainda guardam resquícios do retrato feminino tradicional configurado na prosa (Cervantes, Joanot Martorell) e na poesia de Petrarca (Laura), Dante Alighieri (Beatriz), Camões (Natércia, Dinamene), Tomás Antônio Gonzaga (Marília) etc., como se tem no poema “Na várzea”: “[...] – Nas tranças negras da donzela pálida, / Mais bela que o diamante se aveluda, / Camélia fresca, inda em botão, tingida / De neve e de coral [...]” (p. 285); ou na própria descrição de “Teresa”: “[...] São os louros anéis de teus cabelos, / O esmero da cintura pequenina, / Da face a rosa viva, e de teus olhos / A safira que a alma te ilumina! [...]” (p. 310). Dessa amada, são sempre os seios que estão na mira do poeta, o que carnaliza de algum modo o retrato espiritual entrevisto acima (mais uma antinomia azevediana, diga-se!), sob o rasgo de algumas intrigantes imagens sinestésicas: em “Seio de viagem”, por exemplo, tem-se “[...] Oh! quem pintara o cetim, / Desses limões

de marfim [...] frutas de neve [...] duas cândidas flores [...] Mimosos seios, mimosos, / Que dizem voluptuosos: / 'Amái-nos, poetas, amái' [...] (p. 266-267); seios que são ainda, no mesmo poema, "lírio", "nivea rosa", "camélia cetinosa", "morango" e "rubim" (p. 267); ou "talismã" no poema "Malva-maçã" (p. 269).

Por outro lado, essa mulher algo inatingível pode aparecer rebaixada na "Segunda parte" da *Lira*, como se sabe, mas a metaforização arrojada se espalha por outros momentos e por outros temas da lírica azevediana, pois nosso poeta se revela um bom artífice da linguagem, embora às vezes exagere na exploração das imagens do "lírio" e da "lira" (e outros instrumentos musicais). Esta, por certo, ressalta o próprio título do seu livro de poesias, *Lira dos vinte anos* (termo de tão profícuo legado na poesia brasileira, de Gonzaga a Manuel Bandeira), conquanto o poeta possa abandonar ou pendurar seu instrumento de trabalho, numa atitude que lembra o poeta árcade: "Entregarei as cordas do alaúde / E irei meus sonhos prantear por ela! ("Virgem morta", p. 175). Por seu turno, "lírio" é quase sempre sinônimo de pureza, beleza, virgindade ou mocidade – "Teu lírio virginal" ("Vida", p. 161); "lírios da mocidade" ("Minha musa", p. 268); "Coroando-me dos lírios da alvorada" ("Glória moribunda", p. 299) – conquanto o eu lírico, em pelo menos duas imagens ltuosas, parece antever o "lírio negro" e as tantas outras "flores negras" da lírica posterior de Cruz e Sousa: "Sentir que a alma, desbotado lírio, / Dum mundo ignoto vagará chorando / Na treva mais escura..." ("Hinos do profeta – I: Um canto do século", p. 180); "Por que tu'alma dobra taciturna, / Como um lírio a um bafo d'infortúnio?" ("Desânimo", p. 263).

Quanto à imagem nociva do dinheiro, está a indicar a venalidade do homem e de todas as suas ações, relações e atividades (a arte, inclusive, conforme se tem em "Glória moribunda", p. 293), o que provoca negativamente a reificação humana (ou sua "coisificação", "maquinização", "animalização") e, por conseguinte, a denúncia do desencantamento do mundo moderno desencadeado pela técnica, a produção em massa, o cálculo e o mito do progresso (uma das tópicas recorrentes do Romantismo, segundo Löwy e Sayre em *Revolta e melancolia*). Os três últimos poemas da "Segunda parte" da *Lira dos vinte anos* (respectivamente, "O editor", "Dinheiro" e "Minha desgraça"), dão bem a medida da crítica do poeta a seu tempo:

"O editor"

[...]
Provo com isso que do mundo todo
O sol é este Deus indefinível,
Oiro, prata, papel, ou mesmo cobre,
Mais santo do que os Papas – o dinheiro!
[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 244).

“Dinheiro”

Sem ele não há cova – quem enterra
Assim grátis, *a Deo*? O batizado
Também custa dinheiro. Quem namora
Sem pagar as pratinhas ao Mercúrio?
Demais, as Danaes também o adoram,
Quem imprime seus versos, quem passeia,
Quem sobe a Deputado, até Ministro,
Quem é mesmo Eleitor, embora sábio,
Embora gênio, talentosa frente,
Alma Romana, se não tem dinheiro?
Fora a canalha de vazios bolsos!
[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 245).

No primeiro fragmento, em versos decassílabos brancos (dispostos em estrofação irregular), tem-se uma enfiada de nomes de poetas, clássicos e contemporâneos de Azevedo, que, embora tenham entoado cantos ao dinheiro (Byron, por exemplo), acabaram por morrer na miséria (Camões, entre outros), vilmente desprezados, de acordo com os dois versos finais do poema-diatríbe: “Se o tivessem nas rotas algibeiras, / Acaso blasfemando morreriam?” (p. 245). O segundo poema (também em versos decassílabos brancos, mas dispostos numa única estrofe de 17 linhas) aponta para a necessidade do dinheiro do nascimento (batizado) à morte (“Sem ele não há cova”), ressaltando ainda sua indispensável ajuda em praticamente todas as atividades humanas, do namoro (a cavalo, a pé, de bicicleta, de carro...) à pretensão política.

Quanto ao último poema da “Segunda parte”, passa-se de uma situação mais geral e universal para a condição personalíssima do poeta de gênio, na iminência irruptiva de ter que escrever o seu poema definitivo, mas sem meios físicos para isso:

“Minha desgraça”

Minha desgraça, não, não é ser poeta,
Nem na terra de amor não ter um eco,
E meu anjo de Deus, o meu planeta
Tratar-me como trata-se um boneco...

Não é andar de cotovelos rotos,
Ter duro como pedra o travesseiro...
Eu sei... O mundo é um lodaçal perdido
Cujo sol (quem mo dera!) é o dinheiro...

Minha desgraça, ó cândida donzela,
O que faz que o meu peito assim blasfema,
É ter para escrever todo um poema
E não ter um vintém para uma vela.

(AZEVEDO, 2000, p. 245-246).

O poema apresenta, de permeio, regularidade (três quartetos de versos decassílabos, rimados) e certa liberdade compositiva pleiteada pelo Romantismo, a qual será a tônica em muitos poemas de Azevedo. Tal liberdade formal configura-se aqui não exatamente na métrica, bem marcada em heroicos e sáficos (o primeiro e o terceiro versos da segunda estrofe, significativamente), mas no rimário escolhido: na primeira e na segunda estrofes, tem-se a rima nos versos pares (2 e 4, esquema XAXA), mas na terceira o esquema é ABBA, aqui talvez para acentuar a ironia e a autoironia que fecham o texto. Contudo, o “e” aberto de “poeta” rima de modo toante com “eco” e “boneco” e com “donzela” e “vela” (última estrofe). As outras rimas externas, toantes ou consoantes, também se apoiam no “e” fechado (“planeta”, “travesseiro”, “dinheiro”) e no “e” nasalizado (“blasfema”, “poema”), como que travando o sentido básico do texto: o poeta é um boneco, tanto para o mundo e a sociedade (o burguês endinheirado), quanto para a virgem que julga amar. Esta, se aparece como vocativo ou apóstrofe na última estrofe, “ó cândida donzela”, ainda assim não acalma o eu lírico com provas de seu amor. O poeta-boneco (joguete, brinquedo, coisa sem valor nas mãos de uns e de outros, que o desumanizam), não tem sequer o “eco” (o tilintar do vil metal) e nem o “eco” (o resquício de voz, a resposta) de sua Ninfa eleita. Ao ressoar dos sons “é, ê, “em/en”, em assonâncias e rimas internas, toantes e consoantes, por todo o poema (“é”, “terra”, “ter”, “Deus”, “cotovelos”, “pedra”, “dera”, “peito” “escrever”, “vintém...”), junta-se o “a” aberto também onipresente (“desgraça”, “trata-se”, “andar”, “lodaçal”...) e outros sons vocálicos que se poderia analisar à exaustão, enfatizando quão rico é o estrato sonoro do poema, uma vez que o Romantismo paga certo tributo à música. Porém, enfatize-se apenas o “ó” aberto de “sol”, que é uma evidente metáfora do único valor que importa, no mundo moderno: o dinheiro. Metáfora que parece ocasionar, por corrupção e devastação gradativas desse mesmo mundo moderno, a metáfora anterior: “O mundo é um lodaçal perdido”. E com tal imagem metafórica atrelamos outras duas imagens que antecipam, de algum modo, duas ideias concernentes ao poeta maldito típico do Romantismo, do Decadentismo, do Simbolismo: o desprezo, o escárnio e o descrédito com que o poeta é recebido (Orfeu decaído, sem função na sociedade moderna) e, em consequência, seu forçado exílio/desterro no planeta Terra (“lodaçal perdido”). O primeiro poema da “Segunda parte”, “Um cadáver de poeta” (I e II), bem sinaliza para a visão negativa que se tem do poeta, embora ela perpasse a obra toda de Azevedo:

Tu foste como o sol
[...]
Pobre gênio de Deus, nem um sudário!
[...]
De que vale um poeta – um pobre louco
Que leva os dias a sonhar – insano

Amante de utopias e virtudes
E, **num tempo sem Deus**, ainda crente?

A poesia é decerto uma loucura;
Sêneca o disse, um homem de renome,
É um defeito do cérebro...
[...]
Deixem-se de visões, queimem-se os versos.
O mundo não avança por cantigas.
[...]
Um poeta no mundo tem apenas
O valor de um canário de gaiola...
[...]
Nem há negá-lo – não há doce lira
Nem sangue de poeta ou alma virgem
Que valha o talismã que no oiro vibra!
(AZEVEDO, 2000, p. 192-195; grifos meus).

Por seu turno, a tópica do exílio (ainda não desenvolvida por Azevedo até à Dor metafísica e excruciante, como em Cruz e Sousa), que pode atingir até a amada – “As saudades que tens aqui na terra...” (“Meu desejo”, p. 247) – deve ser pinçada em alguns textos esparsos do menino-poeta: “Um perdido na terra sou eu!” (“Morena”, p. 275); “Consola-te! nós somos condenados / À noite da amargura [...]” (“Ao meu amigo J. F. Moreira”, p. 312); “Eu vaguei pela vida sem conforto [...] // São tristes deste século os destinos!” (primeiro dos “Hinos do profeta – Um canto do século”, p. 179); imagens que se repetem em “12 de setembro” (poema escrito no dia do natalício do poeta e que, segundo o organizador da *Obra completa*, é uma variante do anterior): “Eu vaguei pela vida sem conforto [...] // Vivi na solidão – odeio o mundo [...] // São tristes deste século os destinos! [...] // Eu pobre sonhador – em terra inculta, / Onde não fecundou-se uma semente [...]” (p. 277-278). Contudo, é no longo “Glória moribunda” (*Poesias diversas*), que encena o diálogo de Bocage com uma prostituta, na noite da morte do grande poeta, que se juntam mais claramente os dois temas, o exílio e o poeta maldito:

[...] [IV]
Todos caíram ébrios?... só eu resto?
Embora! em minha mão a lira pulsa,
Meu peito bate, a inspiração agora
Cânticos imortais ao lábio inspira!
Voai ao céu – não morrereis, meus cantos!

[...] [VIII]
Sublime Criador, por que enjeitaste
A pobre criação? por que a fizeste
Da argila mais impura e negro lodo,

E a lançaste nas trevas errabunda
Co'a palidez na frente como anátema,
Qual lança a borboleta as asas d'oiro
No pântano e no sangue?

[...] [IX]

E **a arte se vendeu**, essa arte santa
Que orava de joelhos e vertia
O seu raio de luz e amor no povo,
E o gênio soluçando e moribundo
Olvidou-se da vida e do futuro
E blasfema lutando na agonia.

[...]

Exilei-me dos homens blasfemando,
Concentrei-me no fundo desespero,
E exausto de esperança e zombarias
Como um corpo no túmulo lancei-me,
Suicida na fé, no vício impuro.

[X]

E o mundo? Não me entende. Para as turbas
Eu sou um doido que se aponta ao dedo.
A glória é essa. P'ra viver um dia
Troquei o manto de cantor divino
Pelas roupas do insano. – Os sons profundos
Ninguém os aplaudia sobre a terra.
Para um pouco de pão ganhar da turba,
Como teu corpo no bordel profanas,
– Fiz mais ainda! – **prostituí meu gênio**.

[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 296-300; grifos meus).

Descontados o hiperbolismo e a repetição típicos de nosso ultrarromântico, tem-se no poema acima (e nas outras transcrições) as condições adversas ao poeta, gênio incompreendido exilado na Terra, embora sua desgraça seja não o talento e a capacidade de construir mundos de beleza, feito um demiurgo, mas o descaso da amada e do mundo capitaneado pelo vil metal.

Porém, consideremos desde já que a repetição *ad nauseam* e o hiperbolismo são mais contidos, em alguma medida, nos sonetos de Azevedo, dados a concisão expressiva dessa tradicional forma poética e o tônus classicizante (à Camões e/ou à Bocage) que Azevedo imprimiu a alguns desses poemas. Contudo, é mister assinalar que o jovem poeta – assim como a maioria maciça de nossos românticos – não devotou ao soneto (e/ou a outros poemas de forma fixa) o mesmo apreço que a estética anterior (Arcadismo) e as posteriores (Parnasianismo e Simbolismo) a ele consagraram, por causa mesmo da inspiração solta e da expressão sem bridas, original e sentimental com que

os românticos concebiam a arte poética. No caso de Azevedo, o principal é conjecturar acerca da maneira pela qual ele se relacionou com essa tradição secular; maneira que me parece uma via de mão dupla, pois o rebelde romântico, ao dominar uma forma fixa (o “soneto”, tão alheio a seu universo ético e estético), a ela se curvando, acaba por domá-la e dominá-la no exercício alquímico de arquitetar e construir um objeto novo (o “soneto romântico”), que também seria um tanto alheio à rebeldia e à livre expressão da cartilha romântica. No que tange a nosso poeta, antecipo que considero o resultado bastante satisfatório.

Os sonetos de Álvares de Azevedo, em número de oito², são todos vazados em versos decassílabos heroicos (entremeados por alguns sáficos), no mesmíssimo sistema de rimas consagrado por Petrarca (ABBA ABBA CDC DCD), e podem ser divididos sob a mesma antinomia que o poeta estabeleceu para o edifício da *Lira dos vinte anos*, apoiando-se nos dois mitos antitéticos explorados por Shakespeare em *A tempestade*, Ariel (espiritual, aéreo) e Caliban (terreno, grosseiro, infenso a qualquer aculturação). Poder-se-ia pensar que a antinomia revive o maniqueísmo do Bem contra o Mal, que se enfrentariam numa espécie de batalha final épico-cristã. Porém, isso não se verifica na poesia de Azevedo (ou nos sonetos, em particular), pois o poeta vale-se de ambos os mitos para demarcar e enfatizar, lírica, metafórica e alegoricamente, a antítese fundamental que avassala todo ser humano.

Os oito sonetos não foram agrupados numa seção específica do livro, mas estão dispersos pelo total da lírica azevediana: há um único na “Primeira parte” da *Lira*; dois na “Segunda parte”; dois na “Terceira parte”; e três nas *Poesias diversas*.

Antes dos conclusivos comentários interpretativos, façamos uma leitura dos oito poemas, na ordem em que estão na *Obra completa*. Faço a transcrição, pois, do primeiro “Soneto” (20º poema da “Primeira parte” da *Lira dos vinte anos*):

Pálida, à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar! na espuma fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

2. Os sonetos do autor, na verdade, são em número de nove. Porém, o primeiríssimo por ele escrito (“Soneto oferecido ao meu amigo Luís Antônio da Silva, no dia 2 de junho de 1847, seu aniversário natalício”), constante dos “Dispersos” da *Obra completa*, não será aqui considerado porque – conforme assevera a Nota do Organizador, com quem concordo – é poema “da extrema juventude, revelando, sobretudo o soneto, a forma ainda muito canhestra do poeta adolescente.” (BUENO *apud* AZEVEDO, 2000, p. 500).

Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti – as noites eu velei chorando,
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!
(AZEVEDO, 2000, p. 153-154).

Sobre este soneto (cujos dois últimos versos são sáficos), Alexei Bueno (2007, p. 88) assevera: “Em soneto belíssimo e famoso, de feição formal bocagiana, mas de tom quase premonitório do Simbolismo, assim ele descreve a amada, sintomaticamente adormecida e pálida, duas obsessões [...]” de Azevedo, conforme já pontuado. De fato, além da metáfora “virgem do mar” (uma reminiscência do nascimento de Afrodite?), que ora descansa nos braços de Morfeu, há outras imagens naturais compondo o retrato feminino, seja através de símiles (“Como a lua por noite embalsada”) ou do onipresente “anjo”, cujos “olhos negros” e cujo “seio palpitando” merecem a fixação do sujeito lírico.

Transcrevo o segundo “Soneto” (6º poema da “Segunda parte” da *Lira*):

Um mancebo no jogo se descora,
Outro bêbedo passa noite e dia,
Um tolo pela valsa viveria,
Um passeia a cavalo, outro namora.

Um outro que uma sina má devora
Faz das vidas alheias zombaria,
Outro toma rapé, um outro espia...
Quantos moços perdidos vejo agora!

Oh! não proíbam pois ao meu retiro
Do pensamento ao merencório luto
A fumaça gentil por que suspiro.

Numa fumaça o canto d’alma escuto...
Um aroma balsâmico respiro,
Oh! deixai-me fumar o meu charuto!
(AZEVEDO, 2000, p. 238-239).

Este e o próximo soneto estão em sequência na “Segunda parte”, e nada ficam a dever aos longos poemas dessa seção, que, sob o império de Caliban, enfatizam o cotidiano, o humor, a ironia e a autoironia do poeta, seja através da tematização do pobre e bagunçado ambiente estudantil, seja pela apologia do vício do tabagismo (tão frequente na poesia de um Quental, um Laforgue, um Quintana...), seja através da exploração de tipos comuns: não mais a “pálida virgem”, mas a lavadeira, o jogador,

o bêbado, o dançarino de salão, o cavaleiro à toa, o namorado, o fofoqueiro – enfim “Quantos moços perdidos vejo agora!”. É uma constatação banal, bem diferente do que o poeta expressa em dois poemas “sérios” comentados acima. Em relação a si mesmo (nos dois tercetos, cujo segundo verso, “Do pensamento ao merencório luto”, forma um belo sáfico), o eu lírico confessa querer apenas fumar, em sossego, o seu charuto, cuja “fumaça gentil” e cujo “aroma balsâmico” o enlevam e o levam a divagar e a devanear romanticamente, até à evasão para mundos etéreos, apenas intuídos: “Numa fumaça o canto d’alma escuto...”

No terceiro “Soneto” (7º poema da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*), que ofereço imediatamente, novos tipos são pintados:

Ao sol do meio-dia eu vi dormindo
Na calçada da rua um marinho,
Roncava a todo o pano o tal brejeiro
Do vinho nos vapores se expandindo!

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

Mais longe estava um pobretão careca
De uma esquina lodosa no retiro
Enlevado tocando uma rabeca!

Venturosa indolência! não deliro
Se morro de preguiça... o mais é seca!
Desta vida o que mais vale um suspiro?
(AZEVEDO, 2000, p. 239).

A voz lírica inicia o soneto, mais uma vez, descrevendo a gente comum das ruas: o marinho bêbado, o fumante espanhol, o tocador de rabeca, cujo verso descritivo compõe o único sáfico do poema (“Mais longe estava um pobretão careca”), todos em “Venturosa indolência!”, assim como o próprio eu do poema, que afirma: “não deliro / Se morro de preguiça...”. Se “o mais é seca” (ou seja, maçante, inoportuno, que não merece a atenção ou a preocupação do poeta), vivamos a preguiça, antecipando o convite que Macunaíma nos fará algumas décadas depois. Dessa maneira sábia deve-se então levar a vida, pois nada vale o gosto de “um suspiro” (um sentimento, um devaneio, um desejo realizado...), uma vez que a própria vida é um suspiro (um breve alento, um *pneuma*) e logo cessará. Não se tem aqui, estritamente, o “convite amoroso” ou o “convite à bebida” horacianos, mas pode-se aproximar o soneto, em seu terceto final, do tópico do *carpe diem*, pois este pressupõe o conselho para que se aproveite bem o dia e a

vida, que são únicos, colhendo os frutos únicos que estes nos oferecem e fazendo valer os desejos e as vontades próprios de cada um (fumar, tocar um instrumento, namorar, flanar à toa, compor um poema...).

Com isso, constata-se que nos dois sonetos da “Segunda parte” os vícios são positivos, pois o álcool, a fumaça e o odor dos cigarros e charutos promovem o devaneio, o sonho e a evasão, enquanto a preguiça e a indolência (o ócio criativo) também propiciam o devaneio e o suspirar, além da inspiração para se observar a vida e a partir dela buscar a composição de algum quadro-poema.

Neste particular, os dois sonetos compõem uma espécie de crônica urbana suscitada pela *flânerie* do poeta, que em seu deambular vagabundo vai observando a vida nas ruas, o cotidiano da cidade e seus tipos humanos, irmanando-se a estes de modo cúmplice e muito positivo. Ao contrário dos outros sonetos de Azevedo, que em geral elegem os ambientes fechados, os dois sonetos em análise primam pelos espaços abertos, evidenciando mais um ponto na equação do poeta, Ariel (espaço interno, íntimo, aconchego) *vs.* Caliban (espaço externo, aberto, em constante mutação e alvoroço). Neste particular, os dois sonetos da “Segunda parte” são excepcionais, pois se distanciam bastante do clima classicizante dos outros seis sonetos do menino-poeta³.

Vamos ao quarto “Soneto” (6º poema da “Terceira parte” da *Lira dos vinte anos*):

Os quinze anos de uma alma transparente,
O cabelo castanho, a face pura,
Uns olhos onde pinta-se a candura
De um coração que dorme, inda inocente.

Um seio que estremece de repente
Do mimoso vestido na brancura,
A linda mão na mágica cintura,
E uma voz que inebria docemente.

Um sorriso tão angélico! tão santo
E nos olhos azuis cheios de vida
Lânguido véu de involuntário pranto!

É esse o talismã, é essa a Armida,
O condão de meus últimos encantos,
A visão de minh'alma distraída!
(AZEVEDO, 2000, p. 252-253).

3. Edmund Wilson, em *O castelo de Axel* (1987, p. 73-74), cunhou a expressão “irônico-coloquial” para referir-se ao Simbolismo de Tristan Corbière e Jules Laforgue, que difere bastante da linha “sério-estética” do Simbolismo de Mallarmé ou Verlaine. A vertente “irônico-coloquial”, de larga fortuna no século XX (Eliot, Bandeira, Quintana...), guarda não poucas relações com a poesia de Álvares de Azevedo, na “Segunda parte” da *Lira*, e não me parece extemporâneo valer-me do termo para refletir um pouco mais profundamente sobre a poesia do jovem paulista.

No soneto, tem-se um retrato feminino completo, espiritualizado e idealizado à moda da melhor tradição petrarquista e camoniana: é uma “menina e moça”, na verdade, aos 15 anos, cujos dotes físicos e até espirituais (“alma transparente”) o eu lírico vai enumerando a partir do rosto, segundo era o costume: “cabelo castanho”, “face pura”, “olhos azuis” plenos de “candura” e “cheios de vida”, tudo emoldurado por um “Lânguido véu de involuntário pranto!” (único verso sáfico do poema). E o embevecido sujeito poético continua, agora descendo respeitosamente para o busto e o torso da mulher, a destacar seu “coração que dorme, inda inocente”, o “seio que estremece de repente”, a “linda mão”, a “mágica cintura”, a “voz que inebria docemente” e o “sorriso tão angélico” e “tão santo”, talvez mimetizando o branco (puro, virginal) “mimoso vestido” que a moça veste, sem mais adornos a não ser os seus naturais. Não é, claro está, o melhor soneto de Azevedo, mas tal retrato se completa no último terceto, quando a voz anuncia: “É esse o talismã, é essa a Armida” que magicamente (por um “condão”) tem encantado sua “alma distraída”.

Ora, chama a atenção a direção que o poema toma no último terceto, pois Armida é uma das mulheres mais fatais da literatura: calcada nas deusas-feiticeiras de Homero (Circe e Calipso, que atrasam o regresso de Odisseu) e na Dido da *Eneida* de Virgílio, que retém o herói Enéias por longo tempo em Cartago, Armida é a bela e sedutora heroína de Torquato Tasso, em *Jerusalém libertada*, a qual, com seus encantos e magias, enfeitiça o belo herói Reinaldo (ou Rinaldo), que se afasta da batalha para viver de amores nos jardins da rainha. Com os mesmos sortilégios, Armida mantém afastada a hoste dos cristãos cruzados, que são então tiranizados por Solimão. A fatal heroína e seus amores foram inspiração para várias óperas (Rossini, Haydn), e já aparecera em “Itália”, poema de Azevedo (p. 145): “[...] Aonde à noite o pescador moreno / Pela baía no batel se escoo, / E murmurando, nas canções de Armida, / Treme aos fogos errantes da canoa [...]”.

Com isso, vê-se que o retrato da “menina e moça” se nutre de pura literatura, e que sua concepção ideal mistura atributos de cepa variada, mais clássicos (por causa dos modelos e convenções) e menos românticos (pois os desejos e sentimentos do eu não parecem tão sinceros e verdadeiros, o que destoa da Escola), mas talvez se possa pensar que justamente nessa síntese ideal reside a originalidade de Azevedo, na sua revisita intertextual (de releitura e consequente reescritura) aos padrões da vastíssima tradição clássica e neoclássica (renascentista e católica, no caso de Tasso).

Mas vamos ao quinto “Soneto” (10º poema da “Terceira parte” da *Lira*):

Já da morte o palor me cobre o rosto,
Nos lábios meus o alento desfalece,
Surda agonia o coração fenece,
E devora meu ser mortal desgosto!

Do leito embalde no macio encosto
Tento o sono reter!... já esmorece
O corpo exausto que o repouso esquece...
Eis o estado em que a mágoa me tem posto!

O adeus, o teu adeus, minha saudade,
Fazem que insano do viver me prive
E tenha os olhos meus na escuridade.

Dá-me a esperança com que o ser mantive!
Volve ao amante os olhos por piedade,
Olhos por quem viveu quem já não vive!
(AZEVEDO, 2000, p. 257).

Extremamente camoniano na fatura e no tema, este quinto soneto é o que mais apresenta decassílabos sáficos, havendo cinco ocorrências (terceiro verso da primeira estrofe; primeiro e terceiro, da segunda; segundo verso do primeiro terceto; primeiro verso do terceto final). A crermos nos manuais de versificação, o decassílabo sáfico seria mais lírico que o heroico, pois é mais lábil e mais sinuoso, e presta-se mais à expressão dos movimentos íntimos e sutis do sujeito lírico, em suas perquirições pessoais e psicológicas e em seus devaneios e circunvagares. Entre nós, tem-se o caso de Fagundes Varela, talvez o romântico que mais se valeu do sáfico em sua poesia, buscando um ritmo e uma musicalidade muito pessoais e característicos, mas criticados por Candido em sua *Formação*. No caso de Azevedo, o próprio tema do soneto (a morte em vida do sujeito poético; a dor de amor; a ausência da amada, corporificada no próprio substantivo abstrato “minha saudade”) parece favorecer um ritmo mais melancólico, em que a morte comparece já no belo verso com que se abre o poema (“Já da morte o palor me cobre o rosto”), bem representativo das inversões sintáticas que fizeram o gosto e a glória do jovem poeta-advogado.

Por tudo que foi exposto, é evidente que tal soneto se enquadra mais sob a égide de Ariel, pois as típicas antinomias entrevistadas no texto repercutem as antíteses típicas de Camões e do Maneirismo português, e menos aquela antinomia azevediana por ele ressaltada no “Prefácio” da “Segunda parte” da *Lira*.

Agora, faça a transcrição do sexto “Soneto” (5º poema de *Poesias diversas*):

Passei ontem a noite junto dela.
Do camarote a divisão se erguia
Apenas entre nós – e eu vivia
No doce alento dessa virgem bela...

Tanto amor, tanto fogo se revela
Naqueles olhos negros! só a via!
Música mais do céu, mais harmonia
Aspirando nessa alma de donzela!

Como era doce aquele seio arfando!
Nos lábios que sorriso feiticeiro!
Daquelas horas lembro-me chorando!

Mas o que é triste e dói ao mundo inteiro
É sentir todo o seio palpitando...
Cheio de amores! e dormir solteiro!
(AZEVEDO, 2000, p. 308-309).

Este soneto se ambienta num teatro, onde o eu lírico, por sobre a divisão do camarote, vira a “virgem bela” cujo “doce alento” e cujo “seio arfando” o inebriaram na noite anterior. Os atributos costumeiros continuam: os “olhos negros” da moça vertem “tanto fogo” e “tanto amor”; ela ostenta um “sorriso feiticeiro”; tem “alma de donzela” e, metaforicamente, é “Música mais do céu, mais harmonia”. O amante chora ao lembrar-se de tanta beleza, mas lamenta, numa espécie de rebaixamento do ideal para o real corpóreo e sexual, ter que “dormir solteiro!” – ou seja, há uma guinada no terceto final, que o sáfico final acentua (os outros sáficos do poema são o segundo e o quarto versos da primeira estrofe e o primeiro verso do primeiro terceto). Devido a tal guinada, a presente proposta de leitura irmana este e o oitavo sonetos de Azevedo numa espécie de ponte, de intersecção ou de transição entre as duas partes antitéticas da *Lira*. Sem dúvida, há o predomínio de toda uma visão acentuadamente convencional e idealizada da bela moça, mas o aflorar do desejo e da sexualidade insatisfeita do poeta, no último terceto, nos coloca mais perto dos anseios (sexuais, inclusive) suscitados pelo rebelde Caliban.

Vamos ao sétimo “Soneto” (8º poema de *Poesias diversas*):

Perdoa-me, visão dos meus amores,
Se a ti ergui meus olhos suspirando!...
Se eu pensava num beijo desmaiando
Gozar contigo uma estação de flores!

De minhas faces os mortais palores,
Minha febre noturna delirando,
Meus ais, meus tristes ais vão revelando
Que peno e morro de amorosas dores...

Morro, morro por ti! na minha aurora
A dor do coração, a dor mais forte,
A dor de um desengano me devora...

Sem que última esperança me conforte,
Eu – que outrora vivia! – eu sinto agora
Morte no coração, nos olhos morte!
(AZEVEDO, 2000, p. 313).

Este soneto, claro está, é uma variação do tema camoniano da “morte em vida”, por causa da ausência e/ou da negligência da amada, que pouca ou nenhuma atenção dá ao amante. Aliás, talvez se possa especular porque Azevedo se valeu tanto dessa temática: evidente que ela se encontra também em muitos outros poemas líricos do autor, mas parece aflorar com mais propriedade e com mais pertinência nos sonetos, forma em que nosso poeta (é outra especulação) talvez se sentisse mais perto dos portugueses Camões e Bocage, poetas aos quais ele mais hipotecou sua admiração e seu amor. Admiração e amor que então o levaram à emulação dos dois vates d’além-mar, seja exatamente na forma fixa do soneto, seja exatamente na temática do sofrimento amoroso e da morte em vida – pontos em que ambos os poetas foram exímios. Na temática referida (de acentuado gosto maneirista) ainda estão inclusos o “desengano”, o desejo irrealizado, a amada alheia e/ou distante e/ou ausente, o suspirar doloroso, situações que os versos sáficos do poema (o quarto da primeira estrofe; o primeiro e o quarto da segunda) parecem acentuar desmesurada e hiperbolicamente: “Que peno e morro de amorosas dores...”, cujo eco final está no verso “Morte no coração, nos olhos morte!”.

Portanto, se fazem algum sentido as especulações suscitadas pela leitura dos sonetos quinto e sétimo, elas deixam entrever que nosso mais “autêntico” ultrarromântico ainda se valia de problemas, soluções, emulações, formas, temas e tópicos bem conservados no vasto e empoeirado armazém da tradição – valia-se pouco, é verdade, mas o suficiente para demonstrar, ainda uma vez, que a propalada ruptura romântica não pôde (e não teve meios de) romper definitivamente com a nutrição que vinha do passado.

Finalmente, faço a transcrição do oitavo (e último) “Soneto” de Álvares de Azevedo (10º poema de *Poesias diversas*):

Ó páginas da vida que eu amava,
Rompei-vos! nunca mais! tão desgraçado!...
Ardei, lembranças doces do passado!
Quero rir-me de tudo que eu amava!

E que doido que eu fui! como eu pensava
Em mãe, amor de irmã! em sossegado
Adormecer na vida acalentado
Pelos lábios que eu tímido beijava!

Embora – é meu destino. Em treva densa
Dentro do peito a existência finda...
Pressinto a morte na fatal doença!...

A mim a solidão da noite infinda!
Possa dormir o trovador sem crença...
Perdoa, minha mãe – eu te amo ainda!
(AZEVEDO, 2000, p. 314).

Este é o penúltimo poema lírico do menino-poeta, seguido pelo emblemático “Se eu morresse amanhã”, ambos colocados antes dos longos poemas narrativos e da prosa, tal como organizado na *Obra completa*. É um belo soneto, na minha avaliação. Na verdade, um dos mais belos sonetos de Azevedo, porque ele consegue um equilíbrio muito pessoal entre forma e conteúdo, sintetizando os temas obsessivos que o perseguiram pela curta vida afora: aqui estão a mãe e a irmã; os lábios da virgem vaporosa que o sujeito lírico “tímido beijava”, não importa se real ou idealmente. Aqui estão também as “páginas da vida que eu amava”, páginas que são correlatas das páginas dos livros que o poeta leu, amou, emulou e com os quais dialogou incessantemente, dotando sua literatura de um fundo ferrete intertextual, inclusive por meio da poderosa metáfora do livro (“páginas”). Pois, em outros termos, o Livro (literário) e o Livro da Vida – ou o Livro da Natureza, ou o Livro do Universo – se correspondem em analogias universais, conforme acreditaram e acreditam românticos, simbolistas e surrealistas de todos os tempos e épocas...

Enfim, se no belo soneto estão tais temas caros a Ariel, também estão aqueles que fazem o gozo e o gosto de Caliban, os quais nos fazem mover os lábios num ricto de escárnio e ironia, mas que também nos jogam em cheio na dureza, na dor e na crueldade da vida e da morte, conforme dão a ver os versos que pinço do poema (os três últimos são decassílabos sáficos): “Quero rir-me de tudo que eu amava! [...] // Embora – é meu destino. Em treva densa / Dentro do peito a existência finda... / Pressinto a morte na fatal doença!... [...] // Possa dormir o trovador sem crença... [...]”.

Este oitavo e último soneto parece promover uma síntese entre opostos e potencializa o entrevisto no sexto soneto, razão pela qual os coloco juntos numa espécie de ponte, intersecção ou transição entre as duas partes dicotômicas armadas por Azevedo para a sua poesia lírica.

Tal ponte intersecciona o reinado absoluto de Caliban nos dois sonetos da “Segunda parte” (aqui, o segundo e o terceiro), conforme já pontuado, aos outros quatro poemas fixos (nomeados, aqui, o primeiro, o quarto, o quinto e o sétimo sonetos), que estão claramente sob o império de Ariel. Estes são maioria, na verdade, mas consideremos que é tal anjo idealizado, em forma de mulher ou de poesia romântica, que prevalece na obra azevediana, a despeito de toda a modernidade, a originalidade e a novidade da poesia que ele enfeixou na “Segunda parte”, cujo apreço pelo cotidiano, a rua, o tipo humano, a prosa marota e a vagabundagem alimentou grande parte da lírica brasileira, de Bandeira aos marginais dos anos 70; de Quintana aos poetas da chamada “Geração 00”, poetas-meninos e poetas-meninas que transitam por aí, em nossas grandes e pequenas cidades, com seus aparelhinhos ligados e uns ares assumida e cinicamente pós-líricos.

Referências

- ALVES, C. **Poesias completas**. Prefácio Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 19__.
- ANDRADE, A. de M. **A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo**. 2011. 216f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 2011.
- ANDRADE, A. de M. **A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo**. 2003. 126f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 2011.
- ARAUJO, M. M. S. **O fragmento romântico em O poema do frade**. 2013. 207f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013.
- ASSIS, M. de. Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, M. de. **Crítica literária**. São Paulo: Mérito, 1959. p. 129-149.
- AZEVEDO, Á. de. **Obra completa**. Organização Alexei Bueno. Textos críticos Jaci Monteiro *et al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BANDEIRA, M. Libertinagem. In: BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Introdução Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998. p. 123-145.
- BARROS JR., F. M. De. O sublime e o grotesco em *O conde Lopo*, de Álvares de Azevedo. **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Internacionalização do regional [2013]**, Campina Grande, p. 1-8, 2013.
- BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- CAMILO, V. *Allegro ma non troppo*: Álvares de Azevedo e o *Humour*. In: CAMILO, V. **Risos entre pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997. p. 51-96.
- CANDIDO, A. Cavalgada ambígua. In: CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 38-53.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos): 1836-1880. 7.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993 (2^o volume).
- CANDIDO, A. A educação pela noite. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.
- DIAS, G. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SANTOS, N. G. de S.; MARTINS, E. V. A revisão de diferentes posturas críticas no prefácio a *O conde Lopo*, de Álvares de Azevedo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n.8, p. 1-13, julho de 2012.
- SECCHIN, A. C. Álvares de Azevedo: Morfeu & a musa. In: SECCHIN, A. C. **Percursos da poesia brasileira do século XVIII ao XXI**. Belo Horizonte: Autêntica/UFMG, 2018. p. 71-78.
- SHAKESPEARE, W. A tempestade. In: SHAKESPEARE, W. **Obra completa**. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989 (volume II). p. 911-963.



SOUSA, C. e. J. da. **Obra completa**. Organização Andrade Murici. Atualização e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

VARELA, F. **Poesias completas**. Introdução Edgard Cavalheiro. Organização, revisão e notas Frederico José da Silva Ramos. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

WILSON, E. **O castelo de Axel** (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.