

PERFORMANCE METARROMÂNTICA EM ÁLVARES DE AZEVEDO: UMA LEITURA DE “IDEIAS ÍNTIMAS”

Andrei Fernando Ferreira Lima

Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Abstract: This article aims to examine a particular aspect of Álvares de Azevedo’s poetics, which we will call meta-romantic performance. Its aim is to explore objectively a conscious attitude of the poet, manifested in his texts through characterized practices and procedures, such as intertextuality and the use of irony and sarcasm, and to evaluate how this attitude, mark of intentionality, defines a certain critical sense present in Álvares de Azevedo’s writing. This will be done from a reading of the poem “Ideias íntimas”.

Keywords: meta-romanticism; performance; writing; Álvares de Azevedo.

Resumo: Este artigo procura examinar um aspecto particular da poética alvaresiana, o qual nomearemos performance metarromântica. Trata-se objetivamente de explorar uma atitude consciente do poeta, manifesta em seus textos através de práticas e procedimentos caracterizados, a exemplo da intertextualidade e do recurso à ironia e ao sarcasmo, e de avaliar como esta atitude, marca de intencionalidade, define certo senso crítico presente na escrita alvaresiana. Isso se dará a partir de uma leitura do poema “Ideias íntimas”.

Palavras-chave: metarromantismo; performance; escrita; Álvares de Azevedo.

Ao considerar a obra de Álvares de Azevedo, Alcides Villaça (1995: 7) registra a importância de dois aspectos, “um estado de espírito e um gosto literário”, quando se

trata de sua leitura compreensiva, porque afinal firmemente ancorada no pensamento e na visão de uma época. Nesse sentido, a aproximação dos textos alvaresianos subordina-se *a fortiori* ao entendimento das relações culturais à luz das quais o autor exerceu sua atividade literária. Tais relações exigem ser vistas, ao que tudo indica, não a partir do discurso histórico, já cristalizado, sobre o romantismo internacional, mas de acordo com a experiência consciente do movimento cujos fundamentos filosóficos, estéticos e ideológicos compõem em sua produção um mosaico teórico significativo. É precisamente através do fator de reconhecimento dos diálogos, explícitos ou subjacentes à trama textual, expressos em forma de citações, alusões, paráfrases e enxertos, que se poderão avaliar os valores e critérios de sua obra, a exata dimensão da proposta poética que assume em termos de “binomia”, conceito que define uma atitude lírica baseada na dualidade¹. Isso permite compreender, entre outras coisas, a maneira como os aspectos assinalados aparecem articulados nos escritos de Álvares de Azevedo, já não tão passivamente identificados à sua própria personalidade, como supostas marcas do caráter de um adolescente, porém antes como substância de uma performance, de uma atitude literária formalmente caracterizada.

As condições que acompanham a recepção do Romantismo no Brasil incidem no modo como se configura o repertório de leituras e temas que interessam aos autores associados a esse universo. Como é de conhecimento geral, com a independência política do Brasil, os esforços pela criação de um pensamento nacional assumem, com o Romantismo, a sua primeira manifestação, graças ao nacionalismo, característica principal do movimento. O Romantismo entre nós alcança uma dinâmica original, passando por consecutivas transformações temáticas de acordo com o clima do momento. Num período em que a literatura brasileira buscava moldar a identidade nacional, quer fosse remetendo-se ao passado, quer fosse incursionando pela senda nativista, os temas explorados por Álvares de Azevedo no entanto excedem essa preocupação imediata para abrir caminho de fato a uma maior autonomia criativa.

¹ No prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, escreve Álvares de Azevedo (2002: 139): “[...] a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces”; descrevendo assim uma atitude que mantém ao longo da obra, alternando momentos de melancolia e sentimentalidade com outros de ironia e sarcasmo. O poeta desenvolve, dessa forma, uma performance conscientemente romântica, ou metarromântica, propriamente dita, baseada no conceito da dualidade, que remete à aproximação de opostos, como bem e mal ou grotesco e sublime.

Considerado o mais individualista e subjetivo dos poetas de sua geração, “tendo vivido sobretudo das experiências de sua imaginação, para ele muito mais intensas do que sua rotina de estudante de Direito, na pequena São Paulo da metade do século [XIX]” (VILLAÇA, 1995: 7), ele transmitiu às suas obras essas mesmas experiências virtuais que, não obstante, o punham a par de fatos e tendências incorporados pelo imaginário romântico. Entre os assuntos constantes de sua obra estão a morte (como signo de evasão), o vício (cigarros, charutos, cachimbo e o *cognac*) e o amor (idealizado, fruto de uma sublimação lírica). Suas poesias, como característica marcante, exploram a imagem da mulher inatingível, etérea, pálida, virginal, imersa geralmente em sono profundo, ditado pelo gosto noturno do poeta. O autor envereda também pela prosa ficcional e, numa dicção gótica, escreve os contos de *Noite na Taverna* (1855) e a narrativa dialogada de *Macário* (1855)².

Se de fato surge como nome mais emblemático da chamada segunda geração romântica, tributária do ideal byroniano, impregnada de melancolia, tédio e desejo de fuga, Álvares de Azevedo parece ter sua personalidade poética definida menos pela penetração no “âmago do espírito romântico, no que se poderia chamar o individualismo dramático [que] consiste em sentir, permanentemente, a diversidade do espírito, o sincretismo tenuemente coberto pelo véu da norma social”, apontada por Antonio Candido (2000: 161), do que pelo conhecimento elevado da proposta ultrarromântica, a denotar intencionalidade e certo aspecto “metarromântico”³ marcado pelo senso crítico (BOSI, 1978: 249), conforme revelam procedimentos textuais disseminados em sua produção (notadamente a prática intertextual e o recurso à ironia e ao sarcasmo), além dos próprios prefácios que integram *Lira dos Vinte Anos* (1853). Nesse caso, a condição de poeta precoce, desaparecido em tenra idade, cujas obras têm na temática da morte e na sentimentalidade exacerbada suas linhas de força – obras lidas frequentemente em chave biográfica por aqueles que nelas buscam a substância histórica e psicológica do autor – faz emergir a questão em torno de sua postura literária, de suas escolhas e decisões, exigindo uma distinção entre aspectos

² Nunca é demais lembrar que toda a obra de Álvares de Azevedo foi publicada postumamente. Ao conjunto inicial de poesias reunidas pelo autor em *Lira dos Vinte Anos*, de 1853, reuniram-se ao longo de sucessivas edições outros textos que compõem sua obra completa.

³ O metarromantismo denotaria uma postura reflexiva voltada aos próprios procedimentos e convenções da estética romântica. Neste estudo, veremos como essa atitude pode constituir uma performance caracterizada na escrita de Álvares de Azevedo

periféricos e aspectos inerentes aos textos, quando cada vez mais nitidamente o que sobressai de sua análise objetiva é uma inconfundível consciência teórico-programática, a qual deixa ver o domínio do poeta sobre os códigos de representação e figuração da individualidade romântica.

Há que se atentar principalmente para um olhar psicologizante potencialmente equivocado, sobretudo se orientado pelas expectativas de uma noção comum sobre a lírica e sobre o próprio Romantismo, que se pretende esclarecedor da figura de Álvares de Azevedo e de seus escritos. Sob essa luz, algumas linhas da crítica estabelecem uma imagem intensamente paradoxal do poeta, condicionada pelo conteúdo de sua obra tanto quanto por projeções pseudobiográficas. Fala-se, então, no adolescente repartido entre a candura infantil e alguma puerilidade e impulsos de perversidade e erotismo, ou ainda na “característica quase esquizoide da alma de Álvares de Azevedo”, representada pela dissociação entre sua obra “onde não faltam bebedeiras e orgias altamente byronianas” e sua vida monótona “de excelente e responsabilíssimo aluno, de enorme afeição familiar e provavelmente bastante casto” (BUENO, 2003: 44). Obviamente, ao estudioso da literatura não cabe o trabalho do psiquiatra. Não se pode julgar atingir o perfil clínico de um indivíduo através de textos que veiculam discursos poéticos esteticamente construídos, e tampouco considerar tais textos como fidedignos registros biográficos ou documentos da personalidade do autor. Os que incorrem neste engano, na verdade, são presas de uma estratégia retórica própria do Romantismo, isto é, a identificação da vida à obra, a percepção da obra como continuidade do sujeito, a diluição das fronteiras entre sujeito e objeto. Afinal, essa noção agasalha a ideia da subjetividade – amparada na absorvente e constante presença da 1ª pessoa do singular –, da vasão das emoções. Guiar-se por ela, entretanto, é esquecer o processo da elaboração artística, que filtra sentimentos e experiências, ainda que vividos pelo poeta, transformando-os em representação no plano composicional. A persona poética, desse modo, não deve ser confundida com a personalidade histórica⁴. Portanto, quando Alcides Villaça (1995: 8) menciona que a obra alvaresiana explora “um limite das emoções máximas: aquele em que se vive para amar e se ama para morrer”, há que se reconhecer a distinção entre aquilo que é tema e tom nos

⁴ O que, em todo caso, não significa a negação de qualquer medida de identificação entre o poeta e sua persona poética, mas apenas o registro dos indícios de sua escrita que problematizam essa identificação imediata.

textos do poeta e aquilo que se diz ser um “estado de espírito idealista e radical” no qual mergulha o “adolescente Álvares de Azevedo”.

A postura consciente do fazer poético demonstrada pelo autor ao longo de sua produção sugere que a atitude do eu-lírico em suas poesias e o sentido de sua prosa ficcional consistem numa estilização dos caracteres convencionados pela tradição romântica em termos de individualismo, dramaticidade, idealização, escapismo, pessimismo, etc. Por isso, estamos inclinados a considerar tratar-se menos de um “estado de espírito” subjetivo, personalista, do que de um verificável “espírito do tempo” – na consagrada expressão de Herder: *Zeitgeist* – marcando os escritos de Álvares de Azevedo, este sim provocado “pela leitura apaixonada de autores europeus, sobretudo românticos ou pré-românticos como Goethe, Schiller, Hoffmann, Byron, Musset”, conforme destaca Alcides Villaça (1995: 8), bem como pelas transformações político-sociais e culturais do primeiro cartel do século XIX. Na base do pensamento particularizado pela segunda geração romântica, encontram-se aspectos que justificam o teor dos textos alvaresianos e explicam a conotação de sua persona poética. A recusa do racionalismo, abrindo espaço para a análise e expressão da realidade a partir das sensações e da subjetividade, a ênfase na imaginação, que leva à idealização dos temas, a fusão do grotesco e do sublime, conforme a proposição de Victor Hugo no prefácio a *Cromwell* (1827), todas as formas de paixões exasperadas, o protagonismo do eu como artista e herói dramático, enfim, são todos ingredientes definidores da visão de mundo ultrarromântica. Nesse âmbito, um estilo de vida, propriamente dito, voltado aos amores sensuais, aos vícios e à melancolia, representado num primeiro momento pela própria vida de autores românticos, em especial Lorde Byron, é transportado ao nível da caracterização de personagens e da voz lírica nos textos. Esse modo de sentir o mundo, aflorando em plenitude na obra de Álvares de Azevedo, então poderá ser visto – considerados os procedimentos textuais de que lança mão, muitos dos quais põem em jogo estereótipos românticos – como uma estilização da linguagem lírica e uma performance trabalhada conceitual e formalmente – muito mais do que como um desabrido testemunho subjetivo.

O “estado de espírito” ou antes o “espírito do tempo” que consubstancia a personalidade poética de Álvares de Azevedo se traduz diretamente em seu “gosto literário”. Como jovem vivendo no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, o

autor conhecia as novas ideias em política e filosofia, as novidades literárias e artísticas que efervesciam no Velho Continente, quase que exclusivamente através dos livros e de esparsos jornais e revistas estrangeiros chegados em navios, de modo que não é surpreendente o fato de seu estilo e as principais referências de seu trabalho consistirem em derivações mais ou menos matizadas daquilo que lia e estudava. Ainda que alguns de seus textos exponham alegações, por assim dizer, nacionais, como ocorre com os poemas “Cantiga do Sertanejo” e “Namoro a cavalo” e notadamente com o discurso pronunciado na sessão de instalação da Sociedade Acadêmica Ensaio Filosófico (1850), onde explora a urgência de uma filosofia e literatura brasileiras, a maior parte de seus escritos, incluindo os mais célebres, evoca paisagens europeias perpassadas de imagens extraídas de Shakespeare, Byron e Musset, imersas numa atmosfera nebulosa e distante dos trópicos. Assim, por exemplo, em *Noite na Taverna*, os personagens portam nomes estrangeiros (Solfieri, Bertram, Gennaro...) e suas aventuras transcorrem em cenários europeus, ora em palácios italianos e espanhóis, ora em navios comandados por piratas temerários. E os próprios argumentos dessas narrativas, propositalmente pungentes e exagerados, como assassinato, violação, necrofilia, canibalismo e incesto, são importados da tradição romântica europeia, de um sem-número de leituras que sustentam a poética alvaresiana. De inspiração byroniana, situam-se num mesmo plano descritivo e de ação *O Poema do Frade* (1862), *O Conde Lopo* (1886) e *O Livro de Fra Gondicário* (1942), trabalhos que ilustram a postura tipicamente romântica performatizada por Álvares de Azevedo, seja pela aproximação com o universo da tradição literária, sugerido pelos temas e figuras apresentados, seja pelo modo de caracterização dos protagonistas, cuja imagem fixada corresponde ao estereótipo do herói romântico devasso, aventureiro e poeta. Assim, o autor tece suas obras a partir da repetição dos cânones românticos da época, que se refletem não somente no conteúdo e expressão dos textos, mas na sua própria concepção estrutural, o autor fundamentando suas proposições na tradição histórica, literária e filosófica que constituía o discurso culto daquele tempo.

Mas, em nível mais profundo ainda, esse arcabouço cultural ganha relevo nos textos de Álvares de Azevedo por meio de uma dicção reconhecível, partilhada com autores com os quais se identifica. Em particular Lorde Byron, nome marcante para

toda uma geração, dificilmente dissociado do imaginário em torno da figura do poeta romântico, cuja ironia, pessimismo e angústia, cristalizados em duas obras máximas: *Don Juan* (1824) e *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), nutrem em boa medida a escrita alvaresiana. E além dele, Alfred de Musset, figura também representativa do espírito literário romântico, e Johann Wolfgang von Goethe, autor do popularíssimo *Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), obra que ajudou a difundir a imagem do herói melancólico e apaixonado, são outros autores que desempenham importante papel na configuração da linguagem poética do escritor brasileiro. A ironia e o sarcasmo byronianos têm força de estilo na descrição que o poeta brasileiro faz de suas ideias e sentimentos, por exemplo, em “Spleen e charutos” e “O Editor”. Estão definitivamente entre os aspectos que melhor se adaptam ao prosaísmo e concretude da paisagem provinciana e dos costumes locais tratados em alguns poemas inesquecíveis, como o divertido “É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!”, e em significativas passagens narrativas, no caso a cena “Numa estalagem de Estrada”, do drama *Macário*, que demonstra a potência da verve humorística alvaresiana. Esses traços, aliás, estabelecem os momentos de maior interesse crítico sobre o fazer poético e sobre as convenções românticas com as quais lida o autor, com evidente explicitação de uma postura consciente acerca dos termos em que baseia sua linguagem e performance líricas. Por outro lado, no diálogo firmado com Musset e Goethe, sobressaem os componentes dominantes da escrita de Álvares de Azevedo, orientando o sentido que adquirem em seus textos temas e figuras do discurso romântico tradicional, como o amor, a morte, a mulher e o próprio poeta. Sob uma perspectiva sentimental e emotiva que oscila entre a exaltação sensual em algumas situações e a debilidade psíquica em outras, o eu-lírico em seus poemas tanto quanto os personagens de suas tramas, os efeitos plásticos, a matéria e o ritmo se estabelecem em relação à tradição.

Estas influências e inflexões maiores representam a dinâmica da obra de Álvares de Azevedo e assinalam o sentido da representação e da performance de sua persona literária – já não mais confundida com sua personalidade histórica. Assim é que seus textos se organizam em redes discursivas que instalam e justificam uma poética romântica caracterizada, onde o poeta demonstra intencionalidade em suas escolhas e a consciência do tipo de circulação de sua obra. E talvez nenhum de seus poemas corrobore essa atitude de forma mais evidente do que “Ideias íntimas”, da

segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*. Trata-se de uma composição meditativo-reflexiva, cujo caráter intimista, anunciado desde o título, dispõe sobre uma das principais linhas de força da representação do eu lírico romântico alvaresiano, ou seja, o diálogo entre o cotidiano do poeta e suas influências literárias e culturais. Dividido em catorze partes, o poema é um longo solilóquio repassado de ilusões, tédios e lamentos, em que de certa maneira ajustam-se as contas com o tempo, a voz poética erguendo-se numa morada estudantil, transfigurada “em espaço habitado pelas paixões e frustrações de jovem e de artista”, anota Alcides Villaça (1995: 8), repleto de objetos significantes que ajudam a configurar um ambiente afetivo. Esse movimento de identificação do eu lírico com os objetos que o cercam, mais particularmente com os livros, retratos e móveis disseminados pelo dormitório descrito, é introduzido na abertura do poema pelos versos de Alphonse de Lamartine, do volume *Jocelyn* (1836), escolhidos como epígrafe, os quais reforçam a ideia de espelhamento da subjetividade romântica através de mediadores do universo referencial:

La chaise où je m’assieds, la natte où je me couche,
La table ou je t’écris
.....
Mes gros souliers ferrés, mon baton, mon chapeau,
Mes livres pêle-mêle entassés sur leur planche.
.....
De cet espace étroit sont tout l’ameublement.⁵ (AZEVEDO, 2002: 152).

O recurso à epígrafe, como se sabe, paralelamente a outras técnicas remissivas presentes nos escritos de Álvares de Azevedo, representa um modo de homenagear os grandes mestres da literatura romântica e clássica que mais admirava e ainda um meio de reforçar seu discurso e contextualizar a circunstância de sua performance, configurando a estrutura semântica dos textos, propriamente em termos de uma rede de figuras retóricas encadeadas no discurso poético segundo um sentido determinado. As disposições do sujeito no poema, desse modo, vão se desdobrando de acordo com referências que se constroem em intertextos com obras, autores e figuras históricas, os quais influenciam diretamente a imagem do eu-lírico, ou, em outras palavras, a forma como é representada. Então, na construção do discurso, de acordo com o enfoque dado pelo eu poético à realidade, esta é filtrada por suas leituras, por suas percepções

⁵ “A cadeira onde me sento, a esteira onde me deito/A mesa onde te escrevo/Meus grossos sapatos ferrados, meu bastão, meu chapéu,/Meus livros amontoados em desordem sobre sua prancha./Deste espaço estreito são toda a mobília.” Tradução nossa.

sobre a cultura e a época, por um sistema de pensamento particularizado, enfim, capaz de sintetizar a cosmovisão romântica que norteia sua performance nesse contexto.

Ao longo do poema, vai ganhando forma a substância estética e conceitual do universo poético alvaresiano. O espaço descrito e os próprios elementos que o preenchem sofrem uma ressignificação lírica e passam a nutrir as confissões e reflexões traduzidas pelo sujeito, que dimensiona seu estado de espírito através dos espaços físicos da casa (os corredores, a sala e principalmente o quarto), dos móveis (em particular o leito), e dos objetos mais próximos (cigarros, charutos e cachimbo). Nesse processo, no qual não se pode deixar de reconhecer a influência da obra de Xavier de Maistre, *Viagem em Volta do meu Quarto* (1794), livro que trata justamente da identificação do eu romântico com espaços de memória e afetividade, abre-se um fluxo narrativo em que o sujeito fala de sua angústia e solidão, já não mais aplacadas pela leitura, nem pelo fumo ou pelo jogo:

I

Ossian o bardo é triste como a sombra
Que seus cantos povoa. O Lamartine
É monótono e belo como a noite,
Como a lua no mar e o som das ondas...
Mas pranteia uma eterna monodia,
Tem na lira do gênio uma só corda,
Fibra de amor e Deus que um sopro agita:
Se desmaia de amor a Deus se volta,
Se pranteia por Deus de amor suspira.
Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
Fantástico alemão, poeta ardente
Que ilumina o clarão das gotas pálidas
Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
Meu coração deleita-se... Contudo
Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando *blasé*, passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
Minha casa não tem menores névoas
Que as deste céu d'inverno... Solitário
Passo as noites aqui e os dias longos;
Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;
Debalde ali de um canto um beijo implora.
Como a beleza que o Sultão despreza,
Meu cachimbo alemão abandonado!
Não passeio a cavalo e não namoro;
Odeio o *lansquenet*... Palavra d'honra!
Se assim me continuam por dous meses
Os diabos azuis nos frouxos membros,
Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso. (AZEVEDO, 2002: 152-153).

Trata-se do primeiro momento da caracterização da performance metarromântica alvaresiana. Essa atitude é ilustrada por referências literais a Ossian, herói romântico de James Macpherson, ao poeta francês Lamartine, ao dramaturgo inglês William Shakespeare e por alusão a Goethe (“Fantástico alemão” e “poeta ardente”), de modo a sugerir a familiaridade do eu lírico com os grandes arautos do Romantismo e a melhor definir sua própria personalidade literária. Na sequência, aprofunda-se a figuração melancólica do sujeito, levado a projetar as imagens que povoam sua imaginação febril. São fragmentos da criação romântica entrevistados em delírio e tipificados em personagens e cenas que importam à dimensão descritiva um efeito plástico impactante:

II

Enchi o meu salão de mil figuras.
Aqui voa um cavalo no galope,
Um roxo *dominó* as costas volta
A um cavaleiro de alemães bigodes,
Um preto beberrão sobre uma pipa,
Aos grossos beijos a garrafa aperta...
Ao longo das paredes se derramam
Extintas inscrições de versos mortos,
E mortos ao nascer... Ali na alcova
Em águas negras se levanta a ilha
Romântica, sombria à flor das ondas
De um rio que se perde na floresta...
Um sonho de mancebo e de poeta,
El-Dorado de amor que a mente cria
Como um Éden de noites deleitosas...
Era ali que eu podia no silêncio
Junto de um anjo... Além o romantismo!
Borra adiante folgaz caricatura
Com tinta de escrever e pó vermelho
A gorda face, o volumoso abdômen,
E a grossa penca do nariz purpúreo
Do alegre vendilhão entre botelhas
Metido num tonel... Na minha cômoda
Meio encetado o copo inda verbera
As águas d’ouro do *Cognac* fogofo.
Negreja ao pé narcótica botelha
Que da essência de flores de laranja
Guarda o licor que nectariza os nervos.
Ali mistura-se o charuto havano
Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo.
A mesa escura cambaleia ao peso
Do titânico *Digesto*, e ao lado dele
Childe Harold entreaberto ou Lamartine
Mostra que o romantismo se descuida
E que a poesia sobrenada sempre
Ao pesadelo clássico do estudo. (AZEVEDO, 2002: 153).

A estrofe guarda um instante de idealização denotado pelas construções fantasiosas da voz poética, logo assumidas como estéreis (“Extintas inscrições de versos mortos,/E mortos ao nascer...”), com breve transição lírico-amorosa deflagrada pela indicação da alcova, identificada à “ilha Romântica” (numa provável menção à mitológica Citera) tanto quanto ao “Eldorado do amor” e ao “Éden de noites deleitosas”, onde se desenvolve uma evocação simbólica do desejo e da sensualidade latentes no sujeito (“Era ali que eu podia no silêncio/Junto de um anjo...”). Porém, a exclamação que se segue às reticências nesse mesmo verso (“Além o romantismo!”) interrompe o devaneio e inaugura um período mais denso e amargo, repleto de ironia e sarcasmo. Fala-se não mais nas belas figuras, mas em “folgaz caricatura” de “gorda face”, “volumoso abdômen” e “nariz purpúreo”, que simboliza o vício da bebida (“*cognac*” e “licor”), ao qual se soma na sequência o vício do fumo. Por fim, nova citação aos êmulos românticos Byron (“*Childe Harold* entreaberto”) e Lamartine, completada por outros nomes na estrofe imediata:

III

Reina a desordem pela sala antiga.
Desce a teia de aranha as bambinelas
À estante pulvurenta. A roupa, os livros
Sobre as poucas cadeiras se confundem.
Marca a folha do *Faust* um colarinho
E Alfredo de Musset encobre às vezes
De Guerreiro ou Valasco um texto obscuro.
Como outrora do mundo os elementos
Pela treva jogando cambalhotas,
Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!* (AZEVEDO, 2002: 154).

A contraposição entre livros e autores literários (*Childe Harold* e *Fausto*, Byron, Lamartine e Musset) com livros e autores teóricos (*Digesto*, Guerreiro e Valasco) que se confundem por sobre estantes e cadeiras, misturados com roupas, sugere a representação exterior da tumultuada mente romântica de um poeta e estudante (“Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!*”), dividido entre a arte e uma rotina prosaica.

As partes IV e V definem um momento crucial no processo performático metarromântico alvaresiano. Identificado, pelo uso da 1ª pessoa do singular, ao eu-lírico no poema, a persona literária de Álvares de Azevedo se ergue para eleger seus heróis românticos máximos, cujos retratos conserva em sua sala reverencialmente. São

três os personagens a que se refere, dois deles nominalmente, e um terceiro, de modo alusivo.

IV

Na minha sala três retratos pendem.
Ali Victor Hugo. Na larga fronte
Erguidos luzem os cabelos loiros
Como c'roa soberba. Homem sublime,
O poeta de Deus e amores puros
Que sonhou Triboulet, Marion Delorme
E Esmeralda a Cigana... e diz a crônica
Que foi aos tribunais parar um dia
Por amar as mulheres dos amigos
E adúlteros fazer *romances vivos*. (AZEVEDO, 2002: 154).

V

Aquele é Lamennais — o bardo santo,
Cabeça de profeta, unguido crente,
Alma de fogo na mundana argila
Que as harpas de Sion vibrou na sombra,
Pela noite do século chamando
A Deus e à liberdade as loucas turbas.
Por ele a George Sand morreu de amores,
E dizem que... Defronte, aquele moço
Pálido, pensativo, a fronte erguida,
Olhar de Bonaparte em face austríaca,
Foi do homem secular as esperanças.
No berço imperial um céu de agosto
Nos cantos de triunfo despertou-o...
As águias de Wagram e de Marengo
Abriam flamejando as longas asas
Impregnadas do fumo dos combates,
Na púrpura dos Césares, guardando-o.
E o gênio do futuro parecia
Predestiná-lo à glória. A história dele?...
Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...
Um loureiro sem flores nem sementes...
E um passado de lágrimas... A terra
Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma.
Pode o mundo chorar sua agonia
E os louros de seu pai na fronte dele
Infecundos depor... Estrela morta,
Só pode o menestrel sagrar-te prantos! (AZEVEDO, 2002: 154-155).

Na parte IV, fala-se exclusivamente do poeta, dramaturgo e romancista francês Victor Hugo, a maior celebridade do Romantismo em seu tempo, tido como a principal referência de sua geração e um dos nomes mais influentes da lírica moderna. É descrito fisicamente segundo os retratos pintados da época: “larga fronte” onde “luzem cabelos louros”, os quais são comparados pelo autor a uma “coroa soberba”, e tratado como “Poeta de Deus e amores puros”, criador de personagens imortais como

Triboulet (da peça *O Rei se diverte*, de 1832), Marion Delorme (da peça homônima de 1831) e Esmeralda (do romance *Notre-Dame de Paris*, de 1831). Os versos finais da estrofe aludem à própria vida do mestre, adicionando um toque dramático quase indissociável dos grandes artistas românticos, lembrados não menos por suas aventuras, paixões, sofrimentos e fatalidades do que por suas obras.

Na parte V, em relação ao filósofo e teórico político francês Hugues Félicité Robert de Lamennais, aborda-se a temática espiritual, que consiste num aspecto marcante da filosofia romântica, decisivo sobretudo na produção de Chateaubriand e de Hugo. O léxico empregado remete precisamente a esse campo semântico: “santo”, “profeta”, “crente”, “alma”, de modo a enfatizar o caráter do personagem e seu peso no imaginário do século XIX. Fala-se ainda no elemento político-social, representado pelas revoluções que agitaram a Europa e pela emergência do pensamento liberal e democrático, do qual Lamennais foi um teórico e difusor, conforme indicado no 4º, 5º e 6º versos da estrofe. Ao concluir, não se deixa de insinuar, como valorização dos aspectos mais pessoais e sentimentais que animavam a vida romântica, um caso amoroso entre o “bardo santo” e a escritora George Sand, outra personalidade literária emblemática.

O restante da parte V (versos 8º a 27º da estrofe) desenvolve-se em torno da figura de Napoleão II, certamente fascinante em termos românticos por sua trajetória tortuosa e fatal, por sua condição singular como Príncipe sem trono e sem pátria, morto prematuramente. A contextualização de sua biografia revela, assim, o sentido da identificação projetada pelo eu lírico em sua performance poética, o personagem resumindo caracteres “literários” marcantes na época. Filho de Napoleão, herói político e militar da burguesia e, paralelamente, dos românticos, representante dos ideais libertários da Revolução, personagem central no imaginário do século XIX, representado inclusive em textos do próprio Álvares de Azevedo, o Príncipe Imperial surge nesse ambiente de forma análoga. Trata-se, no entanto, de uma imagem envolta em melancolia, mais próxima da geração ultrarromântica, assombrada pela ideia da morte, do esgotamento do espírito e pelo desejo de cumprir um destino poético geralmente entrevisto em contornos dramáticos. Essa evocação no poema, ao lado dos dois outros retratos, determina a coerência da performance metarromântica alvaresiana, onde o eu lírico testemunha admiração por seus ídolos geracionais na arte,

no pensamento e na política, de modo a integrar definitivamente seu discurso ao “espírito do tempo”, esclarecendo suas motivações.

A caracterização estética e conceitual do aposento, sugestiva da postura do eu-lírico, prossegue nas partes VI, VII, VIII e IX com referência ao desejo, representado por figuras femininas.

VI

Junto a meu leito, com as mãos unidas,
Olhos fitos no céu, cabelos soltos,
Pálida sombra de mulher formosa
Entre nuvens azuis pranteia orando.
É um retrato talvez. Naquele seio
Porventura sonhei doiradas noites:
Talvez sonhando desatei sorrindo
Alguma vez nos ombros perfumados
Esses cabelos negros, e em delíquio
Nos lábios dela suspirei tremendo.
Foi-se minha visão. E resta agora
Aquela vaga sombra na parede
— Fantasma de carvão e pó cerúleo,
Tão vaga, tão extinta e fumarenta
Como de um sonho o recordar incerto. (AZEVEDO, 2002: 155).

VII

Em frente do meu leito, em negro quadro
A minha amante dorme. É uma estampa
De bela adormecida. A rósea face
Parece em visos de um amor lascivo
De fogos vagabundos acender-se...
E com a nívea mão recata o seio...
Oh! quanta s vezes, ideal mimoso,
Não encheste minh'alma de ventura,
Quando louco, sedento e arquejante,
Meus tristes lábios imprimi ardentes
No poento vidro que te guarda o sono! (AZEVEDO, 2002: 155).

VIII

O pobre leito meu desfeito ainda
A febre aponta da noturna insônia.
Aqui lânguido à noite debati-me
Em vãos delírios anelando um beijo...
E a donzela ideal nos róseos lábios,
No doce berço do moreno seio
Minha vida embalou estremecendo...
Foram sonhos contudo. A minha vida
Se esgota em ilusões. E quando a fada
Que diviniza meu pensar ardente
Um instante em seus braços me descansa

E roça a medo em meus ardentes lábios
Um beijo que de amor me turva os olhos,
Me atea o sangue, me enlanguesce a fronte,
Um espírito negro me desperta,
O encanto do meu sonho se evapora
E das nuvens de nácar da ventura
Rolo tremendo à solidão da vida! (AZEVEDO, 2002: 156).

IX

Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!
Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas
Passam tantas visões sobre meu peito!
Palor de febre meu semblante cobre,
Bate meu coração com tanto fogo!
Um doce nome os lábios meus suspiram,
Um nome de mulher... e vejo lânguida
No véu suave de amorosas sombras
Seminua, abatida, a mão no seio,
Perfumada visão romper a nuvem,
Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras
O alento fresco e leve como a vida
Passar delicioso... Que delírios!
Acordo palpitante... inda a procuro;
Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas
Banham meus olhos, e suspiro e gemo...
Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!
Só o leito deserto, a sala muda!
Amorosa visão, mulher dos sonhos,
Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
Nunca virás iluminar meu peito
Com um raio de luz desses teus olhos? (AZEVEDO, 2002: 156-157).

Inicialmente, uma pálida imagem de mulher (“um retrato talvez”) que povoa os sonhos do sujeito, havendo aí um idealismo dominante na visão que Álvares de Azevedo tem da amada: figura bela e etérea (“Fantasma de carvão e pó cerúleo,/Tão vaga, tão extinta e fumarenta”), pura e inatingível (“Entre nuvens azuis pranteia orando”). Em seguida, ocorre uma explicitação de sensualismo que se contrapõe ao enunciado na estrofe precedente, o amor espiritual cedendo lugar à voluptuosidade (“visos de um amor lascivo”), simbolizada por uma estampa de “bela adormecida” em frente ao leito, novamente a imagem da mulher em sono profundo, que o poeta, em sua fantasia, contempla ardorosamente. Nas partes VIII e IX, o eu lírico divaga melancolicamente sobre a frustração de não chegar a concretizar seu desejo, que passa das imagens fugazes do desenho e da estampa para imagens projetadas mentalmente. Porém, nesse movimento, reconhece ainda a natureza imaterial de suas visões, que

não passam de sonhos febris e angustiantes (“A minha vida/Se esgota em ilusões”), dos quais desperta decepcionado (“Um espírito negro me desperta/O encanto do meu sonho se evapora”). A passagem seguinte, então, se reveste de erotismo, o sujeito ainda lamentando não poder dar livre curso ao ímpeto que o acomete (“Oh! ter vinte anos sem gozar de leve/A ventura de uma alma de donzela!”), vítima da idealização romântica que torna impossível a realização amorosa, porque esta se configura liricamente, imaginativamente, e se esvai com o sonho (“Amorosa visão, mulher dos sonhos” “Nunca virás iluminar meu peito/Com um raio de luz desses teus olhos?”).

Nas partes X e XI, afloram novas reflexões em torno das práticas e motivações que definem o estado infável do jovem poeta performatizado no texto.

X

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!

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

Meu leito juvenil, da minha vida
És a página d’oiro. Em teu asilo
Eu sonho-me poeta, e sou ditoso,
E a mente errante devaneia em mundos
Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes
Do Levante no sol entre odaliscas
Momentos não passei que valem vidas!
Quanta música ouvi que me encantava!
Quantas virgens amei! que Margaridas,
Que Elviras saudosas e Clarissas
Mais trêmulo que Faust eu não beijava,
Mais feliz que Don Juan e Lovelace
Não apertei ao peito desmaiando!

Ó meus sonhos de amor e mocidade,
Porque ser tão formosos, se devéis
Me abandonar tão cedo... e eu acordava
Arquejando a beijar meu travesseiro? (AZEVEDO, 2002: 157).

XI

Junto do leito meus poetas dormem
— O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron —
Na mesa confundidos. Junto deles
Meu velho candeeiro se espreguiça
E parece pedir a formatura.
Ó meu amigo, ó velador noturno,

Tu não me abandonaste nas vigílias.
Quer eu perdesse a noite sobre os livros,
Quer, sentado no leito, pensativo
Relesse as minhas cartas de namoro!
Quero-te muito bem, ó meu comparsa
Nas doudas cenas de meu drama obscuro!
E num dia de *spleen*, vindo a pachorra,
Hei de evocar-te num poema heroico
Na rima de Camões e de Ariosto
Como padrão às lâmpadas futuras!
..... (AZEVEDO, 2002: 157-158).

Bebida, fumo e leitura são outra vez o foco de suas disposições, contaminadas agora por devaneios românticos sobre temas e cenas diversas (“E a mente errante devaneia em mundos/Que esmalta a fantasia!”). Na esteira dessas considerações sobre o vagar da imaginação, se estabelece uma nova correlação lírico-amorosa com imagens femininas imateriais, desta vez propiciada por personagens românticos de autores que influenciam a caracterização da amada sugerida pelo texto: Margarida, Elvira e Clarissa, heroínas de livros de Goethe (*Fausto*, de 1808), Byron (*Don Juan*) e Samuel Richardson (*Clarissa Harlowe or The History of a Young Lady*, de 1748). Fala-se ainda em Fausto, Don Juan e Lovelace, pares amorosos daquelas e estereótipos do homem aventureiro, disposto a sacrificar os sentimentos pelos vícios e vaidades. Assim, o eu lírico confunde a realidade com suas leituras, idealizando-a de modo a criar um sentimento artificial e fictício, com o qual nutre “sonhos de amor e mocidade”, logo desfeitos pelo retorno ao universo referencial. Essa associação entre a existência do sujeito e a dimensão narrativa dos romances e poemas que preenchem sua imaginação é reforçada no seguimento XI, onde torna a citar seus autores prediletos (“O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron”), envolvendo-os em expectativas sentimentais. No caso, volta-se em tom humorado para o candeeiro que jaz sobre sua mesa, designado como “velador noturno” e “comparsa” em suas vigílias sobre os livros, em suas leituras de “cartas de namoro”, prometendo evocá-lo um dia num poema heroico “Na rima de Camões e de Ariosto/Como padrão às lâmpadas futuras!”.

As partes XII e XIII do poema repercutem a percepção fatalista anunciada anteriormente.

XII

Aqui sobre esta mesa junto ao leito
Em caixa negra dois retratos guardo.
Não os profanem indiscretas vistas.

Eu beijo-os cada noite: neste exílio
Venero-os juntos e os prefiro unidos
— Meu pai e minha mãe. — Se acaso um dia
Na minha solidão me acharem morto,
Não os abra ninguém. Sobre meu peito
Lancem-os em meu túmulo. Mais doce
Será certo o dormir da noite negra
Tendo no peito essas imagens puras. (AZEVEDO, 2002: 158).

XIII

Havia uma outra imagem que eu sonhava
No meu peito na vida e no sepulcro.
Mas ela não o quis... rompeu a tela
Onde eu pintara meus dourados sonhos.
Se posso no viver sonhar com ela,
Essa trança beijar de seus cabelos
E essas violetas inodoras, murchas,
Nos lábios frios comprimir chorando,
Não poderei na sepultura, ao menos,
Sua imagem divina ter no peito. (AZEVEDO, 2002: 158).

Agora, acentua-se o traço melancólico do discurso, sobretudo através da evocação que faz o eu lírico dos retratos dos pais, mantidos piedosamente a salvo de “indiscretas vistas”, afirmando sua vontade de que, se um dia o acharem morto, estes sejam depositados em seu túmulo. O tom patético e sentimental serve de pretexto à introdução de nova alusão a respeito de suas decepções amorosas, ocasião em que destaca outra imagem, pintada em “dourados sonhos”, que gostaria de levar ao sepulcro, imagem da amada morta, conforme evidenciam as “violetas inodoras, murchas, / Nos lábios frios”. Trata-se, nesse contexto, de uma referência essencialmente literária, mobilizada mais como um recurso metafórico próprio às convenções da lírica romântica, do que como uma autêntica presença subjetiva no poema.

Finalmente, na parte XIV o eu-lírico distancia-se de suas visões românticas, introduzindo um interlocutor (“Olá, meu pajem”) a quem solicita bebida (“fogososo *Cognac!*”), “condão que abre o mundo das magias!”, elemento ironicamente mobilizado como vetor de resignificação crítica do discurso poético tecido até aquele ponto.

XIV

Parece que chorei... Sinto na face
Uma perdida lágrima rolando...

Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
Derrama no meu copo as gotas últimas
Dessa garrafa negra...

Eia! bebamos!
És o sangue do gênio, o puro néctar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!
Vem, feroso *Cognac*! É só contigo
Que sinto-me viver. Inda palpito,
Quando os eflúvios dessas gotas áureas
Filtram no sangue meu correndo a vida,
Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
Os meus olhos ardentes se escurecem
E no cérebro passam delirosos
Assomos de poesia... Dentre a sombra
Vejo num leito d'oiro a imagem dela
Palpitante, que dorme e que suspira,
Que seus braços me estende...

Eu me esquecia:
Faz-se noite; traz fogo e dous charutos
E na mesa do estudo acende a lâmpada... (AZEVEDO, 2002: 158-159).

A bebida surge prosaica e provocantemente como “o sangue do gênio, o puro néctar/Que as almas de poeta diviniza”, trazendo ao cérebro do artista “Assomos de poesia...” e uma vez mais sugerindo a malfadada imagem da amada “Palpitante, que dorme e que suspira”, a lhe estender os braços. Os versos derradeiros confirmam essa ruptura formal entre o devaneio romântico do poeta e o restabelecimento da normalidade subjetiva marcado pelo retorno do estudante aos seus afazeres: “Eu me esquecia/Faz-se noite; traz fogo e dois charutos/E na mesa do estudo acende a lâmpada...”.

O poema “Ideias íntimas”, nesse âmbito, revela uma importância ímpar: ele nos apresenta, sintetizadas num mesmo texto, de modo nítido, a maneira de pensar do poeta sobre a própria dinâmica criativa e as condições a partir das quais elabora sua performance. Tal fato resta claro quando são analisadas as diferentes práticas textuais alvaesianas, sobretudo a intertextualidade, que traduz os diálogos imediatos firmados pelo poeta com a tradição, expondo criticamente as influências por trás de sua escrita, e ainda o recurso notável à ironia e ao sarcasmo, que sugere um distanciamento conveniente a partir do qual o poeta reflete sobre sua arte, demonstrando suas intenções e propostas. Nesse caso, vemos como a persona lírica alvaesiana se constrói em estreita relação com os modelos poéticos românticos, seja em termos de figuração

(na referência aos heróis literários dos quais importa qualidades tais como melancolia, desejo de evasão canalizado pelo vício ou pela imaginação, latente sensualismo e morbidez), seja em termos temáticos (nas referências comuns à figura da amada, distante ou morta, idealizada e inalcançável). É à luz desses aspectos que podemos interpretar como uma atitude crítica autorreferencial ou metarromântica aquela manifesta pelo poeta neste texto particularmente, mas de modo geral em toda a sua obra, onde se utiliza de uma caracterização literária bem definida, baseada nas convenções românticas, para realizar uma performance lírica ou ficcional (quando se trata de seus textos em prosa), não como expressão subjetiva confessional ou como projeção autobiográfica, porém antes como procedimento esteticamente, conceitualmente, refletido e amadurecido.

TRABALHOS CITADOS

AZEVEDO, Álvares de. Prefácio (Segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*). In: _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 139-140.

AZEVEDO, Álvares de. Ideias íntimas. In: _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 152-159.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 239-256.

BUENO, Alexei. A ideia da morte em Álvares de Azevedo. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, fase VII, ano IX, n.35, p.39-62, abr.-maio-jun. 2003. (Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em 1º de outubro de 2002).

CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. V.2. p. 159-172.

VILLAÇA, Alcides. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. p. 7-10.

Andrei Fernando Ferreira Lima é Bacharel (2014) e Mestre (2016) em Letras pela Universidade de São Paulo, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Atua nas áreas de Literatura Francesa, Literatura Comparada e Teoria da Arte. Entre suas publicações recentes, destacam-se os artigos “Candide ou la quête du bonheur” (*Non Plus*, 2015) e “Representações do artista: o *clown* trágico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire” (*Todas as Letras*, 2018). E-mail:

andrei.lima@usp.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Artigo recebido em 17/01/2019.. Aprovado em 24/01/2019.