

ALEXANDRE DE MELO ANDRADE

**A TRANSCENDÊNCIA PELA NATUREZA EM
ÁLVARES DE AZEVEDO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP

2011

Andrade, Alexandre de Melo

A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo
Alexandre de Melo Andrade – 2011
217 f.; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus
de Araraquara

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Álvares de Azevedo (1832-1851) 2. Literatura brasileira 3.
Poesia brasileira 4. Crítica literária I. Título

ALEXANDRE DE MELO ANDRADE

**A TRANSCENDÊNCIA PELA NATUREZA EM
ÁLVARES DE AZEVEDO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia
Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Bolsa: CAPES

Membros componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Orientador)

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Prof. Dra. Karin Volobuef

Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Prof. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara
AGRADECIMENTOS

A meus pais, pelo incentivo e apoio; especialmente à minha mãe, que, sem que ela mesma o saiba, arrebatou-me com seu olhar de ternura e compreensão.

Ao meu orientador, Antônio Donizeti Pires, que foi exemplo de dedicação a toda atividade planejada; que acreditou em mim e em minha proposta de pesquisa; que se tornou amigo, terno e igualmente dedicado. A você, Tom, as palavras de Rilke: *No fundo é esta a única coragem que se exige de nós: sermos corajosos diante do que é mais estranho, mais maravilhoso e mais inexplicável entre tudo com que nos deparamos.*

A meus irmãos, pela sempre disponibilidade e serenidade. A meu irmão Edvaldo, que, já tendo transposto o horizonte, deixou comigo sua alegria e seu olhar fraterno.

À CAPES, pela concessão de bolsa durante a realização da pesquisa.

Àqueles amigos que estiveram presentes nos últimos anos, contribuindo, ainda que indiretamente, para os meus projetos pessoais.

Transcendência

*Os pássaros que morrem,
As flores que fenecem,
Os córregos que correm
Ao mar onde adormecem,*

*Que calma de crepúsculo
À quieta noite que os leva,
Sem que um soluço, um músculo
Se exalte contra a treva!...*

*Como as folhas que a aragem,
Como um trapo, retira
De ombros onde a folhagem
Nascente já se estira,*

*Judo se vai ritmado
Num mesmo canto antigo,
Enquanto em nós, torvado
De um íntimo perigo,*

*O olhar se atira além,
Sem tal terrena calma
Que o corpo nos contém
Mas nunca a nossa alma.*

(Alexei Bueno)

RESUMO

Benedito Nunes, em “A Visão Romântica” (1993, p. 58), afirma que na poesia romântica, “O Eu transcende a Natureza física [...]”, pois estabelece com ela um entendimento interno. Sob esse ponto de vista, a Natureza romântica é reveladora, pois exprime a experiência subjetiva do sujeito lírico e contribui para o alcance de uma consciência demiúrgica. Essa poesia referta de analogias será o ponto de partida para a abordagem de um universo onde cada elemento natural seja visto como metáfora de outra realidade superior, intuível pelo projeto poético. Álvares de Azevedo, em *Lira dos vinte anos*, desenvolve tal intuição panteística, especialmente na Primeira e na Terceira Parte, provocando contraponto em muitos poemas da Segunda Parte, quando substitui a intuição pela dedução irônica do mundo e dos homens. As outras obras do autor nos interessam na medida em que exploram as metáforas do anoitecer, como *Macário*, *Noite na taverna* e *O Conde Lopo*. Porém, entendemos que na *Lira*, a transcendência pela natureza se realiza mais plenamente, permitindo-nos uma leitura de seus versos por via dessa visada crítica. A intenção da tese é, dessa forma, entender a poética da natureza no jovem autor, de modo que possamos dialogar com a experiência transcendente do sujeito romântico e com os pressupostos da filosofia romântica disseminados a partir do Pré-Romantismo alemão.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Romantismo; Álvares de Azevedo; Filosofia da Natureza; Transcendência.

ABSTRACT

Benedito Nunes, in “A Visão Romântica” (1993, p. 58), claims that in romantic poetry, “o Eu transcende a Natureza física” (the ‘I’ transcends physical Nature) [...]”, for it establishes within itself inner understanding. Under this point of view, romantic Nature is revealing for it expresses the biased experience of the lyrical subject, and contributes to reaching a demiurgic awareness. Such poetry fulfilled with analogies shall be the start point for the approach of a universe where each natural element is seen as a metaphor of another superior reality, intuitable by the poetic project. Álvares de Azevedo, in *Lira dos vinte anos*, develops such pantheistic intuition, especially in the First and in the Third Part, causing a counterpoint in many poems from the Second Part, when he replaces intuition by the ironic deduction of the world and men. The other works by this author interest to us in what they concern the exploitation of the dusk metaphor, as in *Macário*, *Noite na taverna* and *O Conde Lopo*. Nevertheless, one understands that in *Lira*, the transcendence over nature is lived to its fullest, allowing us the reading of its verses through this critic look. The aim of this thesis is, thus, understand the poetics of nature in the young author in such a way one can dialog with the romantic subject’s transcendent experience and also the assumptions of the romantic philosophy spread since German Pre-Romantism.

Keywords: Brazilian Literature; Romanticism; Álvares de Azevedo; Nature Philosophie; Transcendency.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 10

I – A NATUREZA NO ROMANTISMO, 11

1.1 – Aspectos gerais, 13

1.2 – Teorias filosóficas e literárias sobre a natureza, 23

1.2.1 – Rousseau: natureza e interioridade, 23

1.2.2 – Schiller: nostalgia da natureza e liberdade, 26

1.2.3 – Fichte e Schelling: o eu criador e a natureza viva, 32

1.2.4 – Novalis: a divinização da natureza, 39

1.2.5 – Wordsworth e Shelley: natureza e poesia como fontes de verdades eternas, 45

II – A NATUREZA EM ÁLVARES DE AZEVEDO, 49

2.1 – Aspectos gerais da crítica sobre a natureza no Romantismo brasileiro, 49

2.2 – Álvares de Azevedo, 50

2.2.1 – A crítica, 52

2.2.2 – Aspectos estéticos estabelecidos pelo poeta, 57

2.2.3 – A transcendência pela natureza: o princípio analógico, 62

2.2.4 – Ironia: o “furo no tecido das analogias”, 74

III – A NATUREZA DIURNA, 82

3.1 – Cintilações diurnas, 83

3.1.1 – O Sol como manifestação da harmonia, 85

3.2 – Arredores, 95

IV – A NATUREZA CREPUSCULAR, 113

4.1 – O Crepúsculo: mar e montanha, 117

4.2 – O Crepúsculo: verão e outono, 129

4.3 – Outras tardes, 139

V – A NATUREZA NOTURNA, 151

5.1 – *Macário* e *Noite na taverna*: entre o frenesi e a alegoria, 152

5.2 – A noite na poesia romântica, 157

5.3 – Noite: morte e libertação, 164

5.4 – Noite: inspiração, mistério e amor, 167

5.5 – A noite e o mar, 181

5.6 – Noite afora, 189

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 204

REFERÊNCIAS, 207

INTRODUÇÃO

Segundo Antonio Candido (2000, p. 53), no Romantismo a palavra “[...] é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias”. Dessas tentativas resulta uma natureza multifacetada, plurissignificativa, oscilando entre a perfeição e a decadência, a claridade das formas e a obscuridade, a verdade e o mistério, obedecendo a um impulso lírico que também oscila entre a alegria e a tristeza, a divinização do mundo e a dor de viver. Essa relação entre o eu e a natureza é uma das marcas registradas do movimento, quando o poeta sensibilizou o mundo das formas naturais e enxergou nessas formas uma extrapolação de seus desejos e de suas angústias.

O trabalho em questão visa a uma reflexão sobre os pressupostos da “natureza viva” no Romantismo, mais especificamente em Álvares de Azevedo, considerado uma das maiores manifestações do movimento no Brasil. Entender essa relação de implicação entre eu e natureza é, de certa forma, compreender o próprio Romantismo e os (des)caminhos da modernidade lírica. Pensamento e poesia estão, aqui, ligados pela reflexão permanente, pelo movimento de associação e dissociação entre o mundo interior e o mundo exterior, pela ruptura e pelos paradoxos instaurados pela própria consciência poética.

É notório que a maior parte dos trabalhos acadêmicos que discutem a obra de Álvares de Azevedo se inicia com a fortuna crítica do poeta, conforme pudemos, também, realizar na dissertação de Mestrado, intitulada *A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo*, defendida em 2003. Já no presente trabalho optamos por iniciar a discussão através de um estudo da natureza, levando em conta abordagens estéticas e filosóficas, para daí traçar uma linha de estudo que parta de questões amplas ligadas à tese até alcançar o poeta brasileiro.

Dessa forma, o trabalho está compreendido em cinco capítulos. No primeiro, fazemos um apanhado das ideias românticas sobre a natureza, instauradas pelos primeiros românticos alemães; iniciamos com considerações gerais, depois passamos a uma apreciação do *Werther*, de Goethe, travando relações entre o percurso dos sentimentos do

personagem e a descrição da natureza. Em seguida, trazemos alguns pressupostos filosóficos e estéticos da natureza instaurados por escritores e pensadores, como o francês Rousseau, os românticos alemães Schiller, Fichte, Schelling e Novalis, e os ingleses Wordsworth e Shelley. Procuramos, neste primeiro capítulo, discutir o posicionamento crítico desses autores, fazendo ainda contraponto com outros críticos que comentam tais pensadores e contribuem para uma visão mais ampla dos desdobramentos dos pressupostos românticos.

O segundo capítulo encaminha a discussão para o poeta brasileiro Álvares de Azevedo, o mais conhecido e apreciado desses que são afiliados ao Mal-do-Século em nossa literatura. Princípios com uma abordagem sobre a crítica da natureza no Romantismo brasileiro; em seguida focamos a discussão no poeta da *Lira*, discorrendo brevemente sobre sua fortuna crítica e suas teorias crítico-literárias, e finalmente mostrando aspectos gerais da transcendência pela natureza em sua poesia.

No terceiro capítulo, partimos para uma leitura mais apurada da natureza na poética azevediana. A partir de poemas como “12 de setembro” e “Na várzea” – ambos da *Lira dos vinte anos* –, procuramos mostrar como o devaneio lírico atinge a natureza diurna e de que maneira as formas claras propiciam o sentimento de harmonia, vitalidade e unidade.

Posteriormente, no quarto capítulo, atingimos os aspectos crepusculares aparentes no jovem autor. A discussão centra-se na relação que existe entre vida e morte, finitude e infinitude, formas concretas e desobjetivação, e poderemos perceber, no horizonte vislumbrado por Azevedo, um embate entre dois mundos que, sob o olhar transcendente do poeta, concorrem para uma complementariedade.

No quinto e último capítulo, a proposta é a de encerrar o ciclo proposto pelo percurso da tese, que se iniciou com uma visão geral da natureza nos romantismos, alcançando a poesia de Álvares de Azevedo em seus aspectos gerais e depois específicos, por meio de análises críticas e interpretativas da natureza diurna, do entardecer e, agora, da natureza noturna. Nesta altura, trazemos discussões que consideramos relevantes a respeito de sua obra em prosa, e apresentamos, na sequência, uma investigação dos aspectos noturnos que envolvem os poemas do jovem autor.

Durante as leituras das poesias, provocamos algumas análises comparativas entre as formas naturais aparentes nos versos de Azevedo e a forma como alguns dos poetas do

cânone romântico em geral – em especial os brasileiros – lidaram com os mesmos elementos. Por meio dessas comparações, é possível singularizar o trabalho estético do autor da *Lira*, dando ênfase a alguns aspectos que nortearam sua trajetória e que fundamentaram a poesia romântica brasileira.

I – A NATUREZA NO ROMANTISMO

*A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o veem com íntimos olhares.*
(Charles Baudelaire)

1.1 – ASPECTOS GERAIS

Tornou-se lugar-comum, na crítica literária, falar da natureza personificada dos românticos em contraposição à natureza idílica¹ que aparece em movimentos anteriores, o que é, de fato, relevante para entendermos as **contradições** que permeiam todo o Romantismo. A partir da abordagem dos aspectos naturais, é possível identificar não só essas contradições, mas os aspectos filosóficos que partem delas e apontam para a dúvida, a possibilidade e a hesitação que sustentam os descaminhos da **modernidade**. Schelling, no Aditamento à Introdução das *Idéias para uma filosofia da natureza*, dedica-se a mostrar a necessidade “[...] da idéia universal da própria filosofia para expor a filosofia da natureza como parte necessária e integrante da totalidade desta ciência” (2001, p. 135). O filósofo toma a natureza como aspecto indissociável do próprio discurso filosófico. É mister compreendermos esses aspectos filosóficos antes de partirmos para um estudo sobre o desdobramento da natureza em qualquer escritor romântico, principalmente porque o Romantismo literário está indubitavelmente ligado ao pensamento, à reflexão e aos aspectos paradoxais de um tempo que sente a nostalgia de um passado remoto.

Não há dúvida de que o Romantismo é filho da própria **idade da crítica**. E porque crítica, é condicionada às **utopias**, que no século XVIII “[...] foram o grande fermento que

¹ Falamos, aqui, em natureza idílica no sentido empregado por Schiller em *Poesia ingênua e sentimental* (1991, p. 87-88; grifo do autor), quando opõe o idílio à poesia satírica e elegíaca, afirmando que “[...] nele é completamente suprimida toda oposição da realidade ao Ideal, que fornecera a matéria da poesia satírica e elegíaca [...]”.

pôs em movimento a história dos séculos seguintes. A utopia é a outra cara da crítica e só uma idade crítica pode ser inventora de utopias” (PAZ, 2001, p. 36). Os **sonhos** surgem como o reverso do cotidiano banal e refutável, eles ativam novas realidades e “[...] se transformam em revoluções e reformas” (PAZ, 2001, p. 36). Elias Thomé Saliba, amparado por questões históricas, especialmente pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, associa a utopia moderna à “sensação do instável” provocada pelo desmoronamento de um presente sólido e resistente; a atitude do romântico, mediante uma realidade movediça, seria a “[...] de voltar-se a si mesmo, de enveredar por uma atitude reiterada de ensimesmamento” (SALIBA, 2003, p. 45). O crítico ainda associa a forma lírica² resultante dessa utopia à

[...] resposta expressiva mais cabal às inquietações desses artistas; era também o caminho mais rápido para fugir da cópia dos modelos [...]; mas constituía, sobretudo, um caminho para o artista libertar-se daquilo que vários autores chamaram de mimese do *espelho* e enveredar pelos caminhos da invenção e da imaginação poéticas. Parecia que toda a responsabilidade criadora se transferia, de maneira inequívoca e absoluta, para as mãos do criador. (p. 49; grifo do autor).

Em *El espejo y la lámpara*, M. H. Abrams (1962, p. 19) se refere à mimese do espelho para falar das teorias miméticas, segundo as quais a arte é explicada “[...] *como una imitación de aspectos del universo*”. Opõem-se a este conceito as teorias expressivas, centradas no indivíduo como criador de realidades múltiplas; segundo esta forma de pensar, “[...] *el artista se convierte en el elemento principal tanto del producto artístico como de los criterios conforme a los cuales ha de ser juzgado*” (ABRAMS, 1962, p. 38). Os românticos correspondem ao foco de fermentação das teorias expressivas, pois acendem a “lâmpada” da imaginação e projetam mundos inusitados; o interior se faz presente nas imagens do mundo externo. Este *fichtismo* esteve presente em todo o Romantismo, quando “as mãos do criador” se sobrepuseram à visão racional de uma realidade uniforme.

Hauser (1995, p. 674) amplia a noção de utopia ao afirmar que “[...] toda arte substitui a vida real por uma Utopia”, mas ressalta que no movimento romântico esse caráter utópico “[...] expressa-se com maior pureza e mais plenamente”. Dessa insatisfação

² Para Saliba, a forma lírica proveniente desse estado de insatisfação já se manifesta, no Romantismo, de forma fragmentada. Byron é retomado, mais de uma vez, em *As utopias românticas*, para representar as inquietações artísticas de um tempo revolucionário.

com o real presente e da busca de aspectos transcendentais surgem vários termos comuns na crítica ao Romantismo, como “direção ao futuro e seus paraísos” (PAZ, 2001, p. 37), “ilusionismo romântico” (HAUSER, 1995, p. 663), “mundo poético como Idéia e como objeto” (SCHILLER, 1991, p. 56), “oposição ao Iluminismo” (NUNES, 1993, p. 55), “transcendência entre sujeito e objeto” (BOSI, 1993, p. 247), “nostalgia de um passado pré-capitalista” (LOWY & SAYRE, 1995, p. 40), “realidades essenciais” (ROSENFELD, 1985, p. 151), “liberdade espiritual” (VERÍSSIMO, 1998, p. 305) e muitos outros que, *grosso modo*, apontam para a divisão estabelecida no íntimo do homem e a busca de sua reintegração à natureza.

O poeta romântico pinta a natureza de um colorido, animando-a, fazendo com que ela tenha corpo e voz e expresse os mais diversos estados d’alma. Löwy e Sayre (1995) defendem que o Romantismo surge da oposição aos primados do capitalismo, justamente por se tratar de uma “realidade sem mais”; na visão dos críticos, “[...] a sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo” (1995, p. 37), o que resulta nesse reencantamento do mundo por meio da natureza de que viemos falando. Paz igualmente vê o Romantismo como uma crítica ao próprio contexto racionalista/materialista que penetra as sociedades a partir do final do século XVIII; este movimento, muito além de apenas literário, “[...] convive com a modernidade e a ela se funde só para, uma e outra vez, transgredi-la” (PAZ, 2001, p. 37). A natureza personificada sob o olhar poético reflete esse estado de insatisfação com o real presente, a busca de suprarrealidades e o desejo de unidade³.

Em seu texto “A visão romântica”, Benedito Nunes (1993, p. 57), expõe a natureza criada pelos românticos, afirma que “[...] o circuito de comunicação entre o interior e o exterior depende agora do sujeito, que transcende, assim avultado, a Natureza física”. Há um vínculo que se estabelece entre sujeito e objeto por onde transitam sensações inesgotáveis; a natureza corresponde ao apelo poético, **romantiza-se**, oscila na mesma medida em que oscila a visão particular do sujeito lírico, sofre das mutações entre claridade e obscuridade, brilho e opacidade, vibração e falecimento. No dizer de Antonio Candido

³ Em *Revolta e Melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*, Michael Löwy e Robert Sayre retomam Schlegel para falar da unidade através da mitologia, explicando que não se trata da unidade como maneira de ser do indivíduo nem da espécie, mas de um instinto artístico que torna uma a sociedade, tanto no geral como no particular.

(s.d., p. 280), a poesia romântica busca “[...] as ressonâncias, as harmonias entre natureza e objeto, que convidam o indivíduo a banhar numa atmosfera de mistério e, valorizando o significado dos seus modos de perceber e sentir, a exprimir-se com maior abandono”.

A natureza, para os românticos, não é apenas o objeto que sofre o reflexo dos seus devaneios, mas uma morada onde habita a **harmonia** desejada; ela palpita uma vida que os atrai, guarda sensações não experimentadas pelo mundo da cultura, que lhe é avessa. Nesse diálogo que se estabelece, o eu fala às formas naturais, mas essas formas também

[...] falam à sua alma, falam-lhe de outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloqüente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível [...] Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes – de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem. (NUNES, 1993, p. 65).

Perseguir os mistérios e adquirir a harmonia da natureza torna-se uma atividade constante e progressiva nos românticos, pois atingi-la é conseguir o ideal de perfeição, o Absoluto, a harmonia. Aderindo a essa busca interminável, o ser percorre a sua natureza íntima, passando pelos medos, desventuras, assombros, chagas, o que lhe provoca ao mesmo tempo uma reflexão condicionada pelo desejo de (re)encontro consigo mesmo e uma adesão aos mistérios da alma universal. O poeta se projeta na natureza porque não consegue que ela se projete nele com toda a sua perfeição; ele se percebe deslocado dela e, nessa busca de união, depara-se com o **mundo da cultura**, indiferente às suas dores, entregue ao mecanicismo social, e sofre por sentir turva a sua alma. O desespero de pertencer a uma civilização que lhe parece corrupta e insensível e sua própria inerência a esse mundo causam-lhe o transtorno por ter de permanecer dissidente da humanidade à sua volta. Daí o gosto pelo isolamento, a ação contínua da imaginação, a projeção do eu na natureza e o desejo de ter, com ela, afinidade.

A natureza torna-se a própria **religião**, o templo sagrado, o desvanecimento, a totalidade “[...] em que o individualismo egocêntrico se externou” (NUNES, 1993, p. 69)⁴.

⁴ Benedito Nunes chama de direção centrípeta a interiorização da Natureza no Eu, e direção centrífuga a projeção do eu na Natureza. Porém, é necessário dizer que Fichte e Schelling já usavam os termos para fazer referência à relação entre o homem e o mundo. Para falar da “visão romântica”, Nunes ainda faz uma

O sonho surge dessa consciência do distanciamento entre o que se é e o que se deseja, melhor dizendo, da constatação do distanciamento entre o homem-cultura e o homem-natureza, do desejo de preencher essa lacuna entre o real presente (finitude) e o real distante (infinitude). Schlegel, iniciando os postulados da ironia romântica, diz que os sonhos nos dão as dimensões do possível, por isso estão intimamente associados à noite, com seus mistérios e sua atração mágica. As imagens criadas pelos românticos corporificam os desajustes da sensibilidade exposta à organicidade da vida prática. Em detrimento da realidade prosaica, busca-se a **comunhão cósmica**. “Unir-se e fundir-se misticamente com o universo em sua infinitude é o sentido pleno da grande **síntese**” (ROSENFELD; GUINSBURG, 1993, p. 272; grifo nosso), daí o sentido da progressão ilimitada a que se entregam; mais do que uma entrega, trata-se mesmo de uma adesão ao mundo das possibilidades. Essa visão panteística

[...] é estimulada pelo ardor místico, mercê do qual o exasperado individualismo, incapaz de deter-se nos limites da pessoa empírica, e ainda menos capaz de integrar-se na sociedade, encontra uma via de expansão infinita, através do êxtase e da autodissolução do eu consciente numa unidade que abrange o universo. (ROSENFELD, 1991, p. 21).

A cisão do sujeito se constitui a partir do reconhecimento de que a harmonia das formas naturais lhe é extrínseca, ainda que ele seja participante do grande universo. Sofre o próprio desajuste e, pior, toma consciência do que se perdeu e do distanciamento entre seu caminho e a ordem universal; ou seja, sabe da harmonia cósmica, mas padece do caos interior⁵. Todas as contradições do Romantismo estão enraizadas nessa oposição entre eu e natureza, o microcosmo e o macrocosmo. Dessa tomada de consciência da ruptura do próprio eu surge a ironia romântica, circunscrita na atração dos opostos, nos movimentos de ascensão e queda, no ideal ausente ao lado do real presente, no choque entre a civilização e a natureza.

O estado anterior à razão corresponde, assim, ao estado de sonho e de poesia; trata-se da Idade de Ouro, quando o ser e o universo pertenciam a uma mesma unidade, e a vida

abordagem teórica muito bem fundamentada sobre a relação entre o eu e os elementos naturais, o que ele chama de “teofania”.

⁵ A oposição “harmonia” e “caos” é estabelecida por Schlegel (1808 apud GOMES; VECHI, 1992) quando opõe a poesia da Antiguidade e a poesia romântica.

ainda não estava cingida pelo despertar de uma consciência destruidora. Hamann (1762 apud BÉGUIN, 1996, p. 82) se refere à Idade de Ouro como um tempo “[...] *en que la humanidad hablaba su lengua materna, que es la poesia, anterior a la prosa* [...]”. A alma romântica sente a dissociação a que foi submetida e tenta, pela poesia, reintegrar-se à sua origem, distante do fragmento em que se transformara. Novalis também falou em Idade do Ouro, e comparou-a ao próprio mundo da criança, conforme vemos no fragmento 96, de *Pólen*: “Onde há crianças, ali é uma idade de ouro” (2001, p. 91), e no fragmento 193: “[...] O fresco olhar da criança é mais transcendente que o pressentimento do mais resoluto dos visionários” (p. 163). A transcendência pela natureza é uma forma de reintegração a essa infância, à unidade, e a poesia que daí emerge tenta restabelecer a linguagem primitiva e contemplar a essência das coisas.

Carlos Felipe Moisés, na Introdução de *Poesia e Realidade*, faz relações entre a poesia pré-romântica e a poesia pós-romântica para entender o caráter fragmentário da poesia contemporânea; também alude à sensação de “unidade perdida” ao abordar a poesia romântica. Partindo do pressuposto de que toda a matéria foi se tornando divisível pelos postulados racionalistas – do que derivam, dessa forma, os estudos atomistas –, o crítico defende a ideia de que o homem também foi passível dessas mesmas mutações fragmentárias, de forma que a unidade das poesias universalistas pré-românticas fossem cedendo espaço a uma poesia subjetiva, introspectiva, reveladora de mundos cada vez mais intrínsecos ao homem. Retomando Kant, que relativiza o poder da ciência, já que ela realiza descobertas, mas adensa os mistérios, Felipe Moisés (1977, p.19; grifo e aspas do autor) reitera que “[...] a idéia da fragmentação ou da perda de unidade do *mundo* faz supor, por dedução, que a *cultura* [...] teria conhecido nalgum tempo a condição de ‘todo homogêneo’, caso fosse possível retroagir até a origem de tal processo de fragmentação”. Desarticulando-se do geral e reduzindo-se às unidades primárias, o homem alcança as esferas do domínio sobre si mesmo, e “[...] tudo isso coincide, também, com o advento da Psicanálise” (MOISÉS, 1977, p. 21). Retomando Hugo Friedrich, o crítico ainda afirma que a poesia que se instaura a partir do Romantismo busca a autonomia, ou seja, o texto poético abandona o sistematismo e inaugura, a cada momento, realidades novas⁶.

⁶ Carlos Felipe Moisés (1977, p. 30) associa a poesia pré-romântica ao épico, “[...] para onde converge o espírito universalista e, portanto, globalizador da atividade poética” (sistematismo), e a poesia pós-romântica

Ao falar da natureza no movimento romântico, em “Imagens Arquetípicas”, Moisés afirma que a imagem dela

[...] decorre de uma atitude contemplativa, marcada, via de regra, pelo fascinado maravilhamento, pela exaltação e o êxtase, que se traduzem nos hinos em louvor das florestas, das águas, das montanhas, do firmamento. Desse modo, a Natureza tenderá a ser, mais do que mera paisagem neutra, fornecedora de imagens e motivos, um núcleo significativo enquanto pólo de contraposição ao espaço subjetivo, que se expande e se revela através dos vínculos que estabelece com o mundo exterior. Tais vínculos conduzirão a um inevitável processo de animização da Natureza, que surgirá como um *ser* dotado de movimento e energia próprios [...] Esse mecanismo explicaria a presença não pouco freqüente do panteísmo, sob cuja égide a cosmovisão romântica acolhe a imagem da Natureza [...] (1977, p. 83; grifo do autor).

Albert Béguin considera o poeta romântico aquele que se coloca cara a cara com o universo e identifica-se com ele, e “*En esta concepción de la naturaleza asimilada a un discurso simbólico, el romanticismo buscará los fundamentos de su estética [...]*” (1996, p. 83). Considerando a natureza um discurso contínuo, o poeta concebe o poema como uma criação contínua que beira os mistérios da essência do universo e, por isso, do homem mesmo. Nesta concepção, o universo seria um todo indissociável, e o homem uma parte desse todo, que conserva na essência a harmonia primitiva. A imposição do eu ao mundo concreto deriva dessa constatação de que não há uma igualdade entre sua interioridade e a exterioridade que enxerga na humanidade; é como se ele enxergasse o lodaçal por onde caminha o mundo e não pudesse fazer nada para impedir, a não ser sofrer pelo desajuste entre sua sensibilidade e a objetividade dos homens. O que “[...] *era verdad para la naturaleza tenía que serlo para el hombre, puesto que entre una y otro no había un simple parecido, sino una identidad esencial*”. (BÉGUIN, 1996, p. 91).

A presença dos elementos naturais revela, no Romantismo, um universo em constantes mudanças; a realidade instituída se torna móvel, cada elemento cósmico é dotado de um dinamismo espiritual que corrobora para a fugacidade e a diluição da concretude das formas. A atmosfera atinge tons coloridos e insinuantes, além de aromas que propagam certa frescura e colaboram para a religiosidade e o misticismo. Na obra *Os*

ao lírico, “[...] voltada para um tipo de versão fragmentária, porque subjetivista e sentimentalista” (a-sistematismo).

sofrimentos do jovem Werther (1774), Goethe trabalha com essa movimentação da natureza; o protagonista estabelece um vínculo entre os seus sentimentos e a natureza, o que tinga a narrativa de uma beleza poética imprescindível para quem deseja observar as relações entre o eu e a natureza no Romantismo.

Werther, que inicia seu relato na **primavera**, associa sua alegria à harmonia da natureza, conforme observamos na passagem:

Minha alma inunda-se de uma serenidade maravilhosa, harmonizando-se com a das doces manhãs primaveris que procuro fruir com todas as minhas forças. Estou só e abandono-me à alegria de viver nesta região criada para as almas iguais à minha. (GOETHE, 1973, p. 14-15)

Mais à frente, quando Werther está envolvido por amor a Carlota e sente-se em paz com este sentimento, levanta-se, numa manhã, com a intenção de ir procurá-la, e neste impulso observa alegremente o sol, repetindo para si: “Vou vê-la!”. Há uma consonância entre sua vibração amorosa e o amanhecer ensolarado. Dois dias depois, diz:

Jamais fui tão feliz, nunca o **sentimento da natureza**, estendendo-se de uma pequena pedra à ervilha mais ínfima, foi em mim completo e tão profundo; e, no entanto... não sei como dizer tudo isso... minha faculdade de expressão é tão fraca, tudo flutua e vacila de tal modo diante de mim, que não posso fixar nenhum contorno. (p. 21-22; grifo nosso).

A felicidade sentida pelo protagonista equivale, no seu próprio dizer, ao sentimento da natureza em sua perfeição. A natureza palpita dentro dele, e sente-se uno com ela; a vida é uma sucessão de prazeres íntimos, é um encantamento tal que nem sequer consegue expressar, pois faltam-lhe palavras que sejam portadoras de tamanha alegria de viver.

Já perdido de paixão por Carlota e sentindo uma tormenta em suas emoções, o jovem Werther projeta seu sofrimento na natureza, afirmando que ela agora “[...] caminha para a morte inevitável” (p. 63). Ele associa seu estado de paixão intensa à loucura, admitindo que tem se deixado levar pela embriaguez, e escarnece da sociedade, repleta de “homens sensatos” que “vivem em jejum”, julgando-se morais e acusando as ações dos ébrios. Sua harmonia interna esfacela-se e ele passa de um estado de contemplação para um estado de ironia, dando valor positivo aos embriagados, que, contrário dos homens

“nobres”, conseguem feitos impossíveis. A passagem da alegria para a tristeza é assim expressa por ele:

O intenso sentimento do meu coração pela natureza em seu esplendor, sentimento que tanto me deliciava, transformando em paraíso o mundo que me cerca, tornou-se para mim um tormento intolerável, um fantasma que me tortura e persegue por toda parte. [...] **era como se eu me tornasse um Deus pela plenitude de emoção que transbordava de mim, e as magníficas imagens do mundo infinito, agitando-se em minha alma, enchiam-me de uma vida nova.** [...] Ah! quantas vezes, naquele tempo, ardentemente desejei deixar-me arrebatado, nas asas do grou que adejava sobre a minha cabeça, rumo às margens desse mar que homem nenhum conseguiu medir, para beber, na taça espumante do infinito, a vida embriagadora que enche o coração [...]

[...]

Parece que um véu se rasgou diante de minha alma e o teatro da vida infinita mudou-se, para mim, num túmulo eternamente escancarado. (p. 64-66; grifo nosso)

O sentimento de outrora, quando feliz em amar Carlota, associa-se, no trecho, ao paraíso e à infinitude, o que foi largamente explorado pelos românticos de um modo geral. O próprio entregar-se ao mar para “beber na taça do infinito” é propícia aos devaneios daqueles que queriam alcançar a **plenitude**. O eu transforma-se em **demiurgo**⁷ que tem a sensação do todo universal aberto à sua frente para ser explorado intensamente por ele na sua experiência de sentir. Essa potência que encontra eco na natureza transforma-se, na constatação da paixão e do desprezo amoroso, em fraqueza e morte, o que também se propaga por todo o movimento romântico, em especial por aquele romantismo ligado ao mal-do-século, que tem no *spleen* e na melancolia suas principais manifestações. Werther agora não tem “mais imaginação nem sentimento da natureza”; segundo ele, “[...] tudo nos falta quando estamos em falta conosco mesmos!” (p. 67).

As transformações da natureza correspondem às transformações no íntimo do narrador-personagem. Antes, a primavera correspondia ao florescimento de suas emoções e à sua felicidade, mas “[...] assim como a natureza se inclina para o outono, também o outono vive dentro de mim e em torno de mim” (p. 100). O mesmo sol que antes o contagiava de vitalidade, agora o torna profundamente infeliz; Werther deixou de viver no

⁷ O Demiurgo, de acordo com teoria platônica, é um intermediário entre Deus e os homens; ele não seria exatamente a representação das Ideias, mas alguém como um Deus-artesão, dotado de capacidade e sensibilidade que lhe permitem “criar”, operar no mundo por inspiração ao mundo das ideias.

paraíso para habitar num inferno, “[...] o solo sobre o qual tantas vezes brincara com as crianças da vizinhança estava manchado de sangue” (p. 126).

Com a chegada do **inverno**, o sofrimento de Werther se acentua, seu isolamento é maior e sobrevém-lhe a sensação de morte próxima. Toda a natureza atinge um congelamento anguloso que corrobora para a ausência de vida no personagem. As árvores, agora, “[...] estavam desfolhadas e cobertas de geada [...]” e “[...] as sebes soberbas, que formavam uma abóbada sobre o muro baixo do cemitério, também estavam despojadas da sua folhagem e deixavam ver os túmulos cobertos de neve” (p. 126). Em vários momentos o jovem Werther olha para a natureza à sua volta e relembra a forma delicada e entusiasmada com que a contemplava no passado, mas volta-se para o presente e derrama nessa mesma natureza as lágrimas de seu sofrimento. Daí, o que se segue é a **morte inevitável**.

Sem dúvida, essa movimentação da natureza em consonância com os impulsos do personagem influenciou toda uma geração de escritores românticos que igualmente enxergaram na natureza uma extensão dos sentimentos. Outros aspectos presentes na obra, que data do Pré-Romantismo alemão, foram largamente explorados, como a obscuridade, os temas lúgubres, o gosto pela noite, a morbidez, a sensação de vazio provocada pela “perda do paraíso” e a queda na contingência, o vinho, a embriaguez e o constante lamento.

Não é rara a exploração de elementos naturais nas obras literárias, mas apenas no Romantismo aparecem tão vinculados ao sujeito e tão animados pelos seus aspectos subjetivos.

No conto “Entre a Neve”, Eça de Queirós narra a história de um lenhador que, tendo esposa e filhos famintos, sai pela floresta recoberta de neve

[...] e, esfomeado, terrível, ia a grandes passos pela floresta, rasgando os silvados, esmigalhando as raízes, envolto em estilhas, em fibras partidas, com gestos trágicos, afastando com o machado o vôo dos corvos; e, todo cheio de amor dos filhos, torturava as árvores, com golpes flamejantes, gritando-lhes: *covardes!* (2004, p. 19; grifo do autor)

Cansado da inútil luta com a natureza em busca de alimentos, começa a perder as forças; a floresta o ensopava de água, o chão “lhe coalhava a vida”, o vento o transia, a neve o enterrava, os corvos vinham comê-lo, até que “[...] deitou rijamente a cabeça sobre o

feixe – e pôs-se a morrer” (p. 21). A neve cobre os braços do lenhador, atinge o peito, “[...] e estava coberta a garganta do homem, e estava coberta a boca [...] A testa do pobre estava coberta [...] Os cabelos desapareceram. Só ficou a neve!” (p. 22). Toda a natureza, ao longo do conto, tem uma participação fundamental para a expressão do embate do homem pela sobrevivência e sua morte; os elementos naturais são personificados a todo momento, mas com a intenção de se mostrar a **ação do meio sobre a fragilidade humana**. Aqui, a natureza é representação, é a ação injusta da sociedade reprimindo os mais fracos, devorando-os. A neve, que está presente em toda a narrativa e subtrai todas as forças do lenhador até levá-lo à morte, representa a frieza de um mundo que é indiferente aos menos privilegiados. Já a neve que aparece nas páginas finais de “Werther” não é representação, mas implicação entre o sujeito sofredor e o objeto; a neve de fora existe dentro do personagem, da mesma forma que o congelamento interno provocado pelo sentimento de abandono e vazio existe na natureza; **o inverno acontece dentro e fora do jovem Werther**, que sofre dos tormentos da paixão. **A neve de Eça é a representação do exterior, de um estado social; a neve de Goethe é um estado de alma.**

1.2 – TEORIAS FILOSÓFICAS E LITERÁRIAS SOBRE A NATUREZA

1.2.1 – Rousseau: Natureza e Interioridade

Rousseau exerce enorme influência sobre o pensamento do final do século XVIII e do início do século XIX, passando pelos aspectos históricos, filosóficos e estéticos. Em suas obras, há em comum a ênfase sobre a **liberdade como condição inerente ao homem**. Para ele, todos os homens nascem livres, e renunciar a isso é renegar a própria natureza. As **ideias humanistas** são difundidas em seus escritos de forma intensa, alcançando as leis humanas não promulgadas pelos agentes políticos, mas pelo homem em busca de si mesmo

que, unindo-se àqueles de mesmo ideal, forma uma coletividade pressuposta pela dignidade, pelo amor e pela fraternidade.

Já em 1762, publicada a sua obra *Do Contrato Social*, prega que se há “[...] escravos por natureza, é porque os há contra a natureza; a força formou os primeiros, e a covardia os perpetuou” (2007, p. 23). Para Rousseau, o homem que se deixa escravizar vende-se e abre mão do seu principal direito: a liberdade. Dessa forma, manifestam-se em seus escritos ideias democráticas fundamentadas no direito natural. E Estado ideal, para ele, “[...] seria aquele que pudesse restabelecer uma primeira idade de ouro, onde uma comunidade natural está unida por sentimentos morais e uma vontade comum” (FALBEL, 1993, p. 23). Não há dúvida de que seu pensamento tenha influenciado fortemente a Revolução Francesa de 1789.

Rousseau associa a natureza à **interioridade**, o que torna sua filosofia intensamente subjetiva. “Interioridade”, aqui, tem a ver com sentimento interior, independentemente da razão. Sendo assim, natureza e cultura se opõem, pois esta limita a liberdade da qual é constituída aquela. O contato com a natureza propicia, de acordo com o teórico, o contato com sua natureza interna, livre, isenta do comando externo da civilização. E “[...] a partir dessa interioridade podemos compreender a natureza isenta ainda da mácula de mãos humanas, estranha e anterior à cultura, de uma pureza divina e que nos pode revelar o Absoluto” (BORNHEIM, 1993, p. 81). Bornheim retoma Werther (conforme mostramos no capítulo anterior) para mostrar como alguns personagens românticos buscam o refúgio na natureza, inspirados, muitas vezes, em Rousseau. Sentindo-se animado pela força da natureza, o homem torna-se demiurgo que encanta sua vida com os clarões harmoniosos do mundo natural.

Rousseau, mais que um precursor do Romantismo, é o ponto de partida do movimento romântico. Publicados postumamente em 1782, *Os devaneios do caminhante solitário*, uma autobiografia com uma linguagem moderna e extremamente metafórica, é a obra que, segundo nos diz Fúlvia Maria Luiza Moretto no prefácio (1986, p. 13), “[...] melhor exemplifica a presença do Romantismo no século XVIII”. Nesta obra, o filósofo sente que tudo está acabado para ele na terra, e tentando compreender sua trajetória, volta-se para si mesmo, pois “[...] O hábito de entrar em mim mesmo me fez perder enfim o sentimento e quase a lembrança de meus males [...]”, e conclui “[...] que a felicidade está

em nós e que não depende dos homens tornar verdadeiramente infeliz aquele que sabe querer ser feliz” (1986, p. 31). Reconhecendo a diversidade de inimigos que angariou ao longo da vida por suas ideias “subversivas”, recolhe-se em seu mundo, quase que isolado da sociedade, e busca seu bem-estar em si mesmo, o que para ele já é uma vingança aos seus malfeitores. Na medida em que intensifica sua misantropia, desabrocha-lhe sua realidade interna, única e verdadeira fonte de felicidade.

Na 5ª e na 6ª caminhada, Rousseau relembra a felicidade que viveu na ilha de Saint-Pierre, na Suíça, quando em contato com uma natureza exuberante. Lá, mergulha “[...] em mil devaneios confusos mas deliciosos [...]” (p. 74). Ele relata uma noite em que, descendo os cumes da ilha, sentou-se à beira do lago e

Lá, o ruído das vagas e a agitação da água fixando meus sentidos e expulsando de minha alma qualquer outra agitação, a mergulhavam num devaneio delicioso, em que a noite me surpreendia muitas vezes sem que o tivesse percebido. O fluxo e refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que o devaneio extinguiu em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência sem ter o trabalho de pensar. De tempos em tempos, nascia alguma fraca e curta reflexão sobre a instabilidade das coisas deste mundo do qual a superfície das águas me oferecia a imagem: mas, em breve, essas impressões leves se apagavam na uniformidade do movimento contínuo que me embalava [...]. (p. 75)

O contato com a natureza, conforme pudemos observar na passagem, separa o mundo turvo da existência social e o mundo natural, único capaz de elevar o homem ao prazer e à felicidade. Toda a natureza, aí, proporciona **a leveza, a tranqüilidade e o despojamento**. Bachelard (2006, p. 167) afirma que “O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo” e que “De uma imagem isolada pode nascer um universo”; a água e seu ruído são, para Rousseau, em sua contemplação, um universo ao qual ele se entrega, distanciando-o das relações prosaicas e impiedosas da civilização. Em contato com essa natureza, ele é sadio, pois não pensa; seu todo é o todo da natureza, do universo. A atitude contemplativa do homem em relação à natureza é marcadamente rousseauniana; dessa forma, a visão que propõe da natureza associa-se a uma profunda meditação, afastamento de qualquer ideia da civilização.

Rousseau considera que o sentimento da existência se consegue a partir da própria interioridade, e que poucos a conhecem, pois que a maioria das pessoas vive rodeada de paixões mundanas. Ele chama de “doces êxtases” (p. 76) os raros momentos em que as pessoas, motivadas pela beleza natural, entram em contato com sua própria grandeza interior, oposta à “[...] vida ativa, da qual suas sempre novas necessidades lhes prescrevem o dever” (p. 76). Para alcançar esse estado, é necessário

[...] que o coração esteja em paz e que nenhuma paixão venha perturbar sua calma. [...] chamando nossa atenção para os objetos que nos rodeiam, ele [o movimento] destrói o encanto do devaneio e nos arranca de dentro de nós mesmos para nos recolocar imediatamente sob o jugo do destino e dos homens e nos devolver ao sentimento de nossas infelicidades. (p. 77).

Rousseau busca a unidade através do contato com o universo. Acredita que, livre das paixões terrenas mediatizadas pela vida social, a alma se lança acima dessa atmosfera e relaciona-se com as “inteligências celestes”. Esse devaneio estimulado pelo contato com o universo natural, de onde resulta o **sentimento de unidade**, foi perseguido por uma legião de românticos que, insatisfeitos com o mundo circundante, buscaram na natureza e no cosmo o alívio e a elevação. Para esses “[...] jovens ‘gênios’ veio de Rousseau um pessimismo profundo no tocante à sociedade e à civilização moderna” (ROSENFELD, 1985, p. 148; aspas do autor) e o refúgio na própria interioridade.

1.2.2 – Schiller: nostalgia da natureza e liberdade

O Pré-Romantismo alemão, conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) iniciou um processo literário e filosófico que sustenta as várias tendências do Romantismo e, por isso, permite-nos entender as bases dessa natureza e desse panteísmo que nos propomos abordar. Essa geração, empreendida nos últimos decênios do século XVIII⁸, herdeira da crítica e do idealismo de Kant, abriu caminhos para novos pensamentos acerca da arte, da vida e do próprio pensamento.

⁸ O movimento eclode por volta de 1770 e tem, como principais representantes, J. G. Hamann, J. G. Herder, F. M. Klingner, M. R. Lenz, H. L. Wagner, J. W. Goethe e F. Schiller.

Nas “Perspectivas do Romantismo alemão”, Anatol Rosenfeld (1985, p. 150) diz que “[...] tanto o *Sturm und Drang* como o romantismo têm tendências anti-clássicas, opondo-se aos seus cânones em geral e particular ao seu equilíbrio, proporção, ordem, harmonia, objetividade, ponderação, disciplina e visão apolínea”. A crítica em geral aponta os romantismos alemão e inglês como decisivos para a ruptura com os padrões clássicos e prenúncio de um relativismo que seria fundamental para a filosofia e as artes posteriores. O mesmo crítico citado abre seu ensaio “Romantismo e Classicismo”, escrito em parceria com J. Guinsburg (1993, p. 261), da seguinte forma: “O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo”. Os críticos atestam a subjetividade romântica sobre a objetividade clássica, a recusa da cosmovisão racionalista em favor da atitude egocêntrica, ligada mais aos aspectos noturnos que diurnos.

Schiller, que pertenceu, quando jovem, ao lado de Goethe, à geração do Pré-Romantismo alemão, estabeleceu, com base na oposição Classicismo X Romantismo, todo um pensamento estético/filosófico que aventa questões pertinentes sobre **natureza, ruptura e reflexão**, que tomaremos agora numa tentativa de traçar algumas linhas de pensamento sobre a natureza no Romantismo.

De acordo com o filósofo (1991, p. 43), a natureza corresponde à “[...] subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis”. Ela se diferencia do homem porque este interfere em sua própria natureza, altera suas leis e cria universos individuais. Mas, nessa dissociação da natureza, passa a sofrer da nostalgia do tempo em que era natureza, torna-se insatisfeito com a consciência que toma acerca da sua **condição de errante** e não sabe mais como voltar a ser natureza. **Ser natureza de novo é a intenção do homem moderno**, mas nesta busca ele se perde cada vez mais num labirinto atordoante, o que o separa ainda mais de seu primitivismo natural. Segundo Rosenfeld (1985, p. 154; aspas do autor), “[...] os românticos de modo algum querem ‘voltar’ à natureza; querem avançar até ela, depois de assimilado todo o processo civilizatório”. A civilização é tida como o oposto da natureza, pois o progresso do mundo material e a cultura afastam o homem de si mesmo, de seu estado de natureza.

Schiller classifica como **ingênuo** o estado anterior à civilização, e **sentimental** o estado seguinte da perda da ingenuidade. Para ele, “[...] o ingênuo na maneira de pensar jamais pode, por isso, ser uma qualidade de homens corrompidos, mas concerne apenas a crianças e homens de intenção infantil” (p. 49). O homem sentimental é como o adulto em relação à criança, sofre sua condição humana e deseja recuperar sua pureza de sensações. Os gregos, segundo Schiller, ignorando as dicotomias da consciência, representavam o “instinto genial do paraíso”⁹. A poesia moderna, para ele, é a dos que deixaram de ser natureza e são saudosos de recuperá-la. Como não há essa volta, acabam percorrendo todo o fio de uma existência dilacerada por pensamentos divididos e difusos; **metamorfoseiam-se na figura de Satã**, preenchem o vazio com certo obscurantismo e embriagam-se para suportarem a dor de **existirem de forma fragmentada**.

A **ironia romântica**, conforme já tivemos a oportunidade de mencionar, surge dessa consciência do caos instituído, da consciência de uma infinitude almejada e não alcançada, das contradições entre o real presente e a idealidade vazia. Ronaldes de Melo e Souza (2004, p. 305) afirma que a “[...] ironia que se caracteriza como romântica, no sentido do romantismo de Jena, postula o primado teórico da contradição e da inconclusividade do discurso genuinamente poético”, e, comentando os pressupostos de Schlegel, reitera que “[...] a ironia poética constitui a forma de conhecimento em que a contradição é consentida”. Entre o aquém e o além situa-se o romântico (“moderno” na concepção schilleriana), com a sua lucidez de consciência. Ainda segundo Ronaldes de Melo (p. 306), “[...] a ironia romântica é uma dialética original, porque não aceita nenhuma síntese”, mas devemos concordar com Rosenfeld que os românticos caminham para a de-cisão, a síntese entre o eu e a natureza, já teorizada por Schiller ao tratar da poesia sentimental. No próximo capítulo há uma discussão mais abrangente sobre alguns aspectos teóricos da ironia romântica, tendo em vista a pertinência do assunto para a proposta do trabalho.

Goethe considera o Romantismo como uma doença, contraposto à saúde dos clássicos. Schiller considera também que o que a natureza sadia faz é divino; a simplicidade sobre a complexidade é, para ele, a marca do gênio. Olhar para a natureza e senti-la perfeita é admitir que a tranquilidade consiste em ser natureza. Conforme diz Schiller (1991, p. 53;

⁹ Anatol Rosenfeld (1969, p. 154), retomando Novalis, chama de criança irônica o adulto bipartido que persegue sua reintegração à natureza.

grifo nosso), devemos voltar a essa natureza “[...] tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no **país longínquo da arte**, a comovente **voz materna**”. O crítico associa a natureza à figura materna, referindo-se a nós, algumas vezes, como filhos dela, o que nos torna herdeiros de uma harmonia consumida pelas contradições despertadas na “fase adulta”. A referência à natureza como mãe é uma constante, muito mais nas próprias poesias românticas do que nas teorias filosóficas.

Ronaldo de Melo chama a atenção para o fato de que **a própria filosofia nasce dessa reflexão trazida pela dissociação entre a mãe natureza e o filho**, concordando com Schelling e outros teóricos do Romantismo. A condição reflexionante do romântico é consequência do **desamparo materno**, e o nosso sentimento pela natureza assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde¹⁰. O homem, sendo natureza pura, é indivisível; a cultura rebaixa-o à condição de artifício existencial; a consciência nostálgica faz dele um sujeito cindido. Dessa oposição primordial entre homem civilizado e natureza surgem outras oposições relevantes que atuarão na mente romântica, como finitude e infinitude, limitação e liberdade, realidade e idealidade.

O poeta sentimental, órfão da “mãe natureza”, comove-se não mais pela verdade sensível, mas pelas ideias; vaga pela sua existência expondo a insatisfação para com o mundo à sua volta, recriando realidades por meio da imaginação e da fantasia, estabelecendo suas próprias leis, já que rompe com o processo ordenado pela experiência social. O individual se sobrepõe ao coletivo, o sonho à literalidade, a transcendência ao cotidiano banal.

Nas Cartas de *A educação estética do homem*, Schiller trata da natureza mais ligada à constituição íntima do homem. Para ele, há três instâncias que norteiam o progresso humano em direção à própria condição humana: a primeira corresponde à Natureza, ligada às inclinações pessoais, ao individual, ao tempo anterior à crítica e à razão; a segunda diz respeito ao oposto da primeira, o Estado, regulador de atitudes, associado ao todo, às regras de convivência; a terceira resulta da conciliação entre as duas primeiras, de forma que o indivíduo não seja selvagem, obedecendo apenas aos seus impulsos, nem bárbaro,

¹⁰ Essa comparação, já aparente em Goethe, aparece em Schiller, na sua *Poesia Ingênua e Sentimental*. De acordo com sua teoria, “À medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da vida humana como *experiência* e como *sujeito* (agente e paciente), nós a vemos assomar o mundo poético como *Idéia* e como *objeto*” (p. 56; grifos do autor).

deixando-se reprimir pelo todo instituído. Nesta última fase situa-se a **liberdade**, o **homem-humano**, a **estética**.

Schiller reitera, aqui, o valor negativo da cultura, pois nela “[...] experimentamos todas as infecções e todos os tormentos da sociedade, sem que daí surja um coração sociável. [...] como numa cidade em chamas, cada um procura subtrair à devastação apenas a sua miserável propriedade” (1995, p. 36). Segundo o pensamento schilleriano, a cultura não liberta o homem, mas ameaça ainda mais sua condição humana; a reflexão e o entendimento, dessa forma, separam o homem da natureza e fazem dele uma engrenagem mecânica. O filósofo atenta para a **cisão** que a cultura provocou, afastando o homem da natureza e, por isso mesmo, de si mesmo.

O caminho para o progresso e para o intelecto, dessa forma, deve ser aberto pelo coração, não mais pela simples razão norteadora. Sobre o artista, Schiller afirma que é “[...] do puro éter de sua natureza demoníaca, que jorra a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos” (p. 54). Por isso mesmo a verdade estaria não na realidade nem no tempo corrente, mas além de toda convenção, o que faz da arte uma guardiã do que sobressalta ao senso comum e toca a essência da própria liberdade humana.

Schiller propõe o balanceamento entre o **impulso sensível** (Natureza) e o **impulso formal** (Estado), do que resulta o **impulso lúdico** (necessidade física e moral a um só tempo). Podemos depreender daí que **a falta de harmonia entre a natureza e o estado condiciona a reflexão permanente, a inadaptação e a insatisfação**. Sendo escravo da natureza ou legislador, o homem não se liberta e deixa de conhecer a luz em si.¹¹ Os românticos, em especial os poetas afiliados ao Mal-do-Século, sentem o choque entre a subjetividade, as inclinações, a natureza, e a objetividade, a civilização, a cultura; sentem-se tolhidos em relação à sua liberdade e, descolados¹² da natureza, caminham em direção ao lúdico, ao gosto, à estética, embora não obtendo sucesso e fazendo desse ideal uma busca permanente.

¹¹ Schiller associa a luz à liberdade, estado em que o homem “joga” entre a Natureza e o Estado. “Quando surge a luz no homem, deixa de haver noite fora dele; quando se faz silêncio nele, a tempestade amaina o mundo, e as forças conflituosas da natureza encontram repouso em limites duradouros” (1995, p. 130).

¹² O filósofo usa o termo “descolamento” quando analisa a condição do homem que se separa da natureza e precisa afirmar sua personalidade no mundo; para ele, desse descolamento surge o desejo de nova unidade, de reintegração à natureza.

Penseroso, Satã e Macário, personagens do drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, relacionam-se, até certa medida, a essas três instâncias estabelecidas na teoria de Schiller. Satã é avesso às instituições, profana a religiosidade, relativiza os costumes, desarma qualquer tensão em favor do arrastar-se pelos ditames de seus impulsos, pela noite e pelos aspectos demoníacos da vida. Em vários momentos, Macário, sujeito cindido pela existência corrupta, apresenta revolta e irritação, e obtém como resposta de Satã a bebida, o fumo, a abstinência de qualquer obediência aos apelos sociais.

Mefistófeles, de *Fausto*, igualmente avesso às instituições e à reflexão, induz Fausto à distensão da consciência e à liberação dos impulsos. Estando este no quarto de estudo, na Primeira Parte da tragédia, recebe a visita de Mefistófeles, que, desejando tirá-lo do seu estado melancólico, diz:

Deixa-te de pensar, vamos à vida!
 Digo-to eu: - Um homem que medita,
 É como um animal que em ressequida
 Esteve faz girar maligno gênio,
 Quando a dois passos há pastagens verdes.
 (2007, p. 86)

Mefistófeles relativiza a ciência e as teorias, pois constata que ambas são frágeis e passíveis de oscilação. Dessa forma, o personagem é dotado de uma visão relativa da vida, e induz Fausto a rejeitar as verdades absolutas e as leis, e crer que “Sábio é quem se vale do momento” (p. 92).

Penseroso, de *Macário*, por outro lado, acredita no progresso, na civilização, na existência:

Mas nós, mas tu e eu que somos moços, que sentimos o futuro nas
 aspirações ardentes do peito, que temos a fé na cabeça e a poesia nos
 lábios, a nós o amor e a esperança: a nós o lago prateado da existência.
 (AZEVEDO, s.d., p. 239)

Penseroso tenta reeducar Macário, mostrando-lhe o caminho certo a seguir. O personagem-título, desde o início, mostra-se arredio, febrilmente agitado, corroído pelo vício e pela desilusão; ele renega, até certo momento, a figura de Satã, mas também recusa as ideias de Penseroso, considerando-as apenas ilusões. Dessa forma, Macário encarna a própria cisão de que viemos falando anteriormente, não conseguindo atingir a síntese entre

a esperança e a civilidade de Penseroso e a natureza demoníaca de Satã. Toda a obra trabalha com elementos contraditórios da consciência desperta no mundo: a mulher ora é anjo, ora é vagabunda; a vivência do amor divide-se entre o sexual e o espiritual, a pureza e a impureza, a santidade e a profanação; a pureza dos vinte anos de Macário macula-se com sua devassidão; o mundo da ficção literária aventado em toda a obra pela voz de Satã e Penseroso contrapõe-se ao mundo da realidade; o mesmo burro que carrega Satã foi o que carregara Jesus Cristo; a cidade prenunciada por Satã “[...] é iluminada, mas sombria como uma eça de enterro” (p. 177); céu e inferno aparecem em várias das falas entre os personagens; Macário sonha com amor, mas diz que vai morrer; enfim, a obra apresenta vários elementos duais que nos remetem ao estado de incerteza e dilaceramento, tão caro aos românticos.

1.2.3 – Fichte e Schelling: o eu criador e a natureza viva

Fichte (1762 – 1814) pensa que a filosofia é obra da liberdade e “[...] nasce quando o espírito se separa da natureza, para se interrogar sobre ela e sobre si mesmo” (MORUJÃO, 2001, p. 12). O filósofo contribuiu muito com suas ideias para o Romantismo e o pensamento moderno, mas não desenvolveu estudos amplamente voltados para a natureza; sua abordagem passa mais pelo **eu como produtor**, criador, agente no mundo – do que resulta o **mundo do não-eu**, referente aos objetos, à ciência. Dessa forma, a razão está diretamente implicada à imaginação, pois participa do processo de exteriorização da criação do eu; o não-eu diz muito sobre o eu, já que é um consubstanciamento dele. Para o teórico, a preeminência do não-eu sobre o eu resulta em doutrinas realistas, e a preeminência do eu sobre o não-eu resulta em doutrinas idealistas. Da filosofia de Fichte, então, resulta “[...] a descoberta da posição sintética que, ligando ao mesmo tempo o idealismo e o realismo, caracteriza o verdadeiro **Eu como unidade da consciência de si e da consciência do universo**” (PHILONENKO, 1981, p. 75; grifo nosso), rompendo “[...] não só com o quebra-cabeça do dualismo fenômeno-número, mas principalmente com a oposição irreduzível entre o sensível e o espiritual” (BORNHEIM, 1993, p. 92).

O ser é, para Fichte, um **demiurgo**, eterno criador de realidades que primeiramente existem dentro dele; por isso, considera que o mal reside na inércia, na preguiça, quando se renega a própria imaginação criadora. Esse Eu transcendental, produtor de toda realidade, princípio fundamental, “[...] subjaz às consciências individuais, como entidade ativa, pura, livre, absoluta. No fundo de todos nós habita esta essência divina, acessível à nossa ‘intuição intelectual’” (ROSENFELD, 1985, p. 162; aspas do autor). O homem habita temporalmente, e é com base na sua subjetividade transformada em ação que preenche esse tempo e produz suas realidades. Essa indissociabilidade entre sujeito criador (Eu) e objeto criado (Não-Eu) corrobora para a ideia de unidade, almejada pelos românticos, que sentem o choque entre o Eu e o Mundo. Na esteira de Fichte, “[...] os românticos desenvolveram a noção de que a nossa percepção do mundo não somente deriva do sujeito, como pode variar de sujeito para sujeito” (VOLOBUEF, 1999, p. 108). Não por acaso que F. Schlegel afirmou, em carta a seu irmão, que “Fichte é o maior metafísico contemporâneo” (SHLEGEL apud BORNHEIM, 1993, p. 91).

Em *A Doutrina-da-Ciência* (1794), Fichte realiza o consórcio entre a razão pura e a razão prática¹³, caminhando para uma unidade acerca da egoidade. O filósofo parte de três princípios fundamentais acerca de toda a Doutrina-da-Ciência: o primeiro, sendo o “princípio pura e simplesmente incondicionado”, diz que o eu “[...] é ao mesmo tempo o agente e o produto da ação; o ativo e aquilo que é produzido pela atividade” (FICHTE, 1988, p. 46). De acordo com esse princípio, então, ação e efeito são o mesmo, e tudo está diretamente ligado ao próprio eu, ao sujeito absoluto. Dessa constatação entre o criador e o resultado da ação, Fichte organiza a proposição $A = A$, do que depreende que “*O eu põe originariamente, pura e simplesmente, seu próprio ser*” (p. 47; grifo do autor). O segundo princípio, “condicionado segundo seu conteúdo”, acrescenta que “[...] a *matéria* é determinada por A” e esse produto (matéria) “[...] não é o que A é; e sua essência inteira consiste em não ser o que A é” (p. 51). Fichte entende por essa matéria aquilo que é oposto ao A (sujeito), e denomina-a o “não-eu”. Porém, o filósofo reitera, num terceiro princípio, “condicionado segundo sua forma”, que toda oposição pressupõe a identidade do eu; dessa forma, o não-eu, sendo oposto ao eu, está posto no eu, e tanto a consciência de si como a

¹³ A razão pura e a razão prática, separadas por Kant, são unificadas por Fichte para pensar sobre a liberdade e o eu transcendental.

consciência do que está “fora” são produtos de ações originárias no eu. Ele nega toda ideia externa da consciência e, por isso, nega a objetividade proposta por Schelling em sua teoria de um Absoluto, um em-si na natureza. Unificando o eu e o não-eu, Fichte pressupõe uma consciência una, do que deriva a proposição: “A é em parte = - A e vice-versa” (p.55). O eu é considerado, pelo exposto nos princípios, não apenas sujeito, mas sujeito agente, **consciência transcendental**. Há um esforço permanente do eu para determinar o não-eu; sem isso, desapareceria o próprio sentimento.

Em “Vida e Obra”, por ocasião da organização da *Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos*, Rubens Rodrigues Torres Filho observa que, de acordo com os princípios da teoria fichtiana, o eu é fundamentado pela liberdade, pois “[...] o eu é infinito na medida em que luta para ser infinito; por outro lado, o eu é finito enquanto não consegue realizar seu ideal. Além disso, o sentimento do limite, por parte do eu, é um sentimento de força, pois o limite só é sentido enquanto se pretende alcançá-lo” (TORRES FILHO, 1988, p. 10). O sujeito, tendo consciência de si mesmo como produtor, assume um impulso puramente espiritual, deixando de ser natureza.

Fichte acentua, dessa forma, os aspectos subjetivos e a visão relativa sobre o mundo, em oposição à ideia de um Absoluto fora da consciência humana. Produzindo o mundo do não-eu, o ser explora sua própria capacidade de criação; tomando consciência disso, ele se torna um verdadeiro **demiurgo**. Não há dúvida de que o Romantismo assumiu, desses postulados, a ideia de transcendência e de subjetividade; além disso, é notável que a insatisfação com o real presente e a busca de uma realidade cada vez mais superior, demonstrada por Fichte pela pretensão de se ultrapassar os limites, inseriram o romântico numa **progressão ilimitada e constante**.

Schelling, por outro lado, também exerce sobre o nosso estudo um grande interesse, pois em suas *Idéias para uma filosofia da natureza*, iniciadas em 1796 e terminadas no ano seguinte, codificou teorias que nos permitem avançar no entendimento da natureza no Romantismo. Enquanto a filosofia de Fichte trata do Eu como princípio transcendente, a filosofia de Schelling **trata da organicidade progressiva da natureza**. Se para o teórico do Eu e do Não-Eu “[...] a natureza, enquanto tal, é opaca, mera antítese da liberdade do espírito [...]” (MORUJÃO, 2001, p. 8), para Schelling ela é um grande **organismo vivo** que caminha numa progressão contínua, excedendo “[...] as relações mecânicas que a física

estabelece [...]” (MORUJÃO, 2001, p. 9). Para o maior filósofo da natureza, a *Teoria da Ciência*, de Fichte, “[...] apresenta uma lacuna gravíssima: não existe nela filosofia da natureza” (BORNHEIM, 1993, p. 98). O ser, tornando-se consciente dessa natureza viva, identifica-se com ela e percebe-se como parte deslocada desse processo que se desenvolve inconscientemente.

Há uma concordância entre Schiller e Schelling em relação ao despertar da consciência, que separa o estado natural e o estado reflexivo. Em suas *Idéias...*, Schelling afirma que “[...] os homens viviam num certo estado natural (filosoficamente falando). Nessa altura, o homem estava em união consigo mesmo e com o mundo que o cercava” (2001, p. 37), o que nos remete diretamente à “poesia ingênua” teorizada por Schiller. A passagem de um estado natural para o estado de reflexão e liberdade, inserindo o homem no mundo das possibilidades e das (in)decisões, quando ditas por Schelling, também nos remete à teoria da “poesia sentimental” schilleriana, conforme observamos nesta passagem:

Também não se compreenderia como é que o homem abandonou aquele estado se não soubéssemos que o seu espírito, cujo elemento é a *liberdade*, se esforça por se tornar *a si mesmo* livre, e que tem de se arrancar às cadeias da natureza e às suas precauções e entregar-se ao destino incerto das suas próprias forças, para, um dia, como vencedor por mérito próprio, poder regressar àquele estado em que, sem saber de si mesmo, passou a infância da sua razão. (SCHELLING, 2001, p. 37; grifo do autor)

O homem, ainda que se identifique com a natureza, sente-se deslocado daquele processo inconsciente que a impulsiona harmoniosamente, e sofre da nostalgia do paraíso perdido. Ele se torna “ideia”, **entendimento reflexionante** e, como tal, distancia-se do primitivismo sadio e aventura-se pelas veredas doentias da existência dissonante. Ele está, agora, em discordância com as leis da natureza, e essa contradição o direciona à especulação¹⁴. A relação entre o estado natural e a infância, como exposto na citação acima, é também utilizada por Schiller quando se refere ao homem “ingênuo” e retomado por

¹⁴ Schelling usa o termo “especulação” quando discute o estado do homem que se sente “livre”, exterior à própria natureza. De acordo com o filósofo, “[...] de agora em diante ele separa aquilo que a natureza desde sempre uniu, separa o objeto e a intuição, o conceito e a imagem, por fim (na medida em que se torna objeto para si mesmo), separa-se de si mesmo” (p. 39).

Anatol Rosenfeld em “Perspectivas do Romantismo Alemão”, conforme também pudemos mostrar.

A cisão, provocada pela ruptura com a natureza, seria, dessa forma, um meio, uma ponte necessária que direciona o homem novamente à natureza, mas **conscientemente**. Gerd Bornheim, comentando a filosofia da natureza de Schelling (1993, p. 99), chama esse homem cindido de “sujeito relativo”, aquele que é maculado pela razão, em oposição ao “sujeito absoluto”, aquele que é vontade pura. Schelling propõe que haja um **equilíbrio entre as forças e a consciência**, o que se consegue por meio da **liberdade**. Esse pensamento também nos remete a Schiller quando expõe o equilíbrio que deve existir entre o impulso selvagem e o impulso formal, igualmente tomando a liberdade do espírito consciente como mediador entre as duas forças. Atingindo essa síntese,

Vivo num mundo que me é totalmente próprio, sou um ser que existe, não para os outros seres, mas sim *para si mesmo*. Em mim só pode haver ação e atividade; de mim só podem *sair* efeitos, não pode haver em mim qualquer *passividade*; pois a passividade existe apenas onde há ação e reação e estas existem somente na conexão entre as coisas, da qual me libertei. (SCHELLING, 2001, p. 47; grifo do autor).

Explicando a natureza, o homem explica a si mesmo, pois seria impossível explicar o que não faz parte dele. Perseguindo essa ideia, o filósofo da natureza traça um paralelo entre o que existe fora do homem e o que existe dentro dele, dizendo haver uma evidente **implicação entre o interior e o exterior**. A natureza é um “[...] vasto organismo vivo, em formação e transformação incessante”, alma do mundo, “[...] que se compreende como *physis*, que significa nascitividade” (MELO E SOUZA, 2004, p. 13). Schelling opõe-se a Espinosa (1632-1677), que se preocupa com o infinito fora de nós, e afirma (2001, p. 81) que o ideal e o real existem em nós, da mesma forma que o absolutamente ativo e o absolutamente passivo. Há uma identidade entre o eu e a natureza, e

Na medida em que eu próprio sou idêntico à natureza, entendo o que é uma natureza viva, tanto quanto entendo a minha própria vida; entendo como esta vida universal da natureza se revela em múltiplas formas, em desenvolvimentos sucessivos, numa progressiva aproximação à liberdade [...] (SCHELLING, 2001, p. 101).

Schelling considera que, embora haja uma ligação absoluta entre a natureza e a liberdade, deve haver um espírito ordenador que centralize a aplicação e o efeito das forças, colaborando para o equilíbrio. Schiller considera “impulso lúdico” esse jogo entre as forças em favor de uma harmonia interna, mas sua ênfase recai mais sobre o aspecto filosófico da liberdade do que exatamente sobre uma filosofia da natureza; ele admite que há duas naturezas em nós, mas que trazemos um **princípio autônomo**, ligado à liberdade, que não depende de nenhuma lei extrínseca. Ao dizer que “[...] aprendemos que o estado do nosso espírito não se norma necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente as nossas” (1991, p. 55), diverge em certa medida de Schelling, para quem as leis da natureza estão presentes em nós e precisam ser reaprendidas para a ela retornarmos. A arte, para Schelling, é uma possibilidade de percepção dessa natureza em sua essência, desse absoluto, e por isso é reveladora das verdades eternas; a intuição intelectual estaria, assim, em conformidade com a inspiração artística¹⁵.

Márcia Cristina Ferreira Gonçalves, em *Filosofia da natureza*, apresenta um estudo da natureza por meio de uma cronologia que estabelece desde a origem do pensamento grego, com base no conceito de *physis*, até as teorias schellinguianas¹⁶. Márcia considera que Schelling subverte o conceito clássico de natureza como simples objeto e que combate a separação entre natureza e sujeito proposta pela teoria cartesiana. Natureza, por esse prisma, também é atividade e produção infinita. Segundo a autora,

Schelling concebe a natureza como um todo cujo desenvolvimento se dá segundo uma dinâmica também histórica, de modo que, ao contrário do que possa imediatamente parecer, ela percorre um caminho próprio de autoformação no espaço e no tempo. E nós, seres humanos, livres e autoconscientes, somos não apenas parte ou fim último dessa sua história, mas o meio pelo qual ela finalmente é revelada. Nesse sentido, há para Schelling uma continuidade e mesmo uma relação necessária entre o

¹⁵ Um importante trabalho sobre a relação entre natureza e arte em Schelling é *Infinitude subjetiva e estética: Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*, de Jair Barboza.

¹⁶ Márcia Gonçalves divide toda a história anterior a Schelling em quatro momentos em que a abordagem da natureza é apresentada de forma distinta. Os dois primeiros são localizados na antiguidade grega, sendo o primeiro baseado na concepção de *physis* e ordem universal, onde se discutem as ideias dos pré-socráticos, de Platão e Aristóteles, e o segundo baseado na teoria atomista de Epicuro. O terceiro compreende o período medieval, quando se pensa o mundo dividido entre *natura naturans* e *natura naturata* – Deus e toda a sua criação – segundo o modelo estabelecido por Santo Agostinho, acrescido ainda de uma analogia com o livro sagrado, revelador da verdade. O quarto momento corresponde ao pensamento mecanicista predominante do século XVII, embasado em pressupostos empiristas de Roger Bacon e Galileu Galilei, além do pensamento de René Descartes.

mundo real da natureza e o mundo ideal do conhecimento. Ambos são como duas dimensões de um mesmo e único todo absoluto [...] (2006, p. 37).

Schelling propõe, ainda, que tudo caminha para a unidade. O que foi chamado de “magnetismo”, o filósofo considerou como propulsão à unidade; dessa forma, todos os objetos, expostos a uma lei gravitacional, estariam concorrendo, na verdade, para uma fusão, como que buscando o estado primitivo de coesão. Essa grande memória inconsciente que é a natureza seria, por isso, fonte de vida e mistério; o próprio Schelling a considera um poema, uma **maravilhosa escrita secreta**. Sendo poética, ela não pode ser simplesmente interpretada por um físico ou um matemático, pois “[...] constitui simultaneamente um meio de revelação e de ocultamento de idéia” (GONÇALVES, 2006, p. 49).

Cessando a série de causas e efeitos (estado que Schiller chama de “sublime”), o homem passa dos meios para os fins (segundo teoria de Schelling). O todo depende desse progresso singular, da mesma forma que o singular precisa, intuitivamente, do todo. O distanciamento da natureza é, dessa forma, condição para que se volte a ela pela liberdade, não por imposição nem por leis de causa e efeito. Identificando natureza e espírito, Schelling conclui que “A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível” (2001, p. 115). Sendo a natureza o devir do espírito, “[...] há nela a presença do Sujeito absoluto, do qual é uma manifestação e com o qual tende a coincidir plenamente” (BORNHEIM, 1993, p. 100).

Philonenko, num capítulo de *A Filosofia e a História*, dedicado ao estudo de Schelling, diz que nas suas *Idéias para uma filosofia da natureza*, “[...] combate o cartesianismo, que faz da matéria uma coisa em si, separada do espírito, e cuja possibilidade de ser representada pelo sujeito é inexplicável [...]” (1981, p. 104). O teórico nomeia “natureza naturada” o estado anterior ao filosófico, e “natureza naturante” o estado de produtividade, de reflexão, de filosofia. A criação inconsciente é própria da natureza e, por isso, real; a criação consciente é própria da arte e, por isso, estética. O vínculo entre a arte (o subjetivo) e a natureza (o objetivo), para Schelling, ocorre por via da **intuição transcendental objetivada**; a natureza se revela aos poucos, não se dá por completo, pois “O que chamamos natureza é um poema cuja maravilhosa e misteriosa escritura permanece

para nós indecifrável” (SCHELLING, 2001, p. 109-110). Descobrir o enigma seria descobrir a Odisséia do espírito¹⁷.

Ronaldes de Melo considera que Deus, a natureza e a mitologia são sujeitos privilegiados porque correspondem a expressões do ato genesíaco. Para ele,

[...] correspondendo à diversidade dos sujeitos, Schelling elabora uma filosofia da religião, uma filosofia da natureza, uma filosofia da arte. As filosofias de Schelling se harmonizam como variações em torno da unidade proliferante da filosofia da vida em formação e transformação. (2004, p. 12).

1.2.4 – Novalis: A divinização da natureza

A produção literária de Novalis possui estreita relação com a natureza. Para ele, a natureza, muito além de ser apenas um mecanismo das formas naturais, faz parte de um processo interno ao homem, proporcionando uma relação dialógica com ele. No seu dar-se, a natureza impregna a realidade humana, revela uma espiritualidade inerente ao homem, impulsionando-o a uma **volta a si mesmo** para reconhecer em si o que é manifestado por ela. A natureza é, de acordo com Novalis, o “[...] plano enciclopédico, sistemático do nosso espírito” (NOVALIS apud BORNHEIM, 1993, p. 65).

O escritor dos *Hinos à Noite* defende a proposição de **Deus na natureza**; a natureza deve harmonizar-se à ideia de Deus, tornando-se, assim, moral. Como “[...] para Novalis, a Natureza é a árvore da qual somos as flores em botão” (BORNHEIM, 1993, p. 66), sua divinização passa por nós, que nos responsabilizamos por espiritualizar o universo, atribuindo a ele as categorias das formas abstratas também inerentes a nós.

Essa **realidade teofânica** da natureza é perceptível, segundo Novalis, ao poeta, que intui a divindade nela e persegue essa harmonia por meio das palavras. A **imaginação poética aproxima-se do sagrado** (união de Deus com a natureza) e traz dele as metáforas expressivas de um mundo harmônico, do que resulta o **reencantamento das formas**

¹⁷ Philonenko reitera várias vezes o termo “Odisséia”, aparente na própria filosofia de Schelling, para designar a aventura e o enigma da natureza no seu caminho progressivo, o que é tão perseguido pelo homem em busca de sua harmonia.

naturais. Não nos admiremos “[...] que nos papéis póstumos de Novalis se encontrassem fragmentos de uma ‘filosofia da natureza’” (OKAMOTO, ALLEGRINI, 1987, p. 8; aspas do autor). Ele considera que o espírito evocado pela imaginação é também o espírito do próprio homem; o poeta seria um “médico transcendental redentor da natureza” (NOVALIS apud ROSENFELD, 1985, p. 167), e a arte a morada onde a própria natureza encontra sua verdade.

Anatol Rosenfeld chama a atenção (1985, p. 167) para a **remitização da natureza**, processo do qual o idealismo mágico novalisiano é parte necessária. A analogia, muito discutida pelos teóricos do Romantismo, resulta dessa natureza animada que corresponde a um estado interior e espiritual maior que a realidade visível. Trata-se, aqui, do **poeta mago**, que decifra os mistérios da natureza e afina-se a ela metafórica e sinestesticamente

Na sua obra *Os Discípulos em Saïs*, Novalis dedica-se a expor, de forma poética e reflexiva, a ligação íntima entre homem e natureza. O Mestre, fundido totalmente na natureza, mostra aos seus discípulos a forma ideal de se viver; ele participa da rotação de todas as coisas no universo, obedece à harmonia entre os elementos, dos quais não se dissocia, conforme percebemos na passagem:

Não tardou a verificar as **combinações que uniam todas as coisas**, as semelhanças, as coincidências. Pouco depois já não via nada isoladamente. As percepções dos seus sentidos concentravam-se em fartas e variadas imagens. Ouvia, via, tocava e pensava ao mesmo tempo. Comprazia-se em **reunir coisas díspares**. Ora as estrelas lhe pareciam homens, ora os homens lhe pareciam estrelas; as pedras, animais; e as nuvens, plantas. Brincava com as forças e os fenômenos. (NOVALIS, 1989, p. 33; grifo nosso)

O eu, associado diretamente à natureza, percebe-se integrante da totalidade universal, quando tudo se corresponde. Löwy e Sayre denominam essa qualidade romântica de “reencantamento da natureza”, afirmando que “[...] é um tema inesgotável da poesia e pintura românticas que não deixam de procurar as **analogias misteriosas** e as ‘correspondências’ [...] entre alma e natureza, espírito e paisagem [...]” (1994, p. 54; grifo nosso e aspas do autor). Ernst Cassirer considera que essas analogias são provenientes do uso metafórico da linguagem e concorrem para a unidade e para o mito, pois a metáfora seria “[...] o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito” (2006, p. 102). Para o teórico,

nestas combinações que unificam todas as partes, conforme exposto por Novalis no trecho acima, há “[...] uma lei que se poderia chamar de nivelção e extinção das diferenças específicas, pois cada parte do todo se apresenta como este mesmo todo [...]” (2006, p. 109).

A missão do Mestre, n*Os Discípulos em Saïs*, é reconduzir seus discípulos à origem criadora, ao primitivismo natural e sagrado, ao estado de harmonia proporcionado pela fusão entre o eu a natureza. Segundo a voz do narrador em primeira pessoa, o Mestre “[...] quer ver-nos seguir o nosso próprio caminho, pois não há senda ignorada que não atravesse novas regiões e não acabe por levar-nos às moradas, à **pátria sagrada**” (1989, p. 37; grifo nosso). Essa pátria sagrada corresponde, conforme vimos pela filosofia de Schiller e Schelling, ao passado, ao tempo anterior à cultura, mas também ao tempo futuro, para onde caminhamos depois do conhecimento e do progresso civilizatório. Os discípulos, em Saïs, observando o Mestre, reaprendem o caminho de volta à natureza e vão em sua direção; nesse trajeto em busca do mistério, **reaprendem a utilizar os seus sentidos**, há muito submetidos aos mecanicismos da vida “prática”.

O segundo capítulo, todo destinado à natureza, corresponde a uma verdadeira aula sobre a **educação dos sentidos**; há um discurso mitopoético sobre a relação entre o homem e as forças naturais. A paisagem encantadora se sobrepõe a qualquer lógica; as explicações científicas perdem valor mediante um universo que vibra. Agora, os discípulos se deparam “[...] com lendas e poemas cheios de imagens notáveis [...]” (1989, p. 41). O discípulo narrador institui o primado da poesia, pois ela é “[...] o instrumento favorito do amigo da Natureza; e nos poemas é que mais claramente surgiu o seu espírito” (1989, p. 41). É na poesia que ocorre aquela vibração natural de que falávamos. Segundo Novalis, ouvindo-a, lendo-a, sentimos uma natureza que pulsa, tanto nas palavras como no nosso íntimo; ela diz a linguagem do universo, analógica, similar ao universo interno de cada homem; ela (re)vela o que está oculto, e por isso excita os sentidos.

A natureza, azulada¹⁸, esconde o passado e o futuro: os tempos de juventude, a infância, a família, e também um paraíso vindouro, “[...] a transbordar de vida, estendendo mãos impacientes a um mundo novo” (1989, p. 43). Muitos poetas cantaram esses tempos

¹⁸ “Formas azuladas” é uma expressão comum em Novalis, fruto do seu reencantamento do mundo. O mito da “flor azul”, no escritor romântico, tornou-se o símbolo da beleza primordial a que se deseja e se busca por meio de uma realidade transcendente.

distantes, ora por meio do **saudosismo**, ora por meio da **utopia**. Em ambos os casos, a natureza é sinônimo de prazer e de harmonia. Segundo o discípulo, há duas maneiras de contemplá-la: “Enquanto a sua experiência, para uns, é banquete ou festa, para outros converte-se em **religião fervorosa** [...]” (1989, p. 44; grifo nosso). Os poetas exploraram muito essas duas formas de contemplação, mas só os românticos fizeram da Natureza uma verdadeira religião, o significado de toda a vida. Os aspectos diurnos de Cesário Verde e os aspectos solares de Antero de Quental¹⁹ nada têm a ver com os aspectos primaveris e cálidos dos românticos; a natureza idílica dos árcades dá suporte ao cenário perfeito desejado, mas não atinge a realidade evanescente²⁰ dos poetas vindouros.

Para Novalis, **a natureza está sempre ligada ao universo do artista**, pois a arte vislumbra os mistérios do mundo natural e mantém com ele relações intensas, a ponto de ser ela mesma a própria materialização da vibração desse mundo. O leitor de poesia, dessa forma, é aquele que encontra os “tesouros indizíveis”, que contempla a maravilha do universo, como a criança que descobre o mundo contemplando as formas físicas da natureza, admirada com o que vê.

Assim como Rousseau, Novalis acredita que o mundo agitado das coisas visíveis distancia o homem de si próprio, da sua natureza, pois dentro de si, “[...] no fundo desta fonte, vive um mundo mais puro” (1989, p. 51). **O mundo da agitação atrofia os sentidos humanos, e a natureza nos redireciona a eles**. Essa volta à natureza, para o autor dos *Hinos à Noite*, eleva-nos à tranquilidade, à calma, sem que nenhum “sonho febril” nos oprima. Dessa forma, entendemos que, para ele, o mundo das relações materiais corresponde ao mundo das paixões, da angústia, isento do próprio sentido da essência humana. Assim como Schelling, Novalis pergunta: “Será possível que não reconheçam na Natureza a fiel cópia de si próprios?” (1989, p. 51), e concorda com os demais pensadores quando diz que “Sozinhos se consomem no deserto do pensamento” (1989, p. 51). Pensamento tem, aqui, o mesmo valor do entendimento reflexionante que dizemos ao expor a teoria de Schiller sobre a poesia sentimental.

¹⁹ Ambos são poetas portugueses do século XIX. Em Cesário Verde, a natureza é entrevista de forma mais prosaica, e em Antero de Quental, os aspectos solares – bastante explorados – intentam uma visão de mundo marcada pela força e pela coragem.

²⁰ Benedito Nunes associa, em *A Visão Romântica*, Natureza e realidade evanescente. Para ele, essa relação “[...] se enquadra num confronto dramático do indivíduo com o mundo” (1993, p. 64).

Ainda n^{Os} *Discípulos em Saïs*, Novalis introduz a **narrativa de Jacinto**, homem bondoso, mas estranho, que gostava do contato com a natureza e conversava com árvores e pedras. Mantinha uma relação dialógica com o universo à sua volta: “O ganso contava histórias, o riacho murmurava uma balada; uma grande pedra dava um salto ridículo, a rosa perseguia-o amistosamente e entrançava-se no seu cabelo; a hera acariciava-lhe a pensativa frente” (p. 54). Uma donzela, chamada Botãozinho de Rosa, amava-o com ternura, e ele a queria com paixão. Um forasteiro, recém-chegado, aproximara-se de Jacinto, contando-lhe sobre terras distantes, de coisas milagrosas. Embecendo-se das palavras dele, Jacinto esqueceu-se da Botãozinho de Rosa e de seu mundo. Mas o forasteiro, antes de partir, deixara-lhe um **livro**. Jacinto seguiu sua vida, mas agora fechado nos seus pensamentos; a perda da saúde fez com que a velha do bosque atirasse o livro ao fogo, pedindo-lhe que viesse pedir bênção ao pai. Jacinto reconhece, então, que perdera a paz, que seus **pensamentos** se interpõem numa torrente interminável, distanciando-o do seu coração e do amor. Um dia, Jacinto volta a compreender o que as flores lhe dizem; restabelece seu diálogo com a natureza, encontra a “virgem celestial” e entrega-se ao amor da Botãozinho de Rosa.

Essa oposição entre o livro e a natureza é aparente em muitos textos do Romantismo. Em “Carta a Augusta”, de Byron, o eu lírico expõe seus sentimentos resguardados e reclama de uma solidão dilacerante; na estrofe VII, reconhecendo a má influência da cultura, diz:

*I feel almost at times as I have felt
In happy childhood; trees, and flowers, and brooks,
Which do remember me of where I dwelt
Ere my young mind was sacrificed to books,
[...]*

Às vezes quase sinto como eu me sentia
Na infância; árvores, flores, riachos a correr,
Que me relembram do lugar onde eu vivia
Antes de em livros minha mente se perder,
[...]
(1989, p. 128-129)

A narrativa da vida de Jacinto institui três tempos. O primeiro é o tempo do contato direto e infantil com a natureza, quando Jacinto é feliz e vive como um elemento da

natureza em diálogo constante com as outras formas naturais. O segundo surge com a vinda do forasteiro e marca o tempo da consciência; é quando Jacinto, contemplando terras longínquas, ideais igualmente distantes, rompe com seu estado de integração com a natureza; o livro, entregue pelo amigo, instaura em seu espírito a “especulação”, a reflexão, o conhecimento, do que resulta a **melancolia**. O terceiro é a sua reintegração com a natureza, quando volta a compreender as formas naturais e estabelece com elas um contato contínuo e harmonioso. Essa passagem da natureza para a reflexão corresponderia, na teoria de Schiller, à passagem de “ingênuo” para “sentimental”, conforme vimos, e a busca pela “virgem celestial” seria o impulso para voltar a ser natureza, depois de percorrido o processo civilizatório.

Para Novalis, a natureza possui espírito, e o poeta é o único que consegue senti-lo. O homem é o próprio rio quando o contempla, é a planta quando a olha com tranqüilidade, entende os animais quando é selvagem ou jovial criança, torna-se estrela quando lhe compreende. Compreender a natureza é “[...] distingui-la e reconhecê-la espontaneamente em tudo [...]” (p. 75). Dessa relação resultam as inesgotáveis alegrias, os prazeres, a volúpia e o **naturalismo religioso**.

NOs discípulos em Sais, obra de grande testemunho da natureza divinizada, Novalis usa termos da própria religião para falar de mundo natural: Mestre, discípulos, religião, fé, evangelho, discurso, alma, mistério etc. Todo esse vocabulário místico eleva o texto à condição doutrinária, e a natureza à condição de santuário, de devoção e mistérios múltiplos, tão disseminados pela arte romântica.

A retomada de todas estas abordagens filosóficas e literárias acerca da natureza ganha relevância quando percebemos a exploração incisiva que os românticos fizeram dos elementos da vida natural, entendendo-a ora como prolongamento das sensações intrínsecas ao escritor, ora como um “[...] lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual” (COUTINHO, 2004, p. 9). A poesia do Romantismo, marcada por dilaceramentos, angústia e temperamentos contraditórios, ocupa-se da natureza como principal fonte de mediatização desses sentimentos.

O Romantismo brasileiro, que absorveu alguns aspectos dos romantismos alemão, inglês e francês²¹, assumiu vertentes que foram condizentes com sua situação histórica, e, diferentemente do alemão, que “[...] luta por modificar uma realidade estabelecida e já obsoleta [...]”, deseja “[...] descobrir e criar uma nova realidade” (VOLOBUEF, 1999, p. 29).

1.2.5 – Wordsworth e Shelley: natureza e poesia como fontes de verdades eternas

O Romantismo inglês erigiu-se sobre uma safra de poetas que elevou a poesia à categoria de grande reveladora das verdades e da própria eternidade. Poetas como Shelley, Byron, Coleridge, Wordsworth, Blake e Keats colocaram a Inglaterra em pé de igualdade com as vertentes do Romantismo alemão, contribuindo para as diretrizes do movimento em muitos outros países; haja vista, por exemplo, a intensidade com que Byron foi absorvido pelo Romantismo brasileiro, a ponto de falar-se numa escola byroniana em nosso Romantismo.

Em se tratando da poética da natureza, ninguém a representou melhor entre os ingleses que William Wordsworth (1770-1850). Em suas *Lyrical ballads*, publicadas em 1798, com a contribuição de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)²², assim o poeta se manifesta no prefácio:

[...] o objetivo principal proposto nestes Poemas, foi escolher incidentes e situações da vida comum e relatá-los ou descrevê-los, do começo ao fim,

²¹ Álvares de Azevedo e Castro Alves, por exemplo, foram leitores de Byron e traduziram textos do poeta inglês no Brasil; muitos de seus poemas carregam marcas acentuadas desse romantismo byroniano. Azevedo, tradutor também de Alfred de Musset, despertou os olhares da crítica brasileira a respeito dos pontos de contato entre seus textos e os do romântico francês. Não há dúvida de que a poesia de Álvares de Azevedo é a que, no Brasil, mais reafirma os vínculos entre o nosso Romantismo e o Romantismo europeu. Faz-se necessário dizer, ainda, que os aspectos da natureza aparentes na poesia azevediana não são apenas inserções do que o poeta lia nos escritores estrangeiros; seu próprio pendor poético, de cunho introspectivo e sóbrio – bem representativo do subjetivismo egocêntrico –, inevitavelmente tocava nos propósitos dos mais variados romantismos que igualmente abordavam tibiéza moral e física.

²² Para a composição da obra, Wordsworth havia se comprometido a produzir poesias que tratassem de elementos corriqueiros e coisas simples, e Coleridge faria poesias que tratassem do sobrenatural. Porém, a contribuição de Coleridge foi de apenas dois poemas.

tanto quanto foi possível, numa seleção da linguagem realmente usada pelos homens, e ao mesmo tempo, lançar sobre eles um certo colorido de imaginação, pelo qual coisas vulgares deveriam ser apresentadas à mente com um aspecto invulgar; e, além disso, e sobretudo, tornar interessantes estes incidentes e situações descobrindo neles, com verdade mas não ostentadamente, as leis primeiras da nossa natureza [...] (1984, p. 21)

Partindo da abordagem do mundo natural – tido por Wordsworth como o essencial – o poeta alcança o equilíbrio, a sabedoria e a verdadeira felicidade. Para ele, o que importa é **o homem simples, os elementos cotidianos e a natureza**, pois é da simplicidade que brota a grande poesia. Segundo ele mesmo nos diz, no mesmo prefácio, “A poesia é a imagem do homem e da natureza” (p. 21). Ao aproximar homem e natureza, **o poeta inglês institui um universo poético onde a beleza das paisagens suprime as interferências do raciocínio e da lógica**. A linguagem utilizada pelo poeta em seus versos também obedece a essa simplicidade; ele entendia que “[...] a linguagem da poesia deveria ser a linguagem dos homens e mulheres comuns [...]” (BURGESS, 2001, p. 197), pois seu propósito maior era atingir uma “[...] poesia que constituísse um retorno à imaginação, à lenda, ao coração humano” (BURGESS, 2001, p. 197). Neste sentido, Wordsworth se afina ao que ele mesmo chama de **“dicção poética”** – aquela que se aproxima da **linguagem dos campos, dos rios, da natureza em suas mais variadas manifestações**.

O poeta das *Lyrical ballads* ama os objetos naturais, dá atenção ao real/natural, gosta do visível dos objetos, e atribui a estes objetos uma beleza espiritual. Daí deriva uma dupla participação do homem no processo de criação poética: a primeira, sendo de contemplação das formas naturais, e a segunda, sendo de ativar a imaginação, tendo como consequência a transcendência dos sentidos. Para maior esclarecimento, cabe a definição de Hoxie Neale Fairchild, segundo o qual “*Transcendentalism may be defined as belief in the dominance of the intuitive and spiritual elements of mentality over sense experience*” (1931, p. 141). O mesmo crítico inglês ainda observa que Wordsworth “[...] *loves external and tangible nature too genuinely to be a mystic [...]*” (p. 147).

O poeta, tentando assimilar a essência da vida por meio da natureza, seria, dessa forma, um profeta, e não um mero reproduzidor das verdades instituídas pelos outros homens; **o poeta seria o fundador das verdades eternas, aquelas que ele possui intimamente, em seu coração, e que foram insufladas pela própria natureza**, da qual o homem faz parte e com a qual ele jamais deveria se dissociar. O pensamento de Wordsworth reitera, assim, o

que Rousseau dizia em seus *Devaneios*, e sua poesia vai em direção àquele ideal poético ditado por Schelling em sua concepção de estética e de natureza.

Anthony Burgess, a respeito do poeta em questão, disse que

[...] seu caminho não se apoiava no racionalismo, mas na intuição, em uma espécie de misticismo, e que a natureza significava mais para ele do que todos os sistemas. A atitude de Wordsworth em face da natureza é original e admirável. **A natureza é o grande mestre moral e a principal fonte de felicidade, mas a natureza é muito mais que isso: na natureza encontramos Deus.** (2001, p. 198; grifo nosso).

Negando a Deus uma personalidade à parte, o poeta (de)cifra Deus por meio da sua constante contemplação da natureza, atribuindo a cada elemento uma presença divina. Retomando ainda Burgess, “Wordsworth não é cristão, nem teísta, nem racionalista. Podemos descrevê-lo melhor como um *panteísta*, alguém que identifica o universo natural com Deus [...]” (2001, p. 199; grifo do autor). Sendo a natureza a morada de Deus, ela então guarda os mistérios, a pureza e o conhecimento; e sua linguagem não é aquela já corrupta pela cultura, mas aquela que permanece em estado poético. Venerando a natureza, o poeta venera a sua própria essência, que nela habita de forma cristalina, sem as contradições advindas com o progresso científico e tecnológico. Não por acaso Wordsworth possui veneração pela criança, enxergando nela (como Novalis, por exemplo, já observava) um ser elevado, próximo à pureza da natureza.

O mundo da razão, visto pela lente dos românticos em geral e, em especial, por Wordsworth, afasta os homens do primitivismo natural e insere-o no mundo dos conflitos e do desgaste contínuo, o que novamente nos lembra as considerações de Schiller sobre o “ingênuo” e o “sentimental”. Vale ainda retomar Hoxie, em sua exposição sobre algumas questões românticas: “*The rationalistic universe was unable to satisfy man’s craving for wonder and glamor. It was too cold, systematic, and mechanical. It either gave no answers to the deep mysteries of the heart, or gave answers wich deprived those mysteries of their beauty.*” (1931, p. 9). Opondo-se à concepção racionalista, os românticos atribuíram à natureza o sentido da vida, a chave para se adentrar nos mistérios, na pureza e na eternidade. **A natureza é o verdadeiro guia moral de Wordsworth** em sua peregrinação poética.

Na passagem

The birds around me hopped and played,
 Their thoughts I cannot measure:
 But the least motion which they made,
 It seemed a thrill of pleasure.
 The budding twigs spread out their fan,
 To catch the breezy air;
 And I must think, do all I can,
 That there was pleasure there.

[Os pássaros a meu redor saltitavam e brincavam,/Não posso medir seus pensamentos:/Mas o menor movimento que faziam,/Parecia um frêmito de prazer.//Os ramos em botão abriam seu leque,/Para captar o ar da brisa;/E devo pensar, fazer tudo que eu puder,/Pois o prazer estava ali.]
 (apud BURGESS, 2002, p. 198-199)

Wordsworth pinta uma natureza em movimento, que pulsa sob o olhar poético, envolvendo-o numa aura natural, onde a simplicidade da paisagem se eleva a um grau de eterna satisfação e prazer. O pensamento, aqui, atinge a calma dos pássaros e da brisa, re-ligando-se ao êxtase da existência natural.

Shelley também rejeita a razão por entendê-la como linha de pensamento reflexivo, onde se situam as diferenças e as quantidades. Já a imaginação diria respeito às qualidades, às semelhanças e à luz do próprio espírito. Em sua *Defesa da Poesia*, considera que a natureza conserva o princípio de todo o saber e, por isso mesmo, unifica em vez de separar. Neste sentido, entende, como William Wordsworth, que o poeta é um profeta, pois, ao resgatar-se na natureza, “[...] participa do eterno, do infinito e do uno [...]” (s.d., p. 38). O poema é, então, a própria expressão da verdade eterna, já que “[...] descerra o véu à oculta beleza do mundo, e aos objetos familiares torna-os como se eles o não fossem [...]” (p. 47). Interpretando a poesia como manifestação da própria natureza, Shelley considera que

Toda a poesia superior é infinita; é como a primeira semente, potência de todas as árvores. Véu após véu pode ser descerrado, sem que a mais recôndita e nua beleza do seu significado chegue a ser desvendado. Um grande poema é uma fonte sempre transbordante de águas de sabedoria e de deleite [...]. (s.d., p. 67-68).

Toda a sua *Defesa da Poesia* faz apologia à imaginação, reafirmando, em mais de um momento, que a ciência escraviza o homem em vez de libertá-lo. A libertação viria, assim, da própria poesia, que permite ao homem a re-criação do universo, a re-entrada ao reino da imaginação:

Que seriam virtude, amor, patriotismo, amizade – que seria o cenário deste belo universo que habitamos –, que seriam as nossas consolações neste lado da sepultura e as nossas aspirações para além dela, se a poesia não ascendesse para trazer luz e fogo dessas regiões eternas onde as asas de mocho da faculdade calculadora não ousam nunca pairar? (s.d., p. 74).

II – A NATUREZA EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Transfiguro a realidade e então outra realidade,
sonhadora e sonâmbula, me cria. (Clarice Lispector)

2.1 – ASPECTOS GERAIS DA CRÍTICA SOBRE A NATUREZA NO ROMANTISMO BRASILEIRO

O florescimento do Romantismo no Brasil coincide com nossa independência política, em 1822. A valorização dos elementos nacionais é passo decisivo para os movimentos sociais e artísticos do século XIX, quando a preocupação se volta para a cultura do país, ainda que genuinamente. A natureza explorada pelos nossos românticos é, a princípio, de **inspiração nacionalista**; os escritores são ufanistas, retratam as florestas, os rios e o céu azul com orgulho, impregnam a paisagem de um **colorido sensualmente tropical**. A exploração dessa “cor local” é reforçada pelo **impulso nativista**, que une as formas naturais tipicamente brasileiras à busca de uma **identidade social, política e espiritual**.

Sílvio Romero classifica o primeiro grupo romântico brasileiro aquele que se formou ao redor de Domingos de Magalhães, sob a influência de Lamartine, compreendido entre Teixeira e Sousa, Porto-Alegre, Norberto Silva e João Cardoso. Segundo o crítico,

sobrevém a este grupo Gonçalves Dias, com o **Indianismo**. A terceira fase ficaria, então, compreendida entre Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, José Bonifácio, Teixeira de Melo, Casimiro de Abreu, Bittencourt Sampaio, Franklin Dória, Bruno Seabra e vários outros, todos entusiasmados com Byron e Musset. Posteriormente a este subjetivismo, influenciado por Victor Hugo, surge o grupo de Castro Alves, visando a um certo **humanitarismo crítico**. Romero afirma que a maior contribuição desses grupos foi arrancar-nos da intensa imitação aos modelos portugueses e de nos aproximar dos valores e da **cultura local**. A prosa do período, que não ficaria excluída desse mesmo empenho, colaborou para a disseminação dos ideais indianistas e regionalistas, tendo em José de Alencar sua maior relevância.

Sílvia Romero considera (1998, p. 207) que a devoção à terra, à natureza brasileira, é consequência do patriotismo e da própria distinção da literatura portuguesa. É notável, sem sombra de dúvida, que o Romantismo brasileiro está ligado, a princípio, mais a uma autoafirmação do que aos ardores poéticos e à oposição aos valores absolutos do Classicismo, conforme se constata no pensamento filosófico-literário da Europa de fins do século XVIII. No Brasil, a vertente romântica nacionalista se desenvolveu de forma explícita e intensa, pois encontrou uma nação jovem, ainda tateando sua própria face, cultuando sua beleza, descobrindo-se. Dessa forma, os primeiros impulsos do Romantismo brasileiro são mais engajados, ao passo que o Romantismo ególatra vindouro através da poesia de Álvares de Azevedo é de ordem mais subjetiva.

Affonso Ávila, em “A natureza e o motivo edênico na poesia colonial”, mostra como, por meio da abordagem da “cor local”, a literatura brasileira foi se desvinculando da portuguesa. Segundo o crítico,

[...] os autores coloniais, presos embora à tutela dos modelos portugueses, traíam, já em suas composições poéticas ou nas descrições em prosa, a sublimação da paisagem natural. Essa mesma paisagem que representaria, a seguir, no romantismo, o cenário ideal das histórias de ficção e o elemento plástico de toda uma poesia que procurou aproximar-se da terra e retirar das raízes nativas temas, imagens e vocabulário (2008, p. 36).

Nas suas “Imagens do Romantismo no Brasil”, Bosi (1993, p. 243) apresenta uma leitura da obra *O Guarani*, de José de Alencar, ressaltando a elevação da natureza à imagem mítica; assinala que o final da história nos remete à “[...] epifania do grande mito

do dilúvio [...]. O cataclismo das chuvas, o perecimento de todos os homens, a palmeira que sobrenadou” mostram a superioridade da natureza, que destrói ao mesmo tempo que eterniza a relação amorosa dos amantes; a um mundo perene sobrevém o não perecimento do sentimento amoroso. O crítico atenta para o fato de que os poetas da geração de Álvares de Azevedo diversificam a paisagem, oscilando entre a noturna e a marinha, mas sempre tendo como centro o próprio indivíduo, que projeta na natureza sua condição finita. Analisando poetas dessa geração, Bosi retoma as teorias filosóficas da natureza, concordando (1993, p. 248) que neles há um “descolamento” da natureza, propiciando o padecimento na sua própria imanência.

Antonio Candido dedica parte do primeiro volume da sua *Formação da Literatura Brasileira* a falar do pré-romantismo brasileiro, trazendo escritores que, embora esquecidos pela crítica, têm uma produção relevante que antecede 1836, quando Gonçalves de Magalhães publica *Suspiros poéticos e saudades*. O crítico cita o **amor à natureza e a contemplação de Borges de Barros**, no segundo decênio do século XIX, muito ao gosto dos românticos vindouros, como aspectos a serem explorados mais intensamente no futuro. A personificação dos ventos e das árvores, a vibração dos bosques e a solidão projetada na natureza, muito explícitas nesse poeta, farão eco em Álvares de Azevedo e sua geração, que fizeram da natureza uma extensão de suas emoções. Borges de Barros ficou no anonimato e mereceria uma recuperação valorativa de sua obra pelos críticos, que sem dúvida encontrariam nele um precursor do Romantismo brasileiro.

Na apresentação de *Vozes da América*, Fagundes Varela faz uma verdadeira apologia à natureza; eleva a natureza e o devaneio acima do mundo dos negócios, afirmando (1960, p. 182) que qualquer homem, aos ouvidos de uma Julieta ou Madalena, esquece-se dos algarismos e da estatística e lembra-se dos pássaros e da brisa. Varela considera o poeta um sofredor, justamente por ser fadado a um destino de ilusões, que o afasta das relações prosaicas e eleva-o a um **mundo fantástico e sem leis**. Seu texto de apresentação é embasado na oposição entre a civilização, o mundo das relações familiares, do dinheiro, da “felicidade”, e o sonho do poeta, constituído de uma natureza embriagada pelos sentidos poéticos, distante das relações comerciais e frias do cotidiano e, por isso, causadora de sofrimentos.

O escritor romântico que melhor evidencia a natureza consoante às oscilações subjetivas é Álvares de Azevedo. O poeta sofre daquela nostalgia de que falamos desde o início da discussão e busca na transcendência das formas naturais a sua realização. Seu universo poético traduz o universo da natureza; não puramente o da natureza que era símbolo das riquezas nacionais e da manifestação do orgulho nacional, mas de uma natureza intimista que ressoava no mundo externo de forma analógica. O mundo natural fala-lhe dos mistérios, e essa relação dialógica impregna seus versos de um tom vibrante, de cores espectrais, de perfumes, de uma embriaguez soturna, de sensualidade e de um êxtase interminável. Embora sua fortuna crítica seja avantajada em quantidade, esses aspectos da natureza raramente são discutidos com a profundidade que merecem.

2.2 – ÁLVARES DE AZEVEDO

2.2.1 – A crítica

Não pretendemos, aqui, comentar toda a diversidade da fortuna crítica de Álvares de Azevedo, o que demandaria longas discussões e não acrescentaria muito sobre o que intentamos salientar com este estudo, mas demonstrar, com alguns exemplos, posições assumidas por alguns estudiosos do Romantismo e do poeta em específico. Grande parte da crítica que se debruçou sobre a poesia do autor de *Noite na taverna* revela maior preocupação com o vínculo entre a biografia e a obra do poeta do que com seus aspectos inovadores e estéticos. Sílvio Romero, embora reconheça a genialidade do poeta e atribua a ele certa modernidade, considera que ele “[...] quase só produziu queixumes; porque era desequilibrado” (1953, p. 1044); o crítico associa os temas de Azevedo à sua própria melancolia, sentida durante os quatro anos em que vivera em São Paulo, quando estudante na Faculdade Largo São Francisco. José Veríssimo, por sua vez, considera que toda essa geração produz poesias tencionando apenas a emoção, por isso faz referência a tais escritores como sendo “sinceros”, propícios ao desabafo, ao intimismo e à confissão; não

artistas, “[...] mas poetas, com o mínimo de artifício e o máximo de emoção” (1998, p. 307).

O tão comentado ensaio crítico “Amor e Medo”, de Mário de Andrade, traz uma análise freudiana da poesia de Álvares de Azevedo, pois fala de **motivos edipianos** aí presentes, além da repressão sexual do poeta, que segundo ele se refletiria na obra através do **medo de amar**. Wellington de Almeida Santos, opondo-se a este viés de análise, afirma que

Mário de Andrade não observou que sua tese carecia de fundamentação estética, literária e crítica mais rigorosa, orientada que foi por um princípio metodológico de mérito duvidoso, o do biografismo psicologizante, o qual pode ser válido para a apreciação do homem, mas evidencia-se instrumento bastante precário na avaliação do poeta. (2000, p. 102).

Carlos Felipe Moisés, endossando a visão psicanalítica exposta por Mário de Andrade, interpreta os versos do poeta como manifestações de desejos reprimidos e de imagens femininamente erotizantes (1977, p. 86). A problemática básica de Azevedo, para Moisés, é

A sexualidade [...] introjetada. As condições determinadoras do fato (que não podem ser apontadas, senão com vagas hipóteses, mesmo porque demandariam uma documentação extraliterária que foge a nossos propósitos) terão sido a imaturidade, o policiamento exterior (família, religião, sociedade), a saturação que vem de o poeta mover-se no círculo vicioso do egotismo, cuja conseqüência será, fatalmente, a autodestruição através do tédio, a angústia e o desespero, pelo fato de que esse reprimido potencial anímico, não encontrando como libertar-se, volta-se para o próprio sujeito, acabando por destruí-lo. (1977, p. 89).

Além disso, Moisés retoma o texto de Mário de Andrade – “Amor e Medo” – para falar do apego excessivo à figura materna, que representaria, dessa forma, a não realização da experiência amorosa. Porém, o crítico afirma (1977, p. 89) que esse drama pessoal “[...] não deve ser reduzido a suas dimensões histórico-biográficas, mas que remete a um plano intemporal, arquetípico [...]”. A visão do crítico oscila entre o biografismo, o psicologismo e o arquetípico, de forma que Carlos Felipe Moisés ainda nos deve uma visão mais aprofundada dessa relação entre a psicologia e o “plano intemporal” aventada por ele.

Motta Filho, no seu livro *O Romantismo*, dedica algumas páginas a falar do jovem Álvares de Azevedo, ora exaltando a veia poética do poeta, ora depreciando seus versos; sua crítica é um tanto paradoxal, pois oscila entre a biografia e a estética, sem chegar a um consenso; vendo no poeta o “eterno feminino”, o crítico (1932, p. 165) afirma que “Irradio e taciturno, irrequieto e nervoso padecia fortes crises. E sua psychologia era morbida”. Muitos outros escritos se responsabilizaram por trazer ao público fatos da vida do poeta, as possíveis orgias e os desregramentos adolescentes. Disso resultou a aura de soturnidade que se sobrepôs a toda essa geração de poetas, encabeçada pelo nosso jovem Azevedo. Nem ao menos sabemos, ao certo, a veracidade de tudo o que os biógrafos disseram sobre ele e seus colegas.

É comum, também, interpretar a obra do poeta com base nos aspectos sociológicos e culturais vivenciados por ele na São Paulo da época. Jamil Almansur Haddad (1959, p. 18) diz que “Álvares de Azevedo vivia num Brasil de mulher fugindo de homem” e que “Era um tempo em que mostrar... o pé constituía uma vergonha” (1959, p. 19). O crítico enxerga nos eixos temáticos da poesia azevediana as mulheres recatadas da época e a timidez do poeta; considera-o mal amado, aquele que nem sabia dançar nos bailes e que, franzino e reprimido em suas emoções, preferia colocar a culpa de sua solidão nas mulheres e na sociedade, considerando esta atrasada, e aquelas, feias. Haddad traça um perfil da sociedade paulistana deste período, os bailes, as casas, as famílias, os costumes, as sociedades secretas, associando tudo isso ao florescimento do Romantismo no Brasil; trata-se de um estudo de caráter mais sociológico que literário, intenso na história do Romantismo paulistano, porém de pouca envergadura para o conhecimento da obra poética de Álvares de Azevedo.

Através de uma crítica viva, independente, consciente e moderada, Machado de Assis se propôs, não raras vezes, a falar dos escritores do Romantismo, entre prosadores e poetas, dos quais destacamos José de Alencar, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Junqueira Freire. Em 1864, um ano antes da publicação de “O Ideal do Crítico”, Machado de Assis publicou um texto intitulado “Álvares de Azevedo”, onde teceu comentários precisos e pertinentes referentes a este jovem escritor do nosso Romantismo. Estando a meio caminho entre os “biógrafistas” e os “esteticistas”, o crítico faz alusão ao mal byrônico que contaminou uma fileira de poetas e, no caso do Brasil, mais intensamente

o poeta da *Lira dos vinte anos*. Partindo dos efeitos que Byron causou na sensibilidade destemperada de jovens escritores, Machado filia Álvares de Azevedo a uma poética carente de maturidade, embora reconheça ser de um talento incomensurável. Esta referência aos desarranjos poéticos que o tempo, sem dúvida, corrigiria, estende-se à crítica que estabelece aos outros poetas.

Machado de Assis (2000, p. 26) faz alusão ao humor no Romantismo quando se refere a Álvares de Azevedo. E diz o seguinte: “Como poeta humorístico, Azevedo ocupa um lugar muito distinto. A viveza, a originalidade, o chiste, o *humour* dos versos deste gênero são notáveis”. A poética azevediana se deixa entrever pelo aspecto dual, referido também por um sem número de críticos, e revela mais uma vez, aos olhos de Machado, sua naturalidade, originalidade e eloquência. No mesmo texto, o crítico comenta a prosa de Azevedo, mas situando-a um nível abaixo dos versos. Sob seu olhar, na prosa ele era “[...] difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estréias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso” (p. 26). *Noite na taverna*, o livro mais vezes reeditado do escritor, e *Macário*, mostram os elementos góticos e fantásticos retomados por ele, e filiam-no a uma tradição francesa denominada por Antonio Candido como “estilo frenético”²³. Desse frenesi nascem os excessos todos que Machado atesta em sua análise. A concisão, aos seus olhos, era o fator que seria desenvolvido com a maturidade do poeta, e que lhe conferiria um reconhecimento dos maiores na literatura brasileira.

Há uma crítica mais predisposta a vincular sua poesia a aspectos de ordem estética, pouco se preocupando com a vida do poeta. Antonio Candido dedicou parte de seus estudos a Álvares de Azevedo, contribuindo para uma visada crítica que associa o poeta a um despontar de modernidade e a uma prodigalidade considerável. O crítico (2000, p. 159) considera seus versos ainda imaturos, acredita tratar-se de “[...] uma versalhada que escorre desprovida de necessidade artística”, mas ressalta que “Foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa **conscientemente** traçado” (2000, p. 161; grifo nosso).

²³ Trata-se do texto “A Educação pela Noite”, inserido em “A Educação pela Noite e Outros Ensaios”, onde Candido faz uma leitura interpretativa da obra *Macário*.

Analisando as partes da sua *Lira*, o crítico reconhece no poeta a sua habilidade para “patentear antinomias”, e mostra como sua lira humorística complementa a sentimental. Outros estudos de Candido também contribuem para o conhecimento da obra de Azevedo, como a leitura que faz do poema “Meu Sonho”, onde revela, por um viés psicanalítico, o potencial imagético que traduz estados interiores de euforia e febre. Na *Educação pela noite e outros ensaios* o crítico faz uma leitura das obras em prosa, inserindo o poeta na tradição fantástica desenvolvida intensamente por Hoffmann, na Alemanha, e citada pelo próprio Álvares de Azevedo no prefácio de *Noite na taverna* e de *Macário*.

Alfredo Bosi (1993, p. 249), da mesma forma, ressalta o valor dessa poesia que ora estabelece um diálogo com toda a natureza, ora degrada a existência por meio da recusa ao mundo concreto. Para ele, “Álvares de Azevedo alcança dizer da situação ambígua desse homem situado e carente que vive de produzir palavras, sonhos e imagens”. Bosi (1993, p. 250; aspas do autor) associa o poeta aos “[...] dois modos fundamentais que Schiller apontou como espécies da ‘poesia sentimental’ moderna: o patético e o satírico; ao primeiro cabe evocar o real distante, ao segundo agredir o real presente”. Sem dúvida, a produção literária de Álvares de Azevedo está intimamente ligada aos pressupostos filosóficos do Romantismo, discutidos no primeiro capítulo, conforme poderemos constatar.

Maria Alice de Oliveira Faria, comparando o poeta com um dos seus escritores preferidos, o francês **Alfred de Musset**, delimitou aspectos da natureza transcendente nos dois poetas, o que nos servirá de apoio no devido momento²⁴.

Angélica Soares, na esteira de Heidegger, estuda a poética azevediana, considerando que “[...] seu verso é um re-velar contínuo, no sentido de velar sempre” (1989, p. 67). A sua crítica, que caminhou um passo além no entendimento do romantismo e fundamentalmente de Álvares de Azevedo, parte do pressuposto do movimento velamento-desvelamento para entender o processo de busca do ilimitado nessa poesia intimista que se situa entre duas realidades: “[...] uma explícita – a da descontração de quem joga com a própria dor, outra implícita – a da retenção do choro, que vigiado ironicamente, mantém-se velado” (1989, p. 77). Angélica passeia pela poética de Azevedo com o olhar atento sobre a natureza, a noite,

²⁴ Maria Alice, além de comparar a natureza nos dois poetas, explora temas como o Amor, o Mal, o Sonho e a Realidade. Ela discute também a personalidade dos dois poetas, mas encaminha a discussão para conclusões de ordem estética.

o sonho, a ironia e a morte, constatando aspectos que ultrapassam a barreira da biografia e se sustentam sobre questões temáticas, estéticas e filosóficas muito bem fundamentadas.

Outros estudos das últimas décadas, resultados de dissertações e teses, trazem discussões que elevam o poeta da *Lira* a uma importância considerável para o Romantismo e para a poesia em geral. Vagner Camilo explorou, em *Risos entre pares – poesia e humor românticos*, a dualidade do fazer-poético de Azevedo; Cilaine Alves, recusando estudos psicobiográficos e, amparada pela filosofia romântica alemã, discutiu *O Belo e o Disforme* no poeta de que falamos; Jaime Ginzburg, em *Olhos turvos, Mente errante*, estudou os elementos melancólicos na poesia de Azevedo, contribuindo para uma crítica aos valores estéticos sobre os quais se assenta sua poética. Tivemos a oportunidade também de estabelecer, em trabalho anterior²⁵, a oposição entre a Primeira e a Segunda parte da *Lira dos vinte anos*, mostrando, por meio de análises teóricas e leituras interpretativas, a ironia romântica presente no poeta. Muitos outros estudos vêm acontecendo no ambiente acadêmico, ao longo dos últimos anos, sobre a produção literária de Álvares de Azevedo, o que comprova ser ele um escritor ainda de interesse aos pesquisadores por sua ampla abordagem de temas e recursos românticos.

2.2.2 – Aspectos estéticos estabelecidos pelo poeta

Álvares de Azevedo, apontado pela crítica como a maior representação do ultrarromantismo brasileiro, apesar de explorar intensamente os aspectos panteísticos de que viemos falando, quase não abordou esses pressupostos em seus textos críticos. O prefácio da Primeira Parte da *Lira* é mais um **jogo de sedução** que atrai o leitor para os poemas do que uma teoria sobre o fazer-poético; nela o poeta pede desculpas ao leitor, dizendo tratar-se de “[...] páginas despedaçadas de um livro não lido...” (2000, p. 120), e pede que o leitor o receba com amor. O poeta diz que “São os primeiros cantos de um pobre poeta”. Percebemos uma autorrejeição que tendia preparar o leitor para ler poesias ainda sem maturidade, provindas de um poeta menor, mas que na verdade trata-se de uma

²⁵ Dissertação de Mestrado defendida em 2003 sobre *A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo*.

voz poética que conduz o leitor a penetrar nessa atmosfera e descobrir como é esse universo “ainda” em construção. Há uma atitude de autocomiseração que chama a atenção para a voz poética e causa explícita ironia (“pobre poeta”). Ele classifica sua lira como sem cordas, uma primavera sem flores, uma coroa sem viço; trama despertar a curiosidade do leitor, rebaixando sua lira, mas na verdade pressupondo que o leitor e sua poesia se elevarão reciprocamente e construirão, juntos, uma lira com cordas.

O prefácio da segunda parte da *Lira* esboça uma teoria sobre a ironia romântica; o poeta compara sua obra à de grandes escritores, comuns no seu aspecto contraditório:

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan – Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica (2000, p. 191).

É muito comum, na crítica azevediana, encontrarmos citações deste prefácio, que comprovam ser o poeta consciente da sua filiação a grandes mestres do cânone literário. O poeta eleva o leitor, na primeira parte da obra, para depois mostrar o “reverso da medalha”, o **cotidiano prosaico**, o dinheiro, a civilização corrupta, o descaso para com a poesia, a insensibilidade. Mais uma vez o poeta tenta seduzir o leitor (“Cuidado, leitor, ao voltar esta página”), mas não por meio da modéstia e da ingenuidade, como no prefácio da primeira parte, mas por meio do suspense, da ameaça, da antecipação de uma lira grotesca, que causa repulsa. Opondo essa tendência à outra, ele diz: “Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico”; dessa forma, ele pressupõe que essa oposição seja constatada quando se percebe, na segunda parte, um mundo próximo do sensível, cujos objetos são tangíveis e muitas vezes repugnantes²⁶.

O prefácio de *O Conde Lopo* traz algumas passagens importantes ao nosso estudo, mas o poeta não alcança, nele, estatura crítica satisfatória devido a certo laconismo e falta de unidade argumentativa. Ele discute **o belo como sendo o fim de toda poesia e o poeta um missionário da beleza**, não da beleza moral, mas daquela diretamente associada à

²⁶ Como “[...] o sublime sobre o sublime, dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo” (HUGO, 1988, p. 31), Álvares de Azevedo incorporou em sua prática literária um dos pressupostos da estética romântica, que é o choque dos contrários, e produziu, ao lado do sublime, o grotesco.

imaginação. Para o poeta, há dois gêneros de belo: **o doce e meigo, e o sublime**. Para exemplificar o belo doce e meigo, considerado como o belo mesmo, o poeta cita a águia no ninho “[...] afagando as suas avezinhas, carregando-as nas antenas poderosas das asas, beijando-as, aquecendo-as ao peito [...]” (2000, p. 381); para exemplificar o sublime, pede que o leitor imagine o céu nebuloso, os ventos esbravejando, toda a natureza em volta atacando esse ninho, e a águia lutando pelas suas crias, amparando-as até a morte. Nas duas manifestações do belo, o poeta alude à **natureza como fator preponderante**: de um lado a natureza viva e harmônica do universo da águia; de outro, o universo em oposição, arrancando a águia e as crias dessa harmonia. O sublime, nesse caso, assemelha-se à definição dada por Schiller; o filósofo entende o sublime como a **resistência ao natural**, o **enfrentamento entre a passividade e a ação**, por isso não pode ser explicado mediante as leis da natureza, de causa e efeito. Por ser resistência, o sublime impõe ao homem dignidade, “descolamento” do mundo natural, sentido de humanidade²⁷.

Em seguida Álvares de Azevedo classifica o sublime em três categorias: o **sublime ideal**, o **sublime sentimental**, e o **sublime material**. Exemplifica o sublime ideal com imagens bíblicas de Jeová, de poetas da Judeia, de Deus do Sinai com voz trovejadora. Para mostrar o sublime sentimental, convida o leitor a ver a noite tenebrosa, a ventania rija nas montanhas, os clarões de incêndio do céu, um cadáver num madeiro e soluços angustiantes de mulheres aos pés da cruz. E o sublime material seria o estalar das florestas, a luta do vento com o mar, o mar querendo invadir nuvens e terras. Não é muito clara essa subdivisão que o poeta faz do sublime em três aspectos, antes já derivado de uma categoria do belo. Mas não há dúvida de que o ideal, o sentimental e o material estão intimamente ligados pela **força atuante da natureza**, pela vibração da alma dos seres e pela beleza das imagens naturais. Nos próprios poemas de Azevedo, esses aspectos estão sobrepostos de forma que sua divisão torna-se inviável.

Em “Agonia do Calvário”, poema de onze estrofes inserido no Canto I de *O Conde Lopo*, o poeta parece querer explorar as categorias do sublime exposto no seu prefácio: ele abre o poema descrevendo uma tarde escura e fria, com vento rijo, um céu negro com azuis de relâmpagos cobrindo Jerusalém; depois descreve a imagem avistada num monte:

²⁷ Schiller afirma, em *Acerca do Sublime*, que “[...] nada há mais indigno do homem do que sofrer violência, pois a violência o nega. Quem a exerce sobre nós, não faz nada menos que contestar-nos a humanidade. Quem a suporta covardemente, despoja-se de sua humanidade”. (1991, p. 49).

E numa cruz pesada, áspera e dura,
 Um corpo frio e pálido!
 Sangue negro em suor corre-lhe os membros,
 Prantos o rosto esqualido –
 E os longos negros crespos – que a poeira
 Das ruas polvilhara
 D’espinhos, com irônico diadema
 A turba coroara!
 (2000, p. 408)

A natureza alimenta a cena de um sofrimento ainda maior, e a referência a Cristo crucificado vale-se, aqui, como apelo ao aspecto degradante da sua condição mediante a crueldade que lhe fora imposta. Em seguida o poeta traz para o cenário duas mulheres:

Lá está Madalena – a flor impura
 Que o sopro do Senhor tornara santa!
 E essa outra de joelhos, quem é ela
 Que o rosto oculta sob a negra manta
 E o chão de pranto rega?
 Silêncio! a mãe de Deus é quem lá chora!
 (2000, p. 409)

Madalena, envolta num halo de pureza e impureza, o que é característico das mulheres na poesia de Azevedo, e Maria, choram olhando Cristo morto na cruz. Está claro que o poeta exemplifica, nessas imagens, o sublime sentimental referido no prefácio. Essa imagem ganha força poética pela presença da natureza agitada ao redor, conforme observamos mais à frente:

E o vento soluçava gemendo
 Nas rotas folhas do palmar bravio!
 E com prantos de leão em roucas vozes
 Carpidor – o trovão bramava negro –
 E a terra convulsa estremecia,
 E o som dos ventos e o troar das nuvens,
 E o convulsar do terremoto ao longe
 Eram ao mundo d’agonia um treno
 De negro desespero em frios lábios!
 (2000, p. 410)

Todo este aspecto revoltado e negro da natureza corresponde àquele sublime material de que nos fala o poeta, que completa a cena de Cristo crucificado e o sofrimento das

mulheres ao pé da cruz. Álvares de Azevedo parece querer ilustrar a própria teoria, disseminando ao longo do poema o sagrado e o sofrimento, a atividade da natureza e a possibilidade de resistência. A tentativa de fundir o exercício teórico à realização poética, aqui, aponta para a metapoesia, o ludismo e a própria ironia romântica, conforme mostraremos um pouco mais adiante. Ainda devemos dizer que o que resulta disso é um poema considerado pela crítica como imaturo, repleto de clichês românticos, que não revela o grande poeta Álvares de Azevedo²⁸.

Ainda que o poeta tenha escrito alguns ensaios de crítica literária, muito pouco falou sobre o panteísmo, a natureza fervorosa que nele e nos outros poetas desabrocha; preferiu, ao contrário, falar das paixões e da alma convulsa dos poetas. Mas, embora tenha vivido pouco, até os vinte anos de idade, teve tempo de ler grandes nomes da literatura, principalmente os **ingleses**, os **alemães**, os **franceses** e os **portugueses**, que aparecem demasiadamente em seus poemas e nos seus textos em prosa. Dessas leituras, é possível depreender o gosto por certos aspectos poéticos, principalmente o que nos convém: a transcendência pela natureza.

Os escritores dos séculos XVIII e XIX mais citados por ele são: **Byron**, **Alfred de Musset** e **Goethe**. Não há dúvida de que o **ceticismo de Byron**, a constante referência às mulheres e o mito que se formou em volta dele tenham influenciado Álvares de Azevedo a criar os personagens de alma febril de *Noite na taverna* e todo o aspecto noturno presente em *Macário* e em suas poesias. A **natureza personificada de Musset e Goethe**, além do sofrimento amoroso neste e da deformação do ambiente naquele inspiraram, em larga medida, o poeta brasileiro, que perdia qualquer noção de realidade na sua lira transcendente e dialogava, em seus textos, com esses mesmos escritores que tanto admirava, fazendo da literatura um mundo habitado por ele e seus sonhos. De Byron, as obras mais citadas são *Childe-Harold* e *Don Juan*; de Goethe, *Werther* e *Faust*; e de Musset, *Jacques Rolla*, sobre a qual chegou a fazer um estudo crítico. Em menor escala, cita **Lamartine**, **Victor Hugo**, **Bocage** (a quem também dedica um estudo), **George Sand** e **Schiller**, além de **Hoffmann**, mais especificamente citado nos textos em prosa.

²⁸ Antonio Candido (2000, p. 167), por exemplo, observa que “[...] as três obras que de fato o comprometem (*O Poema do Frade*, mas sobretudo *O Conde Lopo* e *O Livro de Fra Gondicário*) são rascunhos juvenis que talvez não tencionasse divulgar [...]”, pois seriam “[...] desesperadas tentativas de ‘byronizar’, compreensíveis na pena de um rapaz de dezesseis ou dezessete anos.”

O poeta também cita, não raras vezes, os escritores da Idade Média e da Renascença. **Shakespeare** aparece intensamente, e a ênfase recai sobre os protagonistas de *Romeo e Julieta*, e Otelo, personagens atingidos por tragédias amorosas. Há um destaque, ainda, sobre **Dante**, e em menor escala **Ariosto** e **Tasso**. **Camões** aparece com certa frequência, por quem Álvares de Azevedo revela profunda admiração. Poetas da Antiguidade Clássica também visitam sua obra, dentre eles o mais citado é **Homero**.

Seria bem possível estabelecer um cânone literário instituído por Álvares de Azevedo com base nas relações intertextuais, prefácios e ensaios produzidos pelo poeta. Ele teve contato com o que havia de melhor na tradição e no seu tempo; é bem provável que pouco saía de casa, e na solidão de seu quarto, visitava esses escritores, extraindo deles a sensibilidade, o gosto pela poesia, o gênio romântico e a predisposição a uma vida dedicada à literatura. O poema “Ideias Íntimas”, apontado pela crítica como uma das grandes realizações poéticas de Azevedo, ilustra com maestria o jogo entre o cotidiano e a ficção, de modo que esta se sobrepõe àquele; o poeta dialoga com todos os seus escritores preferidos, espalhados pela sua casa em desordem, propiciando, dessa forma, uma transcendência pela própria literatura.

2.2.3 – A transcendência pela natureza: o princípio analógico

Em Álvares de Azevedo, a natureza aparece intensamente, tanto nas poesias como na prosa. Não se trata de uma natureza que tenha a intenção de exaltar a paisagem nacional, como aconteceu nos românticos do primeiro grupo, mas de uma natureza totalmente vinculada aos aspectos subjetivos. Maria Alice de Oliveira Faria afirma

[...] que a experiência que Álvares de Azevedo teve da natureza brasileira foi direta e profunda, proveniente das suas viagens a São Paulo, onde atravessava a serra do Mar a cavalo, dos seus passeios pelos campos e pelas praias, nas noites de agitação e insônia, pelas férias nas fazendas do Rio. (1973, p. 216).

Mas ainda que essa experiência lhe tenha servido de alguma inspiração, é notável que o poeta tenha fugido das marcas de brasilidade e buscado na própria imaginação e nos

escritores que lia o impulso maior para abordar a natureza em seu estado de êxtase constante. O poeta revela, em muitos dos seus escritos, profunda comoção com a natureza da **Itália**, a sua “Itália delirante”, a terra de Dante, onde imagina toda sorte de amores e venturas. Não há uma preocupação em enaltecer elementos da cultura nacional; se o fez, foi muito indiretamente, pois “[...] não havia mais motivo e lugar para os ardores patrióticos e as paixões nacionalistas de antes” (VERÍSSIMO, 1998, p. 305). O brasileirismo de Álvares de Azevedo e de seus colegas de geração “[...] é mais emotivo, mais de raiz, e por isso mesmo, está mais nos seus defeitos e qualidades de inspiração e de estilo [...]” (1988, p. 308), conforme atesta também Machado de Assis em sua crítica aos ultrarromânticos brasileiros.

Na primeira parte da *Lira dos vinte anos*, não há uma separação entre o animado e o inanimado, o sujeito e o objeto. Busca-se a **unidade**, a integração entre todos os elementos do universo, desde a florzinha que balança ao movimento do vento até os astros mais distantes do firmamento. Esses aspectos, comuns também em outros poetas do período, filiam-se, embora indiretamente, à filosofia de Schelling, no tocante à harmonia da natureza viva; à interioridade de Rousseau, cuja filosofia era conhecida por eles; e demais pensamentos que tinham como fundamento a **pluralização** de sensações entre o eu e a natureza.

O espaço ocupado pela civilização, abordado apenas na segunda parte da *Lira*, sob o olhar da troça, da ironia e do sarcasmo, não aparece nessa vertente poética de que estamos falando. Aqui, valoriza-se o espaço criado pela subjetividade, e o universo descrito corresponde a um **reencantamento** dos objetos, a um **sensualismo** abstrato das formas. Contrariamente a Casimiro de Abreu, que vinca a oposição entre campo e cidade num único poema, Álvares de Azevedo desconsidera o lado urbano da oposição e canta apenas a maravilha do mundo natural/ideal.

O poema “Na Minha Terra”, dividido em três partes, é um verdadeiro hino a essa natureza transcendente. Tomemos a primeira parte:

Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;

E os monótonos sons de uma viola
 No tardio verão,
 E a estrada que além se desenrola
 No véu da escuridão;

A restinga d'areia onde rebenta
 O oceano a bramir,
 Onde a lua na praia macilenta
 Vem pálida luzir;

E a névoa e flores e o doce ar cheiroso
 Do amanhecer na serra,
 E o céu azul e o manto nebuloso
 Do céu de minha terra;

E o longo vale de florinhas cheio
 E a névoa que desceu,
 Como véu de donzela em branco seio,
 As estrelas do céu.
 (AZEVEDO, 2000, p. 140-141)

O poeta canta, nos versos acima, a ventura da existência, por meio da natureza radiante e viva da sua terra. Ele descreve, em quartetos regulares com versos intercalados em decassílabos e hexassílabos, o amor pela manifestação das formas naturais: o vento, os pinheiros, a serra, o oceano etc. Toda essa natureza é personificada pelo olhar do eu lírico, que constata a **relação entre a sua alegria de viver e a harmonia do mundo natural**. Dessa forma, o vento sussurra, os pinheiros tremem e o oceano brame. Há uma indiferenciação entre ele e os elementos que observa na sua terra, o que concorre para uma unidade entre tudo o que existe. Natureza, aqui, é sinônimo de ventura, êxtase, felicidade.

O uso do polissíndeto através da conjunção “e” ao longo do poema acentua a sobreposição dos elementos da natureza amados pelo eu lírico. A **sinestesia**, outro recurso largamente explorado pelo poeta quando deseja expressar a ventura terrestre, corrobora também para a transcendência e a unidade de todas as coisas, conforme se observa em “E a névoa e flores e o doce ar cheiroso”²⁹. Tanto a noite como o amanhecer possuem valor positivo, aqui, pois ambos os estados transmitem ao eu lírico a sensação de **plenitude**.

Os monótonos sons da viola associam-se mais aos sons monótonos da natureza do que à artificialidade do instrumento musical. Trata-se da canção liberada através do contato

²⁹ A sinestesia, variante da metáfora que sugere associação de diferentes impressões sensoriais, evidencia, no poeta, a exploração das analogias universais. O recurso foi intensamente explorado pelos simbolistas, que igualmente buscavam a fusão de todos os elementos universais.

entre o vento e as formas naturais, da vibração que torna cada uma dessas formas acordadas em diálogo permanente. O mundo, para o poeta, é um fluxo incessante, e essa fluidez é análoga à sua imaginação e ao seu devaneio.

Há uma **atitude contemplativa** que passa por todo o poema e que também é comum nos poemas romântico-intimistas. Segundo Ginzburg, “A contemplação da natureza reverte em uma auto-compreensão do sujeito” (1997, p. 161), ou seja, a busca pela natureza avança em direção ao próprio ser, “[...] com a intenção de conhecer, através da linguagem empregada, aquilo que escapa à racionalidade” (1977, p. 160). Sendo assim, **a contemplação é a poetização do próprio eu.**

Ressalte-se que toda essa paisagem viva descrita no poema é, em certa medida, encoberta por névoas. O poeta cita duas vezes a palavra “névoa”, duas vezes a palavra “véu” e uma vez a expressão “manto nebuloso”. Esses vocábulos têm em comum a capacidade de tornar a **paisagem difusa, fugaz e misteriosa**. A natureza, dessa forma, não se dá por completo; ao mesmo tempo em que ela atrai o expectador, rejeita-o, não permitindo que seja toda explorada, permanecendo sempre além. Esse mistério intensifica, no eu lírico, o êxtase e a atração por uma realidade sempre acima das suas possibilidades. A busca pelo mistério da natureza leva o ser, então, à busca pelos mistérios de sua própria essência. Angélica Soares, inspirada por essa veia poética em Álvares de Azevedo, constata que

O discurso romântico incorpora o poético, portanto, não só pelo emblematismo e pela ocultação da paisagem textualizados, mas porque, por intermédio deles, o dinamismo da *physis* se *desoculta* e nos acena com a consciência do mistério do Real, que não se esgotando nesta ou naquela realidade, permanece em mistério. O que sustenta literariamente pelo poder ilimitado da paisagem. (SOARES, 1989, p. 44; grifo da autora)

Há várias formas de encobrir a natureza, seja por meio da escuridão noturna ou pela névoa trazida pelo amanhecer. É muito comum Álvares de Azevedo incluir, na paisagem nevoenta, a figura da mulher (*E a névoa que desceu, / Como véu de donzela em branco seio*). A mulher, quase sempre, corresponde também a um ideal que não se alcança, pois

atrai pela beleza, mas oculta-se em véus e névoas³⁰; ela faz parte da própria natureza, é um elemento que contagia todas as formas de um sensualismo que entorpece o eu lírico e contribui para a sua volúpia, motivada por esse misto de beleza, pureza e mistério.

O poeta cria realidades diversas, combinando a natureza palpitante de formas múltiplas. A Itália, para ele, corresponde a esse ideal de busca pelo Absoluto, pois é o lugar onde sua felicidade de existir em contato com a natureza acontece; lá ele enxerga o mundo encantado que busca para cenário de sua imaginação e seus sonhos. Azevedo abre seu poema “Itália” da seguinte forma:

Lá na terra da vida e dos amores
Eu podia viver inda um momento;
Adormecer ao sol da primavera
Sobre o colo das virgens de Sorrento!
(2000, p. 143)

A Itália, para ele, é a terra re(encantada), lugar onde a vida é a natureza espiritualizada e o contato amoroso com as virgens. O poeta associa a Itália, não raramente, a dois grandes artistas, Rafael e Dante, dos quais pensa extrair a marca do gênio.

Lá entre os laranjais, entre os loureiros,
Lá onde a noite seu aroma espalha
Nas longas praias onde o mar suspira,
Minh’alma exalarei no céu da Itália!
(2000, p. 143)

O poeta se refere várias vezes à Itália, conforme na estrofe citada acima, como “lá”, conseguindo ativar sua imaginação através do distanciamento espacial. Itália é a sua Pasárgada, o “lá” de Manuel Bandeira, na sua fuga do real presente para o real distante, no seu desejo de plena satisfação. Os laranjais, os loureiros, a noite, as praias e o céu fazem parte desse cenário idealizado. Segundo a expectativa do eu lírico, sua alma, assim como o universo à sua volta, exala, fluidifica-se, torna-se vaporosa. De acordo com Bachelard (p. 8, s/d), a palavra alma “[...] é uma palavra de emanção [...]” e “[...] pode ser dita

³⁰ Em outros momentos, a mulher encarna a cisão que fundamenta a poética de Azevedo como um todo. Em *O poema do Frade*, *O conde Lopo*, *Macário*, *Noite na taverna* e *O livro de Fra Gondicário*, a figura feminina surge envolta em mistérios e crimes; ora virgem, ora prostituta; ora pura, ora devassa; ora angélica, ora de alma corrupta e portadora de doença moral e física, ela leva os moços à perdição e à destruição de si mesmos.

poeticamente com tal convicção que anima todo um poema”; o poeta da *Lira* usa-a com frequência nos seus poemas, como acontece em “Itália”, quando sua alma se espraia, junto com as outras formas naturais, pelo universo. A segunda parte do poema, com uma musicalidade muito marcante, é uma verdadeira apologia à natureza e às mulheres:

A Itália! sempre a Itália delirante!
E os ardentes saraus, e as noites belas!
A Itália do prazer, do amor insano,
Do sonho fervoroso das donzelas!

E a gôndola sombria resvalando
Cheia de amor, de cânticos, de flores,
E a vaga que suspira à meia-noite
Embalando o mistério dos amores!

Ama-te o sol, ó terra da harmonia,
Do levante na brisa te perfumas;
Nas praias de ventura e primavera
Vai o mar estender seu véu d’escumas!

Vai a lua sedenta e vagabunda
O teu berço banhar na luz saudosa,
As tuas noites estrelar de sonhos
E beijar-te na fronte vaporosa!

Pátria do meu amor! terra das glórias
Que o gênio consagrou, que sonha o povo,
Agora que murcharam teus loureiros
Fora doce em teu seio amar de novo:

[...]
(2000, p. 144)

Noite, sol, praias, sol e lua são os elementos naturais mais usados para fazer referência à natureza da Itália. O poeta valoriza os mistérios noturnos e o sol que torna nítida a serra e a primavera. Tudo suspira à sua volta: a vaga, o mar, a alma de tudo que existe no mundo natural, de forma que a natureza seja uma grande alma, uma grande mãe acolhedora, um ser que unifica e torna tudo harmônico.

A recorrência ao perfume é constante nesses poemas (*Ama-te o sol, ó terra da harmonia, / Do levante na brisa te perfumas*); trata-se do próprio aroma exalado pela natureza viva, que vai impregnando tudo à volta e ludibriando de alegria o expectador. A

“lua vagabunda” e o “amor insano” complementam a ventura do eu lírico, considerados positivos sob a ótica transcendente do poeta.

Itália é a terra do **prazer**, da **glória**, do **gênio** e do **sonho**. Lá é possível, ao poeta, vivenciar toda sorte de ilusões, pois é sombria, misteriosa, iluminada, vaporosa e nevoenta; ela corresponde a toda fluidez do universo, à manifestação da “alma da natureza”, à diluição das formas concretas, à passagem para o mundo dos sonhos e das fantasias. Schiller (1991, p. 110) considera que a fantasia “[...] nega todo caráter, é totalmente sem lei”, é um excesso de liberdade; a Itália, para Álvares de Azevedo, é o reino dessa fantasia.

Ressaltemos, porém, que a exploração da Itália e o desejo de conhecê-la foi comum entre os românticos. Karin Volobuef (1999, p. 114) nos lembra de que, entre tantos lugares que fascinaram os poetas românticos – o Oriente, o Egito, as ilhas do Pacífico – “[...] o que maior atração exerceu sobre os românticos foi inquestionavelmente a Itália”. A autora atribui essa preferência ao clima ameno, às paisagens distintas, ao sensualismo comumente ligado aos países do sul e ao memorável acervo artístico e cultural do país. Antonio Candido, por sua vez, considera a Itália o “[...] vestibulo do Oriente byroniano”; ele afirma que em Castro Alves, Álvares de Azevedo e outros menores, perpassam “[...] as ‘italianas’ – brancas e hieráticas, ou dementes de paixão, encarnando as necessidades de sonho e fuga, libertação e triunfo dos sentidos, transplantadas, como flores raras, das páginas de Byron para os jardins da imaginação tropical” (2000, p. 117; aspas do autor).

A primeira estrofe do poema “*Anima Mea*” apresenta uma natureza em festa, cada elemento tem vida, alma, fulgurações:

Quando nas sextas do verão saudoso
A sombra cai nos laranjais do vale
Onde o vento adormece e se perfuma,
E os raios d’oiro, cintilando vivos,
Como chuva encantada se gotejam
Nas folhas do arvoredo recendente,
Parece que de afã dorme a natura
E se aves silenciosas se megulham
No grato asilo da cheirosa sombra
(2000, p. 154)

O poeta tem certa preferência pelo **verão**, pois associa este estado da natureza à alegria, ao contentamento, à sensação de plenitude, quando toda a natureza fica radiante,

consoante ao sol que brilha e traz a vida ao planeta. O calor, na poesia de Azevedo, contrário do frio, corresponde ao enternecimento da alma, à chama de felicidade que flui do eu lírico, ao estado de **transcendência diurna**, aparente pelo próprio aspecto vocabular: “raios d’oiro, cintilando vivos”, “arvoredo recendente”. O perfume que flui da natureza, conforme já dissemos anteriormente, costuma vir associado ao verão, aos clarões das formas naturais vivas, como acontece no terceiro verso³¹.

O tempo anterior à sombra é o tempo da natureza viva, radiante; o véu trazido pela sombra tem valor positivo, no poema, pois é “charmosa”, traz o descanso, e a natureza parece dormir. Esse jogo entre claridade e sombra é pertinente nessa estrofe, mas não concorre para uma oposição semântica; a contradição é superada em favor do complemento que exercem os dois estados, contribuindo mutuamente para a passagem da vibração para o repouso, da vivacidade para a sonolência, e instituindo a natureza como um grande **organismo vivo**.

No poema “Panteísmo”, Álvares de Azevedo nos diz da alma que habita as formas naturais, mostrando caminhos para entendermos a manifestação da natureza nas suas obras:

[...]

A natureza bela e sempre virgem
Com suas galas gentis na fresca aurora,
Com suas manhas na tarde escura e fria,
E essa melancolia e morbidez
Que nos eflúvios do luar ressumbra
Não é apenas uma lira muda
Onde as mãos do poeta acordam hinos
E a alma do sonhador lembranças vibra...

Por essas fibras da natura viva,
Nessas folhas e vagas, nesses astros,
Nessa mágica luz que me deslumbra
E enche de fantasia até meus sonhos –
Palpita porventura um almo sopro,
Espírito do céu que as reanima,
E talvez lhes murmura em horas mortas
Estes sons de mistério e de saudade,
Que lá no coração repercutidos:
O gênio acordam que enlanguesce e canta!

³¹ A visão encantatória, associada incisivamente ao perfume, antecede, em certa medida, características da poesia simbolista, que explorou ao extremo a sugestão e a transcendência através dos aspectos sensoriais.

Eu o creio, Luís! também às flores
 Entre o perfume vela uma alma pura,
 Também o sopro dos divinos anjos
 Anima essas corolas cetinosas,
 No murmúrio das águas no deserto,
 Na voz perdida, no dolente canto
 Da ave de arribação das águas verdes,
 No gemido das folhas na floresta,
 Nos ecos da montanha, no arruído
 Das folhas secas que estremece o Outono,
 Há lamentos sentidos, como prantos
 Que exala a pena de subida mágoa...

E Deus! – eu creio nele como a alma
 Que pensa e ama nessas almas todas,
 [...]
 (2000, p. 261)

Assim como em “*Anima Mea*” e outros poemas da *Lira*, o poeta usa versos decassílabos e brancos, e estrofes irregulares. Apesar de haver em muitas construções uma preocupação formal maior (como versos rimados, por exemplo), percebe-se que a poética azevediana aponta para a frouxidão das formas fixas, aproximando-se dos aspectos modernos.

O poeta descreve, aqui, uma natureza virgem animada pelo espírito dos céus; há uma verticalidade³² proposta pela união entre os elementos da terra e os elementos celestiais. Ele atinge esse efeito ao empregar os sentidos que captam a vibração dos elementos e estabelecem com eles um diálogo contínuo. Além da **visão**, encantada com essas formas espiritualizadas, e do **olfato**, sensibilizado com o perfume que flui da natureza, o poeta utiliza a **audição** como recurso preponderante: o almo sopro murmura, as águas murmuram, a montanha faz ecos, as folhas secas provocam ruídos; toda a natureza estala a existência, perceptível pela sensibilidade do eu lírico. O poeta ressalta que essa natureza *Não é apenas uma lira muda*, mas que ela é uma *natura viva*; ou seja, ainda que o poeta não desperte essa lira, pelo seu canto, a vida estará sempre presente em cada forma do mundo natural em estado virginal.

³² Em *A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo*, classificamos a *Lira dos Vinte Anos* em “plano vertical”, referindo-nos à primeira e à terceira parte da obra, quando o mundo físico é uma adesão à espiritualidade e às formas difusas, e “plano horizontal” à segunda parte, quando o poeta, caminhando pelas ruas, retrata uma realidade grotesca, corrompida pelo dinheiro, e canta sua própria desventura.

Na primeira estrofe citada, há uma referência a três estados: a aurora (“gentil”), a tarde (“manhosa”) e a noite (“enluarada”). Observe que **a passagem da tarde para a noite traz a melancolia e a morbidez; o entardecer do dia é também o entardecer da alma**, e a noite traz a saudade do dia, saudade da vitalidade aclarada pelo calor e pelo brilho do sol. Esses movimentos da natureza, consoantes aos estados internos do eu, libertam a natureza de seu mundo inativo e elevam-na a uma vida que oscila entre a alegria e a tristeza. Aqui, a natureza não é *naturada*, mas *naturante*, pois transita entre as sensações, é ativa e caminha progressivamente.

A luz que esparge dos astros não é apenas luz, é uma “mágica luz”, pois deslumbra o eu e enche de fantasia seus sonhos. O “espírito de céu” e os “divinos anjos” também habitam as folhas, as águas, a montanha, atribuindo a cada elemento a pluralidade de movimentos e sentimentos e a harmonia. Mas esse espírito que habita a natureza não consiste num dar-se por completo, pois ao mesmo tempo em que ele se abre, mantém certo mistério, o que eleva o expectador também a uma progressão infinita. Esse mistério é associado, no poema, à noite, às “horas mortas”, quando o espírito do céu murmura *Estes sons de mistério e saudade*. Buscando a natureza, o eu busca a si próprio, caminha em direção aos seus mistérios, conforme dizia Novalis; admitir que as flores possuem alma pura, que no outono as folhas secas estremecem e lamentam, que as folhas das florestas gemem e que o espírito do céu está presente na terra para animar toda a natureza é aceitar a grandiosidade da alma do mundo e perceber que se é também passível dessa **pluralidade da natureza interna**. Explorar esse mundo íntimo é, para o poeta, a missão do gênio; conhecer a natureza é a tarefa do discípulo, como aqueles de *Sais*, para tornar-se um mestre.

Goethe já sentia essa relação íntima de que falamos, por via do poema de Azevedo, entre a natureza e o homem. Para ele,

[...] *el universo es divino, sin que haya necesidad de suponerle un creador; el organismo universal lleva en sí su ley y su medida, las mismas que gobiernan al hombre. [...] El organismo universal se encierra en sí mismo en la forma perfecta de la esfera, y el hombre, en su nivel, debe representar, dentro de este organismo, un órgano perfecto* (BÉGUIN, 1996, p. 89).

O escritor alemão entendia que a natureza não se mostrava completamente, e que o gênio, tentando alcançá-la, ia ao encontro dos mistérios de si mesmo. Magali dos Santos

Moura, em estudo sobre *A Poiesis orgânica de Goethe*³³, fez, no primeiro capítulo, um apanhado de algumas teorias acerca da natureza, centrando sua discussão nas ideias de Goethe. Segundo a autora, para o pré-romântico alemão, “[...] a interação entre sujeito e objeto constitui a relação básica para iniciar o processo de conhecimento e ela só é possível por haver uma coincidência entre os princípios da natureza e os princípios de pensamento do homem” (2006, p. 18).

Deus, segundo nos é dito por Azevedo em “Panteísmo”, é [...] *a alma / Que pensa e ama nessas almas todas*, é a manifestação do espírito que anima as formas do mundo natural, tornando-as múltiplas e vivas. **A natureza, dessa forma, é a própria religião**, pois re-liga o homem a Deus, mostra-lhe a essência de si mesmo por meio da essência das plantas, das águas, do ar e dos céus. A religião, aqui, converte-se no culto à natureza, no panteísmo³⁴, na aceitação de que tudo o que existe nela também existe no íntimo do ser; **a natureza é a morada da alma divina, e o poeta, a morada do gênio que se percebe como extensão desse espírito e que fica responsável por dizer desses mistérios aos outros homens.**

Octavio Paz (1984, p. 55-56) afirmou que, no Romantismo, “Sensibilidade e paixão são os nomes da alma plural que habita as rochas, as nuvens, os rios e os corpos”, pois “[...] representam o natural: o genuíno ante o artificial, o simples diante do complexo, a originalidade real diante da falsa novidade”. Álvares de Azevedo diria que sensibilidade e paixão são a própria poesia diante da indiferença dos homens; seu universo poético, conforme apresentado até aqui, é o da **analogia universal**, do **erotismo**, onde “[...] os corpos e as almas unem-se e separam-se [...]” (PAZ, 1984, p. 94).

³³ Trata-se da tese de doutoramento *A Poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre a arte e a ciência*, defendida em 2006. A autora parte da gênese das ideias de Goethe sobre a natureza para falar de uma estética orgânica.

³⁴ Pan, pela mitologia, era o deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos. Panteísmo corresponderia, assim, à crença num Deus que habita toda a natureza. No Romantismo, a palavra “panteísmo” atinge o significado de divinização do mundo por meio de uma fusão entre o eu e a natureza, o que pressupõe transcendentalismo, conforme atestamos pelo dizer de Anatol Rosenfeld (1991, p. 21; grifo nosso), na Introdução aos Autores Pré-Românticos Alemães: “Um novo sentimento de vida, uma visão panteística da natureza explodem numa linguagem audaz, até então desconhecida, que **funde, na intensidade dos seus ritmos, o Eu lírico-amoroso e a paisagem, comunicando a todos os fenômenos o fervor da paixão**. O panteísmo é, de resto, atitude típica dos jovens gênios. A divinização da natureza é estimulada pelo ardor místico, mercê do qual o exasperado individualismo, incapaz de deter-se nos limites da pessoa empírica, e ainda menos capaz de integrar-se na sociedade, encontra uma via de expansão infinita, através do êxtase e da autodissolução do eu consciente numa unidade que abrange o universo.”

A analogia reúne os elementos universais, entre os quais o próprio homem, numa correspondência entre tudo o que existe na natureza. A Alemanha do final do século XVIII instituiu um processo literário e filosófico que pregava a presença de um vínculo entre a vida humana e todas as outras formas naturais; os poetas desse período “[...] estabeleceram as *bases sinestésicas, imagéticas e metafóricas* da apreensão analógica do Universo pela poesia” (PIRES, 2002, p. 57; grifo do autor)³⁵. A poesia de Álvares de Azevedo da primeira parte da *Lira* traduz o próprio ritmo universal, e mostra a adesão do indivíduo a um mundo impregnado de cores e perfumes; a visão da natureza aí apresentada se confunde com a própria essência do sujeito lírico. A constante referência à lua, às estrelas, ao céu e aos astros estabelece uma ascendência astrológica que é típica da analogia essencial entre o homem e a natureza.

Progressão e analogia são aspectos intimamente ligados por uma ideia de divindade. Deus habita a essência de tudo o que existe de forma natural, e isso pressupõe que o universo todo corresponde a uma metáfora da energia imantada em todos os corpos, ou seja, o equilíbrio aparente entre todas as formas naturais traduz a atuação de uma força inconsciente que gera o equilíbrio. Sobre esse aspecto da poesia romântica, Béguin (1996, p. 87; aspas do autor) disse que “*El universo sensible, cuyo valor es simbólico, es un organismo viviente y móvil en cada una de cuyas partes se manifiesta la presencia activa de una ‘fuerza divina’*”. Neste sentido, o universo é dinâmico e insere o homem numa realidade suprema de constante progressão; a poesia que propicia a visão analógica tenta traduzir essa harmonia, e para isso usa combinações metafóricas e sinestésicas de formas diversificadas, re-velando um Deus que está em tudo, mas “[...] *no como algo exterior al universo (presente en Él, desde luego), sino como su principio de vida, su centro, su ‘alma’*” (p. 102; aspas do autor).

Na poética azevediana, conforme proposto na poesia “Panteísmo”, a pluralidade de sensações evidencia-se pelo vínculo entre todas as coisas; **tudo diz de si mesmo, mas diz também do outro**. O poema é a tradução dessas metamorfoses, é a expressão latente dessa alma universal, é a metáfora daquilo que já é, por si só, metáfora de outra coisa. É um dizer

³⁵ Porém, devemos destacar que Emanuel Swedenborg foi um precursor deste sistema de analogias. Ainda que tenha sido altamente reconhecido pela sua contribuição às ciências de seu tempo, o sueco sentia-se designado por Deus, que lhe abrisse os mistérios do céu. O místico tornou-se referência para vários escritores, como William Blake, Goethe, Baudelaire, Carlyle etc. Uma de suas principais obras é *O Céu e o Inferno*, de 1758.

incessante: **poesia que diz do mistério das coisas e do mistério da própria poesia**. Seu transcendentalismo deriva dessa forma analógica de enxergar o mundo e a vida, dessa correspondência entre os seres, desde a natureza até o cachimbo, a fumaça, os livros e a cama, antecipando o que seria explorado em larga medida por Baudelaire e seus herdeiros modernos.

2.2.4 – Ironia: o “furo no tecido das analogias”³⁶

Uma importante contribuição do Romantismo, seja no sentido filosófico ou literário, foi a consciência de finitude, a constatação da limitação e a expressão da insatisfação para com o real acabado. As contradições do romântico “[...] implicam o choque entre o sensível e o inacessível, o desprezível presente e o ideal ausente” (ANDRADE, 2003, p. 58). A musa moderna, para Hugo, “[...] verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (1988, p. 25). Hugo abarca, pelo exposto, dois opostos que concorrem para uma unidade; a partir do contraste entre o belo e o grotesco, introduz-se uma visão integral e relativa dos objetos e do próprio homem, o que concorre para uma **desconfiança em relação ao Absoluto**.

Albert Béguin (1996, p.60) chama de ironia determinados “virtuosismos” dos românticos, como “desmascarar a vida”, e “fazer dela um brinquedo”. O crítico (1996, p. 65) afirma que o primeiro movimento da alma romântica é a “[...] *creación de un mundo arbitrario en que pueda dilatarse el yo, lastimado por la dura realidad*”. A ideia de ironia romântica está sempre associada a um distanciamento, a uma ruptura, a uma ordem interrompida. A di-visão do mundo em ideal e real resulta da consciência que desperta e flagra a impossibilidade de uma reconciliação das partes e de uma reconstituição da ordem natural e primitiva. Para expressar esse estado de angústia e melancolia, Béguin usa, não raras vezes, a palavra “queda”, entendendo que “*la caída original fué provocada por la*

³⁶ A referência à ironia como “o furo no tecido das analogias” é usada por Octavio Paz em “Ruptura e convergência”, quando constata que a ironia é “[...] a exceção que interrompe as correspondências”. (2001, p. 38).

vontad humana, y desde entonces la creatura dejó de comprender a la naturaleza” (1996, p. 140). A ironia, dessa forma, opõe-se à natureza, ao primitivo, ao estado de similitude entre o homem e as formas naturais. A analogia, princípio universal do sonho, da comunhão dos astros e da harmonia do mundo natural, cinge-se com a concretude das formas e a consciência de morte, o que instaura a nostalgia, a desordem e a desilusão. Na mesma medida em que o romântico constroi, por via da imaginação e da transcendência, o universo da plenitude poética, busca a própria destruição, por via da consciência e do rebaixamento.

Corpo e alma, sono e vigília, poesia e prosaísmo são formas de divisão instauradas pela ironia no Romantismo.

Octavio Paz, n*Os filhos do barro*, associa a ironia romântica ao grau de consciência trazido pela modernidade. Para ele (1984, p. 100), a ironia é a estética do bizarro, do grotesco, enquanto que a analogia é a estética das correspondências, sendo, por isso, irreconciliáveis; a primeira “[...] é a filha do tempo linear, sucessivo, irrepitível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico [...]” (1984, p. 100). Dessa forma, a analogia se insere no tempo do mito, da unidade, e a ironia pertence ao tempo da história, ou melhor, da **consciência da história**. O entendimento reflexionante e, por isso, irônico, é resultado do “pensar sobre” o mundo, da consciência da passagem irreversível do tempo e das proposições de causa e efeito, que levam tudo, inclusive o próprio homem, a uma sucessão que atinge a transformação, o desgaste e a morte. Paz (1984, p. 100) reitera que “O grotesco, o bizarro, o original, o singular, o único, todos estes nomes da estética romântica e simbolista não são mais que distintas maneiras de se dizer a mesma palavra: morte” e conclui que “A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal [...]” (1984, p. 101). Não podemos deixar de mencionar que esse acidente provocado pela ironia está diretamente ligado à desordem e à nostalgia fundamentadas na poesia que Schiller considerou, conforme vimos, como “sentimental”.

A fragmentação do homem, a partir do Romantismo, está associada, pelos pressupostos da ironia, à crítica. Em “Ruptura e Convergência”, Paz relaciona a crítica ao próprio nascimento da modernidade e, conseqüentemente, ao tempo sucessivo do cristianismo. O Romantismo seria, dessa forma, o berço da modernidade, quando a realidade causava dúvidas, anseios e questionamentos. As reformas sociais, as revoluções e as investigações científicas do século XVIII desencadearam, aos seus olhos, as utopias do

Romantismo. O crítico (2001, p. 36) afirma que “[...] o buraco deixado pelas demolições do espírito crítico é sempre ocupado pelas construções utópicas”. Ao tornar **crítica e utopia** os dois lados de uma mesma moeda, Paz está fazendo alusão ao caráter contraditório do movimento romântico, inserindo-o numa tradição de ruptura e de revolução permanente entre o imaginário e a realidade tangível.

Comentando as ideias de Fr. Schlegel acerca da ironia romântica, Ronaldo de Melo e Souza estabelece a oposição básica **finito sensível x infinito inteligível**, de onde surgem as demais contradições do Romantismo. Ele considera os dois extremos como partes de uma mesma unidade polarizada – **tese e antítese** – que “[...] constituem a tensão polar da aparência finita e da idéia infinita” (2004, p. 306). A ironia se exprime, dessa forma, “[...] na síntese antitética, na conjunção disjuntiva ou na disjunção conjuntiva do ideal e do real” (p. 306-307). O homem e todas as suas criações estariam circunscritos nessa contradição primordial, e a partir daí, o eu se desdobraria em “eu-sujeito” e “eu-objeto”; a observação do segundo pelo primeiro é que se constituiria em ironia romântica. Rir de si mesmo é perceber a simultaneidade da conjunção e da disjunção citadas por Ronaldo. O crítico (2004, p. 307) define a ironia romântica “[...] como expressão dialética da síntese antitética peculiar ao consórcio da ciência da reflexão e da arte da imaginação” e acrescenta que “À nostalgia romântica do infinito ou absoluto se contrapõe a redução irônica ao finito ou relativo” (2004, p. 307)³⁷.

Fausto, na primeira parte da tragédia de Goethe, joga com a contraposição entre finito e infinito de que falamos; afirmando-se “imagem de Deus”, “[...] próximo / Da verdade eterna” e “Despojado do invólucro terrestre”, reconhece que não conseguiu reter a força divina, pois estava entregue a uma sorte incerta: “Bem caro o expiei, tão alto o sonho; / Uma voz de trovão lançou-me ao longe” (2007, p. 49). E em diálogo com Wagner, Fausto conclui: “Daquilo que não sabe, o homem carece; / E o que sabe, utilizar não pode” (2007, p. 63). A lucidez da consciência, motivadora da ironia, aparece nos versos românticos sob a forma da oposição entre os desejos e a imposição social, entre os sonhos e a insensibilidade aparente no mundo civilizado. O universo interior pregado pelo poeta possui uma ordem e

³⁷ Ronaldo, fazendo uma associação direta entre a poesia e a filosofia do Romantismo, mostra que a linguagem da poesia romântica reflete a dualidade entusiasmo x reflexão. A forma poética romântica, dessa forma, “[...] exhibe a interpenetração do idealismo e do realismo, do que resulta, numa síntese antitética, o idealismo real ou o realismo ideal” (p. 307).

um dinamismo harmônico, e a linguagem que daí deriva é a dos sonhos e dos símbolos, onde cada forma é a abstração de uma realidade cada vez mais superior. O universo exterior, contrário disso, está em constante degeneração; o poeta não encontra, nele, um sentido artístico, mas um sentido científico e intelectual que separa antes de unificar. Essa “volúpia de síntese”³⁸, para Anatol Rosenfeld, é responsável pela própria transcendência; **o eu, sentindo-se acima de tudo, pode negar aquilo que ele mesmo produziu.**

Karin Volobuef comenta os pressupostos da ironia romântica com base na própria ideia de linguagem e reflexão da linguagem. O Romantismo teria levado ao cabo, por esse viés crítico, o conceito de poesia e fazer-poético, do que resulta uma reflexão sobre a obra (máscara) e a consciência (transparência), o indivíduo e sua criação. Dessa forma, “Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que **sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor**” (VOLOBUEF, 1999, p. 91; grifo nosso). O desdobramento do homem finito em homem infinito se reflete, na linguagem romântica, por meio do desdobramento **escritor x obra**, onde o segundo termo dá a medida da possibilidade, e o primeiro, da construção. Karin (1999, p. 93) ainda salienta que, “[...] ao interiorizar a autoconsciência do artista, a obra passa a aglutinar, de um lado, a dimensão finita da coisa criada (finita, porque limitada em sua essência), de outro, a dimensão infinita do criador (infinita, porque sempre reitera o processo criativo)”. A reflexão sobre o próprio fazer-literário significou, para os românticos, a possibilidade de instaurar, na obra, o distanciamento e a dúvida, a imaginação e a lucidez. Esse jogo entre a arte e a consciência do trabalho artístico propiciou a possibilidade das **máscaras poéticas**; o poeta *fichtiza* a realidade, manipula a palavra e percebe-se como um criador em potencial.

Álvares de Azevedo foi um dos únicos poetas brasileiros a deixar uma teoria sobre a criação poética, o que facilitou a reflexão crítica acerca da sua poesia. No prefácio à segunda parte da *Lira*, o poeta dá indicações sobre os extremos em que se apoia para a representação de dois universos distintos. “Ao dividir sua *Lira*, separou o sublime do grotesco, o abstrato do concreto, o físico do fugaz, o imaculado do estigma” (ANDRADE, 2003, p. 60) e provocou um jogo de elevação e rebaixamento. É mister observarmos que, **amparado pelos opostos, o poeta caminhou para uma unidade**, também referida por ele

³⁸ A expressão, utilizada primeiramente por Novalis, é retomada no texto de Anatol Rosenfeld (1985, p. 158).

no mesmo prefácio, quando considera que seu livro é uma “[...] verdadeira medalha de duas faces” (2000, p. 190).

O prefácio ao qual nos referimos foi largamente explorado pela crítica azevediana, que enxergou nele a possibilidade de desvendar alguns artifícios de sua trilha poética. Antonio Candido, ao fazer referência a essa veia irônica do poeta, considerou-o representante desse Romantismo muitas vezes associado a um movimento de adolescência. Álvares de Azevedo, pela visão do crítico, expressa um mundo dividido, contraditório, conflituoso e rebelde; seu lirismo, por conta dessa lucidez, “[...] requintou às vezes a preocupação de patentear antinomias. De modo geral, a sua lira humorística e satírica é complemento da sentimental: são as duas referidas faces da medalha” (CANDIDO, 2000, p. 162). Por essa razão, Candido referiu-se a Álvares de Azevedo como Ariel e Caliban³⁹. No capítulo intitulado “Avatares do egotismo”, da *Formação da Literatura Brasileira II*, o crítico analisa a oscilação da poesia ultrarromântica à luz da “dialética das máscaras”, segundo a qual o movimento provoca a “volúpia dos opostos” e institui “a filosofia do belo-horrível” (2000, p. 133).

Vagner Camilo, falando sobre o “esgotamento da temática amorosa”, notifica que o sentimentalismo exagerado acaba por levar ao cômico. Em seu livro *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, associa a lira humorística de Azevedo a um realismo deliberado, pois é quando o poeta constata os objetos sensíveis e sente, por eles, repulsa. Há quem diga que Álvares de Azevedo não conseguiu unir o humor e o lirismo em uma só poesia; Maria Alice de Oliveira Faria, por exemplo, considera que o poeta parecia sentir-se mais à vontade manifestando suas facetas separadamente, anulando, dessa forma, a fusão dos contrários. Vagner Camilo, por outro lado, afirma que o poeta atinge esse objetivo em “Idéias íntimas”, quando une a solidão a uma ironia amarga transferida aos objetos que o aproximam do real.

Faz-se necessário dizer que outras poesias atestam a fusão dos contrários de que falamos. “*Spleen e Charutos*”, uma série de seis poesias da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, exemplificam claramente essa tentativa de fusão; o título já antecipa um confronto entre duas realidades opostas: uma, que marca aspectos subjetivos como desinteresse pela

³⁹ Ariel e Caliban são personagens da peça *A tempestade*, de Shakespeare. Ariel é o espírito do ar; Caliban é uma criatura selvagem e deformada. O próprio poeta faz referência a esses personagens no prefácio, dizendo: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

vida, tédio e tristeza, e outra, que se refere a elementos de prazer, a uma vida boêmia, de frouxidão da consciência. O poema “Vagabundo” (2000, p. 233), terceiro na ordem em que aparecem os poemas, mostra claramente esse embate entre o ideal e o real. Tivemos a oportunidade de publicar uma análise do referido poema na Revista eletrônica Estação Literária⁴⁰, e pudemos explorar a oposição que se estabelece entre o eu lírico – versejador e sensível – e a civilização – prosaica e insensível. Nele, o poeta traça um perfil do que encontra quando caminha entre os objetos e as pessoas, e contrapõe sua condição de boêmio e “vagabundo” a um universo que valoriza o dinheiro e o falso moralismo. O título já revela sua excentricidade por distanciar-se do núcleo comum das ações corriqueiras, com uma ironia que desperta seu cinismo para com o materialismo desenfreado que toma conta das pessoas. Quando afirma “Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso”, mostra dar maior importância ao seu estado de vagabundice, que lhe confere liberdade, do que à posse material, que prende os homens. Em outro momento ele reafirma sua condição de miserável (“Ando roto, sem bolsos nem dinheiro”), e novamente valoriza essa condição quando conclui que “quem vive de amor não tem pobreza”. Ademais, ao citar sua condição precária, ele diz que *anda*, e quando cita o amor sobre a pobreza, diz que *canta*; dessa forma, o andar indica a repetição, a monotonia e o prosaísmo, ao passo que o cantar indica a flexibilidade, a inspiração, a elevação, a poesia... Esse confronto nos remete a uma das principais propostas do Romantismo, que foi a liberdade de expressão e a liberação dos sentimentos profundos. A constatação de que o dinheiro afasta as pessoas de sua individualidade e torna-as dependentes das frias relações comerciais faz dele um tipo irônico, que se nega a participar do todo e ri do mundo ao seu redor. Sob esse ponto de vista, “[...] o dinheiro passa a ser visto como um passaporte da sobrevivência de todos quantos circulam no **mundo venal e indiferente às dores individuais**” (SANTOS, 2000, p. 105; grifo nosso).

Na sexta estrofe de “Vagabundo”, a saber:

Tenho por meu palácio as longas ruas;
Passeio a gosto e durmo sem temores;
Quando bebo, sou rei como um poeta,

⁴⁰ Trata-se do artigo intitulado “Um andarilho na contramão: constatação da realidade e ironia em Álvares de Azevedo”, publicado no Vagão-volume 1 da revista eletrônica *Estação Literária*, da Universidade de Londrina.

E o vinho faz sonhar com os amores.
(2000, p. 234).

o poeta se mostra despreocupado com o mundo sensível, desapegado dos objetos. Ao longo do poema, há uma sequência de elementos dos quais o poeta se apropria para caracterizar sua vida boêmia, como o **cigarro**, que lhe diverte e lhe proporciona prazer; os **namoros** descartáveis, que lhe trazem alegria e jovialidade; as **ruas**, por onde transita entregue à própria sorte; além da **bebida**, que lhe traz a sensação de leveza e elevação de que precisa para integrar-se a um universo fantasioso e imaginário, longe da civilização repulsiva.

Outras poesias nos dão a dimensão do caráter irônico da poética de Álvares de Azevedo. Nos sonetos “Um mancebo no jogo se descora” e “Ao sol do meio-dia eu vi dormindo”, ambos da segunda parte da obra, há uma descrição, por meio de orações coordenadas, do que o poeta encontra caminhando pelas ruas; ele desenha uma sociedade maltratada, imersa em atividades prosaicas e contaminada pelo vício da bebida e do fumo. O eu lírico, sob um comando narrativo, registra, através de *flashes*, o cotidiano degradante de um **mundo em desordem**, conforme se observa pelos seguintes tipos: um mancebo no jogo, um bêbado, um tolo, um marinheiro que ronca, um espanhol com um cigarro, um “pobretão careca” etc. Nessas, como em muitas outras poesias, percebemos a oposição entre a poesia e a indiferença dos homens, a sensibilidade e o materialismo de uma sociedade corrupta e injusta, o desejo de ascensão e a queda que revela o absurdo da vida prática.

A segunda parte da *Lira* foi muito apontada pela crítica como manifestação explícita da ironia romântica; porém, a crítica desprezou o prefácio da primeira parte da obra, quando o poeta, já imerso no universo poético, comenta com o leitor a própria feitura de seus versos. O prefácio é como um alerta, o poeta adverte o leitor, dizendo que ainda “São os primeiros cantos de um pobre poeta” (2000, p. 120). A rejeição à própria obra tende a preparar o leitor para ler poesias sem maturidade; a autocomiseração chama a atenção para a voz narrativa e causa explícita ironia (“pobre poeta”). O poeta ainda pede desculpas, antecipando uma suposta visão negativa sobre as poesias. Tudo isso, na verdade, colabora para um **jogo de sedução e atração**, num apelo discursivo que insere o leitor à obra. Há uma série de paradoxos, pois o poeta diz que sua lira é sem cordas, é uma primavera sem flores, uma coroa de flores sem viço; ele trama despertar a curiosidade do leitor, rebaixando

sua lira, mas na verdade pressupondo que o leitor e sua poesia se elevem e construam, mutuamente, uma lira com cordas. O poeta divide sua poesia com o leitor ao dizer que sua musa “[...] vai seminua e tímida [...]” por entre os leitores, e ainda pede que seus versos sejam amados.

A ironia, nesse caso, lembra-nos as considerações de Karin Volobuef acerca da ironia romântica, conforme já exposto anteriormente. O poeta se debruça sobre a própria obra, fala do processo criativo, realça seu “descolamento” da obra e deseja provocar no leitor a mesma sensação de descolamento, de forma a evidenciar o objeto criado e a consciência do criador sobre sua criação. Insinuando o trabalho do escritor, **o poeta quer mostrar-se consciente da arte como possibilidade**. Esse processo criativo corresponde ao que Lélia Parreira Duarte chamou de **autoironia**, considerando que, nestes casos, o texto não concorre para uma imitação do real, mas para um fingimento que revela o desejo de reconhecimento como arte. Na esteira de Schlegel, a autora trata da ironia como fator de consciência de uma **realidade paradoxal**; a ironia seria uma atitude ambivalente que instituiria o mundo como uma totalidade contraditória.

Observando a totalidade da produção poética da *Lira dos vinte anos*, sem deixar de lado os prefácios, podemos associá-la diretamente aos preceitos de ironia romântica aventados por Lélia⁴¹, segundo a qual

[...] o que se procura ressaltar é a coexistência dos contrários, a oscilação entre objetividade e subjetividade [...] Trata da expressão de uma arte que quer ser reconhecida como tal e por isso não se satisfaz com o sério absoluto. [...] a ironia romântica desfaz a cada momento a ilusão de representação da realidade para mostrar o artista em ação, revelando a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e por isso pode misturar o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal. (2006, p. 42).

Constatando o absoluto irrealizável, o poeta romântico caminha para o **relativo** e para o **fragmento** – categoria já valorizada, principalmente, pelos Schlegel e por Novalis –

⁴¹ Lélia (2006, p. 21) compreende que a ironia retórica é “[...] uma volta da seta semântica em que a palavra passa a ter outro conteúdo/significado, diferente do conteúdo/significado primitivo”. Já “A ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento [...]”. (2006, p. 40).

e mostra, pelo caos e pela ausência, um universo antitético, onde as certezas e as ideias são oscilantes, restando-lhe apenas a dúvida e a desconfiança.

III – A NATUREZA DIURNA

O sol novifluente
Transfigura a vivência:
Outra figura nasce
E subsiste, plena.
(Orides Fontela)

Partiremos, agora, para uma leitura atenta de poemas de Álvares de Azevedo, associando-os, na medida do necessário, a outros poemas do mesmo autor, de forma a obtermos resultados significativos acerca da exploração das formas naturais em sua poética. Não dispensaremos, ainda, o confronto entre seus poemas e os de outros poetas do Romantismo, visando a uma delimitação e singularização dos seus efeitos poéticos; entendemos que, dessa forma, conseguiremos mostrar com maior clareza as propensões do jovem autor em seu fazer poético.

Não nos basta, para isso, fazer aplicação direta de teorias do imaginário; adotando este método de análise, estaríamos, sem dúvida, incorrendo em determinados desvirtuamentos, pois extrairíamos da sua lírica justamente a possibilidade de surpreender por meio de imagens inusitadas e inovadoras. Mikel Dufrenne, em “A experiência estética da natureza” (2004, p. 62), chama a atenção para a manifestação das formas naturais na arte, dizendo que “[...] a natureza não cessa de improvisar”. O crítico (2004, p. 62; grifo nosso) ainda salienta que “[...] o objeto natural exalta os aspectos sensíveis do mundo, cuja imprevisibilidade e prodigalidade são então as virtudes dominantes, **sem que se seja tentado a procurar nele o rigor de uma organização premeditada**”. Se a proposta do Romantismo foi a busca do novo, do original, rompendo com os valores absolutos e inaugurando a estética da superação, ser-nos ia forçoso “enquadrar” as imagens descritas nos poemas a teorias prescritas, o que tiraria do texto justamente a possibilidade de uma **constante reinvenção**. Isso, porém, não invalida o possível contato entre as imagens

suscitadas nos poemas e a leitura que se faz delas por teóricos que desenvolvem o estudo da imaginação da matéria, como Bachelard, que nos será útil em alguns momentos. Porém, esse contato de que falamos entre o poema e a teoria acontecerá na medida em que o próprio poema, pelo seu dizer, solicitar esta possibilidade de leitura. Dessa forma, não provaremos a teoria por meio do texto, mas deixaremos que o próprio texto nos conduza a uma reflexão sobre os aspectos dos quais nos disporemos a entender e comentar.

3.1 – CINTILAÇÕES DIURNAS

Na poesia de Álvares de Azevedo, especialmente nos poemas expostos na primeira parte da *Lira dos vinte anos*, há uma valorização fundamental dos elementos que participam das cintilações diurnas; o poeta transcendentaliza as formas naturais por meio da possível identificação entre esse cromatismo dourado e o seu desejo de ascensão às atmosferas vagas e fluidas. O vínculo estabelecido entre o eu e a natureza propicia que o êxtase sentido pelo eu lírico revele sentimentos de pureza, ingenuidade, intensa alegria e perfeição.

Bachelard considera que **a noite não nos pertence**, pois é quando estamos entregues a algo que não conhecemos e não somos bem o nosso ser. Contrário disso, na sua concepção, “[...] o devaneio do dia beneficia-se de uma tranquilidade lúcida. Ainda que se tinja de melancolia, é uma melancolia repousante, uma melancolia ligante que dá continuidade ao nosso repouso” (2006, p. 60). É pertinente essa relação que Bachelard faz entre a lucidez do dia e a inconsciência da noite; porém, em Azevedo, essa tranquilidade ultrapassa a esfera da lucidez e recai sobre certo entorpecimento que eleva a consciência lírica a uma crescente **embriaguez dos sentidos**. Bachelard acrescenta que esse estado diurno equivale a uma ausência de preocupações, o que sobrepujaria uma entrega às harmonias do universo. Essa serenidade, na poética azevediana, deriva de uma concomitância de traços da natureza que concorrem para um aglomerado de formas claras e radiantes, propondo um movimento contínuo das formas inanimadas; há frequente oscilação entre **estaticidade e dinamicidade** que colabora para os efeitos de contemplação e de personificação da natureza.

O tom utilizado nessas poesias é sempre o de **exaltação**; a intensidade com que o poeta usa os pontos de exclamação e as reticências atestam a excitação dos sentidos e o olhar devaneante do eu lírico. A exploração das cores que beiram o diáfano e a referência ao perfume que flui do mundo natural também contribuem para essa **teofania terrestre**.

Segundo Maria Alice de Oliveira Faria (1973, p. 223), “O panteísmo diurno de Álvares de Azevedo culmina num dos temas mais característicos de sua poesia e de seu psiquismo – o tema do abrigo da natureza, tépido e acolhedor [...]”; neste sentido, os aspectos solares deste poeta estão diretamente associados à ideia de uma grande mãe acolhedora, que aquece e ilumina a vida. Desse estado de **transcendência diurna**, verifica-se que “O abrigo da ventura terrestre é a grama fofa, a sombra acolhedora da árvore, a concavidade dos seus vales de sonho. É o abrigo seguro que acalma o poeta [...]” (FARIA, 1973, p. 223). O contato com as flores, com a terra e com as árvores aponta para um **aconchego materno** e para uma **frouxidão dos sentidos**, e toda a natureza descrita é um grande ser que respira e que libera raios cintilantes de ventura. A melancolia, que Bachelard relaciona também aos aspectos diurnos, será explorada mais adiante, quando direcionarmos nossa atenção aos aspectos do entardecer.

Entre as obras de Álvares de Azevedo, a primeira parte da *Lira* é a mais propícia à transcendência provocada pelo dia, embora haja o apelo noturno em muitos poemas aí presentes. “Na Minha Terra” (2000, p. 140), por exemplo, apresenta o amanhecer da terra entre “névoa e flores e o doce ar cheiroso”, sob um céu azul que aclara e “Sacode as brancas flores”. O poeta considera que viver neste cenário corresponde a um “lânguido sentir” e compara esta sensação ao estado de sonolência. O dormir, citado mais de uma vez no poema, corresponde ao estado de embriaguez provocado pelo devaneio das formas claras, o que eleva o poeta a uma suprarrealidade, ao estado de um sonho contínuo. À noite, o poeta sente uma chama viva que flui do universo e que atrai seus sentidos; de dia, o poeta se sente entorpecido pelas formas radiantes. **À noite, vive; de dia, contempla**. “Itália” e “*Anima Mea*”, já referidos no capítulo anterior, além de outros poemas da Terceira Parte da obra, também apresentam esses aspectos de que falamos. *O Poema do Frade*, *O Conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário* apresentam poucas referências aos aspectos diurnos, pois o cenário noturno fica mais propício aos desvarios e aos vícios dos personagens. *Macário* e

Noite na taverna priorizam, ainda com mais evidência, os aspectos noturnos, que desembocam em abordagens notadamente satanistas.

Na Segunda Parte da *Lira*, a natureza diurna traz as mazelas do mundo real, isento das fantasias, pois “[...] o sol, elemento que traz a claridade ao mundo dos homens e desnuda a realidade, torna visível a miséria física, moral e espiritual [...]” (ANDRADE, 2003, p. 110) a que a sociedade, aos olhos do poeta, está mergulhada. O mundo se apresenta, agora, sob o olhar da troça e da ironia, como no quarteto abaixo, extraído de um soneto:

Ao sol do meio-dia eu vi dormindo
Na calçada da rua um marinhoiro,
Roncava a todo passo o tal brejeiro
Do vinho nos vapores se expandindo!
(2000, p. 239)

Os aspectos diurnos da segunda parte da obra evidenciam a predominância da artificialidade sobre a poesia, do dinheiro sobre o amor, da aparência sobre a interioridade. Não discutiremos, aqui, todos estes aspectos irônicos da poesia de Álvares de Azevedo, até mesmo porque já o fizemos com certa profundidade por ocasião de um trabalho anterior⁴²; nossa intenção, por ora, é demonstrar a transcendência diurna por meio da abordagem de alguns poemas que privilegiam o sol como manifestação da harmonia.

3.1.1 – O Sol como manifestação da Harmonia

O espectro solar ganha contornos altamente poéticos em Álvares de Azevedo. O universo, quando descrito sob os clarões do sol, não apresenta nenhuma divisão, tudo concorre para a **unidade**. É o **reino da analogia**, anterior às contradições que serão aparentes através da ironia nos poemas da segunda parte da *Lira*. A beleza das formas revela o estado de saúde, anterior ao estado de enfermidade; o ser do eu aparece no ser das coisas, e **todas as imagens cósmicas levam a um ideal presente**.

⁴² Na dissertação de mestrado, já referida em nota no capítulo anterior, pudemos demonstrar mais claramente os efeitos irônicos provocados pela presença do sol na segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*.

O poeta abre o poema “A Harmonia”, da primeira parte da obra, dessa forma:

Meu Deus! se às vezes na passada vida
 Eu tive sensações que emudeciam
 Essa descrença que me dói na vida
 E, como orvalho que a manhã vapora,
 Em seus raios de luz a Deus me erguiam,
 Foi quando às vezes a modinha doce
 Ao sol de minha terra me embalava,
 E quando as árias de Bellini pálido
 Em lábios de italiana estremeciam!
 (2000, p. 157)

O sol aparece como um refrigerio e um astro que alimenta o eu lírico de vida e de entusiasmo. Não raro, o poeta o associa à própria ideia de amar e de viver entregue aos encantos das mulheres. Nesses casos, a imagem do sol funde-se com a imagem da mulher, concorrendo para a perfeição e o prazer. O passado, no poema, é associado ao tempo do sol, quando o poeta sonhava com amores; é o tempo anterior à descrença e à desilusão. Há uma referência constante, ao longo do poema, à italiana – sinônimo do amor puro dos tempos passados –, e o poeta lamenta, no presente, a “mancha escura” que tomou conta das “roupas santas” dela. As interrogativas, que aparecerão na penúltima estrofe, impõem um olhar de dúvida a esse tempo de ilusão e de pureza; são questionamentos que, na verdade, separam a claridade da obscuridade, rompendo com o sentido de unidade trazido originalmente pelo sol.

No poema “Cantiga”, igualmente da Primeira Parte, o poeta retoma o tom dos contos de fadas para falar de uma donzela que, a princípio, dorme:

Em um castelo doirado
 Dorme encantada donzela;
 Nasceu – e vive dormindo
 - Dorme tudo junto dela.

Adormeceu-a sonhando
 Um feiticeiro condão,
 E dormem no peito dela
 As rosas do coração.
 (2000, p. 170)

Através dos versos redondilhos, ao gosto da tradição popular, e de uma linguagem simples, o poeta provoca um enfrentamento entre **o sono e a vigília**. O universo inteiro dorme com a donzela, e todos os elementos noturnos são entregues, conforme nos informa o poema, ao devaneio e aos sonhos. Esta primeira parte do poema, compreendida entre as seis primeiras estrofes, mostra o tempo do sono. A segunda e última parte, composta de cinco estrofes (da qual retiramos três), mostra a passagem do sono para o estado de vigília:

Acorda, minha donzela,
Foi-se a lua – eis a manhã
E nos céus da primavera
A aurora é tua irmã.

Abrirão no vale as flores
Sorrindo na fresquidão:
Entre as rosas da campina
Abram-se as do coração.

Acorda, minha donzela,
Soltemos da infância o véu...
Se nós morrermos num beijo,
Acordaremos no céu.
(2000, p. 171)

Passa-se da estaticidade para a mobilidade, o que se pode perceber pelos verbos expressos em ambas as partes: na primeira, o verbo “dormir”, que aparece nove vezes, e mais as formas verbais “adormeceu”, “sonhando”, “voam”, “suspiram” e “nasceu” corroboram para o estado de entrega do eu lírico e para a fluidez do universo; na segunda, as formas verbais “acorda”, “foi-se”, “abrirão”, “sorrindo”, “abram-se”, “soltemos” e “acordaremos” mostram o movimento da donzela em consonância com o movimento da natureza à sua volta, que igualmente desperta. O sentido de unidade permanece, pois os elementos naturais, agora aclarados pelo aspecto solar, aproximam-se dela (“A aurora é tua irmã”). O **tempo da primavera**, que na poética azevediana sempre se associa aos aspectos diurnos, propicia a sensação de natureza viva que o poeta deseja. Essa integração do eu lírico e da donzela às formas naturais é referida, pela própria voz lírica, ao tempo da infância. Conforme pudemos discutir no primeiro capítulo, o **tempo da infância** é o tempo da união entre todos os seres, o tempo do mito, ausente dos conflitos e das contradições. A “manhã”, os “céus da primavera”, a “aurora”, as “flores”, a “fresquidão” e as “rosas da

campina” elevam a paisagem iluminada pelo sol a um êxtase que ultrapassa o próprio estado de sono, descrito na primeira parte do poema, e toca as esferas do encantamento; a construção poética fundamentada no conto de fadas propicia tal efeito. Cada palavra referente às formas naturais evoca o estado primitivo das coisas, de forma que todo o universo corresponda ao sentido primeiro de tudo; o **devaneio do amanhecer**, assim, pressupõe o alcance dessa **beleza primordial e essencial**, aos olhos de quem contempla apenas com as sensações. Ernst Cassirer, fazendo referência a Râ, deus do sol, para falar das “configurações claras e verbalmente apreensíveis” (2006, p. 99), diz que **o sol é um demiurgo**, pois permite que toda a realidade se apresente, que tudo que possui existência apareça; ainda segundo o próprio teórico, o sol seria como a palavra de Deus, que, segundo a Gênese, separa a luz das trevas.

Albert Béguin, em “Los Aspectos Nocturnos de la Vida”, faz certa relação entre o dia e a razão, considerando que a luz insinua a consciência, o racionalismo e a crença nas faculdades diurnas. Essa concepção se aplica de forma mais plausível sobre alguns poemas, como, por exemplo, os sonetos de Antero de Quental. O poeta português usa insistentemente a imagem do sol para expressar as ideias de combate, tentando mostrar a um interlocutor que o tempo é o da razão, e que é necessário enxergar a realidade cruel em que os homens estão inseridos; o sol, neste caso, aclara os aspectos sociais, descortina a realidade circundante e aponta para o inconformismo. Quando Béguin associa o dia ao sonho, em “Hesperus”, surge-lhe a ideia de cintilações e vibrações diurnas; nestes casos, “*Esas regiones del paraíso son como una transfiguración de las regiones terrestres, operada por la luz [...]*” (1996, p. 215). Esta concepção é a mais favorável à poesia de Álvares de Azevedo, com exceção das referências ao sol que o poeta faz na Segunda Parte da sua *Lira* – conforme já mencionamos –, quando o que se explora não é o racionalismo nem as inspirações, mas o aspecto disforme da realidade.

O poema “12 de Setembro”, da Terceira Parte da *Lira*, dedicado a falar do dia em que o eu lírico faz anos, faz alusão ao tempo passado, ao presente e ao futuro. Não podemos deixar de mencionar que Álvares de Azevedo nasceu na referida data e que provavelmente fez disso motivação para a escritura de tais versos. O poema é dividido em dezoito partes, sendo apenas a primeira desdobrada em duas estrofes (uma sextilha e um terceto), e as demais formadas por apenas uma estrofe em sextilha. Todas as sextilhas, a partir da

segunda parte, são compostas por quatro versos decassílabos e dois hexassílabos, de forma que estes venham depois daqueles. A primeira parte assim se apresenta:

O sol oriental brilha nas nuvens,
 Mais docemente a viração murmura,
 E mais doce no vale a primavera,
 Saudosa e juvenil e toda em rosa
 Como os ramos sem folhas
 Do pessegueiro em flor.

Ergue-te, minha noiva, ó natureza!
 Somos sós – eu e tu: - acorda e canta
 No dia de meus anos!
 (2000, p. 275)

O dia em que faz anos, aos olhos do poeta, é um dia ensolarado, e toda a natureza à sua volta corresponde a um bem-estar que contagia o amanhecer. A “viração” e a “primavera” são associadas à doçura, como se constata no segundo e no terceiro versos, concorrendo para um efeito sinestésico de harmonia e bem-aventurança num dia em que as esperanças são, normalmente, renovadas. Os versos iniciais colocam os sentidos à disposição da contemplação da natureza: o primeiro verso explicita a **visão** do “sol oriental” que “brilha nas nuvens”, no segundo verso percebemos a **sensação auditiva** pela “viração” que “murmura”, e no terceiro verso a **sensação olfativa** pela referência à “doce [...] primavera”. Todas estas sensações sobrepostas concorrem para uma **reunificação dos elementos naturais**. A natureza, “noiva” do eu lírico, é exaltada e evocada para que se una a ele e cante em homenagem ao seu dia. A singeleza dos versos é resultante, também, do vocabulário, que valoriza os elementos de uma natureza genuína e bela: “vale”, “juvenil”, “rosa”, “ramos”, “folhas”, “pessegueiro” e “flor”. O amanhecer, no texto, revela o tempo presente, o tempo da expectativa e da felicitação.

As duas estrofes seguintes contradizem a harmonia exposta na primeira parte, e instauram o tempo da desilusão:

Debalde nos meus sonhos de ventura
 Tento alentar minha esperança morta
 E volto-me ao porvir...
 [...]
 (2000, p. 276)

O canto, que até então era o despertar da natureza, transforma-se no canto da sepultura, e o poeta diz sentir febre, já que o “cérebro transborda”, e morrerá ainda jovem, sonhando a esperança. O pessimismo tinge as duas estrofes de tons escuros, e resta ao poeta cantar sua desventura; a única certeza, agora, é a da morte próxima. Percebemos que há uma oposição entre **vida e morte** instaurada no interior dos versos, de forma que o fazer anos, a princípio insinuando vida e alegria, passa a significar descrença na vida e morte.

As três estrofes seguintes, que vão da quarta à sexta parte, fazem referência ao tempo passado, quando o eu lírico estava em harmonia com a natureza. Vejamos a quarta estrofe:

Meu amor foi o sol que madrugava
 O canto matinal da cotovia
 E a rosa predileta...
 Fui um louco, meu Deus, quando tentava
 Descorado e febril nodoar na orgia
 Os sonhos de poeta...
 (2000, p. 276)

O despontar do sol corresponde ao acordar de toda a natureza e ao entregar-se a uma vida de prazeres, sem que a consciência imponha a dúvida e o conflito. A oposição passado x presente revela as contradições entre a vivência dos amores e a consciência descrente, a ingenuidade e a desilusão, o sonho e a realidade, a claridade e a obscuridade. Na sexta estrofe, o poeta cita a figura da mãe, que o alentava, mas que agora pranteia por ele⁴³. A alternância entre verbos no pretérito perfeito e verbos no presente traz a oscilação entre os termos contraditórios que citamos.

Da sétima à nona estrofe, o poeta se fixa no passado, comenta a vida *donjuanesca* que levou e mostra-se atordoado pela constatação de que ninguém lhe amara. A solidão que sobreveio a tudo isso leva o poeta a concluir: “odeio o mundo”, numa atitude de misantropia que intensifica seu isolamento e seu sofrimento. Nas três estrofes seguintes, o poeta fala dos que viveram da mesma forma que ele, amando intensamente, incorrendo em prazeres intensos e tendo o “sol” como um fogo que “ateia o sangue em lava / E o cérebro

⁴³ A figura materna, em Álvares de Azevedo, é normalmente uma ideia distante, pertencente a um passado remoto, a quem o poeta faz alusão quando se sente apartado da ingenuidade e da pureza. É comum que as referências sejam seguidas por pedido de perdão.

varia...”. O sol do início do texto, responsável pela harmonia e pela contemplação, agora assume um papel de propulsor dos desvarios; é como se ele oscilasse entre a passividade e a atividade⁴⁴.

O restante do texto caminha para o anoitecer, quando o poeta se entrega à morte. Antes disso, diz quão belo foi ter vivido sob a influência de Goethe, Homero, Dante e Byron, com quem aprendeu a sonhar e enxergar a “terra palpitante”. Porém, a morte é vista como o que lhe resta, e o eu lírico se entrega a essa “noite tranquila”. A referência ao prazer de uma existência simples e natural, suscitada apenas na primeira parte do poema, cede lugar a uma sequência de estrofes que delineiam a desventura e a ausência de expectativa. A espera da morte, em pleno dia de fazer anos, colabora para essa ideia de desistência e de fraqueza frente a existência.

Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, associa os tons claros e calorosos à infância. A maravilha do mundo iluminado pelo sol, segundo o crítico, equivale ao olhar da criança, que realça a harmonia das formas naturais por identificação. Ele salienta que “A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras” (2006, p. 112) e que, por isso, é comum que os devaneios voltados para a infância tornem aparente a atmosfera solar, as árvores, o riacho etc. O mundo da infância é, dessa forma, “[...] um mundo comandado pelo sol dominador” (2006, p. 112), e a imagem poética que flui desse mundo remonta diretamente ao tempo da infância, com todas as suas conotações de grandeza e vitalidade. No texto de Álvares de Azevedo, o amanhecer nos direciona a esse devaneio e provoca uma relação indireta com a infância. Essa sensação é intensificada quando o poeta nos fala de um presente sem esperanças e de um futuro comprometido com a morte; ou seja, o amanhecer seria, também, o amanhecer dos sonhos, e o anoitecer, o arrefecimento das ilusões. No interior de um mesmo poema, como este exemplifica, há um “processo” que mostra o dinamismo da natureza (sol e noite) em conformidade com as próprias oscilações do eu lírico.

O poema “Um Canto do Século”, primeiro na tríade formada pelos “Hinos do Profeta”, que constam na Primeira Parte da obra, corresponde quase que à mesma

⁴⁴ É bom lembrar, porém, que muitas referências ao sol são apenas metáforas que insinuam a intensidade dos sonhos que há no íntimo do eu lírico, capazes de levá-lo aos desvarios e ao desgaste da própria vida. Nestes casos, em vez de fazer um retrato da natureza diurna, o poeta mergulha no próprio caos interior, dominado por um “fogo” que “arde sua alma”.

sequência do “12 de Setembro”. Algumas passagens são idênticas, poucas diferenças no aspecto vocabular perpassam as estrofes. Porém, aqui o poeta constrói vinte e sete estrofes e intensifica o pessimismo explorado naquele. A principal diferença é em relação às duas estrofes iniciais; o poeta inicia com “Debalde nos meus sonhos de ventura / Tento alentar minha esperança morta”, sem a parte inicial do “12 de Setembro”, quando o sol pressupunha a ventura do existir em contato com a natureza. Não sabemos ao certo qual poema foi elaborado primeiro, porém fica nítido que, no poema cujo título corresponde à data de nascimento do poeta, o contraste insinuado pelo sol que traz a harmonia e a escuridão que prenuncia a morte provoca, de forma explícita, uma ruptura entre dois tempos e o esvaziamento de forças que culmina com a entrega à noite/morte.

O poema “Na Várzea”, da Terceira Parte, é talvez o que traz uma descrição mais extensa e nítida a respeito dessa natureza ensolarada e harmônica que verificamos na poética azevediana. Vejamos as quatro primeiras estrofes:

Como é bela a manhã! Como entre a névoa
 A cidade sombria ao sol clareia
 E o manto dos pinheiros se aveluda!
 E o orvalho goteja dos coqueiros
 E dos vales o aroma acorda o pássaro,
 E o fogo corcel no campo aberto
 Sorve d’alva o frescor, sacode as clinas,
 Respira na amplidão, no orvalho rola,
 Cobra em leito de folhas novo alento
 E galopa nitrindo!

Agora que a manhã é fresca e branca
 E o campo solitário e o Val se arreia,
 Ó meu amigo, passeemos juntos
 Na várzea que do rio as águas negras
 Umedecem fecundas:

O campo é só – na chácara florida
 Dorme o homem do vale, e no convento
 Cintila a medo a lâmpada da virgem,
 Que pálidas vestais no altar acendem!
 Tudo acorda, meu Deus, nessas campinas!
 Os cantos do Senhor erguem-se em nuvens,
 Como o perfume que evapora o leito
 Do lírio virginal!

Acorda-te, ó amigo – quando brilha
 Em toda a natureza tanto encanto,

Tanta magia pelo céu flutua
 E chovem sobre os vales harmonias –
 É descrever do Senhor dormir no tédio,
 É renegar das santas maravilhas
 O ardente coração não expandir-se,
 E a alma não jubilar dentro do peito!
 (2000, p. 284-285)

O poema pinta o amanhecer levando em conta os princípios de uma natureza viva e harmônica. O vocabulário, ao longo de todas as estrofes – incluindo as que não foram expressas aqui –, faz constante referência à claridade proporcionada pelo sol e ao brilho que flui do quadro natural, como, por exemplo, “névoa”, “sol”, “clareia”, “orvalho”, “alva”, “branca”, “cintila”, “lâmpada”, “pálidas”, “acendem”, “lírio”, “brilho” etc. Todos os elementos descritos no texto são amparados por certa luminosidade, e o poeta parece ter obsessão pela brancura e pela radiância.

Outro fator de interesse, nesse e em todos os textos de transcendência diurna, é o apelo às sensações olfativas, exposto através do aroma que o eu poético diz sentir em contato com a natureza. Há referências ao aroma dos vales, das flores, e todo o ambiente é perfumado sob o olhar transcendente do poeta. Além disso, há também muitas referências ao ato de respirar. **Respirar a natureza** é, no poema, captar dela todo o bem-estar proporcionado pelo amanhecer. Expressões como “Sorve d’alva o frescor”, “Respira na amplidão”, “Suspire o violão” etc., exemplificam a tendência azevediana de mostrar uma pulsação inerente à natureza aclarada pelo sol.

Bachelard também associa o aroma ao universo infantil, e afirma (2006, p. 132) ser inerente às recordações da infância o **aroma** dos lugares de onde se lembra, pois é dele a confirmação de nossa **fusão com o mundo**. Neste sentido, a primavera surge como manifestação imediata da infância, pois é das flores que flui, segundo Álvares de Azevedo, todo o perfume da natureza. Bachelard, quando cita a primavera (2006, p. 132), diz que ela é propícia aos devaneios do sonhador da infância. Quando os poetas entram no domínio desses aromas naturais, “[...] seus poemas são de grande singeleza” (p. 134), e as palavras que recobrem seus versos parecem emanar, por si mesmas, o perfume descrito. Álvares de Azevedo explora intensamente o recurso da sinestesia para atingir tal efeito; na maioria das vezes, evoca a palavra “doce” para provocar fusões diversas, como: “doce aroma”, “doce canto”, “doces notas do violão divino”, “doce engano” etc. Cruzando sensações visuais,

olfativas e palatais, o poeta instaura uma suprarrealidade, provocando constante exaltação⁴⁵ da natureza.

A referência ao amanhecer e às formas diurnas corrobora para o retrato de uma natureza virginal, pura, intocada, idealizada. Todos os efeitos sensoriais exploradas pelo poeta elevam o poema à **sacralização da natureza**, e o que sobrevém a isso é uma atmosfera de “magia”, unidade e encantamento.

Em seu texto “O Fascinante Álvares de Azevedo”, Luciana Stegagno-Picchio (2000, p. 99) diz que, no poeta, está “Sempre ausente a natureza, dado que o poeta só tem olhos para si mesmo”. Na verdade, a natureza “está” sempre “presente” justamente porque o poeta só tem olhos para si mesmo; para chegar a esse intimismo, percorre pelos elementos naturais, identificando neles o seu próprio estado de espírito. Em “Na Várzea”, por exemplo, o aspecto solar do universo e a luminosidade que brota das formas naturais correspondem à própria sensação de plenitude poética; **o poeta identifica na natureza a forma harmônica que convém à sua ascensão**, da mesma forma que identificará nela o mistério, os prazeres e a morbidez quando desejar explorar em si mesmo estes sentimentos.

Há quem diga que Álvares de Azevedo abusou das formas naturais e dos recursos panteísticos, de forma a decair no mau gosto e no excesso, sem conseguir alçar maiores vôos devido ao pouco tempo em viveu. Porém, não nos importa, aqui, o que o poeta teria escrito se tivesse vivido mais tantos outros anos, mas sim o que há, de fato, em toda a sua produção, e o que o poeta nos legou por meio desse seu romantismo que oscila, como o próprio movimento, entre os ardores de vida e o desejo de morte. Não há dúvida de que páginas como estas, em que o poeta explora cintilações da natureza, tenham servido de inspiração a muitos outros poetas. Ronald de Carvalho, em “Álvares de Azevedo e a Poesia da Dúvida” (2000, p. 52; grifo nosso), afirma que “Ainda hoje continua, em menor escala é verdade, a sua influência; através das fórmulas pomposas do modernismo, que ama os rótulos e os sistemas, reponta muitas vezes a dúvida irônica, ou a **fantasia colorida de Álvares de Azevedo**”. As cintilações diurnas do poeta se aproximam, muitas vezes, às imagens fugazes produzidas pelos simbolistas, destoando, entretanto, no vocabulário e nas construções sintáticas, que nele são apresentados de forma mais coloquial e simples, como,

⁴⁵ Nessas poesias, Álvares de Azevedo usa, de forma eloquente, o tom de exaltação. Quando faz uso da ironia, o poeta estrutura seus textos, quase sempre, de forma narrativa. Ambas as manifestações poéticas concorrem, respectivamente, para a transcendência e para o prosaísmo.

por exemplo, em “Na Várzea”, quando a simplicidade das palavras, a ausência de virtuosismos verbais e os versos decassílabos brancos propiciam maior interação entre o poeta e o público leitor.

Manuel Bandeira, leitor declarado de Álvares de Azevedo, também percebe no poeta a “[...] frescura das suas confissões [...]” (2000, p. 79) e a espontaneidade de seu canto. O poeta modernista reconhece no autor da *Lira* a artificialidade de alguns versos de tendência satanista, calcados em Byron, porém salienta: “[...] há que reconhecer nos seus cantos certa força de invenção verbal, de calorosa imaginação que o fadava a criações originais [...]” (2000, p. 82). Não há dúvida de que Bandeira se entusiasmou com os versos do romântico e encontrou neles beleza poética capaz de repercutir, ainda que indiretamente, em muitos de seus próprios versos.

3.2 – ARREDORES

Gonçalves Dias soube explorar de forma magistral os lampejos diurnos. Porém, em Álvares de Azevedo percebemos que não há uma predisposição a vincular-se aos aspectos da “cor local”, o que no poeta indianista parece ter sido mola propulsora para a criação de paisagens de grande efeito poético. Atestamos, aqui, a visão de José Guilherme Merquior; segundo o crítico (2000, p. 96; grifo do autor), “Ao contrário de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo pratica uma poesia *universalista*, liberta de qualquer nota de cor local”. Conforme dissemos no capítulo anterior, Azevedo vinculou-se mais aos aspectos românticos explorados pela tradição do Mal-do-Século do que aos assuntos e paisagem brasileiros. Já Gonçalves Dias, mesmo nas poesias líricas, traça o perfil de uma natureza circunscrita por paisagens autenticamente brasileiras; nesses poemas, percebemos o entusiasmo poético que recobre seus versos de uma natureza viva e palpitante. A par da riqueza das imagens deflagradas a partir dos seus versos, Sílvio Romero (1954, p. 1009) afirmou que “Ele era antes e acima de tudo um poeta: tinha a vibratilidade das sensações, a ideia pronta e móbil, a linguagem fluida, sonora e cadente, o espírito sonhador e contemplativo, a imaginação sempre pronta a desferir o vô”. Seu talento, que ultrapassou

os liames do indianismo, desaguou, não raras vezes, na “[...] poesia pessoal e subjetiva, a poesia exterior e descritiva [...]” que inebriou “[...] a alma do sonhador brasileiro” (1954, p. 1003).

A crítica gonçalvina se dedicou, em maior proporção, a estudar os aspectos cunhados em seu indianismo, embora tenha ressaltado quase sempre a maestria com que o poeta descreveu a natureza nas poesias líricas. O próprio Sílvio Romero, por exemplo, salienta que “O poeta é também hábil em pintar cenas da natureza exterior, animados quadros da terra americana. A paisagem em seus versos é sempre brasileira, ou se trate de cenas da vida social, ou da vida da natureza” (1954, p. 1017).

No entanto, é necessário dizer que as imagens produzidas por Gonçalves Dias destoam consideravelmente da produção de Álvares de Azevedo. Em relação aos aspectos diurnos, por exemplo, notamos neste uma descrição mais passiva das cintilações diurnas, enquanto que aquele atribui a isto maior atividade e dinamismo. O poema “A tempestade”, de Gonçalves Dias – publicado na obra *Últimos cantos* (1851) –, serve-nos de exemplo para a apreciação das imagens trazidas pelo amanhecer:

Um raio
Fulgura
No espaço
Esparso,
De luz;
E trêmulo
E puro
Se aviva
S’esquiva,
Rutila,
Seduz!

Vem a aurora
Pressurosa,
Cor-de-rosa,
Que se cora
De carmim;
A seus raios
As estrelas
Que eram belas,
Têm desmaios,
Já por fim.

O sol desponta
Lá no horizonte,

Doirando a fonte,
E o prado e o monte
E o céu e o mar;
E um manto belo
De vivas cores
Adorna as flores
Que entre verdores
Se vê brilhar.

Um ponto aparece,
Que o dia entristece,
O céu, onde cresce,
De negro a tingir;
Oh! vede a procela
Infrene, mas bela,
No ar s'escapela
Já pronta a rugir!

Não solta a voz canora
No bosque o vate alado,
Que um canto d'inspirado
Tem sempre a cada aurora;
É mudo quanto habita
Da terra n'amplidão.
A coma então luzente
Se agita do arvoredado,
E o vate um canto a medo
Desfere lentamente,
Sentindo opresso o peito
De tanta inspiração.

Fogem do vento que ruge
As nuvens aurinevadas,
Como ovelhas assustadas,
Dum fero lobo cerval;
Estilham-se como as velas
Que no alto mar apanha,
Ardendo na usada sanha,
Subitâneo vendaval.

Bem como serpentes que o frio
Em nós emaranha, - salgadas
As ondas s'estanham, pesadas
Batendo no frouxo areal.
Disseras que viras vagando
Nas furnas do céu entreabertas
Que mudas fuzilam, - incertas
Fantasmas do gênio do mal!

E no túrgido acaso se avista
Entre a cinza que o céu apolvilha,

Um clarão momentâneo que brilha,
 Sem das nuvens o seio rasgar;
 Logo um raio cintila e mais outro,
 Ainda outro veloz, fascinante,
 Qual centelha que em rápido instante
 Se converte d'incêndios em mar.

Um som longínquo cavernoso e oco
 Rouqueja, e n'amplidão do espaço morre;
 Eis outra inda mais perto, inda mais rouco,
 Que alpestres cimos mais veloz percorre,
 Troveja, estoura, atroa; e dentro em pouco
 Do Norte ao Sul, - dum ponto a outro corre:
 Devorador incêndio alastra os ares,
 Enquanto a noite pesa sobre os mares.

Nos últimos cimos dos montes erguidos
 Já silva, já ruger do vento o pegão;
 Estorcem-se os leques dos verdes palmares,
 Volteiam-se, rebramam, doudejam dos ares,
 Até que lascados baqueiam no chão.

Remexe-se a copa dos troncos altivos,
 Transtorna-se, tolda, baqueia também;
 E o vento, que as rochas abala no cerro,
 Os troncos enlaça nas asas de ferro,
 E atira-os raivosos dos montes além.

Da nuvem densa, que no espaço ondeia,
 Rasga-se o negro bojo carregado,
 E enquanto a luz do raio o sol roxeia,
 Onde parece à terra estar colado,
 Da chuva, que os sentidos nos enleia,
 O forte peso em turbilhão mudado,
 Das ruínas completa o grande estrago,
 Parecendo mudar a terra em lago.

Inda ronca o trovão retumbante,
 Inda o raio fuzila no espaço,
 E o corisco num rápido instante
 Brilha, fulge, rutila, e fugiu.
 Mas se à terra desceu, mirra o tronco,
 Cega o triste que iroso ameaça,
 E o penedo, que as nuvens devassa,
 Como tronco sem viço partiu

[...]

Porém no ocidente
 S'ergueu de repente
 O arco luzente,

De Deus ao farol;
 Sucedem-se as cores,
 Qu'imitam as flores,
 Que separam primores
 Dum novo arrebol.

[...]
 (2008, p. 184-189)

Neste poema, em que o poeta descreve a variação do tempo entre a claridade do dia e o escurecimento trazido pela tempestade, percebemos um desempenho artístico que revela ser o poeta dotado de grande talento para registrar a **natureza em movimento**. O efeito estético aparente na construção do poema surpreende os sentidos do leitor, pois todos os elementos estruturais, dos fonemas até a distribuição das estrofes, concorrem para o sentido das transformações das formas naturais.

Numa primeira leitura, a distribuição das estrofes causa certo impacto, pois o poeta apresenta uma gradação progressiva dos versos em cada estrofe. As vinte estrofes que compõem o poema – do qual extraímos quatorze – apresentam ascensão e descensão de sílabas poéticas: a primeira estrofe possui versos dissílabos; a segunda, versos trissílabos, e assim por diante, até a décima estrofe; na décima primeira, o poeta repete o metro utilizado na anterior (versos hendecassílabos) e a partir daí retrocede, até chegar à vigésima estrofe, de versos dissílabos. Além disso, o poeta provoca uma equivalência na quantidade de versos, de forma que haja uma regularidade entre as estrofes crescentes e as estrofes decrescentes; ou seja, a primeira e a vigésima estrofes são de onze versos, a segunda e a décima nona são de dez versos, e assim sucessivamente, até que a décima e a décima primeira se encontrem, com cinco versos. Esse jogo instaurado no poema entre estrofes e versos que igualmente crescem e decrescem, tendo na décima e na décima primeira estrofe o meio termo, insinua o movimento da natureza entre o amanhecer ensolarado, a tempestade, e uma nova claridade.

Os versos dissílabos da primeira estrofe evocam o amanhecer, quando os raios solares surgem ainda timidamente, como filetes de claridade. O despontar desses fachos de luz “coincide” com o despontar de versos rápidos; a musicalidade propiciada pela alternância entre sílabas átonas e tônicas ao longo da estrofe também reforça o súbito despontar dos primeiros raios. As rimas toantes em /a/ (**raio**, **espaço**, **esparso**), as rimas

toantes e consoantes em /u/ (fulgura, **luz**, puro, seduz) e as rimas também consoantes e toantes em /i/ (aviva, esquiva, rutila) contribuem para a musicalidade e a harmonia do amanhecer.

Ao longo do poema será comum o jogo entre rimas consoantes e toantes. Na segunda estrofe, por exemplo, “pressurosa” e “cor-de-rosa” formam rimas consoantes entre si, assim como “aurora” e “cora”; porém, os pares formam rimas toantes. Assim, um conjunto de rimas consoantes provoca rimas toantes com outro conjunto de rimas consoantes, como na quarta estrofe, por exemplo, em que as palavras “aparece”, “entristece” e “cresce”, de rimas consoantes, rimam de forma toante com as palavras “procela”, “bela” e “encapela”, consoantes entre si. Em quase todo o poema, a palavra que encerra a primeira parte da estrofe – aparente pela presença do ponto-e-vírgula ou do ponto-final – rima com a palavra que encerra a estrofe, como se observa, por exemplo, em “luz” e “seduz”, da primeira estrofe, e “carmim” e “fim”, da segunda estrofe.

Na sexta estrofe, o poeta descreve a ação do vento que prenuncia a tempestade, e, neste ponto, usa aliterações com o fonema /v/, insinuando o barulho do vento: “vento”, “nuvens”, “aurinevadas”, “ovelhas”, “cerval”, “velas” e “vendaval”. A descrição do trovejar, na nona estrofe, é pressuposto, também, pela assonância com o fonema vocálico /o/, ora aberto, ora fechado, que percorre toda a estrofe; no primeiro verso (“Um som longínquo cavernoso e oco”), já nos deparamos com essa sonoridade. Ainda percebemos, nesta estrofe, uma sequência de vogais nasalizadas (“som”, “longínquo”, “amplidão”, “inda [...] inda”, “dentro”, “em”, “dum”, “ponto”, “incêndio” e “enquanto”) e de aliterações com o fonema /t/, da quarta à sexta estrofe, seguidos, em alguns casos, do fonema /r/ (“alpestrês”, “troveja”, “atroa” e “outro”), também convergindo para o efeito do barulho provocado pelo trovão. A frequência das oclusivas /t/ e /d/, surdas e sonoras respectivamente, nesta estrofe, contribuem para o mesmo efeito. As vogais nasalizadas são retomadas no primeiro verso da décima terceira estrofe, com a mesma intenção: “**I**nda ronca o trovão retumbante”.

A tempestade progressiva é proporcional ao aumento progressivo dos versos, e o reaparecimento do facho de luz provocado pelo sol traz de volta os versos curtos. Tudo, no poema, é móvel: as estrofes, os versos, as sílabas e os fonemas. Todo esse movimento

aparente na feitura do poema é consonante ao movimento da natureza em dia de tempestade.

Em Gonçalves Dias, como podemos perceber, há maior trabalho estético; o poeta demonstra **preocupação em articular forma e conteúdo**, e consegue este intento de forma harmoniosa, aliando **inspiração e trabalho de arte**. A natureza viva ressoa nos versos e na sonoridade das palavras, e a poesia institui um universo mutável e cheio de formas insinuantes. Em Álvares de Azevedo, porém, não se percebe igual consciência artística e trabalho estético; o poeta, manifestando mais a inspiração do que a possibilidade do jogo no interior do poema, ficou à mercê de uma sensibilidade que oscila entre o *pathos* amoroso, a transcendência e o prosaísmo. Na sua *Lira*, o poeta revela uma preocupação maior com o movimento distinto entre as partes da obra do que com o movimento no interior do próprio poema.

Diferentemente de Álvares de Azevedo, que pinta a claridade diurna de forma mais **contemplativa**, Gonçalves Dias pinta uma natureza mais **dinâmica**. No poema “A tempestade”, “O sol desponta”, “Um ponto aparece”, ergue-se “[...] de repente / O arco luzente”, “Sucedem-se as cores”. O poeta expõe um amanhecer em movimento, a natureza descrita corresponde a um grande corpo que desperta, sem que nenhuma parte fique estática. A luz do sol possui, por si mesma, uma vida em movimento contínuo. Quando descreve a aproximação da tempestade, as formas naturais se agitam com total força: o vento ruga; as nuvens “Estilham-se como as velas”; as ondas batem no areal; o “raio cintila”; o mar incendeia; o trovão rouqueja, ronca e estoura; os verdes dos palmares rebramam e “baqueiam no chão”; “Remexe-se a copa dos troncos”; “a luz do raio do sol roxeia”; “os rios crescem”; os troncos são arrancados etc. Na última estrofe, o movimento da natureza se volta para uma simples gota de orvalho sobre a folha, que “Retrai: / Vacila, / Palpita; [...] Hesita, / E treme / E cai”.

O poeta não instaura, no interior dos versos, a primeira pessoa, o que foi demasiadamente comum em Álvares de Azevedo. O espetáculo da natureza é apresentado, no poema gonçalvino, de forma mais distanciada; a ausência de um eu, no texto, torna a **natureza mais autônoma, independente**, e, por isso, impactante, já que atua livre da intersecção com o sujeito lírico. No poema azevediano, conforme já constatamos, há uma propulsão desvelada que situa a presença de um olhar transcendente sobre a natureza.

O amanhecer de Gonçalves Dias ganha contornos mais cromáticos; há uma **explosão de cores** que insinua justamente o caráter ativo da natureza pintada por ele, conforme já dissemos. No poema, o raio é rutilante; a aurora, cor-de-rosa e carmim; a coma, luzente; as nuvens, aurinevadas⁴⁶; a luz do sol ante a chegada da tempestada, roxa; a volta do sol, Deus farol; a folha, luzente etc. Na oitava estrofe, o céu acinzentado pela tempestade se mistura com raios solares ainda por entre as nuvens, e o espetáculo aí apresentado é quase o de uma luta corporal entre a treva e a luz. O poeta traz, pelo movimento da natureza, o movimento intenso das cores, que reagem progressivamente e alteram a paisagem. Álvares de Azevedo, por outro lado, parece deter-se mais a um único estado, provocando o êxtase por meio de uma claridade que inunda o poema.

É necessário dizer, ainda, que Gonçalves Dias traz a noite para o dia, no poema, através da tempestade. Azevedo, que faz maior relação entre a natureza e a subjetividade, separa o dia e a noite em dois tempos distintos, de forma que os aspectos noturnos, associados a toda sorte de desregramentos, sejam amenizados pelos aspectos diurnos. Podemos perceber essa abordagem, por exemplo, em “Um Cadáver de Poeta”. O poema, que abre a Segunda Parte da *Lira*, fala sobre o trovador Tancredo, morto na beira da estrada, exposto aos olhares e à indiferença dos transeuntes:

Morreu um trovador – morreu de fome.
 Acharam-no deitado no caminho:
 Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
 Flutuava-lhe um riso esperançoso.
 E o morto parecia adormecido.
 (2000, p. 193).

Na terceira estrofe, faz-se uma referência ao passado do trovador, da seguinte forma:

Tu foste como o sol; tu parecias
 Ter na aurora da vida a eternidade
 Na larga fronte escrita...
 Porém não voltarás como surgias!
 Apagou-se teu sol da mocidade
 Numa treva maldita!
 (2000, p. 192).

⁴⁶ Referência à cor do ouro e da neve.

Notemos que seu passado é comparado ao sol, que no texto é aproximado à ideia de mocidade. O desejo de viver intensa e poeticamente fez de Tancredo um homem à margem da civilização, o que se percebe pelo desdém das pessoas que passam por ele na estrada; sua vida solar se transforma em treva, os sonhos se convertem em realismo degradante. A oscilação entre claridade e noite, no texto, está mais ligada à natureza interna do que propriamente à natureza externa, como aconteceu no poema de Gonçalves Dias. O sol de Azevedo, em “Um Cadáver de Poeta”, metaforiza a **inspiração**, o **excesso de vida**, os **“nervos convulsivos”**. Se no poema de Gonçalves Dias o jogo entre claro e escuro manifesta sobreposição de imagens, no de Álvares de Azevedo reitera a divisão instaurada no íntimo do ser.

Em outros momentos da lírica azevediana observamos o aspecto solar do amanhecer como renovação da vida após uma noite de devassidão. O poema “Oh! Não Maldigam”, da Terceira Parte da *Lira*, apresenta um mancebo, depois chamado de poeta, que viveu de forma febril nas orgias. Na segunda estrofe, o poeta aproxima essa vida de vícios e desregramentos às noites. Vejamos:

Não podia dormir! nas longas noites
 Pediu ao vício os beijos de veneno:
 E amou a saturnal, o vinho, o jogo
 E a convulsão nos seios da perdida!
 (2000, p. 287).

A referência à noite, no poema, está associada aos desvarios do mancebo, a uma vida referta de aventuras e vícios. Os elementos aparentes na prática da vida noturna, quase em todos os poemas em que o poeta defronta a noite e o dia, convergem para a corrupção da “alma do poeta”, o delírio da sensibilidade e a convulsão dos sentidos. A noite aparece como cenário propício à entrega do eu lírico aos prazeres, ao mesmo tempo em que o afasta do núcleo comum das relações prosaicas. O mancebo do poema acima é um “Misérrimo”, que “não creu” e deixou-se arrastar pela “torrente de paixões”; ele “nodoou seus lábios”, tinha “um coração de fogo” e uma “convulsão impura”. As três estrofes finais assim se apresentam:

E quando p'ela manhã da longa insônia
 Do leito profanado ele se erguia,
 Sentindo a brisa lhe beijar no rosto
 E a febre arrefecer nos roxos lábios;

E o corpo adormecia e repousava
 Na serenada relva da campina,
 E as aves da manhã em torno dele
 Os sonhos do poeta acalentavam;

Vinha um anjo de amor uni-lo ao peito,
 Vinha uma nuvem derramar-lhe a sombra,
 E a alma que chorava a infâmia dele
 Secava o pranto e suspirava ainda!
 (2000, p. 287-288).

Surge o amanhecer, nessas estrofes, que apaga as marcas da noite, dos vícios e dos crimes, e renova as forças do poeta, impondo-lhe uma nova vida. Notamos, aqui, a natureza amena novamente em contato com ele: a brisa lhe beija o rosto, o corpo repousa na relva, as aves acalentam seus sonhos e a nuvem derrama-lhe sombra. Os elementos aclarados pela manhã inserem novamente o poeta à harmonia e insinuam a reintegração dele à unidade universal. As marcas da noite – a longa insônia, o leito profanado, os roxos lábios – são desfeitos em razão de uma natureza/mãe que o acolhe de forma terna. A presença do anjo⁴⁷ em meio às formas naturais, na última estrofe, sacraliza o ambiente natural e colabora para a renovação das forças vitais do poeta. A natureza viva arrefece a febre do poeta, atenua a convulsão e concede-lhe o espetáculo das formas vagas e fluidas. O fim da noite não institui o fim dos sonhos, mas uma renovação deles. A figura do poeta, calcada nas mutações da natureza, sofre o movimento entre as forças diurnas e o entorpecimento noturno.

O conto metrificado *O Poema do Frade* apresenta uma mesma ideia em torno do amanhecer. Em cinco cantos, o poeta narra a história de Jonathas, “um moço preguiçoso”, que bebia, era “pálido sim... mas não d’estudo” e um devasso (2000, p. 325). As duzentas e trinta estrofes que compõem o poema oscilam entre a oitava-rima e versos hexassílabos que fogem, às vezes, a um esquema regular de rimas. A irregularidade de sua composição faz jus a Antonio Candido quando diz que em sua obra há uma “[...] versalhada que escorre

⁴⁷ A figura do anjo, em Azevedo, atinge as mesmas conotações do aspecto solar; o poeta evoca sua imagem quando enxerga, na natureza, um templo sagrado, iluminado por forças divinas. Porém, elementos como anjo, Deus e o próprio sol, atingirão conotações adversas quando inseridos na segunda parte da obra.

desprovida de necessidade artística” (2000, p. 159). Porém, o próprio poeta diz, na décima terceira estrofe do Canto Primeiro:

Froixo o verso, pálida a rima
 Por este meu delírio cambateia,
 Porém odeio o pó que deixa a lima
 E o tedioso emendar que gela a veia!
 Quanto a mim é o fogo quem anima
 De uma estância o calor: quando formei-a,
 Se a estátua não saiu como pretendo,
 Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.
 (2000, p. 325)

A estátua (o poema) é construída sob o impulso do fogo (da inspiração), o que equivale a dizer, conforme exposto metapoeticamente, que seu verso está liberado das convenções e pode caminhar livremente, sem o pó que deixa a lima (o trabalho estético escultórico). Inserindo-se no à-vontade, o poeta aproxima-se do universo irregular e caótico de seu “herói”: “Amar, beber, dormir, eis o que amava”. Jonathas é associado, no poema, a Byron e Musset, tidos como exemplos de vida dissoluta e de personalidade literária romanesca. No Canto Segundo ocorre o encontro entre Jonathas e Consuelo, que desperta e entreabre “o peito ao ar da vida / - Como ao sol do verão romã partida!”. O Canto Terceiro aborda a variação a que o universo todo está submetido, da mesma forma que o poeta varia da oitava-rima para a sextilha; são versos que fazem apologia ao vício, à vida boêmia e ao amor, incorporando de forma entusiasmada os clichês do ultrarromantismo.

Com a morte de Jonathas, no Canto Terceiro, o poeta dedica o Canto Quarto à exaltação de Consuelo, a “rainha da noite” (2000, p. 355), “a fada que os verões tempera, / Raio de luz da eterna primavera!” (2000, p. 359). Reconhecendo-se enfraquecido pelas orgias e pelas noites de amor, o poeta conclama, na trigésima segunda estrofe:

Acorda-te, ó peito macilento!
 Acorda-te, meu peito, ao sentimento,
 Revive as esperanças que nutrias,
 Refresca a medo as pálpebras sombrias,
 Bebe seiva de vida nesse vento,
 E dorme como o sol entre harmonias!
 (2000, p. 360)

Os aspectos diurnos aparecem novamente como **refresco ao frenesi da noite**, alívio à febre ensandecida despertada pelos amores e pelos vícios. Nessa altura, o poeta que narrou toda a história de Jonathas se identifica com sua trajetória e, assim como ele, caminha para a morte quando constata sua impureza: “[...] quando eu morrer, e desprezado / Ao corvo dêem meu corpo desbotado” (2000, p. 360). A oposição que se estabelece entre o dia e a noite, no poema, institui o mesmo significado que viemos explorando em outras poesias: os excessos da noite, que trazem a decomposição do corpo, são refreados e revitalizados pelo amanhecer, que traz harmonia e “[...] visões juvenis de um outro mundo!” (2000, p. 360).

Em Álvares de Azevedo, o que se percebe, conforme viemos mostrando, é a **cisão do sujeito por meio da variação entre o claro e o escuro**, entre a devassidão noturna e a harmonia diurna. Por outro lado, o amanhecer da natureza, em Gonçalves Dias, é isento da oposição aos ardores noturnos; o subjetivismo que o poeta suplanta em seus versos sobre o amanhecer é mais ligado aos tons da infância, conforme atesta o poema “A infância”:

Belo raio de sol da existência,
Meninice fagueira e gentil,
Doce riso de pura inocência
Sempre adorne teu rosto infantil.
Sempre tenhas, anjinho inocente,
Quem se apresse a teus passos guiar,
E uma voz que o teu sono acalente,
E um sorriso no teu acordar.

Enlevada nos sonhos jucundos,
Voz etérea te venha falar,
E visão doutros céus, doutros mundos,
Venha amiga tua alma cantar.

[...]
(2008, p. 216)

O universo infantil, aqui, corresponde à harmonia da natureza. A “meninice fagueira”, o “doce riso” e o “rosto infantil” alcançam o “belo raio de sol”, a “pura inocência”, a voz que o sono acalenta, os “sonhos jucundos”, a “voz etérea” e a “visão doutros céus, doutros mundos”. O avanço do dia rumo à tarde terá relação, mesmo em

Gonçalves Dias, com a aproximação da morte, conforme poderemos expor com mais atenção no capítulo posterior.

A equivalência entre o universo natural e o universo infantil, aparente em Gonçalves Dias e, em menor escala, em Álvares de Azevedo, foi intensamente explorada pelos outros românticos, como Gonçalves de Magalhães, que assim iniciou seu poema “A Infância”:

Ó minha infância! Ó estação das flores!
De inocente ilusão alva saudosa!
Inda hoje te apresentas
Ante mim, como a imagem deleitosa
De um sonho que encantou-me a fantasia,
Ou como a aurora de um formoso dia.
(2007, p. 26)

e principalmente por **Casimiro de Abreu**, que revela predileção por aspectos da natureza diurna. No poeta fluminense, a poesia

É muitas vezes um cantar de fogo disfarçado em volatas doces e sutis como cochichos de brisas e flores; é alguma coisa de doloroso, de veemente, velada em gazas de sêda e arminho; sentida como uma punhalada, mas suave e macia como pétalas de odorosos jasmims. (ROMERO, 1953, p. 1148).

A poesia casimiriana canta, não raras vezes, o **saudosismo da terra natal**; seus versos revelam a emoção lírica de quem se sente arrancado da sua paisagem natural e exalta-a com eloquência e entusiasmo. A crítica mal se posicionou em relação ao valor de sua poesia, e preferiu atestar que “Lá de longe cantou a sua terra, os sítios da sua infância, as suas recordações de toda a ordem, avivadas pela saudade, com sentida e comovedora emoção” (VERÍSSIMO, 1998, p. 321)⁴⁸. O seu livro *Primaveras*, reeditado várias vezes, faz verdadeira apologia ao mundo solar, primaveril, descrito com versos de uma

⁴⁸ Sílvio Romero também atesta esse vínculo entre a vida e a obra do “poeta da saudade”, porém enfatiza a debilidade do jovem poeta, dividido entre a literatura e o comércio, considerados direções inconciliáveis. Assim se manifesta o crítico: “Ao pai de Casimiro de Abreu, burguês ignorante do velho estilo, a idéia do filho querer ser homem de letras, escritor e poeta, afigurava-se um disparate, uma imitação da vadiagem literata do tempo. Ao moço poeta, idealista, sonhador, o comércio surgia como a região áspera da morte que lhe vinha crestar todos os devaneios e esperanças. Era a luta entre dois animais bravios e ferozes: o carrancismo e o romanticismo”. (p. 1143)

espontaneidade encantadora e terna, conforme podemos constatar na primeira estrofe do poema “A Voz do Rio”:

Nosso sol é de fogo, o campo é verde,
O mar é manso, nosso céu azul!
- Ai! Por que deixas este pátrio ninho
Pelas friezas dos vergeis do sul?
(1999, p. 54)

“A Voz do Rio” instaura um diálogo entre o rio e um interlocutor que se desgarrara de sua mãe natureza e fora viver no sul como “Garça perdida”. A oposição no poema acontece por meio da vida no sul e da natureza personificada deixada para trás; o cenário natural descrito pela voz do rio atinge tons genuínos e infantis, concorrendo para uma unidade jamais encontrada por qualquer caminho dissonante. Referindo-se ao sul, a voz poética diz que

Essas palmeiras não têm tantos leques
O sol dos pampas mareou seu brilho,
Nem cresce o tronco que susteve um dia
O berço lindo em que dormiu teu filho!

[...]

Lá, quando a terra s’embuçar nas sombras
E o sol medroso s’esconder nas águas,
Teu pensamento, como o sol que morre,
Há de cismando mergulhar-se em mágoas!
(1999, p. 54)

Casimiro não desenvolveu os temas da ironia romântica, como Álvares de Azevedo, nem pintou a noite com a variedade de matizes subjetivos apresentados pelo poeta da *Lira*. Seus aspectos panteísticos passam mais pela valorização da paisagem da infância e da terra natal; a divisão que o poeta estabelece em seus versos diz respeito ao **distanciamento da natureza primitiva**, que corresponde à única fonte de conforto e felicidade. Os aspectos da sua natureza diurna dispensam, dessa forma, a oposição aos excessos noturnos, conforme acontece em Azevedo. Aliás, a noite casimiriana também diz, de forma exaltada e mágica, dos encantos e da supremacia da natureza brasileira.

Castro Alves, por seu turno, pinta uma natureza mais próxima do **sensualismo**; o poeta faz com que os movimentos das formas naturais atinjam **contornos masculinos**, que insinuem desejo e animação. Embora a atmosfera noturna lhe seja mais aprazível, os aspectos solares também aparecem em algumas de suas poesias líricas, tendendo a imagens de **sedução**, das quais a mulher também participa. No poema “A volta da primavera”, da obra *Espumas flutuantes*, por exemplo, o poeta, referindo-se em diálogo a uma mulher, diz, a partir da quarta estrofe:

Já viste às vezes, quando o sol de maio
Inunda o vale, o matagal e a veiga?
Murmura a relva: “Que suave raio!”
Responde o ramo: “Como a luz é meiga!”

E, ao doce influxo do clarão do dia,
O junco exausto, que cedera à enchente,
Levanta a fronte da lagoa fria...
Mergulha a fronte na lagoa ardente...

Se a natureza apaixonada acorda
Ao quente afago do celeste amante,
Diz!... Quando em fogo o teu olhar transborda
Não vês minh'alma reviver ovante?

É que teu riso me penetra n'alma –
Como a harmonia de uma orquestra santa –
É que teu riso tanta dor acalma...
Tanta descrença!... Tanta angústia!... Tanta!

[...]

(2006, p. 68-70)

No poema, o surgimento do sol faz a natureza toda animar, conforme se pressupõe pelo diálogo entre a relva e o ramo; o brilho do sol “inunda” todas as formas naturais, trazendo conforto e suavidade. A natureza é apresentada como “apaixonada”, e o sol, um “quente afago”, um “celeste amante”. Há uma relação de **sedução entre a manifestação solar e o mundo natural**, de forma que o sol seja uma presença masculina a desflorar a natureza, que o recebe de forma transbordante e desejosa. O poeta cria um paralelo entre o **sol** e o **fogo** que transborda do olhar da mulher amada; esta relação é baseada no pressuposto de que a claridade diurna insinua atração. Bachelard (1997, p. 104) considera

que o fogo é a própria representação da virilidade, e, por isso, é masculino, em oposição à água, que é o elemento feminino. No poema de Castro Alves, a água surge através da lagoa, que ora é fria (água-água), ora é ardente (água-fogo), e completa sua imagem pela presença do junco, que levanta e mergulha sua frente nela. Bachelard reitera que “No reino das matérias, nada encontraremos de mais contrário que a água e o fogo. A água e o fogo proporcionam talvez a única contradição realmente substancial. Se logicamente um evoca o outro, sexualmente um deseja o outro” (p. 102). Neste sentido, o brilho do sol, o fogo do olhar da mulher e a presença da lagoa em variações entre o frio e o ardente, insinuam a sedução de que falamos, comum nas poesias líricas do poeta condoreiro.

Essa relação de virilidade insinuada pelo sol não é comum em Álvares de Azevedo. O poeta, por meios dos raios diurnos, funde o mundo natural ao mundo das vaguidades, de forma que tudo concorra para a fluidez. Os mistérios da noite são convertidos, no dia, em emoção ardente, e cada elemento – a flor, o vento, as árvores – reflete o entusiasmo de um constante desabrochar. O perfume e a radiância que exalam desses elementos da natureza proporcionam conotações diversas associadas ao movimento de “vir à vida”, de “nascer” sempre. Sobrepondo, aos versos diurnos, a presença da noite passada e ou da treva futura, o poeta realça a contradição entre vida e morte, repouso e agitação. Explorando essa alternância num só poema, Azevedo intensifica a vida trazida pela manhã e a devassidão da vida noturna; as sensações de cada tempo são reforçadas pelo confronto com seu oposto, da mesma forma que se cria uma oscilação entre vida e morte, serenidade e frenesi, esperança e dúvida.

Tais oposições ultrapassam a esfera do poema em si mesmo e ganham contornos maiores quando se estabelecem entre poemas da Primeira e da Segunda Parte da *Lira*. Se de um lado a vida diurna é pintada com as cores da vitalidade e da harmonia, de outro ela atinge tons disformes e degradantes; o sol da primeira parte, que faz a natureza inteira palpitar e transcender, torna-a repulsiva na outra parte. De um lado, **infinitude e exaltação**; de outro, **finitude e desprezo**.

Conforme visto neste capítulo, a transcendência pelos aspectos diurnos é comum entre os românticos e normalmente aponta para uma subjetividade que expressa harmonia. Porém, em Álvares de Azevedo essa vertente poética atinge mais intensamente os liames do panteísmo e da intersecção entre o universo externo e o interno, de forma que o poeta se

desvencilhe de aspectos puramente descritivos e nacionalistas, e alcance o “dizer de si mesmo” no “dizer das coisas”. Em outros poetas, essa relação também foi pertinente, atingindo conotações várias. **Byron**, em uma das suas mais belas produções, assim se expressa:

Sun of the Sleepless

*Sun of the sleepless! melancholy star!
Whose tearful beam glows tremulously far,
That show'st the darkness thou canst not dispel,
How like art thou to joy remember'd well!*

*So gleams the past, the light of other days,
Which shines, but warms not with its powerless rays;
A night-beam sorrow watched to behold,
Distinct, but distant – clear, but oh how cold!*

Sol dos Insones

Sol dos insones! Ó astro de melancolia!
Arde teu raio em pranto, longe a tremular,
E expões a treva que não podes dissipar:
Que semelhante és à lembrança da alegria!

Assim raia o passado, a luz de tanto dia,
Que brilha sem com raios fracos aquecer;
Noturna, uma tristeza vela para ver,
Distinta mas distante – clara – mas que fria!
(1989, p. 63-64)

Nesta poesia, de *Melodias Hebraicas* (1815), noite e dia se fundem na consciência lírica; a noite sendo o presente, e o sol, o passado distante do qual se sente saudade. O momento de entrega à noite através do sono é, para o eu lírico, atordoante, pois a insônia prende seus pensamentos às lembranças. As oposições sol x treva, tristeza x alegria, luz x noturna, concorrem para o desajuste da consciência, que está tensa quando deveria estar livre. O sol, neste caso, é a “lembrança da alegria”, e, por isso, é um “astro de melancolia”. Esta metáfora, extremamente inusitada, recobre o texto de uma perda aclarada pelas lembranças de um tempo distante. A melancolia, conforme veremos no capítulo posterior, está normalmente associada à constatação de uma perda, seguida de um vazio; no poema de Byron, o sol é um astro de melancolia por representar a persistência da memória e a lembrança da alegria. Em vez de aquecer, ele é frio; sua presença não entenece, pois dá a medida do vazio trazido pela noite. A expressão “vela para ver” insinua, paradoxalmente, a

insônia: a noite, que deveria proporcionar o velamento, faz a consciência “ver”. O sol de Byron, no poema, não possui conotações de harmonia; inserido no meio da noite, ele cria, mais que uma divisão, uma tensão que sugestiona a presença de um passado dentro de um presente; porém, o passado aparece mais como dimensão do vazio atual (noite) do que como imaginário e devaneio.

A imagem solar propiciou, também, que outros poetas expressassem o real, o cotidiano, e introduzissem uma visão poética das próprias misérias humanas. O segundo poema dos “Quadros Parisienses”, de **Baudelaire**, intitulado “O sol” (2007, p. 96-97), traz uma paisagem aclarada pelo sol, e o poeta une a radiância encantadora do astro a uma realidade **grotesca**, proporcionando uma interpenetração de vida e morte, beleza e repugnância, saúde e doença. O sol é um “[...] pai generoso, a odiar sempre o que enferme”, pois invade os subúrbios, o campo, a cidade, e “[...] acorda a rosa como o verme”; sua presença “[...] dá alento aos que vêm de muletas”, e, “[...] à maneira de um poeta, / Ele sabe aureolar a coisa mais abjeta”, penetrando “Nos hospitais da mágoa e nas mansões da luz!”. Baudelaire pinta, dessa forma, cenas de um mundo em movimento, atribuindo a cada elemento uma “iluminação” e uma “decomposição”, fazendo da paisagem um misto de pureza e imperfeição, conforme seu próprio gosto de pintar a vida moderna e extrair, dela, o belo e o feio, de maneira que nenhum desses conceitos tenha um valor absoluto em si mesmo. O sol do poeta francês, muito distante do conceito de harmonia, é, aqui, uma possibilidade de enxergar o real de forma atrativa e repulsiva a um só tempo.

IV – A NATUREZA CREPUSCULAR

Cai leve, onda de luz que cessa, melancolia da tarde inútil, bruma sem névoa que entra no meu coração. Cai leve, suave, indefinida palidez lúcida e azul da tarde aquática – leve, suave, triste sobre a terra simples e fria. Cai leve, cinza invisível, monotonia magoada, tédio sem torpor. (Bernardo Soares)

Quando Novalis considera o poeta um “médico transcendental”⁴⁹, alude à capacidade que ele tem de, dispondo de palavras, operar no abstrato, restabelecer a ordem espiritual empanada pelos meandros da razão, refluir indefinidamente sobre os objetos e elevar-se “acima de si mesmo”. Rompendo os limites do mundo físico, o poeta romântico vislumbra o que há de oculto na natureza e lança seu olhar para os confins do horizonte. Se os aspectos diurnos nos remetem, normalmente, aos devaneios da infância, da pátria e da satisfação, os aspectos do entardecer nos levarão a um futuro desconhecido, a um espaço indeterminado e a sensações de perda e angústia.

Na poesia de Álvares de Azevedo – conforme já tivemos a oportunidade de apontar –, é comum que as imagens do dia sejam cingidas por obscuridade, de forma que os opostos entre claro e escuro revelem a oscilação contínua de sensações que perpassa sua lírica. Ao mesmo tempo em que as esperanças brotam no eu lírico, há uma consciência que aflora posteriormente para lembrá-lo da instabilidade de tudo o que existe. Angélica Soares identifica, no poema romântico-intimista, o par antitético vida/morte como responsável por todas as demais contradições que nele se instalam; assim se manifesta a autora:

A construção do projeto libertário romântico consistia, portanto, em alicerçar com vida a morte para que a própria vida se completasse como tal; em presentificar o futuro, lançando-se além-fronteiras, rasgando

⁴⁹ Em “Poesia”, da coletânea *Pólen*, no fragmento 40, Novalis (2001, p. 123) considera que “O artista é inteiramente transcendental”, e no fragmento 42, reitera que “Poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental”, sendo o poeta, dessa forma, “o médico transcendental”.

tempo e espaços infinitos, onde teria lugar a tranqüila satisfação. (1989, p. 52).

A consciência de uma existência finita aparece, no poeta da *Lira*, por meio da contemplação de um mundo que permanece e de outro que se abre além dos limites da vida prática e material. O ser que contempla a paisagem aberta sob uma clareira distante institui um universo diviso por três margens: a primeira, sendo o **mundo concreto**, espaço de ilusão e limitação; a segunda, o **mundo distante**, num constante além-fronteiras; e a terceira, espaço do ser, da transição, do **intermédio**, da consciência de finitude e da possibilidade de romper os limites. A natureza, nestes casos, conforme veremos, espelha esse embate entre a morte e a vida por meio de imagens que nos remetem ao fim do dia, ao crepúsculo, à vermelhidão de um céu que projeta a luta entre a vida que se esvai e outra vida superior que permanece sempre além da linha do horizonte.

O devaneio do amanhecer, em Azevedo, associa-se ao início da vida ou, pelo menos, à sua renovação cíclica; o devaneio do entardecer, por outro lado, associa-se ao fim das experiências cíclicas diárias, à imposição de outra ordem sobre a qual nada se sabe. O dia, deflagrado por uma natureza primaveril e radiante, cede lugar a uma paisagem que o liga à noite, ao mistério, a um tempo/espaço intuível pela contemplação do horizonte, mas inacessível pelas fronteiras da existência finita.

De qualquer forma, o crepúsculo atesta a antítese vida/morte a que Angélica Soares faz referência ao falar da poesia romântico-intimista, pois poetiza justamente a passagem entre uma vida e outra. O horizonte revela que a vida se constrói sobre os contrários, e que a morte, presente na vida, abre a possibilidade de que a vida exista na morte. Inspirado em Schelling e Novalis, Albert Béguin afirma que

En la naturaleza orgánica e inorgánica, todas las cosas aspiran manifiestamente a su propio aniquilamiento; pero, a través de él, tienden a unirse a sus contrarios. De este modo la muerte cobra un sentido: es la puerta que se abre a una fase más elevada, una etapa en el camino de incesante perfección. (1996, p. 139).

O homem seria, sob esse aspecto, a consciência do próprio limite imposto pela existência diária e a intuição de uma vida mais elevada, que se traduz sob uma aura de mistério e entrega. Preocupado com o fim das ilusões experimentadas pelo ser, o poeta

romântico vislumbra a possibilidade de um mundo onde não haja tristeza nem dor. A contemplação do horizonte, incisiva em alguns poetas (no caso do Brasil, recorrente em Álvares de Azevedo), divide o homem em matéria e espírito, em limitação e ilimitação, e persegue-se, ao mesmo tempo, uma ruptura com a vida concreta, seguida de adesão ao mistério aberto pela porta do horizonte. A natureza pintada nesses momentos atinge conotações que nos direcionam a esse embate entre vida e morte, de forma que a dimensão da segunda (re)vele um além em constante progressão.

Partindo da ideia de que “O mundo é a possibilidade de todos os mundos singulares” (DUFRENNE, 1969, p. 183; grifo do autor) e de que “a Natureza inspira a consciência” (1969, p. 187), a observação de um dia que finda remete, especialmente no poeta romântico, a ideia de uma existência que se aproxima do fim, aliada a determinada nostalgia e esperança de um porvir que o reintegre a uma ordem que fora perdida pelas dicotomias da experiência. A par desse estado intermediário descrito na poesia romântica, Ronaldo de Melo e Souza afere que

O eu-sujeito se revela como misteriosa cifra da transcendência que singulariza a existência humana. Irredutível à objetivação, o eu genuinamente humano é o envolvente, o delimitante, o horizonte de tudo que é ou existe. O homem que se dispõe a caminhar em direção ao horizonte visível, mas inacessível aos passos, reconhece, na distância impossível de se percorrer, que o horizonte se distancia à medida que ele parece aproximar-se. Não há como desfazer a disjunção conjuntiva ou a conjunção disjuntiva de um aquém e de um além horizonte. A visibilidade do aquém repousa sobre a invisibilidade do além. **Entre o aquém e o além, o homem, já de si, é o horizonte, o delimitante de um ilimitado inesgotável.** (2004, p. 303-304; grifo nosso).

Retomando o conceito schellinguiano de que a natureza exterior diz sobre a natureza interior do ser, podemos afirmar que a poesia romântica, na medida em que explora o crepúsculo como intermédio entre a finitude e a infinitude, reconhece na passagem do dia para a noite uma transição que é comum ao espírito humano. Na concepção de Mikel Dufrenne, o horizonte seria um “fundo” que se mantém nesta condição, já que não se traduz de forma direta, não se “fundamenta”⁵⁰. Assim,

⁵⁰ Segundo Dufrenne, no primeiro capítulo de *O Poético na Natureza* (1969, p. 182), “O horizonte situa as coisas presentes, mas também desdobra ou multiplica a significação: é um fundo de algum modo ajustado às figuras”. O crítico considera que só se consegue traduzir imagens da natureza na medida em que se enxerga

[...] o horizonte exterior é ainda um horizonte interior na medida em que designa não apenas o oculto que se acrescenta, mas o profundo que se desdobra, isto é, na medida em que o mundo é um fundo exigido pelo objeto para que seu sentido nêle ressoe em ecos cada vez mais longínquos. É necessário um sujeito para abrir o caminho ao sentido, mas é preciso um objeto para propor o sentido. (1969, p. 183).

O horizonte, propondo, então, o fim da claridade experimentada e a entrevisão de um mistério, de um universo oculto, motiva a transcendência de todos os seus elementos, associando-os a essa experiência de transgressão da vida, como uma luta corporal entre o aquém e o além. Por isso, é comum que o devaneio da tarde inclua imagens sanguinolentas motivadas por constante vermelhidão da natureza, roxidão das formas, fogo que se espraia progressivamente, aproximação de escuridão lutuosa etc. O pôr-do-sol sobre as águas – imagem comum no devaneio romântico – representa, normalmente, um elo entre o mundo físico e o espiritual, uma porta que separa duas realidades e intui o eu lírico sobre um mundo que se oponha à contingência a que estivera submetido. O horizonte, para o poeta romântico de modo geral, impõe-lhe um **mundo em perspectiva**, e, conseqüentemente, como di-visão; dessa forma, o poeta enxerga a si mesmo e ao mundo como aspectos de delimitação, negando a possibilidade de entenderem-se mutuamente e transvendo o que está além. Ainda no entender de Ronaldo de Melo,

O horizonte não se define como conceito, mas como imagem que inscreve o rigor do pensamento inteligível no vigor da plenitude sensível. [...] A intuição transcende o que lhe é realmente dado. No horizonte, interligam-se dois mundos, um que se vê aquém, outro que se imagina além da linha que delimita a visão. No jogo do espelho do visível e do invisível, o ponto de vista humano exhibe o conhecimento encarnado na finitude do tempo-espaço. (2004, p. 304).

nela elementos próprios do homem. A transcendência estaria, dessa forma, na linguagem que (de)cifra as imagens do mundo natural em consonância com o mundo íntimo do ser. Por essa razão, Dufrenne questiona: “[...] não será ainda a Natureza o correlato de uma consciência?”, e responde logo mais que o mundo está presente no homem na mesma medida em que o homem está presente no mundo, e que “[...] todo princípio transcendental deve partir daí”. (1969, p. 187).

4.1 – O CREPÚSCULO: MAR E MONTANHA

Na lírica de Álvares de Azevedo, deparamo-nos vez por outra com paisagens efervescentes do crepúsculo que concorrem para a exploração de imagens originais acerca do devaneio do entardecer, quando o poeta pinta a natureza de tons exóticos e extravagantes, num cromatismo que combina sensações visuais e espirituais. Em se tratando das etapas cíclicas do dia – amanhecer, entardecer e anoitecer –, o poeta explora com maior constância, como é evidente, o anoitecer; porém, é necessário, nesta altura, fazer um recorte dessa natureza crepuscular explorada pelo poeta em algumas de suas mais belas composições. “Crepúsculo do Mar” e “Crepúsculo nas Montanhas”, poemas que aparecem em sequência na Primeira parte da *Lira*, oferecem-nos a possibilidade de leitura desses aspectos do entardecer. Vejamos o primeiro:

Crepúsculo do Mar

No céu brilhante do poente em fogo
Com aureola ardente o sol dormia:
Do mar doirado nas vermelhas ondas
Purpúreo se escondia.

Como da noite o bafo sobre as águas
Que o reflexo da tarde incendiava,
Só a idéia de Deus e do infinito
No oceano boiava!

Como é doce viver nas longas praias
Nestas ondas e sol e ventania!
Como ao triste cismar encanto aéreo
Nas sombras preludia!

O painel luminoso do horizonte
Como as cândidas sombras alumia
Dos fantasmas de amor que nós amamos
Na ventura de um dia!

Como voltam gemendo e nebulosas,
Branças as roupas, desmaiado o seio,
Inda uma vez a murmurar nos sonhos
As palavras do enleio!...

Aqui nas praias onde o mar rebenta
 E a espuma no morrer de seios rola,
 Virei sentar-me no silêncio puro
 Que o meu peito consola!

Sonharei – lá enquanto, no crepúsculo,
 Como um globo de fogo o sol se abisma
 E o céu lampeja no clarão medonho
 De negro cataclisma;

Enquanto a ventania se levanta
 E no ocidente o arrebol se ateia
 No cinábrio do empíreo derramado
 A nuvem que roxeia...

Hora solene das idéias santas
 Que embala o sonhador nas fantasias,
 Quando a taça do amor embebe os lábios
 Do anjo das utopias!

Oceano de Deus! Que moribundo,
 Do nauta na canção que voz perdida
 Tão triste suspirou nas tuas ondas,
 Como um adeus à vida?

Que nau cheia de glória e d'esperanças,
 Floreada ao vento a rúbida bandeira,
 Na luz do incêndio rebentou bramindo
 Na vaga sobranceira?

Por que ao sol da manhã, e ao ar da noite
 Essa triste canção, eterna, escura,
 Como um treno de sombra e de agonia,
 Nos teus lábios murmura?

É vermelho de sangue o céu da noite
 Que na luz do crepúsculo se banha:
 Que planeta do céu do roto seio
 Golfeja luz tamanha?

Que mundo em fogo foi bater correndo
 Ao peito de outro mundo – e uma torrente
 De medonho clarão rasgou no éter
 E jorra sangue ardente?

Onde as nuvens do céu voam dormindo,
 Que doirada mansão de aves divinas
 Num véu purpúreo se enlutou rolando
 Ao vento das ruínas?

(2000, p. 147-149)

Para descrever o entardecer, no poema, o poeta lança mão de efeitos cromáticos que fazem alusão às cores vibrantes do crepúsculo. As expressões “céu brilhante”, “poente em fogo”, “aureola ardente”, “mar doirado”, “vermelhas ondas”, “purpúreo” (primeira estrofe), “painel luminoso” (quarta estrofe), “nebulosas”, “brancas roupas” (quinta estrofe), “globo de fogo” (sétima estrofe), “nuvens que roxeia” (oitava estrofe) e “vermelho de sangue” (décima terceira estrofe) sinalizam uma sobreposição de forças, cores e clarões que tornam o entardecer belo e agitado. A vermelhidão do céu recobre um sentido maior, que ultrapassa os limites do efeito visual, quando claramente é associado ao sangue em alguns trechos; a descrição de um céu ensanguentado reforça a ideia de uma luta onde parecem se digladiar os clarões do dia e os tons escuros da noite.

A tarde, em Álvares de Azevedo, pressupõe a “perda” do dia – motivadora de melancolia – e a adesão à noite – fonte de mistérios. J. Ginzburg, em importante estudo sobre os elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, entende que neste poeta o entardecer está diretamente ligado a uma ruptura que insinua a finitude do ser. Para o crítico,

O crepúsculo é um fenômeno capaz de sugerir conotações afetivas importantes. Trata-se de uma passagem, uma transição entre dois períodos, o dia e a noite. Simbolicamente, ele consiste em uma via de deslocamento, uma ruptura que altera profundamente a caracterização do espaço. Observá-lo consiste em acompanhar um processo de finitude e nascimento, em que ocorre a substituição da claridade pela escuridão. (1997, p. 143).

A segunda estrofe do poema descreve o pôr-do-sol como um momento em que qualquer atuação é suspensa. Retomando o mito da criação ditado pela Gênese bíblica, segundo a qual no início apenas o espírito de Deus pairava sobre as águas, o poeta insere o entardecer num tempo mítico, e o panteísmo que daí deriva faz analogia ao tempo anterior à história e, por consequência, à finitude desenvolvida pela consciência do homem. Tocando o primitivismo natural, o poeta (re)une o céu e a terra, reintegrando o universo a uma harmonia perdida pelas dicotomias. O entardecer, quando o sol “dorme” e “se esconde”, mediante a descrição feita na primeira estrofe, favorece o fim dessa di-visão (dia e noite) e da linearidade temporal. Essa relação entre as fases do dia e o mito, aventada por Azevedo

no poema, aparece no estudo *Horizonte e Complementariedade*, de Eudoro de Sousa, segundo o qual

Todos os dias, a luz separa o Céu e a Terra; todas as noites, a obscuridade os reúne. O mito só nos diz que algum dia foi o primeiro, em que o Céu e a Terra se apartaram, para dar lugar à luz, ou em que por força da luz, eles se separaram. E mais uma vez se anuncia o “fascinante mistério do horizonte”: para além dele, ainda Céu e Terra permanecem unidos; ainda são uma “forma só”. (1975, p. 38; aspas do autor).

Ao longo do poema, o poeta reitera as oposições instituídas pela separação do tempo em dia e noite, como “doce viver” e “sol” X “triste cismar” e “sombras” (terceira estrofe); “painel luminoso” X “sombras” (quarta estrofe); “sol da manhã” X “ar da noite” (décima segunda estrofe) etc. Essas oposições, resultantes da transição de que falamos, participam de uma oposição maior instaurada pelo movimento de ruptura e adesão, a saber, vida e morte. As imagens sangrentas expostas no poema fazem alusão justamente à morte decorrente dessa ruptura e, por isso, ao sofrimento consequente da vida que se deixa para trás. Trata-se de uma “Hora solene das idéias santas”, de um “adeus à vida”, quando os lábios murmuram “um treno de sombra e de agonia”. A luta entre o céu claro do dia e o céu escuro da noite faz com que o poeta questione, nas seis últimas estrofes, a transformação que se realiza em toda a paisagem natural, quando o “fogo” toma conta do céu como um “sangue ardente” para queimar tudo o que podia ser vislumbrado pelos clarões do sol; o poeta faz alusão metafórica, na décima quarta estrofe, a dois mundos que se bateram correndo, provocando “uma torrente / De medonho clarão [...]”. A ventania aparece em diversos momentos do poema, colaborando para a agitação entre duas realidades, sendo uma a que fora vivenciada pelo dia, e outra intuível pela imaginação poética que perpassa o poema por meio da sugestão do anoitecer.

A passagem do dia para a noite, em Azevedo, fala do processo de início e fim da vida; observar o crepúsculo, dessa forma, reforça a constatação da existência finita. Embasado em estudos de Antoine Raybald acerca da relação entre o crepúsculo e a melancolia, Ginzburg associa os aspectos do entardecer, no poeta, à melancolia, conforme dizemos há pouco; para ele, a imagem crepuscular está diretamente associada a uma “experiência de duplicidade”, e

[...] por constituir uma representação de finitude, por aproximar a percepção da escuridão, por motivar a contemplação, o crepúsculo é uma imagem preferencial para o sujeito melancólico. A dualidade emocional do sujeito lírico, nesse sentido, está articulada com a ambivalência do fenômeno observado, mediação entre perda e ganho, luz e treva, diurno e noturno. **Como mediação, o crepúsculo se situa numa zona de limite entre termos opostos.** (1997, p. 143; grifo nosso).

No poema de Azevedo, o jogo entre claro e escuro, dia e noite, do qual emanam vibrações cromáticas inusitadas, atenta para o caráter melancólico de seu texto, aparente pela sensação de perda inevitável de um tempo.

Além disso, não podemos deixar de mencionar que todo o ambiente descrito é cercado pelo mar; não se trata de um crepúsculo simplesmente, mas de um crepúsculo “do Mar”. Esta imagem, acompanhada da metamorfose sofrida por todo o entardecer, ganha importância extrema, pois auxilia o trabalho de diluição dos objetos da natureza física para que se alcance uma natureza mais subjetiva e espiritual. As conotações associadas ao mar atingem efeitos surpreendentes: o mar é “doirado” e de “vermelhas ondas”, recebe o “bafo” da noite, proporciona um “doce viver” e equivale a um “Oceano de Deus”. Mar e céu dissolvem todo o ambiente; a natureza se dissolve, arrasta-se, entrega-se: as nebulosas “voltam gemendo”, “a escuma no morrer dos seios rola”, “a ventania se levanta”, uma voz perdida suspira nas ondas, um planeta golfeja uma “luz tamanha”, um clarão rasga “no éter”, as nuvens “voam dormindo” etc. O universo se liquefaz, tendo o mar como espelho.

Cabem, aqui, algumas ideias de Bachelard sobre as águas do mar. O teórico (1997, p. 7) considera que a “[...] água é realmente o elemento transitório”, pois sugere uma metamorfose. A água do mar, para Bachelard, está sempre associada ao próprio devaneio, pois sugere um universo em emanação que se abre, por consequência, à infinitude e à profundidade. Conforme já dissemos, no poema de Álvares de Azevedo, o mar ajuda na diluição das formas concretas, pois “[...] dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação [...]. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos” (BACHELARD, 1997, p. 13). O “adeus à vida” em frente o “Oceano de Deus”, na décima estrofe, também nos remete a Bachelard, que considera “[...] o adeus à beira-mar [...] o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses” (1997, p. 77).

Mar e horizonte se complementam, no poema, sugerindo que há uma unidade nos confins do universo, onde as contradições e as dicotomias entre o céu e a terra são desfeitas. O horizonte azevediano aponta, dessa forma, **para a complementariedade, e não para o dualismo.**

A descrição do céu crepuscular, no poema, atinge maior grau de contemplação pelo uso contínuo da terceira pessoa, atribuída aos elementos naturais envolvidos neste cenário. Os únicos verbos em primeira pessoa são “Virei” e “Sonharei” – sexta e sétima estrofes respectivamente –, o primeiro reforçando este caráter contemplativo pelo desejo de ver, “no silêncio puro”, o sol se esconder; e o segundo, propondo que esta contemplação seja subjetivada pelo olhar do eu lírico. Na nona estrofe, o poeta reitera esse vínculo entre a natureza e o sujeito poético, pois considera que o entardecer “embala o sonhador nas fantasias” e “a taça do amor embebe os lábios / Do anjo das utopias!”. Essa experiência, regada a imagens de destruição, não diz respeito apenas ao fim da vida, mas também à possibilidade de outra vida; neste sentido é que o crepúsculo motiva, no poeta, o amor, os sonhos, as fantasias e as utopias.

É relevante, ainda, observarmos que o poeta, ao longo das quinze estrofes compostas de três versos decassílabos e um hexassílabo cada, lança mão de uma sonoridade que entoa os versos, tornando-os, em alguns momentos, extremamente musicalizados e representativos desse embate que se estabelece na transição entre o dia e a noite. Nos versos em que o poeta faz referência ao mar, é de se notar a prevalência da vogal “a”, contribuindo para a descrição do espaço amplo inerente a este espaço. A décima estrofe, que alude a uma “voz perdida” que “triste suspirou” na canção do nauta, incute nos versos a própria canção de que fala através do uso incisivo dos fonemas /d/ e /t/, impondo também, pela sonoridade, certo obstáculo instuído pelo “adeus à vida” neste entardecer de que nos fala o poeta no último verso desta estrofe:

Oceano de Deus! Que moribundo,
Do nauta na canção que voz perdida
Tão triste suspirou nas tuas ondas,
 Como um adeus à vida?
 (2000, p. 148)

É significativa, também, a recorrente nasalização de fonemas utilizada nas seis últimas estrofes, notadamente interrogativas a respeito do movimento propiciado pela vida que se acaba; expressões como “manhã”, “canção”, “sombra”, “sangue”, “tamanha”, “correndo”, “torrente”, “medonho”, entre outras, contribuem para a musicalidade de todos os versos das seis estrofes, além de nos direcionarem ao “negro cataclisma” de que nos fala o poeta na sétima estrofe. Ainda constatamos que as rimas estabelecidas no segundo e quarto versos de cada estrofe – bem ao gosto do poeta – concorrem para os efeitos sonoros de que estamos falando, principalmente porque o poeta as utiliza não aleatoriamente, mas provocando sensações que dialogam com a natureza exposta no poema.

O poeta produz muitas rimas graves com a vogal tônica “i”, como dormia-escondia, ventania-preludia, alumia-dia, abisma-cataclisma, fantasias-utopias, perdida-vida, divinas-ruínas, contrastando-as com rimas mais explosivas, como incendiava-boiava, rola-consola, banha-tamanha e torrente-ardente.

Os demais versos (misturados entre brancos e toantes) assumem, em sua maioria, a mesma condição explosiva devido à nasalidade da palavra final de cada verso, sendo elas “horizonte”, “sonhos”, “rebenta”, “medonho”, “levanta”, “derramando”, “santas”, “moribundo”, “ondas”, “esperanças”, “bramindo”, “correndo”, “dormindo” e “rolando”, de cujo efeito produzido já mencionamos.

Outra imagem que se circunscreve no crepúsculo é a montanha. Marcada por uma linha visível, porém inacessível aos passos, a montanha parece esconder atrás de si um lugar onde termina a terra e ocorre o encontro entre o céu e a terra.

Crepúsculo nas Montanhas

I
 Além serpeia o dorso pardacento
 Da longa serrania,
 Rubro flameja o véu sanguinolento
 Da tarde na agonia.

No cinéreo vapor o céu desbota
 Num azulado incerto;
 No ar se afoga desmaiando a nota
 Do sino do deserto.

Vim alentar meu coração saudoso
 No vento das campinas,

Enquanto nesse manto lutuoso
Pálida te reclinas,

E morre em teu silêncio, ó tarde bela,
Das folhas o rumor
E late o pardo cão que os passos vela
Do tardio pastor!

II
Pálida estrela! o canto do crepúsculo
Acorda-te no céu:
Ergue-te nua na floresta morta
Do teu doirado véu!

Ergue-te! eu vim por ti e pela tarde
Pelos campos errar,
Sentir o vento, respirando a vida,
E livre suspirar.

É mais puro o perfume das montanhas
Da tarde no cair:
Quando o vento da noite ruge as folhas
É doce o teu luzir!

Estrela do pastor no véu doirado
Acorda-te na serra,
Inda mais bela no azulado fogo
Do céu da minha terra!

III
Estrela d'oiro, no purpúreo leito
Da irmã da noite, branca e peregrina
No firmamento azul derramas dia
Que as almas ilumina!

Abre o seio de pérola, transpira
Esse raio de luz que a mente inflama!
Esse raio de amor que ungiu meus lábios
No meu peito derrama!

IV
Estrelinhas azuis co céu vermelho,
Lágrimas d'oiro sobre o véu da tarde,
Que olhar celeste em pálpebra divina
Vos derramou tremendo?

Quem à tarde, crisólitas ardentes,
Estrelas brancas, vos sagrou saudosas
Da frente dela na azulada c'roa
Como aureola viva?

Foram anjos de amor que vagabundos
 Com saudades do céu vagam gemendo
 E as lágrimas de fogo dos amores
 Sobre as nuvens pranteiam?

Criaturas da sombra e do mistério,
 Ou no purpúreo céu doireis a tarde,
 Ou pela noite cintileis medrosas,
 Estrelas, eu vos amo!

E quando exausto o coração no peito
 Do amor nas ilusões espera e dorme,
 Diáfanas vindes lhe doirar na mente
 A sombra da esperança!

Oh! quando o pobre sonhador medita
 Do vale fresco no orvalhado leito,
 Inveja às águias o perdido vôo,
 Para banhar-se no perfume etéreo.
 E nessa argêntea luz, no mar de amores
 Onde entre sonhos e luar divino
 A mão eterna vos lançou no espaço,
 Respirar e viver!
 (2000, p. 149-151)

O poeta alterna, aqui, versos decassílabos e hexassílabos distribuídos ao longo de quartetos, com exceção da última estrofe, de oito versos. Dividido em quatro partes, o poema apresenta, na primeira, rimas cruzadas; na segunda e terceira, rimas cruzadas apenas no segundo e quarto versos; e na quarta, versos brancos. Toda esta construção indica que o poeta, desprendendo-se de algumas formalidades poéticas, caminhava para a frouxidão do verso, alcançando maior liberdade, especialmente no tocante às rimas, conforme se observa neste e em vários outros poemas. Todo esse desprendimento, marcado pela gradação decrescente de versos rimados até versos brancos, contribui ainda para o próprio envolvimento da noite e a indistinção entre todos os elementos.

Em lugar das “vermelhas ondas”, temos o “dorso pardacento”. O poeta retoma os mesmos efeitos cromáticos desenvolvidos no “Crepúsculo do Mar”; o vermelho – associado ao sangue –, sobreposto a tons de fogo, azul e escuro (“véu sanguinolento”, “cinéreo vapor”, “azulado incerto”, “manto lutuoso”, “doirado véu”, “azulado fogo” etc) novamente nos remete às transformações do ambiente natural na passagem do dia para a noite. Essa tensão propiciada pelo entardecer aparece de modo significativo na primeira parte do poema, quando o poeta faz alusão à “tarde na agonia”, ao “manto lutuoso”, à morte

em silêncio da “tarde bela”. Conforme nos diz Ginzburg sobre o poema, em estudo já citado, “A agonia não é experimentada pela tarde ela mesma, mas se apresenta como um contexto em que o sujeito percebe a si mesmo; a agonia externa, em suma, é uma chave simbólica para manifestar uma agonia interna” (1997, p. 164). Neste poema, como no “Crepúsculo do Mar”, o sujeito lírico pinta o entardecer como um momento de despedida, de ruptura seguida de adesão ao mistério.

Águas e montanhas são bem representativas do entardecer, pois são as duas imagens que se complementam no “fim” do horizonte, passíveis de serem contempladas pelo observador do crepúsculo. O espetáculo poético traduzido por Azevedo na retratação do fim do dia propõe essa complementariedade, de forma que o devaneio da tarde pressuponha a junção da terra (montanha) ou da água com o céu, como se o horizonte indicasse que há um lugar onde tudo se complementa e se reunifica. O sujeito que contempla, dessa forma, participa de uma realidade que diferencia essas duas realidades e intui, poeticamente, que **o horizonte in-diferencia todas as coisas**. Por isso “[...] não seria difícil entrever que o horizonte mítico é a primeira cifra da transcendência” (SOUSA, 1975, p. 45).

A montanha recobre, normalmente, significados de união, de vínculo e de possibilidades. Mircea Eliade (1992, p. 24), considerando que a montanha é o símbolo do centro, retoma as crenças mesopotâmicas para afirmar que “[...] uma montanha central une o céu e a terra; trata-se da Montanha das Terras, o vínculo entre os territórios”. O estudioso dos mitos ainda considera que a montanha, vista como o ponto mais elevado da terra, é o “umbigo do mundo”, ou seja, onde se deu início a Criação. O poeta romântico em geral não só enxerga na montanha o ponto de partida do mundo, mas também o ponto de chegada, a possibilidade de reencontro com a origem após a experiência da existência no mundo das dicotomias e da dilaceração. O aspecto solar, em Álvares de Azevedo, logo cingido pela desilusão – conforme visto no capítulo anterior –, desmancha-se no horizonte através de transformações múltiplas que abrem a possibilidade das mesmas transformações no próprio ser. Contemplar o horizonte, em Álvares de Azevedo, é almejar a **fusão de si mesmo aos astros celestiais**.

Na segunda parte do poema, o poeta evoca a “Pálida estrela!”, e a partir daí, o que sucede são imagens mais ligadas à noite do que ao entardecer de fato. A tensão provocada

na primeira parte se desfaz em favor do brilho ocasionado pelas estrelas, que “acordam” no céu, erguem-se na “floresta morta”. As estrelas surgem como oposição ao fim do dia; o brilho que emana delas está associado à beleza da noite. Neste novo cenário, o ar ganha destaque: o poeta diz “Sentir o vento, respirando a vida”. Na terceira estrofe desta parte, o “perfume das montanhas”, o “vento da noite” e o “doce luzir” das estrelas atingem, sinestesticamente, a fusão dos elementos da noite. O eu lírico, liberto da tensão promovida na primeira parte, adere a uma liberdade progressiva que se desenvolve a partir da chegada da noite. Na quarta estrofe, ocorre a aproximação entre o céu e a terra, quando o poeta pede que a estrela acorde na serra, “Inda mais bela no azulado fogo / Do céu da minha terra!”. A estrela, dessa forma, sela essa união e restabelece a ordem na paisagem/íntimo do poeta.

A terceira parte, composta de apenas duas quadras, faz apologia à estrela. A noite descrita nesta parte atinge tons claros, pois a estrela é “d’oiro”, é “branca”, derrama “dia”, ilumina “as almas”, possui “seio de pérola” e “raio de luz”. Toda essa paisagem aclarada pelo brilho da estrela toca o íntimo do eu lírico (“Esse raio de amor que ungiu meus lábios / No meu peito derrama!”). Esta referência a uma noite clara é muito comum em Álvares de Azevedo; lua e estrelas provocam uma verdadeira noite-diurna, como se noite e dia se encontrassem, favorecendo a união dos polos e a recondução de todo o universo à origem/união de todo o universo. Segundo Schelling (apud BÉGUIN, 1996, p. 120; aspas do autor), *“Si en la noche misma surgiera una luz, si ‘un día nocturno y una noche diurna’ pudieran abrazarnos a todos, ése sería el fin supremo de nuestros deseos”*. **A noite estrelada posterior a uma tarde tensa, em Azevedo, propicia a liberdade e a unidade cósmica.**

A quarta parte, iniciando com a retomada do aspecto crepuscular (“céu vermelho”), porém acrescido das “Estrelinhas azuis”, associa a constelação às lágrimas espargidas por uma “pálpebra divina”, que corresponderia, conforme diz na terceira estrofe, aos “anjos vagabundos” derramando as “lágrimas de fogo dos amores”. Os anjos, ironicamente descritos dessa forma, são um prolongamento do eu lírico, que se vê nesta transição, abandonando a vida de amores e desejos, e aderindo a uma nova realidade que se inscreve na harmonia do universo. Descrevendo as estrelas como “Criaturas da sombra e do mistério”, o poeta enxerga, nelas, justamente a passagem da realidade diurna para a noturna, pois aparecem quando o céu ainda carrega o vermelho do entardecer.

Responsáveis por inserir o universo numa outra ordem, as estrelas incorporam, na poética azevediana, o prenúncio de uma outra vida, e por isso são, de acordo com o que nos diz o poeta, “medrosas”. Quando o poeta constata que a vida passada fora de ilusão e deixara “exausto o coração no peito”, entrega-se à noite de estrelas, enxergando, agora, esperança: “E quando exausto o coração no peito / Do amor nas ilusões espera e dorme, / Diáfanas vindes lhes doirar na mente / A sombra da esperança!”.

Como podemos perceber no poema – com exceção da primeira parte –, as estrelas assumem variadas faces que se estenderão na poética de Azevedo: ora representam o mistério e o desconhecido, ora a tristeza da vida que se deixa para trás, ora a esperança de uma vida espiritual sem os desejos despertados pela vida diurna. Um misto de nostalgia e possibilidade futura perpassa os versos do poeta neste e noutros poemas em que a imagem noturna aparece aclarada pelas estrelas.

Essa entrega à noite, no poema, é acentuada pelas referências a palavras e expressões que fazem alusão ao ar: o poeta diz “Sentir o vento, respirando a vida”, suspirar livremente, sentir “puro o perfume das montanhas” e o vento da noite rugindo as folhas; descreve a estrela que transpira “Esse raio que a mente inflama” etc. Tudo no universo respira, transpira, venta, sopra, contribuindo para a diluição do mundo concreto em favor um mundo etéreo que se entreabre através do entardecer.

Outro fator que colabora para essa tarefa de desobjetivação do mundo material é o “velamento”; a palavra “véu” é recorrente na poética azevediana e significativamente explorada neste poema (“véu sanguinolento”, “doirado véu”, “véu doirado”, “véu da tarde”), normalmente associada a termos que representam palidez e cintilações (“Pálida te reclinas”, “Pálida estrela!”, “Estrela d’ouro”, “Estrelas brancas”, “ilumina”, “seio de pérola”, “raio de luz”, “Lágrimas d’ouro”, “argêntea luz”, “luar divino” etc). Angélica Soares (1989, p. 48; aspas da autora) considera que “[...] o poeta romântico-intimista lança mão, não raramente, [...] da imagem do ‘véu’. Assim, velando o que já é velamento da solidão e do tédio, ele processa radicalmente a metamorfose da desilusão em ilusão, da dor em deleite”. Em “Crepúsculo nas Montanhas”, o velamento proposto pelas imagens nos remete a essa metamorfose a que Angélica faz referência, e a dor sofrida pela “luta sangrenta” se converte em prazer e deleite, conforme percebemos pelas imagens de uma natureza noturna, porém radiante.

É necessário dizer que o “Crepúsculo do Mar” é superior ao “Crepúsculo nas Montanhas” no que tange os efeitos produzidos pela transição entre os períodos do dia. No primeiro poema, Álvares de Azevedo incorpora, pela beleza das imagens, maior tensão; todo o poema sofre as mutações pressupostas pelo entardecer, desde a carga sonora, extremamente significativa para uma leitura satisfatória – conforme exploramos – até as transformações sangrentas oferecidas pelo embate do dia com a noite, das quais resultam sinestésias, cromatismos e simbologias bem desenvolvidas. No outro poema, em contrapartida, a tensão da primeira parte se desfaz em detrimento do início da noite, e as imagens vivas de um crepúsculo ardente são substituídas por imagens estelares que insistem até o final do poema. Concordamos com Ginzburg (1997, p. 174) quando diz que falta neste poema “[...] uma consistência simbólica, com relação ao teor melancólico que o poema, por sua temática, poderia pressupor”. O embate provocado pelas dualidades é diminuto em comparação ao primeiro poema.

4.2 – O CREPÚSCULO: VERÃO E OUTONO

Além do “Crepúsculo do Mar” e do “Crepúsculo nas Montanhas”, Álvares de Azevedo produziu outros dois poemas, também em sequência, na terceira parte da *Lira*, dedicados à tarde: “Tarde de Verão” e “Tarde de Outono”. Nestes poemas, o poeta se distancia, em certa medida, da pintura explosiva do entardecer no mar e da natureza genuína trazida pelo surgimento das primeiras estrelas na contemplação das montanhas. Aqui, a ênfase recai sobre os sentimentos de desilusão sofridos pelo eu lírico mediante a inevitável despedida dos sonhos e das fantasias; o embate provocado pela natureza crepuscular mediante o olhar projetivo do poeta, exposto anteriormente pelas imagens do entardecer nas águas e nas montanhas, transfere-se para o interior do eu lírico, causando gradações relativas à desesperança e à exaustão. Vejamos os poemas:

Tarde de Verão

Como cheirosa e doce a tarde expira!

De amor e luz inunda a praia bela!
E o sol já roxo e trêmulo desdobra
Um íris furta-cor na frente dela.

Deixai que eu morra só! enquanto o fogo
Da última febre dentro em mim vacila,
Não venham ilusões chamar-me à vida,
De saudades banhar a hora tranqüila!

Meu Deus! que eu morra em paz! não me coroem
De flores infecundas a agonia!
Oh! não doire o sonhar do moribundo
Lisonjeiro pincel da fantasia!

Exaurido de dor e d'esperança
Posso aqui respirar mais livremente,
Sentir ao vento dilatar-se a vida,
Como a flor da lagoa transparente!

Se ela estivesse aqui! no vale agora
Cai doce a brisa morna desmaiando:
Nos murmúrios do mar fora tão doce
Da tarde no palor viver amando!

Uni-la ao peito meu – nos lábios dela
Respirar uma vez cobrando alento;
A divina visão de seus amores
Acordar o meu peito inda um momento!

Fulgura a minha amante entre meus sonhos,
Como a estrela do mar nas águas brilha;
Bebe à noite o favônio em seus cabelos
Mais suave o aroma que a baunilha.

Se ela estivesse aqui! jamais tão doce
O crepúsculo o céu embelecera,
E a tarde de verão fora mais bela
Brilhando sobre a sua primavera!

Da lânguida pupila de seus olhos
Num olhar a desdém entorna amores,
Como à brisa vernal na relva mole
O pessegueiro em flor derrama flores.

Árvore florescente desta vida,
Que amor, beleza e mocidade encantam,
Derrama no meu seio as tuas flores
Onde as aves do céu à noite cantam!

Vem! a areia do mar cobri de flores
Perfumei de jasmims teu doce leito;

Podes suave, ó noiva do poeta,
Suspirosa dormir sobre meu peito!

Não tardes, minha vida! no crepúsculo
Ave da noite me acompanha a lira...
É um canto de amor... Meu Deus! que sonhos!
Era ainda ilusão – era mentira!
(2000, p. 165-166)

Para facilitar nossa leitura, podemos dividir o poema em duas partes, sendo a primeira correspondente às quatro estrofes iniciais. Nesta primeira parte, o poeta descreve, sem grande ênfase, a paisagem do entardecer, com exceção da primeira estrofe, que descreve sinesteticamente uma tarde “cheirosa e doce”, uma praia inundada “de amor e luz” e o “sol já roxo e trêmulo” que “desdobra um íris furta-cor”; o poeta recupera, aqui, os efeitos cromáticos já transcritos no “Crepúsculo do Mar” e no “Crepúsculo nas Montanhas”. O entardecer é entrevisto, como nos poemas já analisados, pelo seu aspecto de finitude e abandono da vida; o eu lírico se refere a este momento como sendo a própria morte, quando não há mais tempo para ilusões e esperanças. Porém, a vida passada insiste em ser revivida pelas lembranças, e o poeta institui um enfrentamento entre a tarde – representação da própria morte – e o “fogo / Da última febre [...]”, ou seja, a ventura das ilusões e dos amores. O desejo de aderir à morte se estabelece por meio dos imperativos “Deixai que eu morra só!”, “Não venham ilusões chamar-me à vida”, “Oh! não doire o sonhar do moribundo” e da constatação de que “Exaurido de dor e d’esperança / Posso aqui viver mais livremente”. O entardecer, para o poeta, coloca fim aos desejos frementes e, por isso, é capaz de libertá-lo da existência febril. Assim como no “Crepúsculo do Mar” e no “Crepúsculo nas Montanhas”, o entardecer aparece, aqui, como um momento de “agonia”, quando já não há lugar para as “flores infecundas” e para o “pincel da fantasia”.

Na segunda parte do poema, que consideramos a partir da quinta estrofe, o poeta se rende às lembranças, e a tensão propiciada pelo embate tarde/morte x passado/vida se dilui em favor do surgimento, na memória, da mulher, a quem o eu lírico se dirige com ternura. Este universo habitado pela mulher aparece mediante uma natureza palpitante, sensual e florida: “doce” brisa, mar, estrela refletida nas águas do mar, vento da noite, primavera, pessegueiro em flor, flores e areia do mar são os elementos naturais que compõem a paisagem. A natureza primaveril, neste poema, remete às lembranças do tempo em que o eu

poético fora feliz em companhia da mulher, a quem chama de “noiva do poeta”; ela detém o poeta, prende-o à vida e torna-se responsável pela sua hesitação no entardecer.

A “Tarde de Verão”, no poema, é a tarde em que as ilusões vividas persistem na memória do eu lírico. O verão nos remete, em Azevedo, aos **estados de excitação e intensos amores**; no poema em questão, alude à excitação dos amores vividos e, por consequência, a uma natureza encantada pelo perfume e pelas formas também excitantes de todos os elementos. Bachelard (2006, p. 111; grifo do autor) considera que “A lembrança pura não tem data. Tem uma *estação*. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças [...] As lembranças tornam-se grandes imagens, imagens engrandecidas, engrandecedoras”. Dessa forma, tanto “Tarde de Verão” quanto “Tarde de Outono” marcarão, em Álvares de Azevedo, a **poética das lembranças**, do devaneio instituído no limiar entre o dia que finda e a resistência de um tempo/espço marcado por sonhos e fantasias. Ainda de acordo com o filósofo do devaneio (2006, p. 111), o verão é “[...] a estação do ramalhete [...] um eterno ramalhete que nunca murcha. Pois ele adquire sempre a juventude do seu símbolo: é uma oferenda, inteiramente nova, inteiramente fresca”. Essa alusão a um verão primaveril – ardente e que se abre em eterna oferenda – é recorrente em Álvares de Azevedo, conforme se constata inclusive em “Tarde de Verão”, quando o poeta rememora a experiência amorosa. Na oitava estrofe, por exemplo, lembrando-se da mulher amada, o poeta diz: “E a tarde de verão fora mais bela / Brilhando sobre tua primavera”, além de várias outras passagens em que cobre o cenário de imagens fluorescentes. A natureza crepuscular, associada a estações do ano, direciona o olhar do eu lírico às excitações de um passado cujo significado se assenta sobre a mulher e o amor.

Em Castro Alves, as flores possuem igual correspondência, pois são associadas ao amor e à felicidade. O poema “A duas flores”, por exemplo, faz apologia a uma natureza aclarada pelo sol e pela beleza das flores⁵¹. A última estrofe exclama a primavera da seguinte forma:

Unidas... Ai quem pudera
 Numa eterna primavera
 Viver, qual vive esta flor.
 Juntar as rosas da vida

⁵¹ Os poemas “Murmúrios da tarde” e “A volta da primavera” – ambos de *Espumas Flutuantes* – também são bem representativos deste aspecto.

Na rama verde e florida,
 Na verde rama do amor!
 (2006, 118)

Na última estrofe de “Tarde de Verão”, o eu lírico desperta do sonho (“[...] Meu Deus! que sonhos! / Era ainda ilusão – era mentira!”), e as lembranças se desfazem em detrimento da “ave da noite”.

O jogo entre os sonhos e a resistência a eles acontece, no poema, por meio de pêndulos que oscilam da seguinte forma: negação da ilusão (adesão à morte) – afirmação da ilusão (adesão à vida) – reconhecimento do autoengano (adesão à morte). Negando a morte, o eu lírico afirma a vida e, conseqüentemente, a ilusão; negando a vida, o eu lírico afirma a morte e, conseqüentemente, a desesperança. A figura feminina aparece, aqui, como elemento propulsor das fantasias; ela é responsável pela contradição imposta pelo poeta mediante a morte.

O entardecer da natureza é associado, no poema, ao entardecer da vida do eu poético, conforme observamos na última estrofe: “Não tardes, minha vida! no crepúsculo / Ave da noite me acompanha a lira...”. Entregar-se à tarde é aceitar a noite – fonte de mistérios e resignação – e pôr fim às lembranças do dia, ou seja, aos prazeres e às ilusões experimentadas.

Em “Tarde de Outono”, poema que igualmente associa uma estação a devaneios e lembranças do passado, o poeta estabelece um diálogo entre a figura do próprio Poeta e a Saudade:

Tarde de Outono

O POETA
 Ó musa, por que vieste,
 E contigo me trouxeste
 A vagar na solidão?
 Tu não sabes que a lembrança
 De meus anos de esperança
 Aqui fala ao coração?

A SAUDADE
 De um puro amor à lânguida saudade
 É doce como a lágrima perdida,
 Que banha no cismar um rosto virgem.
 Volta o rosto ao passado, e chora a vida.

O POETA

Não sabes o quanto dói
 Uma lembrança que rói
 A fibra que adormeceu?...
 Foi neste vale que amei,
 Que a primavera sonhei,
 Aqui minh'alma viveu.

A SAUDADE

Pálidos sonhos do passado morto
 É doce reviver mesmo chorando.
 A alma refaz-se pura. Um vento aéreo
 Parece que do amor nos vai roubando.

O POETA

Eu vejo ainda a janela
 Onde à tarde junto dela
 Eu lia versos de amor...
 Como eu vivia d'enleio
 No bater daquele seio,
 Naquele aroma de flor!

Creio vê-la inda formosa,
 Nos cabelos uma rosa,
 De leve a janela abrir...
 Tão bela, meu Deus, tão bela!
 Por que amei tanto, donzela,
 Se devias me trair?

A SAUDADE

A casa está deserta. A parasita
 Das paredes estala a negra cor.
 Os aposentos o ervaçal povoa.
 A porta é franca... Entremos, trovador!

O POETA

Derramai-vos, prantos meus!
 Dai-me prantos, ó meu Deus!
 Eu quero chorar aqui!
 Em que sonhos de ebriedade
 No arrebol da mocidade
 Eu nesta sombra dormi!

Passado, por que murchaste?
 Ventura, por que passaste
 Degenerando em saudade?
 Do estio secou-se a fonte,
 Só ficou na minha frente
 A febre da mocidade.

A SAUDADE

Sonha, poeta, sonha! Ali sentado
 No tosco assento da janela antiga,
 Apóia sobre a mão a face pálida,
 Sorrindo – dos amores à cantiga.

O POETA

Minh'alma triste se enluta,
 Quando a voz interna escuta
 Que blasfema da esperança.
 Aqui tudo se perdeu,
 Minha pureza morreu
 Com o enlevo de criança!

Ali, amante ditoso,
 Delirante, suspiroso,
 Eflúvios dela sorvi.
 No seu colo eu me deitava...
 E ela tão doce cantava!
 De amor e canto vivi!

Na sombra deste arvoredado
 Oh! quantas vezes a medo
 Nossos lábios se tocaram!
 E os seios onde gemia
 Uma voz que *amor* dizia,
 Desmaiando me apertaram!

Foi doce nos braços teus,
 Meu anjo belo de Deus,
 Um instante do viver!
 Tão doce, que em mim sentia
 Que minh'alma se esvaía
 E eu pensava ali morrer!

A SAUDADE

É berço de mistério e d'harmonia
 Seio mimoso de adorada amante.
 A alma bebe nos sons que amor suspira
 A voz, a doce voz de uma alma errante.

Tingem-se os olhos de amorosa sombra,
 Os lábios convulsivos estremecem,
 E a vida foge ao peito... apenas tinge
 As faces que de amor empalidecem.

Parece então que o agitar do gozo
 Nossos lábios atrai a um bem divino:
 Da amante o beijo é puro como as flores
 E a voz dela é um hino.

Dizei-o vós, dizei, ternos amantes,
 Almas ardentes que a paixão palpita,
 Dizei essa emoção que o peito gela
 E os frios nervos num espasmo agita.

Vinte anos! como tens doirados sonhos!
 E como a névoa de falaz ventura
 Que se estende nos olhos do poeta
 Doira a amante de nova formosura!

O POETA
 Que gemer! não me enganava!
 Era o anjo que velava
 Minha casta solidão?
 São minhas noites gozadas,
 As aventuras tão choradas
 Que vibram meu coração?

É tarde, amores, é tarde;
 Uma centelha não arde
 Na cinza dos seios meus...
 Por ela tanto chorei,
 Que mancebo morrerei
 Adeus, amores, adeus!
 (2000, p. 166-170)

O poema é elaborado como uma dramatização alegórica: institui-se um diálogo entre o Poeta e a Saudade. As falas do Poeta são distribuídas em sextilhas, com versos em redondilha maior e rimas emparelhadas no primeiro e segundo versos, depois no quarto e quinto versos. Já as falas da Saudade são distribuídas em quadras, com versos decassílabos (com exceção do último verso da décima sétima estrofe), com rimas alternadas no segundo e quarto versos. Embora o verso decassílabo seja largamente explorado por Álvares de Azevedo, não é tão raro aparecerem poemas que intercalem versos decassílabos e redondilhos e outros que se construam unicamente com versos redondilhos. A retomada deste padrão de versificação pelo poeta, neste e noutros poemas, insere-o na tradição poética e na canção popular, o que foi comum na poesia dos vários romantismos.

O poema não retrata com muita precisão uma tarde de outono, como se espera pelo título; o entardecer de outono é expresso com emoção e saudosismo, de forma a refletir o estado interior do poeta. De todos os poemas referentes ao entardecer, este é o que aparece de forma mais interiorizada, sem os recortes da paisagem crepuscular. Porém, a sensação de

perda e as lembranças do passado aparecem como traço comum em todos os poemas; a poética do entardecer, em Azevedo, é sempre a **poética da finitude e da lembrança**.

Em “Tarde de Outono”, o eu lírico saudoso se dirige à musa, personificada pela figura da Saudade (“Ó musa, por que vieste, / E contigo me trouxeste / A vagar na solidão?”). Olhando para o passado, sofre de lembranças, e a Saudade insiste em que ele retorne ao “passado morto”, pois “É doce reviver mesmo chorando” e “A alma refaz-se pura”. Há certo enfrentamento entre o poeta, que sente a dor de reavivar as lembranças, e a Saudade, que o seduz a recordar os amores. Na quinta, sexta e sétima estrofes, o poeta adere ao apelo da Saudade e lembra-se da mulher amada na janela, durante o entardecer, quando lia para ela versos de amor e “vivia d’enleio”, vendo-a formosa. A janela sobre a qual se apoia a mulher, além de reforçar o distanciamento concreto entre os enamorados, propicia a separação entre o passado e o presente, o que se pode perceber melhor na décima estrofe: “Sonha, poeta, sonha! Ali sentado / No tosco assento da janela antiga”. A mulher, como nos outros poemas dedicados ao entardecer, é responsável pelas suas recordações; os amores aprisionam a figura do poeta ao passado.

O par amor/morte é de extrema relevância no Romantismo e, em particular, em Álvares de Azevedo, que atrela o sentimento amoroso a uma experiência de morte contínua. Na décima quarta estrofe, quando o poeta assim se expressa:

Foi doce nos braços teus,
 Meu anjo belo de Deus,
 Um instante do viver!
 Tão doce, que em mim sentia
 Que minh’alma se esvaía
 E eu pensava ali morrer!
 (2000, p. 169)

chamamos a atenção para o par de rimas “viver” e “morrer”; o mesmo deleite que o poeta encontra nos braços da mulher – responsável pelo seu viver – o faz pensar em morrer. O Poeta assume a desejada impossibilidade de ação amorosa quando incorpora uma passividade que o remete à sensação de morte; paradoxalmente, ele pensa em morte justamente no momento em que mais vive. Ocupando-se da antítese vida x morte em Álvares de Azevedo, Angélica Soares considera que

A “vida”, a “mocidade”, os “amores”, isto é, a realidade presente, aparece no passado, enquanto a “treva” da “morte” se antecipa, tomando lugar no presente. Esse mecanismo de substituição, que une presente, passado e futuro identifica um processo existencial, cujo único modo de viver é viver a própria morte. (1989, p. 85; aspas da autora).

Essa união entre passado, presente e futuro aparece com constância na poética do entardecer azevediana, quando o poeta, estando na fronteira entre a vida e a morte, identifica a morte nos prazeres do passado e a possibilidade de vida nessa tensão presente que o direciona a um futuro incerto.

Na última estrofe, o poeta acorda dos sonhos trazidos pelas recordações; é quando admite ser tarde para os amores. A “centelha” já não arde mais na “cinza dos seios” dele, e morre jovem por tanto chorar. A morte na flor dos anos é comumente explorada pelos poetas do Mal-do-Século, e o poeta da *Lira* não deixou de mencioná-la nesse veio poético da finitude do dia e, conseqüentemente, da vida. Não raras vezes o poeta se vê como um jovem de vinte anos, que ora fora devasso, ora amara demais sem ser correspondido, e parte levando apenas as emoções de uma vida juvenil.

Alfred de Musset – escritor romântico francês bastante lido por Álvares de Azevedo – tratou da morte e dos amores intensos vividos em redor dos vinte anos de idade. Em seu livro *A confissão de um filho do século* (1836), que serviu de anúncio e concentração de todos os clichês ultrarromânticos, o escritor narra a vida de Otávio, jovem que, aos vinte anos de idade, envolveu-se com prostitutas, amou intensamente e sofreu com violência as frustrações amorosas; ao final da narrativa, quando o personagem está com vinte e dois anos, separa-se de Brigitte após crises sucessivas de ciúmes e intrigas causadas pelo seu próprio desejo de sofrer por amor. Musset reconhece, nas páginas iniciais do romance, que o Romantismo era como uma erva daninha que se alastrava nos corações dos jovens, afetando suas crenças e os valores instituídos; segundo o que nos diz, “[...] os jovens tudo negavam. Os poetas cantavam o desespero: os jovens saíam da escola com a fronte serena, o rosto fresco e vermelho, e a blasfêmia na boca. [...] os cérebros encheram-se facilmente das idéias inglesas e alemãs” (s.d., p. 16). No terceiro capítulo, o personagem em primeira pessoa Otávio, desejando ilustrar a chaga que as ideias românticas trouxeram para os jovens, inicia a narrativa da sua própria vida: “Preciso contar em que ocasião me atacou, pela primeira vez, a moléstia do século” (s.d., p. 19), quando então contava com apenas

dezenove anos, era saudável, e o ciúme causado por intensos amores o leva aos limites da paixão, da alucinação e da loucura. Álvares de Azevedo herdou, da literatura de Musset, não as intensas crises de ciúmes, mas as paixões arrasadoras que cercam o jovem e impelem-no para a doença e para a morte.

4.3 – OUTRAS TARDES

O par alegórico Poeta-Saudade, em “Tarde de Outono”, incita recordações, amores, nostalgia, melancolia e morte – aspectos explorados em toda a sua poética do entardecer. Em “Virgem Morta”, também da primeira parte da *Lira*, o poeta intensifica o vínculo existente entre a tarde e a morte, enxergando nas imagens do crepúsculo a própria poesia: “E, quando geme a brisa do crepúsculo / Mais poesia do arrebol transpira”. As nuvens novamente são pintadas de “roxas”, e a “tarde moribunda” abriga imagens da areia e do mar. Dos poemas em que o poeta descreve a natureza crepuscular, este é o que mais envolve a figura feminina nas formas naturais, de forma que o fim do dia corresponda à morte da mulher amada.

Irmã chorosa a suspirar desfolhe
No seu dormir da laranjeira as flores,
Vistam-na de cetim, e o véu de noiva
Lhes desdobrem da face nos palores.

Vagueie em torno, de saudosas virgens,
Errando à noite a lamentosa turma;
Nos cânticos de amor e de saudade
Junto às ondas do mar a virgem durma.
(2000, p. 175)

Em todo o poema, o entardecer e a morte da mulher ocorrem espelhados pelo mar. Assim como no “Crepúsculo do Mar”, em “Virgem Morta” as águas do mar acompanham as imagens avermelhadas do entardecer, de forma que a fluidez de todo o ambiente concreto concorra para o processo de desobjetivação. Lembramos, ainda, que é muito

comum, em Álvares de Azevedo, a imagem da mulher que morre à beira-mar⁵². Sobre essa tônica da poética azevediana, Maria Alice de Oliveira Faria argumenta que

[...] pelo simbolismo da morte na água e mais precisamente pela mulher morta que a água do mar carrega para o horizonte desconhecido, Álvares exprime simbolicamente a aceitação do Mal da Morte com passividade e abandono. [...] aí se encontram também as razões pelas quais ele procura tornar a morte bela e atraente. (1973, p. 196-197).

Toda a natureza crepuscular, no poema, liquefaz-se, entregando-se à noite que chega; dessa forma, perfume, cântico, suspiro, brisa e cânticos perpassam o poema, auxiliando nessa inevitável fluidez do mundo natural. O próprio poeta entrega-se à morte, conforme na estrofe abaixo:

À brisa da saudade suspirando
Aí, na tarde misteriosa e bela,
Entregarei as cordas do alaúde
E irei meus sonhos prantear por ela!
(2000, p. 175)

A morte, assim como a tarde, é “misteriosa e bela”; ambas instauram o **tempo da diluição e da travessia**. O poeta faz referência ao “túmulo da mulher virgem”, onde pretende derramar “a essência dos cânticos divinos” e perfumar-lhe “de amorosos prantos”. A pureza da mulher, associada ao devaneio do entardecer, alude diretamente a uma morte prematura e até infantil, isenta de qualquer deformidade mundana. Rendendo amor e glórias à mulher casta que morre no entardecer, o poeta intenta sua própria natureza angelical, desejando igualmente morrer jovem e puro. Importa-lhe mais a ideia de amar do que propriamente o envolvimento físico com a mulher: “Que importa que ela durma descorada, / E velasse o palor a cor do pejo?”. Diferentemente, em certa medida, dos outros poemas que mostramos, este institui uma natureza virgem, imaculada, de forma que a morte esteja vincada ao próprio nascimento de tudo.

Como na “Tarde de Outono”, o entardecer impõe ao poeta a constatação do fim de todos os sonhos: “Ah! que tudo passou! só tenho agora / O sorriso de um anjo macilento!”.

⁵² No capítulo posterior, quando tratarmos dos aspectos noturnos na natureza azevediana, faremos uma discussão mais fundamentada sobre as imagens marítimas.

O entardecer corresponde, em Azevedo, a um último sonho – a um sonho que seja as lembranças de outros sonhos passados.

Nas estrofes finais de “Virgem Morta”, o poeta provoca diretamente a intersecção entre a tarde e a morte:

Qu’esperanças, meu Deus! E o mundo agora
Se inunda em tanto sol no céu da tarde!
Acorda, coração!... Mas no meu peito
Lábio de morte murmurou – É tarde!

É tarde! e quando o peito estremecia
Sentir-me abandonado e moribundo!
É tarde! é tarde! ó ilusões da vida,
Morreu com ela da esperança o mundo!...
(2000, p. 177)

A morte do dia, a morte da virgem e a morte do poeta completam alguns dos ideais românticos, dentre eles, a melancolia trazida pela constatação das ilusões da vida e a união, pelo processo de analogia, de todos os elementos concernentes à natureza: a virgindade da mulher (apropriada à natureza) e a morte do próprio poeta, que, perseguindo a pureza da mulher (“Deixai que eu durma ali e que descanse, / Na morte ao menos, junto ao seio dela!”), caminha para uma ordem natural.

Em *O Poema do Frade*, Álvares de Azevedo abre o Canto Quinto com a descrição de um entardecer; porém, a imagem criada pelo poeta destoa das outras que observamos até aqui, pois se trata de uma tarde chuvosa:

Era uma tarde – mas a chuva fria
Dos úmidos ciprestes gotejava,
Além no céu escuro o sol morria
Como rola na terra a rubra lava,
E o vento além no farfalhar funéreo
Gemia no ervaçal do cemitério.

Era o campo onde brota a erva inculta
Sobre o corpo do ancião e da donzela,
Aonde o verme a forma nívea insulta
E o mármore dos seios amarela!
E aonde ao apagar de uma esperança
Dos amigos enterra-se a lembrança!

É o campo da morte – aí gemidos

Não busques, solitário: fuge o mundo,
 Os miasmas da campa, os ais sentidos
 Vai antes sufoca num peito imundo!
 Filho da dor! para esquecer a vida
 Bastam os seios da mulher perdida!
 (2000, p. 361)

A chuva fria apaga o espetáculo crepuscular proporcionado pelas imagens criadas em outros poemas, e também redireciona a sensação trazida pelo entardecer nos poemas sobre os quais falamos. Essas três estrofes, primeiras das cinquenta que compõem o último canto do poema, apontam imagens de uma natureza em ruína, hostilizada pela chuva e pela descrição do cemitério; “úmidos ciprestes”, “céu escuro”, “farfalhar funéreo”, “ervaçal do cemitério”, “erva inculca”, “verme”, “campo da morte”, “gemidos”, “miasmas da campa”, “ais sentidos” e “peito imundo” nos remetem ao sofrimento, à destruição e à morte. O poeta substitui a nostalgia comum nas outras imagens do entardecer no mar e na montanha por uma descrição mórbida do entardecer no cemitério. As imagens se aproximam, de certa forma, de uma das vertentes do decadentismo baudelaireano arroladas por H. Friedrich (1991, p. 45-46), a saber: “[...] obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro, pútrido... [...]”. O poeta faz um movimento pendular e caminha para o disforme, o irregular, o grotesco.

O cenário descrito nestes e noutros versos do poema resulta da vida desregrada e de corrupção amorosa experimentada por Jhonatas. O rapaz, comparado a Don Juan, mergulhado no tédio e na “negra vida”, encontra numa noite, recostada a uma janela, Consuelo, a quem considera “Melancólica e bela como a lua”. Contrariando seus votos de retidão, o frade envolve-se com a jovem e passa a viver de vinho, charuto e amores. Consuelo morre nas águas do mar e é amparada por Jhonatas, que segura o cadáver no colo e também morre. A descrição que abre o Canto Quinto é decorrente dessas mortes e da devassidão do “cantor da vida impura”; a ruína observada pelas imagens do entardecer demonstra a decadência do frade. A última estrofe do Canto Quarto já anunciava o ambiente a ser descrito no próximo canto, quando o narrador do conto metrificado disse:

Tarde! quando eu morrer, e desprezado
 Ao corvo dêem meu corpo desbotado,
 Derrama sobre mim teus mornos estos!
 Talvez reviva o fogo do passado

Nas fibras rotas, nos infaustos restos
Do cadáver no campo abandonado!
(2000, p. 360)

Álvares de Azevedo não foi o único poeta do Romantismo brasileiro a dedicar versos ao entardecer, mas é o que mais associa essa condição da natureza à morte. Onédia Célia de Carvalho Barboza, estudando as traduções de **Byron** realizadas no Brasil, em sua obra *Byron no Brasil: Traduções*, toma um trecho de *Parisina* traduzido por Álvares de Azevedo onde o poeta inglês descreve a hora do crepúsculo. Comparando o texto original com a tradução, Onédia observa que o poeta brasileiro atribui maior obscuridade à hora do crepúsculo, aproximando o crepúsculo de Byron aos crepúsculos versejados por ele. A parte final do trecho destacado pela ensaísta assim se apresenta, no original:

*And in the sky the stars are met,
And on the wave is deeper blue,
And on the leaf a browner hue,
And in the heaven that clear obscure,
So softly dark, and darkly pure,
Which follows the decline of day,
As twilight melts beneath the moon away.*
(BYRON apud BARBOZA, 1974, p. 161)

E na tradução de Álvares de Azevedo:

E se encontram no céu as estrelas,
São as águas d'azul mais escuro,
Têm mais negras as cores as folhas,
Desse escuro o céu vai-se envolvendo
Docemente tão negro e tão puro
Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo
Qual finda o crepúsculo – a lua nascendo.
(ALVARES DE AZEVEDO apud BARBOZA, 1974, p. 162)

Observando a propensão de Álvares de Azevedo para uma natureza mais sombria, Onédia afirma:

Note-se especialmente como Álvares de Azevedo, levado talvez pelo seu *byronismo*, transfigurou o crepúsculo de Byron, tornando-o muito mais sombrio na tradução. Na última estrofe dessa, encontramos o qualificativo “escuro” duas vezes, e “negro”, duas também, sendo que o escritor inglês

nunca recorre ao adjetivo “black”. Byron acentua os tons mais profundos das águas e das folhagens à tardinha através de vocábulos como “deeper” e “browner” e quando faz uso de “dark”, “darkly”, abranda-os sutilmente ao combiná-los com “softly” e “pure”. Finalmente, não se encontram na versão brasileira os contrastes de luz e sombra que fazem o encanto do crepúsculo e que são expressos no original, com muito efeito, aliás, pelo uso das oposições “softly dark”, “darkly pure”, e, principalmente, “clear obscure”. Álvares de Azevedo omite o adjetivo “clear” e traduz “dark” por negro. E apresenta-nos no final um céu “negro”, sudário apropriado para um dia que “morre” nas nuvens, segundo a sua imagem, bem mais *byroniana* certamente que a do próprio Byron, que alude ao *declínio do dia*, e não à sua morte. (1974, p. 163; aspas e grifo da autora).

As observações de Onédia nos direcionam a um conhecimento maior sobre a poética de Azevedo, pois através de minuciosa análise comparativa conclui que o poeta de *O Conde Lopo*, mesmo nas traduções, ressalta os aspectos noturnos e macabros que tanto o inseriram na poesia e na prosa ultrarromântica brasileira⁵³.

Gonçalves Dias, menos adepto a esse léxico “sombrio” utilizado por Álvares de Azevedo, mas igualmente encenando o crepúsculo como prenúncio de morte e saudade, dedicou alguns versos à descrição do entardecer. Em seu poema “A tarde”, atribui maior serenidade e alegria às imagens do fim do dia. Abrindo o poema com os versos “Oh tarde, oh bela tarde, oh meus amores, / Mãe da meditação, meu doce encanto!”, sente-se mais pleno e realizado que nos versos escritos por Azevedo. Porém, **o poeta indianista relaciona a noite diretamente à morte**, pois “[...] nessa escuridão, nesse silêncio / Que ela consigo traz, há um quê de horrível / Que espanta e desespera e geme n’alma; / Um quê de triste que nos lembra a morte!”. Álvares de Azevedo antecipa as sensações de morte já na natureza diurna, conforme pudemos mostrar no capítulo anterior; a manhã, que renova os ânimos e faz o poeta recobrar o gosto pela vida, logo é substituída por tons escuros que o inspiram a sensações de morte, intensificadas com o entardecer, quando há verdadeira luta sangrenta entre a vida e a morte.

O entardecer gonçalvino traz um misto de **cores vibrantes, porém mais claras que em Álvares de Azevedo**. A quarta estrofe do poema “A tarde” atesta essa visão:

A brisa que murmura na folhagem,

⁵³ Onédia também compara a tradução que Álvares de Azevedo fez das duas primeiras estâncias de *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Byron, e observa que o poeta brasileiro carrega um pouco nas cores, inserindo as palavras num contexto mais lúgubre e orgiaco (1974, p. 166).

As aves que pipitam docemente,
 A estrela que desponta, que rutila,
 Com duvidosa luz ferindo os mares,
 O sol que vai nas águas sepultar-se
 Tingindo o azul dos céus de branco e d'oiro;
 Perfumes, murmurar, vapores, brisa,
 Estrelas, céus e mar, e sol e terra,
 Tudo existe contigo, e tu és tudo.
 (2008, p. 155)

Através dessas imagens, fica claro que Gonçalves Dias prefere um entardecer mais nítido e suave, sem os tons vermelhos e roxos que são largamente explorados por Azevedo. O **tema da saudade** despertada pelo entardecer, porém, aproxima os dois poetas, conforme podemos ver claramente em outra estrofe do mesmo poema:

Hora do pôr-do-sol! – hora fagueira,
 Qu'encerras tanto amor, tristeza tanta!
 Quem há que de te ver não sinta enlevos,
 Quem há na terra que não sinta as fibras
 Todas do coração pulsar-lhe amigas,
 Quando desse teu manto as pardas franjas
 Soltas, roçando a habitação dos homens?
 Há i prazer tamanho que embriaga,
 Há i prazer tão puro, que parece
 Haver anjos dos céus com seus acordes
 A miséria existência acalentado!
 (2008, p. 156)

As sensações de prazer e tristeza perpassam a tarde, embora haja preponderância de suavidade e claridade, conforme já observamos, tornando o entardecer gonçalvino muito mais harmônico e puro que o de Azevedo.

Castro Alves, por outro lado, aproxima-se do poema azevediano quando toca as imagens do entardecer. O poeta condoreiro vê na tarde que desce o prenúncio de morte, enxerga a ilusão da vida passada e deseja, com a chegada da noite, voltar a um lugar de origem que corresponda à sua verdadeira pátria. No prólogo das *Espumas flutuantes*, há uma descrição calorosa do entardecer, e o poeta retira desse momento aspectos que denunciam um entardecer vibrante da própria vida. A imagem do mar e da montanha, pintada nos versos de Álvares de Azevedo, aparece no prólogo para compor a visão da tarde. O crepúsculo de Castro Alves é composto, como ele nos mostra (2006, p. 29), pelo

“sol que se atufava nos mares”, um “vasto incêndio” que se alastra sobre “a cabeça loura das ondas”. O poeta aproxima os “cimos fantásticos da serra” a uma “espécie de naufrágio celeste”. O envolvimento entre o eu e a tarde é descrito da seguinte forma: “Só e triste, encostado à borda do navio, eu seguia com os olhos aquele esvaecimento indefinido e minha alma apegava-se à forma vacilante das montanhas – derradeiras atalhias dos meus arraiás da mocidade” (2006, p. 29-30).

O **aspecto incendiário** da natureza crepuscular e a **dinamicidade** marcada pela transição do dia para a noite são comuns na poética de Castro Alves, o que certamente nos remete à poética de Azevedo. Em relação à tristeza trazida pela aproximação da noite, o poeta de *Navio Negreiro* diz, ainda no Prólogo:

Foi então que, em face dessas duas tristezas – a noite que descia dos céus, – a solidão que subia do oceano –, recordei-me de vós, meus amigos!
E tive pena de lembrar que em breve nada restaria do peregrino na terra hospitaleira, onde vagara; nem sequer a lembrança desta alma, que convosco e por vós vivera e sentira, gemera e cantara...
Ó espíritos errantes sobre a terra! Ó velas enfundadas sobre os mares!...
Vós sabeis quanto sois efêmeros... – passageiros que vos absorveis no espaço escuro, ou no escuro esquecimento. (2006, p. 30).

As sensações proporcionadas pelo céu, pelo mar e pela terra encerram, dessa forma, a tristeza e a solidão sentida pelo eu lírico no limiar da natureza diurna, quando constata que a noite/morte apaga a “vida errante”, aquela dos “vinte anos” (citada pelo próprio poeta em determinada passagem), deixando para trás apenas as espumas flutuantes do mar.

Os poemas de Castro Alves confirmam a aproximação de sua poética do entardecer à poética de Álvares de Azevedo. Em ambos, é muito patente a associação entre a tarde e a morte; dessa associação, sobrevivem todas as sensações de **saudade**, **nostalgia**, **melancolia** e **retorno à pátria perdida**. O poema “A Boa-Vista”, de *Espumas flutuantes*, que traz como epígrafe uma passagem poética de Álvares de Azevedo, apresenta a tarde nos moldes sentidos pelo poeta da *Lira*. A primeira estrofe, que assim se apresenta:

Era uma tarde triste, mas límpida e suave...
Eu – pálido poeta – seguia triste e grave
A estrada, que conduz ao campo solitário,
Como um filho, que volta ao paternal sacrário,
(2006, p. 103)

destaca o entardecer como um momento de tristeza que o conduz à morte (“campo solitário”) e a uma volta às origens, conforme também fica claro na seguinte estrofe:

A pávida andorinha, que o vendaval fustiga,
Procura os coruchéus da catedral antiga.
Eu – andorinha entregue aos vendavais do inverno,
Ia seguindo triste p’ra o velho lar paterno.
(2006, p. 104)

Esse retorno que o poeta alude incisivamente está relacionado à própria **infância**, o tempo isento das ilusões trazidas pela vida. O poeta chora a passagem da vida, e deseja apenas que a tarde traga de volta sua infância:

Oh! deixem-me chorar!... Meu lar... meu doce ninho!
Abre a vetusta grade ao filho teu mesquinho!
Passado – mar imenso!... Inunda-me em fragrância!
Eu não quero lauréis, quero as rosas da infância!
(2006, p. 105)

Porém, a infância sonhada na hora derradeira se esvazia perante o cenário decadente que encontra: “A erva inunda a terra; o musgo trepa os muros / A urtiga silvestre enrola em nós impuros”, impondo uma visão irônica que frustra a beleza esperada. A velha casa dos pais, agora, é descrita como “um crânio já vazio, / Que o hóspede largando deixou calado e frio”, e o que lhe resta são apenas as lembranças do passado:

Aqui... além... mais longe... por onde eu movo e passo,
Como aves, que espantadas arrojaram-se ao espaço,
Saudades e lembranças s’erguendo – bando alado –
Roçam por mim as asas voando p’ra o passado.
(2006, p. 107)

O poema “Murmúrios da tarde”, da mesma obra, é rico em imagens de uma natureza que morre junto ao sol. Há uma resistência por parte dos elementos naturais, que lamentam a chegada do anoitecer e insistem em ainda gozar dos prazeres do dia. Observemos as quatro primeiras estrofes:

Ontem à tarde, quando o sol morria,
 A natureza era um poema santo,
 De cada moita a escuridão saía,
 De cada gruta rebentava um canto,
 Ontem à tarde, quando o sol morria.

Do céu azul na profundezca escura
 Brilhava a estrela, como um fruto louro,
 E qual a foice, que no chão fulgura,
 Mostrava a lua o semicírculo d'ouro,
 Do céu azul na profundezca escura.

Larga harmonia embalsamava os ares!
 Cantava o ninho – suspirava o lago...
 E a verde pluma dos sutis palmares
 Tinha das ondas o murmúrio vago...
 Larga harmonia embalsamava os ares.

Era dos seres a harmonia imensa,
 Vago concerto de saudade infinda!
 “Sol – não me deixes”, diz a vaga extensa,
 “Aura – não fujas”, diz a flor mais linda;
 Era dos seres a harmonia imensa.
 (2006, p. 112-113)

O poema todo solicita que a tarde não abandone a natureza; a “vaga extensa”, a “flor mais linda”, o “musgo”, a “penha”, o “rio”, as “nuvens” choram, unindo-se num lamento mútuo pela partida do sol, desejando ainda ir com ele antes que a noite tome conta de tudo. O jogo entre claro e escuro, notável na segunda estrofe, descreve a noite clara pelo brilho dos astros, como é comum em Álvares de Azevedo. Lembremos, no entanto, que o entardecer de Castro Alves desperta no eu lírico lembranças de uma **natureza mais sensual**, de forma que a figura feminina seja entrevista pelas **imagens eróticas** descritas na rotação dos elementos.

Seria longa tarefa discutir os efeitos do entardecer na poesia dos poetas românticos brasileiros, o que não nos compete fazer aqui. A intenção, ao expor alguns aspectos da poesia de Gonçalves Dias e Castro Alves, é a de mostrar como Álvares de Azevedo intensifica a relação entre amor e morte quando se trata da abordagem poética do crepúsculo e das sensações provocadas pelo entardecer. Ainda que o jovem ultrarromântico não tenha explorado recursos formais tão bem quanto os outros dois poetas citados, é relevante dizer que sua poética do entardecer traz a **frescura das lembranças e dos**

ardores juvenis, assim como as tintas escuras que o inserem num **universo difuso e incerto**.

Charles Baudelaire, no poema “O pôr-do-sol romântico”⁵⁴, descreveu aspectos do amanhecer, do entardecer e do anoitecer que nos direcionam a abordagens realizadas pelos românticos. Acrescentado à edição póstuma de *As Flores do Mal*, o poema realiza a passagem do dia para a noite da seguinte forma:

Quão belo é o sol quando se ergue risonho,
Como explosão, lançando Bom-dia, Senhor!
- Feliz aquele que poderá com amor
Saudar seu arrebol mais glorioso que um sonho!

Lembro que vi flor, sulco e fonte num desmaio,
Ao seu olhar que é como um coração ardente...
Corramos, pois, que é tarde, em direção do poente
E ao menos agarrar seu mais oblíquo raio!

Mas persigo em vão este Deus que se afasta;
Impõe o seu império a noite úmida e vasta,
Tão funesta a fremir sem estrelas e sem sóis;

Um odor sepulcral por toda a noite vaga;
Pelo charco, o meu pé medroso esmaga,
As imprevistas rãs e os frios caracóis.
(2007, p. 170)

Na primeira estrofe o poeta se refere ao amanhecer, quando surge o sol, “risonho” e “glorioso”, a explodir no céu. A imagem é dotada de fascínio; o amanhecer ganha contornos de sonho e propicia imaginação e boas sensações. A presença do sol é tida como um “olhar que é como um coração ardente” – segunda estrofe – e como um “Deus” – terceira estrofe. Dessa forma, a apologia que o poeta faz à vida diurna concorre para a valorização de uma natureza clara e radiante, conforme também aparece em alguns poemas do Romantismo, inclusive do próprio Álvares de Azevedo.

Nos dois versos finais da segunda estrofe, o poeta apresenta um entardecer súbito que o impele a correr para o poente, tentando agarrar ainda um “oblíquo raio” solar. Porém, na terceira estrofe, a noite se impõe, “úmida”, “vasta” e “funesta”. Contrariamente ao poeta romântico, que adere à sedução noturna, o eu poético aqui demonstra certa impotência

⁵⁴ Servimo-nos, aqui, da tradução de Pietro Nasseti.

mediante um cenário obscurecido pela ausência dos astros. A última estrofe reforça a repulsa à natureza noturna romântica; o “odor sepulcral”, o “charco”, as “rãs” e os “frios caracóis” dessacralizam os mistérios e a transcendência noturna, e impõem sensações repugnantes provocadas pelos aspectos noturnos.

É evidente que Baudelaire desconstrói a visão romântica de divinização das formas naturais que surgem a partir do pôr-do-sol, pois em seu poema, “[...] o sujeito passa de um elogio inicial a ele [o sol] considerado belo na aurora, a uma caracterização de sua presença associada à deterioração das coisas [...]” (GINZBURG, 1997, p. 152). O ambiente degradante trazido pela noite impede que o poeta se entregue aos devaneios, e ele “[...] se entrega à impossibilidade de contemplar na escuridão” (GINZBURG, 1997, p. 153).

V – A NATUREZA NOTURNA

Há que sempre retornar a manhã? Nunca findará o poder terrestre? Fatal atividade consome o divino advento da Noite. Não poderá o misterioso sacrifício do Amor arder pelos tempos sem fim? A luz tem o termo de sua medida, mas o império da Noite está além do espaço e do tempo. (Novalis)

Chegamos, por fim, à última etapa a que nos propomos percorrer no estudo da poética da natureza em Álvares de Azevedo. Expor todas as conotações que dizem respeito à noite seria pretensão e utopia; até mesmo porque, de todo o ciclo abordado aqui, a noite é a que mais desponta no discurso da crítica quando se trata da literatura romântica e, em especial, está comumente associada a uma manifestação do Mal-do-Século. Porém, cabe neste momento trazer uma discussão que faça valer o trajeto imposto pelo trabalho, de forma a mostrar como o nosso poeta propõe, pelos seus escritos, uma valoração essencialmente transcendente dos elementos da natureza noturna. Ainda que este aspecto seja citado com frequência pela crítica, é necessário dizer que bem poucos estudos adentraram com profundidade pelas trilhas poéticas noturnas de Álvares de Azevedo.

Alguns dos estudos mais relevantes, constantemente parafraseados pela crítica posterior, foram os de Antonio Candido. A importância de sua crítica se deve, entre outros aspectos, a uma leitura minuciosa e singular da obra do poeta, amparada mais por critérios estéticos que biográficos, conforme já tivemos a oportunidade de mencionar. Em “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, o crítico percorre o aspecto dual da poesia de Azevedo, e observa que nele a noite assume, como sua própria poética em sentido geral, contornos adversos, pois muitas vezes é associada à morte e, em outras, à profanação. Segundo Candido (2000, p. 167), no estudo citado, “A noite significa não apenas enquadramento natural, mas meio psicológico, tonalidade afetiva correspondente às disposições do poeta, à sua concepção da vida e do amor, aos movimentos turvos do eu profundo”.

Os elementos da vida e da natureza noturna ocupam muitos poemas e textos em prosa de Álvares de Azevedo. Na Primeira e na Terceira parte da *Lira dos vinte anos*, o vento, a lua, o mar e a noite povoam os versos do poeta, alcançando imagens inusitadas

jamais exploradas com tanto fervor por qualquer outro poeta brasileiro. Em *O poema do Frade* e *O Conde Lopo*, observamos uma sobreposição da noite que acompanha a degradação moral de seus personagens ao se entregarem a uma vida boêmia, motivada pela bebida, pelo amor e pelo sexo. *O livro de Fra. Gondicário* manifesta igual predisposição. Porém, as obras que mais mereceram o destaque da crítica no tocante ao cenário noturno são *Macário* e *Noite na taverna*. Nossa discussão pode, então, partir delas, onde há maior figuração – em conformidade com a proposta textual de cada uma –, para depois alcançarmos a obra em verso, quando os aspectos disformes e difusos do mundo natural, associados a elementos radiantes da natureza celestial, fornecerão leituras de novas formas de transcendência na poética azevediana.

5.1 – *MACÁRIO E NOITE NA TAVERNA: ENTRE O FRENESI E A ALEGORIA*

Álvares de Azevedo foi o escritor romântico brasileiro que mais incorporou, em seus escritos, os aspectos sobrenaturais instituídos pela **tradição gótica e fantástica europeia**. Entre os escritores lidos pelo poeta, estava Hoffmann, o “[...] mestre incontestado, senão fundador, do conto fantástico” (PAES, 1985, p. 10), o que se percebe pelas referências textuais que o poeta fazia a ele. Não há dúvida de que o contato com essa produção o tenha inspirado em seus textos, principalmente em *Macário* (teatro em prosa dividido em dois episódios) e *Noite na taverna* (conjunto de cinco contos)⁵⁵. Edgar Cavalheiro (s.d., p.17) atesta essa relação, dizendo que em Hoffmann “[...] Álvares foi buscar a fantasia dourada, o delírio sombrio dos seus contos tétricos e alucinantes”. No prefácio de *Macário*, Álvares de Azevedo cede a voz a Puff, que diz ter escrito a peça sob o impulso da mesma fantasia que se apoderou de Hoffmann (entre outros), o que já insere a ambiência do drama aos mistérios e à vaguidão.

⁵⁵ Os cinco contos de *Noite na taverna* correspondem às narrativas dos estudantes no interior da taverna; porém, há um prólogo, intitulado “Uma noite do século”, e um epílogo, intitulado “Último beijo de amor”, que poderia ser considerado mais um conto, cujo desenrolar dos fatos são projetados no próprio interior da taverna.

Macário traz uma sequência de quadros cênicos que acentuam o jogo das possibilidades e das fronteiras do real. O tema do **satanismo** e dos **conflitos interiores** é apresentado, aqui, por via da **diluição do racional**; o personagem-título “parece” encontrar Satã, mas a oscilação entre vigília e sonho provoca-lhe a sensação de uma semirrealidade, que passa a ser vivida em contraste com as ideias de bem-aventurança de Penseroso até o final da trama, quando Macário, sentado na garupa de Satã, caminha para o aprendizado da vida noturna. No prefácio, Puff atenta para o fato de que o teatro não foi escrito para ser encenado; os aspectos sugeridos e o ambiente onírico não atingiriam, de fato, a expectativa fantástica disseminada pelo texto escrito. Antonio Candido (1987, p. 11), iniciando um ensaio sobre a obra, afirma que “O *Macário* é um drama fascinante, feito mais para a leitura do que para a representação”. Justamente por apresentar espaços disformes e situações inverossímeis, o texto nos permite **duas leituras**, sendo uma por via do **fantástico**, e outra por via da **fantasia alegórica**.

A visão crítica de Massaud Moisés sobre *Macário*, em *História da Literatura Brasileira – Das Origens ao Romantismo*, empana sua leitura interpretativa, desmerecendo o valor da obra. Assim expressa o crítico:

Entretanto, o fantástico é inverossímil, artificioso, europeu e de segunda mão: desvinculado das realidades germinativas, fonte genuína de todo absurdo autêntico, não chega ao nível alegórico, em que se justificaria e por meio do qual transmitiria um dado conhecimento do mundo. Em vez de representar a realidade, transfigurando-a em metáforas polissêmicas, o fantástico dessas obras, porque inautêntico, vira-lhe as costas: gestado mais ao estímulo de textos literários que do contexto sócio-cultural, o fantástico gira em falso, num jogo de superposições em que o brilho, alcançado pelo talento amplificador do poeta, amortece pela ausência de fundamento real. (2001, p. 442).

A referência ao fantástico, na crítica de M. Moisés, é despida de um conceito que insira o poeta num “fantástico falso”, pois, pela visão crítica de Todorov, um dos fundadores da crítica ao fantástico, essa tipologia textual justamente não precisa vincular-se a uma alegoria, e que, caso uma leitura interpretativa se faça pelo viés alegórico, o texto justamente sairia do terreno do fantástico. O texto de Álvares de Azevedo, principalmente *Macário*, pode ser lido tanto por via do fantástico – pelo forte apelo a uma constante hesitação do personagem protagonista – como por via da alegoria – pela representação

transfigurada da realidade e pelas metáforas polissêmicas espalhadas pelo texto. Moisés ainda afirma (p. 442-443) que as duas obras citadas “[...] não dissimulam a cosmovisão do autor [...]”, afastando-se “[...] dos símbolos e das alegorias”, e conclui que o “[...] seu conteúdo parece-nos, em suma, envelhecido para sempre”.

No primeiro capítulo, ao tratar da filosofia schilleriana acerca dos impulsos humanos e da defesa do estado estético, pudemos aplicar rapidamente algumas ideias do alemão Friedrich Schiller à obra *Macário*. Na edição número 4 da Revista Crioula, apresentamos um estudo mais completo sobre essa relação, quando então discorremos sobre os impulsos representados pelos personagens Satã, Penseroso e Macário, que encontram um correspondente nos impulsos sensível, formal e lúdico estudados por Schiller:

O personagem-título, desde o início, mostra-se arredo, febrilmente agitado, corroído pelo vício e pela desilusão; ele renega, até certo momento, a figura de Satã, mas também recusa as ideias de Penseroso, considerando-as apenas ilusões. Dessa forma, Macário encarna a [...] cisão [...], não conseguindo atingir a síntese entre a esperança e a civilidade de Penseroso (a “forma”) e a natureza demoníaca de Satã (a “vida”). Ou seja, Macário não consegue atingir o que Schiller chama de “forma viva”, o estado em que o ser joga entre seus desejos, suas inclinações, e as leis. (ANDRADE, 2008; aspas do autor).

O texto de Álvares de Azevedo ganha nova dimensão ao sair dos aspectos puramente dissociados da realidade e penetrar no campo das reflexões filosóficas que, diga-se de passagem, reforçam os conflitos instaurados pelo próprio Romantismo. Relações como estas – que nos permitem ler a obra em prosa de Azevedo não apenas por via da hesitação tipicamente fantástica, mas também por via do símbolo e da alegoria – desmentem, ou pelo menos atenuam, a crítica de M. Moisés.

Noite na taverna, a obra de Azevedo que tem sido mais vezes reeditada, traz uma sequência de histórias que têm em comum o ambiente lúgubre, o mistério, uma dosagem intensa de satanismo e de soturnidade, e a presença do sobrenatural. Os personagens que contam as histórias estão embriagados, libertos de qualquer coerção, e o ambiente descrito é o de uma orgia permeada por penumbra e formas vagas. Entre vícios e crimes, os contos atingem os limites do êxtase e do *pathos* amoroso. Edgard Cavalheiro (s.d., p. 7) chama a atenção para o uso frequente do adjetivo “insano” e do substantivo “insânia” ao correr das páginas; esses vocábulos contribuem para o universo da possibilidade e do irreal. José

Paulo Paes também apresenta esses contos como manifestações do fantástico no Brasil, e associa-os a uma evidente influência de Hoffmann. No primeiro capítulo da obra, intitulado “Uma Noite do Século”, quando todos os moços brindam com taças de vinho, um dos moços diz:

- Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um dos daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg! (AZEVEDO, 2000, p. 567)

Declaradamente inspirados por Hoffmann e pela atmosfera gótica impregnada na taverna, os jovens iniciam suas narrativas ardentes e passionais, de evidente influência byroniana. Outras referências a escritores românticos são feitas ainda no primeiro capítulo da obra, como Fichte, filósofo que teorizou acerca do eu transcendente; Schiller, escritor e filósofo do pré-romantismo alemão que disseminou ideias acerca da liberdade, da nostalgia e do sublime; Schelling, filósofo alemão que instituiu uma filosofia da natureza; além de Homero, o grande clássico, fonte de inspiração para Álvares de Azevedo e outros românticos antes dele.

Antonio Candido percebe uma relação de continuidade entre *Macário* e *Noite na taverna*⁵⁶. A última cena, quando Satã e Macário param defronte uma janela para espreitarem, apresenta-se da seguinte forma:

SATÃ

Paremos aqui. Espia nessa janela.

MACÁRIO

Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

SATÃ

Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

MACÁRIO

Cala-te. Ouçamos.

⁵⁶ Isoladamente, as duas obras realizam a fusão dos gêneros, conforme já era a proposta do Romantismo, de forma que tenhamos drama e narrativa poéticos. Quando Candido propõe o trânsito entre *Macário* e *Noite na taverna*, enfatiza a peculiar mistura de gêneros e subgêneros empreendida por Álvares de Azevedo.

(AZEVEDO, 2000, p. 562).

A cena sugere, então, o interior da taverna, onde há mulheres ébrias esparramadas pelo chão, e cinco moços que, tomando vinho, iniciam suas narrativas. O ambiente orgiaco e as **narrativas frenéticas** seriam, dessa forma, um **aprendizado da vida noturna e dos aspectos fantásticos da existência** ao qual Macário deveria se submeter. “*Noite na taverna* impõe, com a linha imaginativa, o roteiro fantástico – por assim dizer onírico – em nossa ficção” (ADONIAS FILHO, 1997, p. 6) e tornou-se ponto de referência reconhecido na tradição novelística brasileira.

Antonio Candido associa as narrativas de *Noite na taverna* diretamente ao estilo de corrente francesa denominado “frenético”. Assim se manifesta o crítico:

Estamos sem dúvida ante um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de “frenético”. Narrativa frenética é de fato esta que Satã desvenda a Macário como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais [...] Associados a isto a modo correlativo, a noite, a tempestade, o raio, o naufrágio, o tufão -, constituindo o arsenal daquele “belo sublime” que podia costear o “horível”, como indicam algumas páginas críticas de Álvares de Azevedo⁵⁷. (CANDIDO, 1987, p. 17; aspas do autor).

Entendemos que Álvares de Azevedo, ao incorporar em sua proposta literária essas narrativas de herança gótica e fantástica, contribuiu consideravelmente para a manifestação do horror na literatura brasileira. Bem poucos, como, por exemplo, Fagundes Varela, levaram ao cabo produções dessa categoria, mas indubitavelmente o autor de *Macário* foi o que mais produziu nessa perspectiva. A natureza noturna insuflada nas suas obras em prosa nos remete a Novalis (1987, p. 37) ao dizer que a noite, “[...] além do espaço e do tempo [...]”, corresponde a “[...] infinitos mistérios”.

⁵⁷ Antonio Candido se refere ao prefácio de *O Conde Lopo*, cujas ideias expusemos no segundo capítulo, ao discutirmos estudos estéticos desenvolvidos pelo poeta.

5.2 – A NOITE NA POESIA ROMÂNTICA

Neste segundo momento, passaremos a um estudo da natureza noturna que aparece na poesia de Álvares de Azevedo. Se em *Macário* e *Noite na taverna* o fluxo temporal nos remete a uma transmutação do mundo real em mundo fantástico, na poesia teremos profunda **dissolução das formas concretas em favor de uma unidade**. A relação entre o eu e o universo se perfaz, agora, pela noite enquanto possibilidade de entrada nas profundezas do próprio eu. A noite, ao diluir as formas visíveis, impõe uma nova ordem. No Romantismo, “A morte, o erotismo, a paixão revolucionária, a poesia: **tudo está na noite, a grande mãe**. Mãe da terra, porém mãe também do sexo e da palavra comum. O poeta não ergue a voz: fala consigo mesmo ao falar com a noite [...]” (PAZ, 1984, p. 129; grifo nosso).

Essa relação entre Noite e Mãe reaparece em outros teóricos da natureza romântica. Carlos Felipe Moisés (1977, p. 88), entendendo que a noite é um sucedâneo da própria natureza, diz que ela “[...] não é senão um prolongamento do ventre materno, de que o poeta se sente exilado, e corresponde a um aconchego e proteção, abrigo e segurança”. Neste sentido, a noite seria a grande mãe, o abrigo definitivo.

Edward Young (1683-1765) foi considerado um **precursor dos temas noturnos no Romantismo**. Embora ainda parcialmente ligado à poesia de Pope, Young tornou-se popular através da obra *Night Thoughts* – escrita sob nove cantos –, onde associa a noite à melancolia, a Deus e ao destino, impondo a estes elementos uma sensibilidade pessimista e reflexiva. O poeta tinha “[...] prazer em evocar imagens de noite, morte, túmulo, cemitério, putrefação [...] e disso também são provenientes as súbitas explosões de anarquismo moral” (CARPEAUX, 1980, p. 940). Seus versos ecoaram na obra, por exemplo, de Robert Blair, além de ter contribuído de forma ímpar para o próprio desenvolvimento do Pré-Romantismo alemão⁵⁸.

⁵⁸ Sobre a importância de Young para o Romantismo alemão, diz Carpeaux (1980, p. 941; aspas do autor): “Ao sucesso na Inglaterra corresponde, pelos mesmos motivos, o muito maior sucesso internacional de Young. É muito marcada a sua influência na Alemanha, nas obras de filosofia moral de Gellert, nas odes religiosas de Klopstock, nos romances sentimentais de Miller, e até no *Werther*, de Goethe. E isto não é tudo: as idéias de Young sobre originalidade literária e sobre Homero e Shakespeare exerceram na Alemanha influência tão profunda que se pode dizer que sem Young a literatura alemã do pré-romantismo e de Weimar

De maior ênfase para os romantismos foi ainda a obra de **James Macpherson** (1736-1796), que pertenceu à fase do Pré-Romantismo europeu. Inspirado por Robert Blair e James Thompson, o escocês introduziu aspectos que seriam conhecidos por **ossianismo**⁵⁹, entendidos, *grosso modo*, como manifestação intensa do **sentimento da natureza associado a estados da alma, culto à amizade, sentimento patriótico e ideais de liberdade**. No Brasil, muitos de seus textos foram traduzidos, graças ao empenho de escritores como José Bonifácio, Francisco Otaviano, Ferreira de Menezes e Fagundes Varela. Dentre os poetas, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Gonçalves Dias são os que mais demonstram diálogo com o ossianismo.

Em estudo sobre a presença de Ossian no Brasil, Ofir Bergemann de Aguiar afirma que

Ossian foi o intérprete do sentimento profundo dos grandes aspectos da natureza, da emoção poética diante dos astros e da solidão melancólica. **A paisagem noturna, repleta de torrentes, ventos, pântanos, montanhas, névoas e nuvens, representou a característica mais atraente.** (1999, p. 33; grifo nosso).

Os textos ossiânicos, que praticam a fusão dos gêneros⁶⁰ – tão apreciada pelo Romantismo –, desenvolvem com profundidade as fantasmagorias, o mistério e o forte apego à natureza, especialmente à natureza noturna, ecoando de forma evidente na obra de Álvares de Azevedo, como se pode perceber pelas várias citações que o poeta brasileiro faz ao bardo escocês em sua própria obra. Não há dúvida de que

[...] a paisagem brumosa e mística é o traço ossiânico mais atraente para esse representante do ‘mal do século’. [...] Ossian teve papel relevante na escolha das sombras, do crepúsculo, da noite e dos túmulos como elementos dominantes da obra poética de Álvares de Azevedo. (AGUIAR, 1999, p. 69; aspas do autor).

não teria sido o que foi. Em certo sentido, um elemento característico da mentalidade alemã, a busca de originalidade ‘titânica’, encontrou em Young o primeiro apoio teórico”.

⁵⁹ A denominação implica a aproximação entre a obra de Macpherson e os manuscritos de Ossian, que vivera no século III. Dessa relação surgiram as mais acaloradas polêmicas do movimento romântico, motivadas pela dúvida acerca da autenticidade dos textos do poeta escocês.

⁶⁰ Macpherson cultivava a prosa poética.

Textos como “Apóstrofe à estrela da tarde”, descrito abaixo – e traduzido na sequência por Francisco Otaviano –, inspiraram o poeta da *Lira* na sua produção de uma natureza crepuscular, noturna, estelar, que envolve as águas do mar, os ventos, as flores e o próprio gênio poético:

Star of descending night! fair is thy light in the west! thou liftest thy unshorn head from thy cloud: thy steps are stately on thy hill. What dost thou behold in the plain? The stormy winds are laid. The murmuro of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock. The flies of evening are on their feeble wings; the hum of their course is on the field. What dost thou behold, fair light? But thou dost smile and depart. The waves come with joy around thee; they bathe thy lovely hair. Farewell, thou silent beam! Let the light of Ossian's soul arise! (MACPHERSON apud AGUIAR, 1999, p. 39).

I

Alva estrela, diamante luminoso
Do crepúsculo à frente irradiando,
Porque teu puro olhar fitas no vale?
O estrépito dia
Cessou; os ventos a dormir começam:

Ouve-se apenas da torrente o eco:
As vagas beijam límpidas as rochas;
E o turbulento inseto,
Da flor em derredor, colhe perfumes,
E borborinha no ar silencioso.

Que vês no vale, estrela cintilante?
Mas lá descambas do horizonte à margem;
Para acolher-te abrem o seio as ondas,
E do céu te deslizas,
Nas águas mergulhando a argêntea coma.

II

Astro silencioso, que desmaias,
Adeus! O bardo agora se ilumina.
(MACHPHERSON apud AGUIAR, 1999, p. 41)

Nos seus *Hinos à Noite*, **Novalis** faz verdadeira **apologia à noite com seus mistérios**. No primeiro canto da obra, a noite é vista como escuridão criadora, é uma integração entre o eu e o universo e, por isso mesmo, é inefável, sagrada, misteriosa. No segundo canto, opondo a noite ao dia, o poeta diz que a noite afugenta as dimensões encerradas pela claridade do dia. No terceiro, entende que a noite traz a sensação do nascer

de novo, pois corresponde à liberdade da alma e afugenta a melancolia (conforme expõe também no primeiro canto). Eliminando as dicotomias da existência, o poeta assim se refere à noite:

Foi-se o esplendor da terra e, com ele, minha desolação – a melancolia fundiu-se em um mundo novo, insondável – ó doce êxtase da Noite, sonho do céu, vieste sobre mim – a paisagem no ar se elevando mansamente; e acima dela flutuava meu espírito, livre de liames, nascido de novo. (1987, p. 39).

No quarto canto, Novalis reforça a unidade proposta pela noite, fundamentada pela fusão com o Amor. Lembrando-nos o dizer de Otavio Paz, o poeta associa a noite à grande mãe para onde o filho retorna. Dessa forma, **a noite se liga a uma morte, a um tempo isento das contradições**, conforme aparece neste trecho do poema que compõe o referido canto da obra de Novalis:

[...]
 Eu sinto da morte
 A onda que rejuvenesce,
 Em bálsamo e éter
 Meu sangue se converte.
 Vivo durante o dia
 Cheio de ânimo e fé
 E à noite eu morro
 Com sagrado fervor.
 (1987, p. 43)

No último canto, Novalis fala de uma **noite que inspira religiosidade**, que se liga aos grandes mistérios e às revelações, conforme observamos na passagem: “A Noite tornou-se o portentoso âmago das revelações – para onde os deuses retornaram e adormeceram, e então ressurgir mais tarde sob formas novas e mais belas após a transfiguração do mundo” (1987, p. 47).

Conhecidos pela intensa sacração à noite, os *Hinos à Noite* se tornaram uma verdadeira **Profissão de Fé à noite dos românticos**. A devoção à noite com seus mistérios e com sua progressiva inspiração nos faz pensar na **noite como sentimento da própria poesia**.

Albert Béguin, partindo da oposição dia x noite, estabeleceu uma série de outras oposições que fundamentam as dicotomias da consciência humana. O estudioso da “alma romântica” associa a terra, o sonho e a noite (polo telúrico) ao homem primitivo, e o sol, a vigília e o dia (polo solar) à consciência e à razão. Associando a rotação da dualidade que encerra uma jornada diária ao próprio homem, Béguin lida com as possibilidades de se enxergar a natureza humana com o desenvolvimento da experiência terrestre; dessa observação, concluirá que o romântico une os dois aspectos, já que é nostálgico em relação ao tempo anterior ao progresso, ao mesmo tempo em que é parte de uma época que assimila e desenvolve uma consciência voltada aos ditames do progresso material. Béguin melhor nos explicita essa questão:

El polo telúrico era el dominante en los primeros tiempos de nuestra existencia en la materia. Fué ésta la época de los videntes, de hombres pasivos y contemplativos, como esos que el Oriente actual opone todavía a nuestro tipo occidental, activo e cerebral. A un mundo exclusivamente telúrico, en que dominaban la imaginación y el sentimiento, ha sucedido en el curso de los siglos el mundo solar de la consciencia y de la razón; pero, mientras el siglo XVIII veía el progreso en la dirección de un imperio cada vez mayor de la luz consciente, los románticos lo buscan en un enlace de ambas influencias: allí será el apogeo humano. (1996, p. 112; grifo nosso).

O sonho é visto, dessa forma, como uma prefiguração da morte, pois ele nos coloca, no dizer de Béguin, em contato com o organismo da natureza em sua totalidade, ainda que a alma esteja ligada ao corpo físico⁶¹. O sonho, por isso, une as duas dimensões, os dois polos citados acima, e dessa conexão surge, no indivíduo, uma **intuição da vida em sua plenitude**, mostrando que a consciência diurna é incapaz de revelar o ser e a existência. Essa discussão acerca dos sonhos nos leva a pensar o poeta romântico, que encontra na noite e nos sonhos um rompimento com a ordem diurna e, conseqüentemente, com o que é convencional e cômodo. O **mundo da vigília**, no sentido romântico, está associado à **esfera comum**, enquanto que o **sonho** equivale a uma **experiência do indivíduo**. Noite também estaria associada, sob este ponto de vista, a um estado de recondução da alma à natureza primitiva; e noite e dia já corresponderiam, assim, a uma primeira dualidade. De um lado, o

⁶¹ Neste sentido, o sonho diz respeito a uma intuição da totalidade do universo e, por isso mesmo, de um tempo primitivo, da Idade do Ouro, do estado mítico.

dia corresponderia à prosa; de outro, a noite corresponderia à poesia. Porém, ressaltemos que no Romantismo, a fusão entre os gêneros já corresponderia a uma corrupção do dia/prosa pela noite/poesia, ou seja, a uma tentativa de conciliação, de união natural, para que se tenha uma experiência terrestre/experiência literária isenta de divisões e mergulhada nas possibilidades. Essa fusão resulta, muitas vezes, em noites bastante claras, conforme se observa em grande parte dos românticos e, em especial, em Álvares de Azevedo⁶².

O conhecimento extraído das imagens dos sonhos é, ainda para Béguin, poético, pois brota de uma consciência singular em direção ao mundo exterior, tornando-se, assim, criação e imaginação. A poesia seria, ela mesma, um sonho, por possuir uma rotação igualmente encontrada nos sonhos, e profética, por conter a sensação do primitivo e do natural.

Ainda sob a visão do ensaísta, **a contradição entre vida prosaica/comum e vida poética/superior se desfaz mediante o amor e a morte**. Apenas o Amor e a Morte poriam fim à separação dos indivíduos e à separação da própria consciência em polos distintos e opostos⁶³.

Na poesia brasileira, anteriormente ao surgimento do Romantismo propriamente dito, houve uma produção poética que, embora ainda herdeira do Neoclassicismo, apontava para alguns aspectos que seriam explorados pela geração vindoura. Antonio Candido associa essa vertente pré-romântica a dois poetas: Borges de Barros e Frei Francisco do Monte Alverne. No sentido que estamos percorrendo, o que mais nos interessa é o primeiro.

Embora ligado, inicialmente, a poetas portugueses como Filinto Elísio e Marquesa de Alorna, **Borges de Barros** mostrava um pendor para a contemplação da natureza, associando-a não poucas vezes a um sentimento de solidão e melancolia, conforme seria caro aos românticos. Seu nome não figura entre os poetas de importância da época romântica – ou mesmo da época que tenha precedido a ela. Antonio Candido, em breve texto inserido no seu “Pré-Romantismo Franco-Brasileiro”, é um dos poucos críticos que

⁶² É muito comum que o poeta realize passagens do dia para a noite, ou da noite para o dia, num mesmo poema, o que o afasta, em certa medida, da tradição europeia. Esta dinâmica da natureza acentua as oscilações entre alegria e tristeza, que em alguns momentos são superadas em favor de noites claras, quando se tem quase que uma fusão da noite com o dia.

⁶³ O par Amor-Morte justamente nos remete à subjetividade romântica e à insatisfação dele em relação à realidade externa. A própria poética de Álvares de Azevedo se enraíza num constante entrelaçamento de Amor e Morte.

recupera este poeta; faltam estudos que possibilitem não apenas o estudo deste, mas de outros poetas que porventura tenham preconizado temas comuns ao Romantismo.

Situando a obra de Borges de Barros entre os anos de 1802 e 1825, Candido (s.d., p. 287) afirma que no poeta “[...] reponta o gosto dos estados indefiníveis, que favorecem a melancolia e não deixam de aparentar-se à nova modalidade de sentimento religioso [...]”. A movimentação da natureza, com atenção especial aos aspectos noturnos, já aparece em sua poesia, como, por exemplo, no poema “À noite”, do qual retiramos a seguinte passagem:

Tu, dos amantes silenciosa amiga,
Que d’Amor os mistérios apadrinhas,
Mais doce, quão difíceis.

Tu de quem o silêncio favorece
Meditações profundas; que do sábio
És o templo querido,

Engrossa as trevas, enegrece as ondas,
Noite, outr’ora de risos companheira,
Só hoje de suspiros.

Teu manto de brilhantes semeado,
Que me aprazia contemplar outrora
Em pensativo arroubo.

(BARROS apud CANDIDO, s.d., p. 289)

Distribuído em estrofes de dois versos decassílabos e um hexassílabo, e brancos – com exceção das rimas toantes da primeira estrofe –, o poema associa a noite a estados de solidão, amor, mistérios e contemplação, o que nos direciona aos estados noturnos produzidos pela poesia romântica, conforme expusemos pela voz de Novalis e Béguin. A noite de Borges de Barros é **extensão do sujeito poético, projetando libertação, meditação e sagração**; ela é “silenciosa amiga”, madrinha dos mistérios de amor, “templo querido” do sábio e companheira de suspiros. Essa constante personificação da noite, no poema, torna-a não só extensão do sujeito lírico, mas extensão de toda a natureza que acolhe o poeta e o liberta de qualquer coerção do mundo concreto.

Tantos outros poemas do mesmo autor prenunciam temas como **a meditação, o dilaceramento interior, a solidão, o panteísmo e a melancolia**. O trecho abaixo, do

poema “À Melancolia”, também retomado por Candido em seu texto, evidencia uma das contradições do poeta romântico, em seu gosto pela melancolia:

Prazer que tens de dor feições mui fracas,
A tristeza te apraz, os ais te agradam,
São gostosas as lágrimas contigo,
Doce Melancolia.
(s.d., p. 291)

Nos anos seguintes, quando a poesia romântica brasileira ganha fôlego com o surgimento de grupos que já compartilhavam de ideais estéticos vinculados pela subjetividade, Álvares de Azevedo seria o poeta que mais partilharia das faces noturnas da natureza. Nenhum poeta desenvolveria tão intensamente aspectos ligados à noite, ao sono e ao sonho.

5.3 – NOITE: MORTE E LIBERTAÇÃO

Conforme apresentado no capítulo anterior por meio das leituras de poemas de Álvares de Azevedo, as imagens crepusculares condensam os conflitos e as contradições do próprio movimento romântico, poetizando o fim da vida, o saudosismo, a tensão mediante a passagem para outro mundo cuja sedução e mistério são aspectos marcadamente reiterados. O texto em prosa “Eutanásia”, inserido na Terceira Parte da *Lira dos vinte anos*, parte desse cenário do entardecer/fim da vida em direção ao anoitecer/início de outra vida. Tomemo-lo:

Ergue-te daí, velho, – ergue essa fronte onde o passado afundou suas rugas como o vendaval no Oceano, onde a morte assombrou sua palidez como na face do cadáver – onde o *somoun* do tempo ressecou os anéis louros do mancebo nas cãs alvacentas de ancião?

Por que tão lívido, ó monge taciturno, debruças a cabeça macilenta no peito que é murcho, onde mal bate o coração sobre a cogula negra do asceta?

Escuta: a lua ergueu-se hoje mais prateada nos céus cor-de-rosa do verão – as montanhas se azulam no crepuscular da tarde – e o mar cintila seu manto azul palhetado de aljôfares. A hora da tarde é bela – quem aí na vida lhe não sagrou uma lágrima de saudade?

Tens os olhos turvos, luzem-te baços os olhos negros nas pálpebras roxas, e o beijo frio da doença te azulou nos lábios a tinta do moribundo. – E por que te abismas em fantasias profundas, sentado à borda de um fosso aberto, sentado na pedra de um túmulo?

Por que pensá-la – a noite dos mortos, fria e trevosa como os ventos de inverno? – Por que antes não banhas tua fronte nas virações da infância, nos sonhos de moço? Sob essa montanha não arfa um coração que palpitara outrora por uns olhos gázeos de mulher?

Sonha – sonha antes no passado – no passado belo e doirado em seu dossel de escarlate, em seus mares azuis, em suas límpidas, e suas estrelas românticas.

O velho ergueu a cabeça. Era uma fronte larga e calva, umas faces contraídas e amarelentas, uns lábios secos, gretados, em que sobreaguava amargo riso, uns olhares onde a febre tresnoitava suas insônias...

E quem to disse – que a morte é a noite escura e fria, o leito de terra úmida, a podridão e o lodo? Quem to disse – que a morte não era mais bela que as flores sem cheiro da infância, que os perfumes peregrinos e sem flores da adolescência? – Quem to disse – que a vida não é uma mentira – que a morte não é o leito das trêmulas venturas?

(2000, p. 258-259)

Três vezes percorrem o texto: a primeira, correspondente a um interlocutor que se dirige a um velho imperativamente – conforme as referências com verbos no imperativo –, que vai do início do texto até o antepenúltimo parágrafo; a segunda, marcada por um narrador em terceira pessoa, estabelecida no penúltimo parágrafo; e a terceira, sendo a própria voz do velho, no último parágrafo. O interlocutor, dirigindo-se ao velho na segunda pessoa do singular, desvenda-lhe a angústia e a melancolia através da descrição metafórica que faz de sua aparência: “lívido”, “monge taciturno”, “cabeça macilenta”, “peito que é murcho”, “cogula negra”, “olhares turvos”, “pálpebras roxas” etc. Lançando-lhe várias interrogativas nos cinco primeiros parágrafos, este interlocutor lhe oferece uma saída no último parágrafo, quando ergue sua voz: o sonho, capaz de ainda colorir sua existência de imagens do passado com seu “dossel de escarlate”, “suas luas límpidas, e suas estrelas românticas”. A voz do narrador em terceira pessoa, notadamente descritiva, reitera o aspecto amargo e triste das feições do velho; porém, a voz que surge do velho se opõe à possibilidade de viver sonhando com o passado, e faz apologia à morte, dirigindo-se ao seu interlocutor num parágrafo composto só de interrogações, entendendo que a vida é uma mentira. Este último parágrafo liberta o velho das esperanças da vida e insere-o na morte, e sua opção por ela corresponde, então, à eutanásia.

Dessa forma, o texto parte da oposição vida x morte, tentando um questionamento sobre os sonhos, as ilusões e o significado da morte. Ambas as vozes – do velho e do interlocutor –, pautando-se sobre perguntas, estabelecem um jogo entre a permanência na vida e a entrega à morte. O momento do diálogo é o fim de tarde, conforme se diz no terceiro parágrafo, o que já nos impõe uma visão do fim da vida; o velho, sentado no túmulo, de acordo com o que é descrito no quarto parágrafo, reforça essa relação. Apresentando a possibilidade de ainda viver dos sonhos do passado, o entardecer é descrito pela voz interlocutora com intensa beleza: “a lua ergueu-se hoje mais prateada nos céus cor-de-rosa do verão – as montanhas se azulam no crepuscular da tarde – e o mar cintila seu manto azul palhetado de aljôfares. A hora da tarde é bela [...]”.

Nota-se um forte cromatismo que opõe cores vibrantes e cores escuras. As descrições do velho, associadas ao desencanto com a vida, são referidas de obscuridade e esmaecimento: “cogula negra”, “olhos negros”, “pálpebras roxas”, faces “amarelentas”. As sinestésias colaboram para este mesmo aspecto: peito “murcho”, “olhares turvos”, “beijo frio da doença”, “lábios secos”, “amargo riso”. Toda esta descrição se opõe aos sonhos, apresentados com cores radiantes: lua “prateada”, “céus cor-de-rosa”, montanhas que “azulam”, mar que “cintila” seu “manto azul”, passado “doirado”, dossel de “escarlate”, “mares azuis”, luas “límpidas”. Lua, montanhas e mar surgem como representações naturais de dissolução do presente em favor de sonhos e recordações. Além disso, o passado fervoroso ainda é associado ao verão, e a noite dos mortos é associada ao inverno, o que também nos remete ao significado das estações que pudemos expor nos capítulos anteriores, sendo o verão a estação da infância, das emoções e dos amores, e o inverno a estação do arrefecimento, da desolação e da morte.

O texto oferece duas possibilidades de se enxergar o anoitecer/morte: a primeira, reavivando as emoções do passado e tornando o fim de tarde belo; a segunda, abandonando a vida e vendo a morte como beleza maior que a infância e a adolescência. Em se tratando da poética de Álvares de Azevedo, a segunda possibilidade é mais agradável, e o velho realiza metaforicamente a eutanásia; pela voz do narrador, o velho ergue a cabeça, conforme pedido pela primeira voz no início do texto, porém afirmando sua adesão à morte. Tanto a primeira como a terceira voz que aparecem no texto são intrínsecas ao ancião, e, por isso, alegorias que personificam o estar-na-vida e o entregar-se à morte. Em ambos os

casos, a natureza aparece como forma propícia para o devaneio da consciência lírica, e sua descrição atinge verdadeira intersecção com as sensações impostas por qualquer uma das vozes expressas⁶⁴.

5.4 – NOITE: INSPIRAÇÃO, MISTÉRIO E AMOR

A Noite azevediana nos remete não apenas à morte, mas à inspiração, à poesia, ao mistério e ao amor. Nas duas últimas estrofes do poema “Ideias Íntimas”, o poeta assim expressa:

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,

⁶⁴ Byron possui um poema também intitulado “Eutanásia”, onde o eu lírico faz profunda reflexão no momento em que antecede seu desligamento da vida. Porém, diferentemente do que acontece no poema de Álvares de Azevedo, o eu poético da eutanásia byroniana, percebendo que o Amor e a Beleza findariam com a morte, entrega-se a ela, que lhe corresponde a uma ausência do próprio ser, ou seja, o nada, considerado melhor que os prazeres todos proporcionados pela vida. Assim o poeta expressa, nas últimas estrofes, de acordo com a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos:

“Ah! morrer todavia e ir-se para sempre!”
 Aonde todos foram já ou devem ir!
 Ser o nada que eu era, anteriormente
 A nascer para a vida e para a dor curtir!

As alegrias conta que tuas horas viram,
 Conta os teus dias sem nenhum sofrer:
 E sabe, não importa o que hajas sido,
 É bem melhor não ser.
 (1989, p. 91)

Que seus braços me estende...

Eu me esquecia:
Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
E na mesa de estudo acende a lâmpada...
(2000, p. 210)

Imerso na solidão de seu quarto, o eu lírico de *Ideias Íntimas* se entrega a um devaneio constante, rompendo os limites impostos pela concretude dos objetos de sua casa. No final do poema, transcrito acima, a noite desce quando o poeta está inebriado pela bebida e pela própria poesia. Sendo considerado o “sangue do gênio”, o “puro néctar”, o “condão que abre o mundo das magias”, o *cognac* liberta a consciência lírica e a induz a uma inspiração que lhe faz velar a melancolia e desvelar a vida. Divinizada pelas “almas de poeta”, a bebida surge, aqui, como representação da própria inspiração poética, pois que filtra no “sangue”, vibra “nos nervos”, queima as “artérias”, arde os “olhos” e faz o “cérebro” delirar “Assomos de poesia...”.

Na última estrofe, lembrando-se da chegada da noite, o poeta integra outros elementos ao seu devaneio: dois charutos e o estudo. Os charutos, integrados à motivação que liberta o poeta da coerção da casa/mundo, são acompanhados de fogo, da mesma forma que o estudo vem acompanhado de lâmpada. O fogo acende o charuto, da mesma forma que a lâmpada acende a imaginação/inspiração do poeta, pressupondo que ele passe a noite inteira imerso em seus estudos (versos).

A associação da noite aos paraísos artificiais, mais especificamente à bebida e ao fumo, é largamente empreendida pela escola romântica byroniana⁶⁵, e deixa profundas marcas na poesia de Álvares de Azevedo. A noite lhe é poética porque permite isolamento, fluidez, e fica mais propícia ao **desprendimento** e à **embriaguez**.

Não podemos deixar de aludir, ainda sobre o poema acima, à imagem que o poeta cria no final da penúltima estrofe: uma mulher “Palpitante, que dorme e suspira”. A figura feminina é uma das mais pertinentes à poética noturna do poeta da *Lira*; ela surge como fonte de inspiração e devaneio, e muitas vezes é como um elemento a mais da natureza que colabora para a libertação dos sentidos atribuídos à vida prática. Nas seis estrofes finais do

⁶⁵ Baudelaire, poucos anos mais tarde, e os poetas simbolistas, empreenderiam seus versos com a mesma predisposição.

poema “Saudades”, da Primeira Parte da obra em análise, “mulher”, “amor” e “noite” se unificam na construção de uma lira saudosista:

Meu Deus! e quantas eu amei!... Contudo
Das noites voluptuosas da existência
Só restam-me saudades dessas horas
Que iluminou tua alma d’ inocência!

Foram três noites só... três noites belas
De lua e de verão, no Val saudoso...
Que eu pensava existir... sentindo o peito
Sobre teu coração morrer de gozo!

E por três noites padeci três anos,
Na vida cheia de saudade infinda...
Três anos de esperança e de martírio...
Três anos de sofrer – e espero ainda!

A ti se ergueram meus doridos versos,
Reflexos sem calor de um sol intenso:
Votei-os à imagem dos amores
Pr’a velá-la nos sonhos como incenso!

Eu sonhei tanto amor, tantas venturas,
Tantas noites de febre e d’ esperança!
Mas hoje o coração desbota, esfria,
E do peito no túmulo descansa!

Pálida sombra dos amores santos,
Passa, quando eu morrer, no meu jazigo;
Ajoelha-te ao luar e canta um pouco,
E lá na morte eu sonharei contigo!
(2000, p. 172-173)

Nas estrofes anteriores às transcritas aqui, o poeta cantava as glórias de amor sonhadas aos vinte anos de idade, quando “nutria fogosas visões”, e fazia referência a uma “virgem” que junto dele adormecia, lia, chorava e amava inocentemente. Nas estrofes finais, que destacamos, o poeta situa a experiência amorosa ao lado desta mulher em três noites, “três noites belas”. Aqui, os elementos “noite”, “lunar” e “verão” aparecem como a síntese do amor, já que indispensáveis, nesta e noutras poesias, para a coroação do sentimento amoroso.

Na segunda estrofe supracitada, o poeta opõe o tempo da emoção (três noites) ao tempo do padecimento (três anos). O tempo dos sonhos de amor ao lado da mulher virginal

corresponde, pela suspensão da interferência do mundo, a uma atemporalidade parecida com o próprio tempo da infância; não por acaso o poeta usa expressões ligadas ao universo infantil, como “inocência” e “amores santos”, ao caracterizar os amores do passado. “Noite”, “lunar” e “verão” fazem parte de um tempo em que o eu poético “pensava existir”. A linearidade temporal, ao tirá-lo do êxtase das emoções, insere-o no universo das recordações, da saudade e, conseqüentemente, da melancolia. A oposição entre passado e presente se reforça, no texto, pela oposição entre sonho e sofrimento.

Paradoxalmente, o poeta se refere aos próprios versos como “Reflexos sem calor de um sol intenso”, opondo a natureza exterior (ensolarada) à natureza interior (fria). Na penúltima estrofe, estas oposições permanecem, quando o poeta se refere ao passado como o tempo do “amor” das “venturas”, das “noites de febre e d’esperança!”, e ao presente como o tempo em que “o coração desbota, esfria”. O **verão**, a **febre** e as **noites de calor** são sempre associados ao **tempo das paixões e dos sonhos**, ao passo que o **inverno**, o **arrefecimento** e o **amanhecer** são, nesta vertente de sua poesia, associados ao **tempo da desilusão e da tristeza**.

A morte aparece, na última estrofe, como possibilidade de se reviverem as ilusões amorosas; os “amores santos”, a noite, o luar e o sonho reaparecem, aqui, em suas visões futuras, reiterando seu desejo de que a morte restabeleça a ordem perdida pela transitoriedade da vida.

Passado e futuro estão normalmente ligados, na poética azevediana, ao sonho; e sonho, por sua vez, faz referência à noite, quando os sentimentos encontram abrigo e permanência. Vale, aqui, o que disse Antonio Candido por ocasião da leitura do poema “Meu sonho”:

Ora, de todo o Romantismo, Álvares de Azevedo foi por excelência o poeta da noite, do sono e do sonho. Na sua obra as amadas são vistas dormindo, o autor do enunciado também dorme com freqüência [...] para ele sono e sonho são estados favoráveis à expressão [...] (2002, p. 46).

Estes aspectos citados em decorrência do poema “Saudades” são, talvez, os mais relevantes em se tratando da natureza noturna em Álvares de Azevedo. À guisa de maior compreensão, tomemos o poema “Amor”, da Terceira Parte da *Lira*:

Amemos! quero de amor
 Viver no teu coração!
 Sofrer e amar essa dor
 Que desmaia de paixão!
 Na tu'alma, em teus encantos
 E na tua palidez
 E nos teus ardentes prantos
 Suspirar de languidez!

Quero em teus lábios beber
 Os teus amores do céu,
 Quero em teu seio morrer
 No enlevo do seio teu!
 Quero viver d'esperança,
 Quero tremer e sentir
 Na tua cheirosa trança
 Quero sonhar e dormir!

Vem, anjo, minha donzela,
 Minh'alma, meu coração!
 Que noite, que noite bela!
 Como é doce a viração!
 E entre os suspiros de vento
 Da noite ao mole frescor,
 Quero viver um momento,
 Morrer contigo de amor!
 (2000, p. 248-249)

É extremamente relevante a carga sonora impressa no poema, o que confere não apenas a musicalidade dos versos – o que é valorizado pelo poeta em toda a sua produção –, mas um efeito semântico que nos direciona a um olhar criterioso sobre sua construção. O fonema /m/ pontua as três estrofes, chamando a atenção para alguns vocábulos. Na primeira estrofe, temos “Amemos”, “amor”, “amar”, “desmaia” e “alma”; na segunda, “amores”, “morrer”, “tremer” e “dormir”; e na terceira, “minha”, “minh'alma”, “meu”, “Como”, “mole”, “momento”, “Morrer” e “amor”. Os verbos e substantivos desta seleção aguçam os sentidos para uma estreita relação entre **“amar” e “morrer” – duas pulsões vitais para o poeta romântico**. Este par – amor/morte – aparece como uma gradação no poema: na primeira estrofe, temos a forma verbal “desmaia”; na segunda, o verbo “dormir”; e na terceira, o verbo “morrer”; é como se o amor tivesse como fim último a morte. As palavras “alma”, “tremer” e “mole” contribuem para essa dissolução provocada pelo sentimento amoroso em direção à morte.

Os dois versos iniciais do poema (“Amemos! quero de amor / Viver no teu coração!”) se opõem aos dois versos finais (“Quero viver um momento, / Morrer contigo de amor!”); “viver” e “morrer” fundamentam, nesta ordem, a experiência romântica, intermediados pela **vivência do “amor”, sem o qual não se poderia morrer plenamente**.

O par “amor” e “dor”, que provoca rima na primeira estrofe, ratifica essa tendência da poesia azevediana em fazer do sofrimento uma sensação necessária e indissociável do sentimento amoroso. A palavra inicial do segundo e do terceiro verso da primeira estrofe – “Viver” e “Sofrer” – aproximam, também pela rima interna, o significado da vida traduzido pela própria ideia de sofrer⁶⁶.

A fluidez do mundo natural é aparente, no poema, conforme podemos perceber pelo uso das expressões “**Suspirar** de languidez!” (primeira estrofe), “[...] **beber** / Os teus amores do céu” (segunda estrofe), e “**viração**”, “**suspiros do vento**” e “**mole frescor**” (terceira estrofe). A natureza se liquefaz e se rarefaz sob a inspiração passional do sujeito poético. A última estrofe, onde a referência às variações do ar se intensifica, propicia também a desobjetivação das formas concretas em favor da aproximação do amor à morte. Tal intento também acontece por meio das sinestésias, muito comuns para que o poeta alcance a transcendência pela natureza, como nos trechos “[...] beber / Os teus amores do céu”, “Como é doce a viração!” e “[...] mole frescor”⁶⁷.

Vale ainda inferir que o poeta usa de uma constante reiteração ao longo do poema, concorrendo para o desenvolvimento de anáforas. Na primeira estrofe, observe-se: “**tu**’alma”, “**tua** palidez” e “**teus** ardentes prantos”; na segunda: “**Quero em teus** lábios beber”, “**Quero em teu** seio morrer”, “**Quero** viver d’esperança”, “**Quero** tremer e sentir” e “**Quero** sonhar e dormir”; e na terceira: “**minha** donzela”, “**Minh**’alma”, “**meu** coração” e “**Que noite, que noite** bela!”.

A repetição de palavras e o uso de figuras sonoras (aliteração e rima) no poema aproximam-no de uma cantiga popular. Todos estes recursos tornam os versos fluidos,

⁶⁶ Outras rimas internas aparecem no poema, como entre o quinto e o sexto verso da segunda estrofe, por meio das palavras “viver” e “tremer”, e mesmo na primeira estrofe, de forma toante, entre o terceiro, quarto e quinto versos, por meio das palavras “amar”, “desmaia” e “alma”.

⁶⁷ A sinestesia é imprescindível para a realização dos processos de analogia; o uso que o poeta faz deste recurso, associado a figuras sonoras bem desenvolvidas, aproxima-o ainda mais da poesia simbolista, que se desenvolveria no Brasil alguns anos mais tarde.

monótonos, sibilantes e reiterativos, bem ao gosto da canção popular⁶⁸. O uso dos versos redondilhos (redondilha maior), sensivelmente escolhidos pelo poeta, colabora para essa aproximação.

A referência à noite é feita na última estrofe, coroando toda a natureza fugaz descrita no poema, e alcançando nítida aproximação com a morte (“Morrer contigo de amor!”). Toda a atmosfera devaneante a florada na camada dos versos encontra abrigo, agora, na noite; neste caso, a noite cumpre seu papel de reunificar todos os elementos e de tornar máxima a experiência do sentir. **Morrer de amor à noite** – união de Eros e Tântato – é **superior a qualquer outra morte**, segundo ditado pelo universo poético de Azevedo.⁶⁹

Muitos outros poemas de Álvares de Azevedo nos remetem a esses aspectos que permeiam a experiência do sentimento amoroso. O poema “Cismar”, da Primeira Parte, é uma verdadeira celebração da natureza, do amor, da mulher e da noite:

Ai! Quando de noite, sozinha à janela,
Co'a face na mão eu te vejo ao luar,
Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?
A noite vai bela,
E a vista desmaia
Ao longe na praia
Do mar!

Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos,
Como água da chuva cheiroso jasmim?
Na cisma que anjinho te conta segredos?
Que pálidos medos?
Suave morena,
Acaso tens pena
De mim?

Donzela sombria, na brisa não sentes
A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?
E a noite, que inspira no seio dos entes
Os sonhos ardentes,
Não diz-te que a voz
Que fala-te a sós

⁶⁸ Massaud Moisés, em *A criação literária: poesia*, associa diretamente a canção aos temas amorosos, que se desenvolvem através de sentimentos vibrantes ao longo de um poema. De acordo com o crítico (2006, p. 284), “[...] o lírico, o tema do amor e a canção confundem-se indissolúvelmente, e referir um é lembrar os demais.”

⁶⁹ Tântato é um personagem mitológico: filho de Nix, a noite, e de Érebro, a noite eterna do Hades, além de irmão gêmeo de Hipnos, deus do sono. Eros, por sua vez, representa a unificação de tudo através do amor e do desejo. O poema “Amor”, ainda que indiretamente, leva-nos ao encontro dessas duas entidades quando propõe a fusão do amor/desejo e da noite/morte.

Sou eu?

Acorda! não durmas da cisma no véu!
 Amemos, vivamos, que amor é sonhar!
 Um beijo, donzela! Não ouves? no céu
 A brisa gemeu...
 As vagas murmuram...
 As folhas sussurram:
 Amar!
 (2000, p. 125)

O verbo “cismar”, com suas variantes, é explorado com frequência por Azevedo em suas poesias. Significando silêncio, introspecção e devaneio, sua sonoridade já contribui para tal efeito, pois o som sibilante dos fonemas consonantais da primeira sílaba, seguido de certa explosão sonora da sílaba “mar”, acentua a consciência devaneante. A estrutura do poema também é significativa quando se observa o movimento que se instaura no interior das estrofes: as quatro estrofes são constituídas de sete versos cada, sendo os três primeiros hendecassílabos, os três seguintes pentassílabos e o último heptassílabo. Não é comum, nas suas poesias, o uso dos hendecassílabos, mas o uso dos versos redondilhos é largamente explorado pelo poeta, conforme o poema anteriormente analisado pode atestar. Este movimento decrescente no interior das estrofes demonstra a **perda do prosaísmo em favor da imaginação e do sentimento**. As últimas palavras de cada estrofe – “mar”, “mim”, “eu” e “Amar” – corroboram para o “desfazimento” da realidade circundante, de forma que tudo se dilua, como a água do mar, até atingir a plenitude do amor. Além disso, chama a atenção a sonoridade destas palavras – com exceção do “eu” –, que fazem simetria com o título do poema pela reiteração do fonema /m/, além da própria terminação em “mar”, sugestiva pelo forte apelo à imagem do mar, símbolo recorrente do devaneio na poética do jovem autor.

Atentamos também para a imagem da mulher na janela, outro aspecto recorrente em Álvares de Azevedo. Símbolo da separação entre o eu lírico e a mulher, a janela recobre a figura feminina de uma inacessibilidade permanente, como se ela habitasse num outro plano. Ainda a janela lhe assegura uma plasticidade que sugere **a pintura, o vislumbre e a emoção só permitida pela contemplação**.

Toda a natureza em fluidez e rarefação que notamos no poema “Amor” permanece no poema “Cismar”. O ar se manifesta de várias formas, oferecendo à cena descrita intensa fugacidade: a mulher, “suspirando”, sonha; o jasmim é “cheiroso”; há uma “brisa” que

cerca o eu lírico e a mulher; a dor é um “suspiro” nos lábios do eu lírico, e a “brisa” geme. A água também provoca uma fluidez constante: a “lágrima” orvalha os dedos da mulher e é como “água de chuva”, e as “vagas murmuram”. Ar e água são os dois elementos naturais mais explorados pelo poeta; ambos contribuem para uma **transcendência que se realiza por fluidez e “desmanche”**, instaurando uma “nova ordem” no mundo, obediente à imaginação e ao devaneio. Ar e água reorganizam a paisagem, liberando a matéria de seus ângulos e de sua rigidez.

Carlos Felipe Moisés atribui a força dos elementos naturais ligados ao ar como formas de desopressão de uma virilidade masculina reprimida no poeta. Segundo o crítico (1977, p. 87; grifo do autor), “[...] sopro, vento e similares aparecem na poesia de Álvares de Azevedo como representações da força fecundante masculina, em conotação fálica, portanto”. E mais adiante: “*Sopro, vento, ventania, aragem*, etc. aparecem com uma insistência digna de nota em seus expedientes metafóricos e sempre em situação, digamos, estratégica, revelando uma conotação arquetípica”. Carlos Felipe Moisés se insere na crítica que concebe os motivos poéticos de Azevedo como manifestações de seus desejos adolescentes, e, por isso, vê na movimentação do ar uma projeção do anseio e da ação sexual masculina. Ainda segundo Moisés (p. 87-88; grifo do autor), “[...] o poeta transfere para fora, e realiza *nos* elementos naturais, o ato simbólico da masculinidade, da fecundação, do amor; trata-se de uma *transfêrencia* que consiste em a Natureza realizar pelo poeta o ato de que ele não se sente capaz.”

A contribuição de Carlos Felipe Moisés, neste sentido, passa pelos meandros da psicanálise e contribui mais para os estudos do arquétipo e das manifestações simbólicas do inconsciente (o que se percebe pela forma como lê o significado dos elementos da natureza) do que para a estética em si. Nosso objetivo, conforme exposto ao longo de toda a abordagem da natureza azevediana, não tende a confrontar os aspectos biográficos, mas demonstrar como, esteticamente, a transcendência pela natureza se realiza no poeta.

No poema “Cismar”, noite, luar e mar complementam o quadro natural e contribuem para as mesmas impressões já citadas. Estes elementos possuem uma estreita ligação, sendo quase indissociáveis na poesia de Azevedo. Logo no primeiro verso, o poeta alude à natureza noturna como cenário para a “donzela” posta à janela; é uma noite que “vai bela” e que “inspira no seio dos entes / Os sonhos ardentes”. A noite desperta a

imaginação do poeta, motiva a inspiração e o faz adentrar no mundo das emoções. O apagamento dos objetos proporcionado pelo escuro da noite ajuda na dissolução da materialidade e na tessitura da fantasia.

Neste cenário noturno, a lua torna-se manifestação preponderante para a diluição do mundo concreto. Segundo Bachelard,

“[...] o imaginário” não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*; a princípio ele tem necessidade de uma *presença* mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. [...] Assim a *Lua*, no reino poético, é material antes de ser forma, é um fluido que penetra o sonhador (1997, p. 126; grifos e aspas do autor).

No sentido como pensa Bachelard, a lua de Azevedo é, antes, consequência, e não causa: consequência de uma emoção que liberta as formas concretas; poeticidade motivada por necessidade de devaneio progressivo. O poeta já anuncia, logo no início do poema, a noite, a “donzela” e o luar; tudo o que daí decorre possui relação com a libertação trazida pela noite, o amor da donzela e a fluidez do luar. Estes efeitos envoltos na figura da lua são reforçados, ainda, pela aproximação – por meio da rima toante – entre as palavras “luar”, “desmaia”, “praia” e “mar”, da primeira estrofe. Estas palavras carregam em comum o sentido de entrega e fluidez; no caso da primeira e da última, a rima acontece de forma consoante, o que torna a lua mais solvente e o mar mais celeste.

Outros recursos sonoros são relevantes no poema. Na terceira estrofe, por exemplo, “sombria” e “brisa” são colocadas praticamente lado a lado, dando ênfase a um parentesco sonoro. Porém, analisando o restante da estrofe, observamos os vocábulos “suspiro” e “inspira”, no terceiro e quarto versos, que, além da repetição do fonema /s/, apresentam, ainda em paralelo com “sombria”, do primeiro verso, a quinta sílaba poética em “i” tônico. A reiteração desta vogal é significativa quando se percebe que ela acentua a dor expressa pelo eu lírico à donzela, pois seu uso enfático conota, normalmente, **retraimento**, **abandono** e **sofrimento**. E ainda vale apontar que as palavras “sombria”, “brisa”, “suspiro” e “inspira” são marcadas pelos fonemas /b/, nas duas primeiras, e /p/, nas duas últimas, o que acentua a sonoridade do vento em consonância com a inspiração do sujeito lírico.

O suspiro, em Álvares de Azevedo, faz relação com o próprio sonho, conforme se verifica no terceiro verso do poema: “Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?”. O

“cismar”, aludido no título, conjuga, neste e em outros poemas, a respiração, a inspiração e o sonho, numa verdadeira intersecção entre o mundo exterior e o mundo interior.

Esta intersecção a que aludimos é tão fortemente expressa nos versos deste e dos poemas de Azevedo em geral que acaba condicionando um processo de **intersubjetividade**. Na segunda estrofe, por exemplo, o poeta aproxima a lágrima da sua donzela a um orvalho que escorre pelos dedos como água de chuva. Ao dizer que a lágrima “orvalha-te os dedos”, já produz o cruzamento direto entre a manifestação da natureza e a manifestação da subjetividade.

A personificação da natureza em Álvares de Azevedo, dessa forma, atinge graus elevados de subjetividade e transcendência. Nos últimos versos do poema, há um paralelismo fundamentado nesse processo de personificação: “A brisa gemeu... / As vagas murmuram... / As folhas sussurram:”. Os três elementos naturais (também personificados) são dissílabos, com acento na primeira sílaba, e os verbos subsequentes provocam assonância com a vogal “u” – não muito comum no poeta –, expressando os limites do sonho noturno para que se atinja o “Amar!” do último verso.

Os poemas marcados por cenário noturno são os mais propícios, em Azevedo, ao amor e à morte; nele, a noite é uma celebração inesgotável que produz o deleite dos sonhos e da entrega ao amor/morte. A cisma da mulher, conforme mostra o poema, provoca o desligamento do real circundante e a contemplação devaneante do poeta; ao pedir que ela acorde e ame, na última estrofe, o poeta lhe pede que ouça a brisa, consonante à sua própria voz de amor; ou seja, sair do sonho da cisma, para o poeta, é adentrar num sonho ainda mais profundo, onde a experiência amorosa atinge o ilimitado e a transcendência de todos os sentidos. Então, podemos inferir que a noite representa, neste aspecto, um **sonho progressivo e ilimitado**, unificando a **experiência do sentir** com a **experiência do morrer**.

Na décima e décima primeira estrofe do “Canto Segundo” de *O Poema do Frade*, a noite e a mulher igualmente libertam o personagem (Jonathas) da vida prática e tediosa, inserindo-o no início de um sonho de amor:

X

Era alta noite. Jonathas saíra –
Precisava frescor – enfebrecida

A fronte na descrença sucumbira.
 Maldizia no tédio a negra vida,
 Até as ilusões que ele sentira!
 Curvava a testa mórbida, abatida,
 Sempre sedento, sempre libertino,
 Blasfemando do amor e do destino!

XI

Ele viu – não foi um sonho – era sentada
 À sombra, no balcão de uma janela
 Angélica mulher: luz embaçada
 De um estrelado céu nas faces dela
 Branqueava-lhe a face descorada
 E os seios nívicos que o cetim revela...
 Além imagens vãs! a oitava finda:
 Só posso vos dizer que ela era linda.
 (2000, p. 330)

A partir destas duas estrofes, o poeta inicia a narrativa do libertino Jonathas. A alusão à noite logo no início já conduz o personagem ao sonho, ao amor e à morte. A noite aparece como refrigério ao tédio, à “negra vida”, e possibilidade de encontrar uma nova ordem em favor de seus sonhos e devaneios. Na última estrofe citada, o narrador em terceira pessoa anuncia a mulher na janela – visão marcante em Azevedo, conforme pudemos aclarar através da leitura do poema “Cismar” –, aproximando a visão do céu noturno ao semblante dela e exclamando sua beleza. Há um ludismo na voz do narrador, que no início desta estrofe diz não ser sonho, mas que reforça, pelo efeito contrário, a entrada do personagem no mundo da imaginação. Este jogo proporcionado pelo narrador reaparece no fim da estrofe, quando suspende a descrição da mulher porque “a oitava finda”. Unindo a imaginação da personagem à imaginação do próprio narrador, o poeta provoca um jogo poético que coloca no centro da sua criação o próprio fazer poético com suas possibilidades⁷⁰.

O jogo entre claro e escuro na alusão que o poeta faz à imagem da mulher demonstra aspectos pertinentes ao sonho: há um misto de sombra, alvura e esmaecimento nas cores (“À sombra”, “luz embaçada”, “estrelado céu”, “Branqueava-lhe”, “face descorada” e “seios nívicos”).

⁷⁰ Este aspecto diz respeito à ironia romântica, conforme já pudemos demonstrar com mais exemplos e clareza no segundo capítulo.

Na vigésima terceira estrofe, quando Jonathas está com Consuelo – mulher da janela –, o narrador transfere a imagem da comunhão carnal para a comunhão cósmica, suspendendo a concretude das formas, conforme o próprio narrador se posiciona no primeiro verso, e dando voz uníssona aos elementos noturnos:

Do mais eu nada sei. Senti somente
 À noite duas almas suspirando:
 Ouvi na brisa um hálito fremente,
 Qual de um seio em prazer se dilatando:
 Ouvi a jura efêmera, demente
 Passar como um suspiro desmaiando,
 Vi a lua celeste e vagarosa
 Num leito derramar a luz saudosa!
 (2000, p. 333)

Diferentemente da luz diurna, que nos poemas da Primeira e da Segunda Parte da *Lira* traz o devaneio da infância, a luz noturna – favorecida pelo luar, conforme aparece nos dois últimos versos – traz o devaneio da fusão entre o dia e a noite, da sedução e do próprio sonho.

É comum, no Romantismo, a antítese do dia e da noite ser associada ao tédio e à aventura, à sensação de vazio e à plenitude do amor. A noite, que desarma a tensão provocada pelo dia, evoca outros elementos da natureza para auxiliarem na desobjetivação dos elementos concretos e inserirem a voz poética no campo dos sonhos. Edgar Allan Poe, admirador de Longfellow⁷¹, toma-lhe o poema “Extraviado”, em seu texto “O Princípio Poético”, para falar da beleza singela de tais versos. No poema, Longfellow registra, em versos redondilhos, a chegada da noite, que imprime um sentimento de tristeza ao eu lírico. A noite desperta nele o desejo de leitura, e convida, então, um interlocutor a ler poemas, não de grandes nomes da literatura, mas de poetas simples, cuja humildade transborde nos versos. Dessa forma, o poeta crê que a amargura diurna seja transposta e “A noite encher-se-á de música” (POE, 1999, p. 83). Neste caso, o elemento evocado pelo sujeito lírico, ainda que não seja representado pela própria natureza (como é mais comum em Álvares de Azevedo pela referência à lua, ao mar e à brisa), traz a marca dela “[...] nas canções de um poeta humilde, / brotadas do peito, tanto / como a chuva dentre as nuvens, / ou das

⁷¹ Henry Wadsworth Longfellow foi escritor familiarizado com o Romantismo. Notabilizou-se pela publicação de sua obra *Voices of the Night* (“Vozes da Noite”), de 1839.

pálpebras o pranto.”. A leitura de poesia aparece, neste caso, como forma de reintegração do homem à sua própria essencialidade: a natureza. Transcrevemos o poema abaixo, à guisa de encerramento deste tópico da discussão:

O dia findou e a noite
solta das asas a treva,
como pluma desprendida
da Águia que, em vôo se eleva.

Contemplo as luzes da aldeia,
entre a chuva e a bruma e, triste,
um sentimento se apossa
da alma, que não lhe resiste.

Sentimento de tristeza
e anseio, não de pesar,
que só como a névoa à chuva
pode à dor se comparar.

Vem ler-me algum poema simples,
gemido do coração,
que afaste os cuidados diurnos
e acalme a inquieta aflição.

Não dos velhos grandes mestres,
dos bardos de excelsa glória,
cujo passo ecoa, eterno,
nos corredores da História.

Com o poder de marchas bélicas,
eles nos evocam à alma
a luta sem fim da vida:
e esta noite almejo a calma.

Lê canções de um poeta humilde,
brotadas do peito, tanto
como a chuva dentre as nuvens,
ou das pálpebras o pranto.

De alguém que, em noites insones
e por laboriosos dias
ainda, na alma, ouve a música
de mágicas melodias.

Tais cantos podem dar calma
à aflita preocupação,
descendo como uma bênção,
que se sucede à oração.

De teu livro favorito
lê o poema que amas, após,
casando às rimas do poeta
a beleza de tua voz.

A noite encher-se-á de música
e os cuidados do presente,
dobrando as tendas, quais nômades,
fugirão, silenciosamente.
(POE, 1999, p. 82-84)

5.5 – A NOITE E O MAR

A água, como já pudemos ressaltar, é um elemento muito explorado por Álvares de Azevedo, especialmente na Primeira e na Terceira parte da *Lira*. A liquidez do mundo concreto, já citada em algumas leituras que fizemos, participa da imposição de um olhar poético que dilui a realidade circundante em favor de um universo em emanação; o poeta “bebe” os perfumes, os sons, o amor etc.

A propriedade de transparência da água límpida é relevante quando se observa, na poética de Azevedo, que ela reflete o estado interior do eu lírico em sua profundidade, mas de forma inapreensível, pois o movimento constante com que as águas são descritas pressupõe uma deformação do objeto sensível. Dizemos, então, que a transparência da água separa o mundo objetivo do mundo subjetivo, numa relação de interioridade e exterioridade, consciência e divagação, o que implica constatar que as ondas do mar coincidem com os devaneios líricos do poeta no que se refere à sua oscilação, inapreensão e abstração.

Em Álvares de Azevedo, a água faz relação direta com o próprio devaneio, pois, assim como o ar, liberta o devaneio preso aos objetos e à própria natureza. As águas cristalinas do mar, recorrentes no poeta, elevam a paisagem natural ao domínio dos sonhos, provocando uma intermediação entre o mundo real e o mundo da imaginação. À poética deste autor cabe a afirmação de Bachelard (1997, p. 17) de que “[...] a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. [...] a água é uma realidade poética

completa”. Tanto o firmamento como o mar são explorados em sua profundidade, verticalizando uma relação que rejeita o “mundo situado” em favor de um mundo em constante “desfazimento” e devaneio.

No texto “Cismar”, sobre o qual falamos anteriormente, a praia completa a paisagem apresentada logo na primeira estrofe, na seguinte sequência: noite – mulher na janela – luar – ar – sonho – praia – mar. Os elementos são aproximados pelo lirismo devaneante do poeta, provocando “unidade” entre eles, como uma sintaxe que interliga a natureza fluida (ar e água), o ambiente difuso (noite e luar), o próprio devaneio (sonho) e a imagem que colabora para a inspiração (mulher).

Se na natureza diurna o poeta provoca a unidade entre os raios do sol e a terra, na natureza noturna ele une a obscuridade da noite e o brilho da lua às águas do mar. O poema “No Mar”, da Primeira Parte da obra estudada, é bem simbólico dessa relação entre a noite e o mar:

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

Ah! que véu de palidez:
Da langue face na tez!
Como teus sonhos revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos!

Sonhavas? – eu não dormia;
A minh’alma se embebia
Em tua alma pensativa!
E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
Às folhas da sensitiva!

E que noite! que luar!
E que ardentias no mar
E que perfumes no vento!
Que vida que se bebia
Na noite que parecia
Suspirar de sentimento!

Minha rola, ó minha flor,
 Ó madressilva de amor,
 Como eras saudosa então!
 Como pálida sorrias
 E no meu peito dormias
 Aos ais do meu coração!

E que noite! que luar!
 Como a brisa a soluçar
 Se desmaiava de amor
 Como toda evaporava
 Perfumes que respirava
 Nas laranjeiras em flor!

Suspiravas? Que suspiro!
 Ai que ainda me deliro
 Sonhando a imagem tua
 Ao fresco da viração,
 Aos ais do meu coração,
 Embalado na falua!

Como virgem que desmaia,
 Dormia a onda na praia!
 Tua alma de sonhos cheia
 Era tão pura, dormente,
 Como a vaga transparente
 Sobre seu leito de areia!

Era de noite – dormias,
 Do sonho nas melodias,
 Ao fresco da viração;
 Embalado na falua.
 Ao frio clarão da lua,
 Aos ais do meu coração.
 (2000, p. 121-122)

Abrindo a Primeira Parte da obra, “No Mar” engendra a natureza noturna sob os aspectos que serão explorados em toda a poética azevediana. Distribuídos em sextilhas compostas por versos em redondilha maior, sob o esquema de rimas AABCCB, o poema atribui opacidade aos elementos pertinentes a essa natureza, velando a concretude das formas para desvelar a poeticidade do devaneio noturno. “Noite”, “véu”, “lua”, “palidez” unificam a paisagem difusa trazida pelo anoitecer, provocando uma mistura entre sombras e claridade opaca. O brilho da lua refletido sobre a natureza alimenta a paisagem de um exotismo que não é comum sob os clarões do sol, e dessa forma **o mar, as árvores, a areia e o próprio céu liberam “segredos” ocultos pela visão nítida diurna.**

A busca pela unidade transparece no aspecto circular do texto: a última estrofe repete a primeira, o que pressupõe continuidade ao sonho e à imaginação, como o próprio ir e vir das águas do mar. Noite, luar e mar – elementos recorrentes em Azevedo – formam o que podemos chamar de “tríade noturna”, posto que um elemento sobrepuja o outro na construção do lirismo do sonho e da noite.

Na quarta estrofe, o êxtase noturno atinge toda a natureza, quando o eu lírico exclama a noite em sua plenitude; o universo se liquefaz (“Que vida que se bebia”) e se torna rarefeito (“Na noite que parecia / Suspirar de sentimento!”). A noite palpita como um ser vivo.

As variantes do verbo “desmaiar” são comuns quando se trata da natureza noturna em Azevedo, e reiteram o entorpecimento, o sonho e o devaneio da consciência poética. A natureza passa a ser fluida, ela obedece a um ritmo poético que lhe (re)vela as possibilidades do olhar transcendente⁷². Sonho e realidade se interpõem numa relação harmônica para que se produza uma correspondência entre a fantasia e o quadro natural.

O eu poético se dedica, vez por outra, à descrição da mulher. Assim como as outras que aparecem em seus poemas, ela é pálida, com seios aparentes e cabelos soltos e negros: o corpo estático vibra sob o olhar do sujeito lírico (“Como teus seios revoltos / Te palpitavam sonhando”). A mulher é imóvel, sem vida, porém é o próprio poeta quem sonha, imagina e produz a vibração do corpo da mulher. A imagem de sua alma se embecendo na alma da mulher aparece em dois versos (“A minh’alma se embebia / Em tua alma pensativa”); ele sempre **sorve, bebe, alimenta-se** da alma da mulher, e esse é o máximo de seu entrelaçamento amoroso; o contato físico é renegado, visto que a presença da noite, do sono e do sonho o eleva a um encontro magnético, espiritual, e nesse plano ele se permite beijá-la e vê-la tremer em seus braços.

A imagem da mulher, a natureza noturna e a voz do próprio poeta são interligadas por um ritmo uníssono. Logo na primeira estrofe, por exemplo, o sono da mulher, à noite, é acompanhado pelas “melodias” do sonho, pelo “fresco da viração”, pelo movimento da “falua”, pelo “frio clarão da lua” e “pelos ais” do coração do poeta. Na penúltima estrofe, a aproximação metafórica entre a mulher e as ondas da praia produz uma intersecção, de

⁷² O entorpecimento, as águas do mar, os cabelos soltos da mulher, a falua e o sono são formas de se apresentar um universo à deriva, num constante ir e vir que insinua também a possibilidade do mistério e da morte.

forma que a virgindade, o desmaio, o sono, o sonho e a pureza passam a expressar tanto os mistérios e a voluptuosidade da mulher quanto da praia.

Em se tratando da praia, há sempre alusão à “areia” como elemento indissociável e significativo para o devaneio da mulher entregue ao mar. É pertinente dizer que a **porosidade da areia** contribui para o “**desmanche**” das formas físicas, em consonância com a própria água do mar e a viração.

A metáfora não é o único recurso utilizado na aproximação entre a mulher e a natureza. Constatamos várias comparações utilizadas para a formação do quadro idealizado, como em:

E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
Às folhas da sensitiva!

Como a brisa a soluçar
Se desmaiava de amor!

Era tão pura, dormente,
Como a vaga transparente
Sobre seu leito de areia!

É importante atentar-se à questão descritiva da poética azevediana no que se refere aos poemas da Primeira Parte da *Lira dos vinte anos*, pois as características referentes ao ambiente produzem um efeito plástico, um quadro composto por formas insinuantes e atraentes. A formação dessa natureza se desfaz na Segunda Parte, quando a imobilidade se converte em movimento contínuo, o instante sublime ao conjunto das ações prosaicas, a radiância da natureza ao vício degradante, tudo transformando o quadro ideal em **diacronia e descompasso maledicente**.

Em “No Mar”, como em muitos outros poemas de Azevedo, noite e sonho são indissociáveis. Cabe, aqui, bem a propósito, o que diz Antonio Candido (2002, p. 45): “Incrustado na noite, o sonho passa então a modelo de poesia e narrativa: escrever como em sonho; descrever estados e ambientes de sonho; até propor o sonho como realidade, ou a realidade como sonho, mediados pela noite”, no sentido novalisiano a que já nos reportamos.

No poema, vale ainda dizer que o poeta lança mão de rimas consoantes e toantes, como verificamos ser pertinente em muitos outros poemas, o que ratifica a forte propensão poética de Álvares de Azevedo para a musicalidade. Destacamos, ainda, a assonância em “i”, explorada em grande parte das rimas ao longo do poema, e as vogais nasalizadas “an” e “en”, também recorrentes, que contribuem para a musicalidade referida. Outras aliterações saltam aos olhos na leitura do poema, como por exemplo, em “fresco”, “falua” e “frio”, da primeira estrofe, e o fonema /s/ em todo o texto.

A noite e o mar de Azevedo destoam consideravelmente da noite e do mar de outros poetas, conforme veremos na finalização deste capítulo; Azevedo enxerga nestes elementos uma forma de expressar sentimentos de ternura, de elevação e de uma certa melancolia “doce” e aprazível. Mar, noite e lua insinuam profundidade, mistério e encantamento; o mar espelha o movimento das sombras e dos clarões da lua, numa **divagação que repercute o “outro lado” da realidade circundante**. Se a profundidade do horizonte sugere ao poeta o embate entre a vida que se esvai e a possibilidade de uma nova ordem, a profundidade do mar, do céu e da própria noite sugere uma ordem calcada no próprio sonho.

No poema “Anjos do Mar”, também da Segunda Parte, percebemos uma relação muito próxima entre os mesmo elementos citados: lua, mar, vento e noite. O poeta parte de uma metáfora recorrente no texto (“As ondas são anjos que dormem no mar”), verticalizando uma transcendência que atinge as águas do mar e a divindade. As ondas são anjos que “tremem, palpitam, banhados de luz”; mais uma vez, percebemos na água a profundidade que espelha o espiritual e, por isso, associa-se à morte.

Nessas poesias, há um cromatismo que se espalha na descrição da paisagem, ao lado de substâncias perfumadas, o que colabora para o difuso e o etéreo da própria natureza. No poema “Anjos do Mar”, a lua – bem como as mulheres dos poemas de Azevedo – está pálida (“E quando de noite vem pálida a lua”); ela transmite sua sensualidade feminina e traz ao poeta o frescor e a excitação que lhe são inerentes. É relevante ainda observar que, embora em movimento contínuo, as ondas “dormem no mar”, o que também é uma constante no universo feminino produzido, trazendo à tona a ideia do abandono total, da fragilidade que se expõe e se esvai; a noite, o vento, os anjos, tudo converge para o mar, ou seja, todo o universo se entrega à infinitude do abandono nas águas.

O vento nas águas estabelece uma relação puramente lírica, como se observa na quarta estrofe:

E quando nas águas os ventos suspiram,
São puros fervores de ventos e mar:
São beijos que queimam... e as noites deliram,
E os pobres anjinhos estão a chorar!
(2000, p. 129)

pois o poeta vê, neste contato, um entrelaçamento sensual, propondo que haja fervores e beijos que se queimam; ele percebe, nesta relação de transparência (ventos) e fugacidade sensual (ondas), a própria inapreensão da realização amorosa.

Ondas, lua e ventos são elementos essenciais que impulsionam o poeta à transcendência da natureza noturna, pois o primeiro é fugaz, o segundo é imagístico e o terceiro intangível, todos relativos a uma impressão imaterializada que nega a realidade sensível e acabada e instiga-o a uma progressão ilimitada.

Em “A Cantiga do Sertanejo”, também da Primeira Parte, podemos ratificar a forma como esses elementos se conjugam na formação da natureza noturna; é notável a sequência de elementos de uma natureza viva, pulsante e espiritualizada. No texto, há uma recorrência insistente aos seguintes elementos: flor das primaveras, serras, vento, águas, luar e noite; o universo todo converge para a fantasia poética.

Logo no primeiro verso de “A Cantiga do Sertanejo”, o eu lírico evoca sua amada (“Donzela!”) para que ouça as vantagens que teria se entregasse seu coração a ele. Mas esta relação permanece distanciada: ela, um anjo de inspiração; ele, um eterno sonhador. Na quarta estrofe, quando diz “pobre amor! o sertanejo! / Tem apenas seu desejo / E as noites belas do val!”, revela a supremacia da fantasia sobre a realização concreta.

O poeta, em mais de uma estrofe, fala do desejo de que sua amada estivesse com ele nas serras, conforme a segunda estrofe pode bem ilustrar:

Se tu viesses comigo
Das serras ao desabrigo
Aprender o que é amar
- Ouvi-lo no frio vento,
Das aves no sentimento,
Nas águas e no luar!
(2000, p. 130-131)

A serra não nos remeteria, neste caso, a um isolamento social? Temos a impressão de que o amor exige silêncio e afastamento do convívio social. Trata-se de um universo paralelo, uma vida à margem da civilização, e apenas lá o ideal de realização amorosa seria possível. Podemos inferir que, na poética de Azevedo, a imensidão da serra é o próprio movimento do homem imóvel, a categoria do devaneio; **a serra, com seus mistérios, é um estado de alma, uma elevação da consciência em direção ao desconhecido, causando certo frescor.**

O apelo à figura da “flor”, no poema, ocorre reiteradamente da seguinte forma: “Donzela! se tu quiseras / Ser a flor das primaveras / Que tenho no coração!”. A flor, neste e noutros poemas de Azevedo, faz referência à pureza dos sentimentos, ao lirismo casto e flamejante que pulsa no peito do eu poético. A flor metaforiza a sensibilidade, o amor ingênuo e puro.

A referência ao vento e à noite vai pontuando todo o poema. Conforme já dito, o vento garante a diluição, a fugacidade e, dessa forma, personifica o próprio devaneio lírico. Este elemento parece simular a resposta da realidade externa aos estímulos do poeta; ele se espalha, frio, sibilante, sensual... Seu movimento destrona a concretude do mundo físico e transborda a consciência lírica com sua cadência contínua. A noite, no poema, acentua o disforme, o difuso, o abstrato; ela contempla o belo, o sombrio, a ternura e os amores, tornando a existência uma aventura. O ambiente noturno isola o eu lírico do contexto social (que afasta dele seus sonhos) e impulsiona-o àquela progressão ilimitada de que falamos.

A água, no poema, cumpre o seu papel (“Junto às águas da torrente / Sonharias indolente / Como num seio d’irmã!”), pois afasta o mundo físico em favor de uma chama que atrai para o infinito.

Causa certo estranhamento o uso que o poeta faz de elementos da cultura sertaneja, como por exemplo, “viola”, “modinhas”, “cantigas”, “sertão”, “lagoa”, “verduras”, “aves”, mas é evidente que cruza a esses elementos outros de ordem espiritualmente superior, como “luz”, “aroma”, “borboletas azuis”, “neblina”, “flores”, “anjinhos do céu” etc. O poeta transcende os elementos da vida sertaneja, insuflando neles um misto de cores e sensações que os aproximam mais de uma natureza romanticamente europeia do que tropical.

5.6 – NOITE AFORA

A noite como propulsora de imaginação e devaneio deu a Álvares de Azevedo outros tantos rótulos, como “o poeta da noite” e “poesia noturna” etc., a ponto de o poeta ser lembrado quase sempre pelos aspectos sombrios e mórbidos de sua prosa e pelo tom de mistério e êxtase que toma conta de grande parte de seus versos. O Romantismo egótico, a que se convencionou chamar de Ultrarromantismo, tem na noite com seus astros seu ponto firme e sua pedra de toque para a fantasia. Grandes nomes da poesia romântica associaram os mistérios da noite aos mistérios do mar, tornando estes elementos indissociáveis da poética da natureza noturna, como dois lados de uma mesma disposição imaginativa. Não é comum a imagem do mar em poesias diurnas de Álvares de Azevedo; o poeta sente-se muito mais inclinado a uma noite-mar, o que lhe confere um grau de fugacidade acima de tantos outros poetas.

Nem sempre a noite, na poesia romântica, vem acompanhada das sutilezas a que nos referimos ao fazer a leitura de alguns poemas de Azevedo. **Fagundes Varela**, por exemplo, que também cantou a noite e o mar de forma magistral, registrou páginas em que dá vida a um mar agitado, profundo e com marcas históricas que sustentam a supremacia de um Absoluto em detrimento da vã condição humana. Vejamos, para exemplificar estes aspectos, o poema “O Mar”, que consideramos uma das grandes produções de Fagundes Varela, extraído de *Vozes d’América*:

Sacode as vagas de teu dorso imenso,
Oh profundo oceano! Ergue-as altivas
Com seus frígios barretes! Em vão tentam
Lutar contigo temerárias frotas,
Traçar-te raias a vaidade humana!
Tu és eterno e vasto como um espaço,
Livre como a vontade onipotente.

Régio manto de globo! povo infindo
De soberbos Titães! gênio da força,
Salve três vezes!... Das espáduas amplas
Derribas todo o jugo que te oprime,
Tragas gigantes de carvalho e cedro,
E a frente erguendo majestosa e bela

Diademas de pérolas atiras
 Às estrelas do céu, e ao mundo cospes
 A fêrvida saliva em desafio!

Quantos impérios celebrados, fortes
 Não floresceram de teu trono às bases,
 Sublime potestade! e onde estão eles?
 O que é feito de Roma, Assíria e Grécia,
 Cartago, a valorosa? As vagas tuas
 Lambiam-lhes os muros, quer nos tempos
 De paz e de bonança, quer na quadra
 Em que chuvas de setas se cruzavam
 À face torva das hostis falanges!
 Tudo esb'roou-se, se desfez em cinzas,
 Sumiu-se como os traços que o romeiro
 Deixa da Núbia na revolta areia!
 Só tu, oh mar, sem termos, imutável
 Como o quadrante lúgubre do tempo,
 Ruges, palpitas sem grilhões nem peias!

Nunca na face desse azul sombrio,
 Onde tranqüilas, ao chorar das brisas,
 Poesias do céu, flores do éter,
 As estrelas se miram namoradas,
 Nunca o fogo e a lava, a guerra e a morte,
 A armada dos tiranos há deixado
 Um vestígio sequer de seus destroços!
 Tal como à tarde do primeiro dia
 Que ao orbe clareou, hoje te ostentas
 Na tua majestade horrenda e bela!

Espelho glorioso onde entre fogos
 Se mostra onipotente, nas tormentas
 A face do Senhor! Monstro sublime
 Cujas garras de ferro o globo abraçam
 Até que um dia, quem o sabe? exausto
 Lance o último alento! ah! no teu seio
 Talvez tremendo espírito se agite,
 Misto sombrio de paixões sem freios,
 Cujas expressões vislumbra-te no rosto,
 Ora hediondo de compressos músculos,
 Ora suave como o louro infante
 Sôbre o seio materno, ora cruento
 Gotejando suor, espuma e raiva!

Níobe eterna! de teu ventre túmido
 Os monstros dos abismos rebentaram,
 Em cujo dorso de argentadas conchas
 Os raios das estrelas resvalavam;
 De teu lodo fecundo, inextinguível,
 Brotaram continentes cujas grimpas

Iam bater n'abóbada cerúlea;
 Teus paços de coral e de esmeraldas
 Encerravam princesas vaporosas,
 Louras ondinas, encantados gênios,
 Soberbas divindades! Entretanto
 Viste tudo cair! riscada a Atlântida
 Da face do universo, os brônzeos deuses
 Desterrados pr'a sempre, e só restou-te
 Uma voz gemedora que chorava:
 - Já não vive o deus Pã! oh! Pã é morto!

Oceano sem fundo! vagas túmidas,
 Abismo de mistério, ah! desde a infância,
 Preso na teia da atração divina
 Eu vos busquei sedento! sobre as praias
 Curvas como os alfanges dos eunucos,
 Eu me perdia nos dourados dias
 Da santa primavera, ouvindo os brados
 Dos marinhos corcéis, molhando as plantas
 Na gaza salitrosa que envolvia
 A areia cintilante! após mais tarde
 Sentava-me no cimo dos rochedos,
 Suspirando de amor aos verdes olhos,
 Aos moles braços que do salso leito
 Erguiam-te tão meigos e adorados!...

Amo-te ainda, oh mar! amo-te muito,
 Mas não tranqüilo umedecendo à proa
 Da gôndola lasciva, nem chorando
 Às carícias da lua! Amo-te horrível,
 Arrogante e soberbo, repelindo
 Os furacões que roçam-te nas crinas,
 Quebrando a asa de fogo que das nuvens
 Procuram-te domar, batendo a terra
 Com teus flancos robustos, levantando
 Triunfante e feroz no tredo espaço
 A cabeça vendada de ardentias!

Amo-te assim, oh mar, porque minh'alma
 Vê-te imenso e potente, desdenhoso
 Rindo às quimeras da cobiça humana!
 Amo-te assim! ditoso no teu seio
 Zombo do mundo que meu ser esmaga,
 Sou livre como as vagas que me cercam
 E só à tempestade e a Deus respeito.

Salve, oceano onipotente e eterno!
 Santo espelho de Deus, três vezes salve!
 (VARELA, s.d., p. 49-51)

Varela é autor de alguns dos mais belos poemas do Romantismo brasileiro. Destoando de Álvares de Azevedo pela **dinamicidade da paisagem natural**, o poeta incorporou aspectos singulares em sua poesia, garantindo o interesse do público leitor e da crítica, que ainda hoje se faz mínima perto da originalidade e do vigor de seus versos. Machado de Assis soube perceber nele este grande talento, tanto que lhe dedicou alguns estudos e chegou mesmo a afirmar, por ocasião da publicação de seus *Cantos e Fantasias*, que Fagundes Varela “[...] é um dos talentos mais vitais da nova geração [...]” (1959, p. 95).

A paisagem marítima de Varela é mais descritiva, o que pode ser muito bem representado no poema acima; o poeta mantém certa distância ao falar do mar em terceira pessoa, deixando a primeira pessoa como voz reflexiva e filosófica nas estrofes finais. **O movimento do mar**, no poema, incita o eu lírico a pensar na **condição humana**, ultrapassando o lirismo motivador do *pathos* e adentrando numa **visão macrocós mica**. Neste sentido, o poema aproxima-se da forma épica.

De acordo com Massaud Moisés (2003, p. 238-239; aspas do autor), “[...] o poeta épico se caracteriza pela dilatação do ‘eu’ ao infinito de suas possibilidades, a ponto de romper as próprias barreiras e invadir o plano do ‘não-eu’ [...] a fim de abarcar o mundo exterior”. No poema “O Mar”, Fagundes Varela propende a uma reflexão filosófica que apaga as marcas de um sentimentalismo individualista e traz à luz várias oposições entre a condição humana finita e as águas do oceano em sua infinitude. Logo na primeira estrofe, por exemplo, o poeta fala da “ vaidade humana”, frágil e inofensiva ante o mar, que é “eterno e vasto como o espaço / Livre como a vontade onipotente”. Na terceira estrofe, opõe os impérios – igualmente frágeis – ao mar, que permanece em seu fluxo contínuo; o poeta constata que “Tudo esbr’ou-se, se desfez em cinzas”, mas “Só tu, oh mar, sem termos, imutável / Como o quadrante lúgubre do tempo, / Ruges, palpitas sem grilhões nem peias!”.

O poeta ainda mostra a passagem irreversível do tempo, que transforma tudo, inclusive a própria consciência humana. Na sexta estrofe, há alusão ao tempo mítico suplantado pelo tempo histórico, ambos carregando em comum apenas a imagem do mar:

Viste tudo cair! riscada a Atlântida
Da face do universo, os brônzeos deuses

Desterrados pr'a sempre, e só restou-te
 Uma voz gemedora que chorava:
 - Já não vive o deus Pã! oh! Pã é morto!

Sobrevivente eterno, **o mar de Varela testemunha todos os tempos**, sendo ele mesmo a própria imagem da **permanência**, do **atemporal** e do **eterno**, o que nos remete também a poemas de Cecília Meireles⁷³ no tocante à figura do mar. Personificado em todo o poema, sempre de modo imponente, o mar possui corpo e voz, é toda uma natureza em movimento que unifica e espelha um universo sem divisão. A ausência de “termos” aparece, também, pela aproximação entre o céu e o mar, ambos representativos da profundidade, da infinitude e da eternidade. O mar “Diademas de pérolas atiras / Às estrelas do céu [...]”, verticalizando uma relação de interpenetração que abarca o universo em seu todo. No “azul sombrio” do mar, “As estrelas se miram namoradas”, e no “[...] dorso de argentadas conchas / Os raios das estrelas resvalavam”. O “Oceano sem fundo”, sendo “Abismo de mistério”, diz também do imenso céu azul, igualmente abismo de mistérios.

Nas estrofes finais, o eu lírico surge como voz em primeira pessoa para declarar seu amor ao mar; ele se funde à imagem marítima, interpenetra – como todo o universo – na visão e na sensação que sua presença provoca. Nesta retratação, percebem-se claramente os tons diferentes que perpassam esta poesia e as de Álvares de Azevedo; enquanto este projeta no mar sentimentos de ternura, amor, desejo e morte, aquele prefere que a força do mar se projete nele. O mar de Azevedo é **devaneio**; o mar de Varela – “Arrogante e soberbo” – é **antítese da condição humana**: “Amo-te assim, oh mar, porque minh'alma / Vê-te imenso e potente, desdenhoso / Rindo às quimeras da cobiça humana!”.

⁷³ Cecília Meireles (1901-1964) é uma das mais importantes vozes poéticas da geração que despontou a partir dos anos de 1930 no Brasil. Seus poemas desenvolvem, com frequência, a transcendência pelos elementos da natureza. “Mar Absoluto” traz a imagem do mar associada à ideia de permanência, em oposição ao homem, fadado à efemeridade. Vejamos os versos:

Queremos a sua solidão robusta,
 uma solidão para todos os lados,
 uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
 e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.
 [...]
 Tem um reino de metamorfose, para experiência:
 seu corpo é o seu próprio jogo,
 e sua eternidade lúdica
 não apenas gratuita: mas perfeita.
 (2010, p. 62-63)

O mar de Fagundes Varela aproxima-se da divindade e do mito por sua força, sua eternidade e sua onipotência; é um mar que mostra “As faces do Senhor”, que espelha o Absoluto, o próprio Deus, e por isso só a ele o eu lírico diz submeter-se, render-se e cultuar. Ao finalizar o poema com os versos “Salve, oceano onipotente e eterno! / Santo espelho de Deus, três vezes salve!”, aproxima seu texto da oração religiosa em louvor a um ser supremo. É recorrente, em todo o poema, o uso de expressões típicas do discurso religioso e da oração, o que confere ao mar a equivalência ao poder supremo e à sua permanência num mundo onde tudo é passível de destruição. O termo “três vezes salve”, paralelamente utilizado em outros trechos do poema, reforça a trindade instituída pelo mar em sua santidade.

Para explorar a força do mar, o poeta lança mão de antíteses e paradoxos inerentes à figura do mar. Segundo nos diz, o mar é uma “majestade horrenda e bela!”, um “Monstro sublime”; é divino, porém “horrível / Arrogante e soberbo”. Estas contradições são desfeitas em favor da representação de um oceano em constante movimento e agitação, em força arrebatadora e destruidora, em impetuosidade galante, selvagem e sem termos. Em razão disso, o **caráter grotesco** do poema supera a dualidade extremista entre o belo e o feio e adere a uma **analogia** só possível pela imagem mítica do mar.

A subjetividade do eu poético, no texto de Varela, atinge o coletivo e o universal, transpõe a barreira dos conflitos internos em favor de uma absolutidade. Seu texto lembra muito o poema “O Oceano”, de Byron. Segundo Machado de Assis (1959, p. 96), “[...] é o Sr. Varela uma das vocações que escaparam a essa influência; pelo menos, não há vestígio claro nas suas belas poesias.” Façamos, então, uma breve conferência, mais no intuito de observar a forma como **Byron** trata da figura do mar do que de comparar os dois poetas.

Situado no Canto IV do *Childe Harold's Pilgrimage*, “The Ocean” (“O Oceano” – traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos) apresenta um mar revoltado, dinâmico, dominador e absoluto. O poeta, na primeira estrofe, opõe a soberania do mar à fragilidade do homem:

Rola, Oceano profundo e azul profundo, rola!
 Caminham dez mil frotas sobre ti, em vão;
 de ruínas o homem marca a terra, mas se evola
 na praia o seu domínio. Na úmida extensão
 só tu causas naufrágios; não, da destruição

feita pelo homem sombra alguma se mantém,
 exceto se, gota de chuva, ele também
 se afunda a borbulhar com seu gemido,
 sem féretro, sem túmulo, desconhecido.
 (1989, p. 77)

Sujeito personificado, o mar é atividade constante e retira do homem qualquer forma de domínio absoluto; sua descrição é marcada por ações, força brutal, demolição e imponência. Ao falar da possibilidade de o próprio homem morrer no mar, não só atesta a supremacia do oceano como também coloca em xeque a condição finita do homem ante a permanência das águas. Em comum com Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, o mar de Byron suscita a fragilidade e a morte. Porém, em Álvares de Azevedo o mar sublima os afetos do sujeito lírico e abre a possibilidade da pureza do amor; já nos poemas destacados de Varela e Byron os afetos dão lugar a um sujeito lírico observador que reconhece sua finitude e curva-se diante da realeza e da perpetuidade do mar.

Na segunda estrofe de “O Oceano”, Byron ainda debocha do homem, dotado de “poderes tão mesquinhos / que usa para assolar a terra”, condenado a levantar “borrifos escarninhos / rumo a seus deuses – nos quais firma as esperanças / de achar um porto”, quando na verdade é devolvido, pelo próprio mar, à terra, onde irá jazer. O oceano, aqui, é **superior aos próprios deuses**, que não garantem aos homens qualquer supremacia e sobrevivência. Para o mar não existe o tempo, e o movimento contínuo das águas não equivale à transformação, mas à vida que permanece infinitamente:

[...]
 mas tu não mudas, salvo no florear da vaga;
 em tua frente azul o tempo não põe traço;
 como és agora, viu-te a aurora da criação.

Fundado num tempo mítico, o mar é circular – o mesmo do início – e antítese do homem em seu linearismo histórico e de condição precária. O mar é “sublime e sem final, / cópia da eternidade, trono do Invisível”, indiferente às dores e às cobiças dos homens.

Da mesma forma que no poema de Fagundes Varela, no poema de Byron a primeira pessoa surge no final, em consagração e rendição ao mar, louvando-o e sentindo-se seduzido pelo seu poder. Associando o mar ao prazer, à alegria e à juventude, o poeta sente-se penetrar nas suas águas e aceita sua condição de submissão a elas.

Não há, no mar de Byron, alusão à noite; já em Álvares de Azevedo, o mar torna-se, como dissemos, indissociável da noite com seus astros. Não há referência, ainda, à areia que circunda as águas, o que no poeta da *Lira* é uma constante. O que podemos concluir, disso, é que em Álvares de Azevedo há uma busca fremente pelos elementos que indicam porosidade e “desmanche”, já que o poeta tem preferência pelos aspectos devaneísticos e encarna o desejo de um devir que ressignifique seus sentimentos. Já em Byron, o mar possui uma **monstruosidade bela** que assume proporções mais concretas, não dependendo de outros elementos naturais e sendo, em si mesmo, a representação de um **todo permanente**. No poema de Fagundes Varela, ainda há alguns poucos elementos que o aproximam de Azevedo, mas em Byron há uma atitude mais classicizante, tanto no que tange o heroísmo do mar quanto no que se refere à construção do poema, constituído por estrofes regulares, com rimas também regulares e versos alexandrinos⁷⁴.

É inegável que Fagundes Varela tenha lido o poema de Byron e se inspirado nele para a construção de “O Mar”, pois são muitas as semelhanças. A terceira estrofe de “O Mar” possui nítida relação com a quarta estrofe de “O Oceano”, que assim se reporta ao mar:

Tuas bordas são reinos, mas o tempo os traga:
Grécia, Roma, Cartago, Assíria, onde é que estão?
Quando outrora eram livres tu as devastavas,
e tiranos copiaram-te, a partir de então;
manda o estrangeiro em praias rudes ou escravas;
reinos secaram-se em desertos, nesse espaço,
mas tu não mudas, salvo no florear da vaga;
em tua frente azul o tempo não põe traço;
como és agora, viu-te a aurora da criação.

O tratamento antitético que Byron concede ao mar, as referências que faz aos homens expostos à vaidade e à fragilidade e o próprio vocabulário utilizado lembram muito o poema de Varela.

Gonçalves Dias também é autor de um poema denominado “O mar” (publicado em *Primeiros Cantos*, de 1846), que, como no poema de Fagundes Varela, dá voz a um mar soberano, implacável e violento:

⁷⁴ No poema de Varela há maior liberdade formal, pois o poeta, ainda que preso ao decassílabo, faz uso de estrofes irregulares e versos brancos, o que também é muito comum em Álvares de Azevedo.

Oceano terrível, mar imenso
 De vagas procelosas que se enrolam
 Floridas rebentando em branca espuma
 Num pólo e noutra pólo,
 Enfim... enfim te vejo; enfim meus olhos
 Na indômita cerviz trêmulos cravo,
 E esse rugido teu sanhudo e forte
 Enfim medroso escuto!
 Onde houveste, ó pélagos revoltos,
 Esse rugido teu? Em vão dos ventos
 Corre o insano pagão lascando os troncos,
 E do profundo abismo
 Chamando à superfície infindas vagas,
 Que avaro encerras no teu seio undoso;
 [...]
 (2008, p. 146)

E, como é comum no oceano noturno dos românticos (especialmente em Álvares de Azevedo), a profundidade do mar traduz a profundidade do céu noturno, numa verticalidade que (re)produz misticamente a união do que é infinito, antes separado pela consciência e pela intervenção humana:

Ó mar, o teu rugido é um eco incerto
 Da criadora voz, de que surgiste:
 Seja, disse; e tu foste, e contra as rochas
 As vagas compeliste.
 E à noite, quando o céu é puro e limpo,
 Teu chão tinges de azul, – tuas ondas correm
 Por sobre estrelas mil; turvam-se os olhos
 Entre dois céus brilhantes.
 (2008, p. 147)

Por outro lado, **Machado de Assis**, dando especial atenção aos aspectos panteísticos em sua poesia, pinta uma natureza muito próxima da de Álvares de Azevedo, o que justifica também o apreço que nutria pelo poeta, conforme expusemos na fortuna crítica em torno do jovem poeta. Em *Crisálidas*, Machado notadamente descreve paisagens impregnadas de cores e sensualismo, fundindo a consciência lírica devaneante a uma natureza fluida e vaporosa. Em “As Ondinas”, por exemplo, passagens como

Beijam as ondas a deserta praia;

Cai do luar a luz serena e pura;

e

As ondinas, em nívea gaza envoltas,
Deixam do vasto mar o seio enorme;
(2009, p. 57)

induzem nosso olhar a uma poesia de teor romântico, que, assim como em Álvares de Azevedo, prima pela união das águas do mar com o céu e a luz de seus astros, atribuindo ao mar características tipicamente femininas e atraentes. Neste poema, um soldado dorme à beira-mar, e duas “ondinas”, que surgem como duas mulheres, acercam-se do rapaz – que dorme –, enlaçando-o com carícias sob a “branca lua”. Porém, há aspectos que distanciam a poesia de Machado da poesia azevediana, como a própria passividade do homem, que se deixa seduzir pelas ondas/sereias, fingindo dormir. Em Azevedo, é a mulher quem dorme à beira-mar sensualmente e serve de contemplação para o sujeito poético. O personagem de Machado, tido como “Cavaleiro na areia reclinado” que “Finge de sono o plácido desmaio”, é paciente da sedução e, entregue às ondas do mar, está sujeito também a essa entrega à infinitude delas em seu arrastar-se, como as mulheres de Azevedo normalmente estão, na Primeira e na Segunda Parte da *Lira*.

A noite, em “As Ondinas”, associa-se ao devaneio do cavaleiro, e torna a paisagem encoberta por mistério, sedução, amor e morte. Escrito em terceira pessoa, o poeta celebra, num misto de paisagismo romântico e folclore, a fusão dos sentimentos a uma natureza transcendente. As ondas do mar machadiano possuem estreita ligação com as ondas azevedianas de, por exemplo, “Anjos do Mar”. Ainda vale dizer que a estrutura do poema se assemelha também aos poemas de Azevedo; Machado o construiu com estrofes regulares, versos decassílabos, com rima consoante entre o segundo e o quarto verso, e, em algumas estrofes, rima toante entre o primeiro e o terceiro verso, o que em Álvares de Azevedo é marcante, conforme ilustramos através de algumas leituras.

Quando se trata da noite em si, Machado também assume uma postura poética herdeira direta do Romantismo. A noite poética machadiana conserva aquele tom de êxtase, mistério e fugacidade que outrora abrilhantava os versos de Álvares de Azevedo. Em “Horas Vivas”, também de *Crisálidas*, assim o poeta descreve a chegada da noite:

Noite: abrem-se as flores...
 Que esplendores!
 Cíntia sonha amores
 Pelo céu.
 Tênuas as neblinas
 Às campinas
 Descem das colinas,
 Como um véu.
 (2009, p. 62)

Não há dúvida de que a paisagem que aclara sob a visão do eu lírico nos remete diretamente aos louvores que Novalis prestava à noite com seus mistérios e sua formosura. Alternando versos hexassílabos e trissílabos, Machado alimenta a paisagem noturna de um **exotismo** bem característico dos romantismos em geral⁷⁵, em especial daquele do qual Álvares de Azevedo é representativo. Os elementos que na estrofe compõem a noite (flores, neblinas, campinas, colinas e véu), por exemplo, dizem respeito àquela mesma natureza noturna de Azevedo, embaçada por neblina, seduzida por campinas e céu e embalada por aroma de flores e amor.

No poema, Machado ainda opõe o dia à noite, pintando aquele como marcado por “agonias / Sonhos, utopias, / Ambições”, “Ilusões”, “desenganos” e “pesares”, e esta como horas “festivas, / E lascivas”, quando a vida em sua profundidade verdadeiramente acontece. A noite, aqui, são as “horas vivas”, em oposição ao cansaço e às horas “perdidas” proporcionadas pela vida diurna. Fazendo apologia à vida noturna, Machado reitera o desejo romântico de fugir a uma existência diurna corriqueira em direção a uma noite aprazível que alivia as tensões e eleva o espírito às alturas da imaginação e da entrega aos mistérios, o que pressupõe diluição da paisagem natural em véus e névoas.

O que distancia consideravelmente a poesia de Machado da de Álvares de Azevedo, já neste seu primeiro livro de poesias, é uma **linguagem mais enxuta**, que se manifesta, por exemplo, pela **economia dos adjetivos** e pelo **uso reduzido das interjeições**. Machado consegue uma produção poética que justamente abandona o que ele considerava os

⁷⁵ Porém, salientamos que a obra poética machadiana não se limita à repetição dos arroubos românticos. Desde as suas primeiras produções, já se percebe uma preocupação estética que o levaria, em suas futuras produções, a um maior apuro formal e temático, conforme atesta José Veríssimo (1998, p. 437): “Os temas pura ou demasiadamente subjetivos, as confissões impudentes do mais recôndito da sua alma [...] cediam o passo a temas mais gerais, menos pessoais ou, quando o eram, tratados mais discretamente, com mais refinada sensibilidade”. Machado lançaria, dessa forma, as bases do Parnasianismo no Brasil. A obra *Crisálidas*, de 1864, sendo sua primeira produção poética, é a que guarda maiores pontos de contato com a poesia romântica.

“excessos” dos poetas românticos, como abundância de louvores, prolixidade e extrapolação de linguagem adjetivosa.

Em Fagundes Varela, não só o mar se apresenta de forma revolta e dinâmica, mas a noite em si mesma é descrita de forma análoga, o que distancia o poeta de Álvares de Azevedo e não faz eco na poesia de Machado de Assis. No poema “Eu Amo a Noite”, de *Cantos do ermo e da cidade*, o poeta se apropria – como havia feito em “O Mar” – de uma descrição paradoxal que nos remete ao grotesco, aspecto largamente explorado pelos romantismos, de herança gótica. Para exemplificar, citemos a primeira estrofe:

Eu amo a noite quando deixa os montes,
Bela, mas bela de um horror sublime,
E sobre a face dos desertos quedos
Seu régio selo de mistério imprime.
(s.d., p. 121)

Podemos concluir, da leitura de “O Mar” e “Eu Amo a Noite”, que o poeta de *Cantos e Fantasias* possui gosto especial pelos aspectos contraditórios que fornecem à natureza maior **dinamismo e complementariedade**⁷⁶. Neste sentido, os ramos dos cedros são “sinistros”, dos penedos “desprende o abutre o prolongado pio”, as rochas são “negras” e “zombam” dos tufões etc. Estas e tantas outras imagens descritas no poema ainda nos remetem a uma deformidade da natureza, a um “belo-feio” das formas-disformes naturais, avançando em direção a aspectos poéticos que seriam explorados pelos herdeiros do Decadentismo francês no Brasil⁷⁷.

Contrariamente à “doce terra” da “Cantiga do Sertanejo”, ao “véu de palidez” de “No Mar” e à figura da mulher que compõe a paisagem noturna de “Cismar”, a noite de Varela, em “Eu Amo a Noite”, apresenta um ambiente que articula elementos em ação constante, de forma que a personificação da natureza aconteça não por meio da divinização, mas por meio da crueldade também imanente nos elementos, conforme a sexta estrofe ilustra:

⁷⁶ Entendemos, por complementariedade em Fagundes Varela, a tendência que o poeta apresenta em fundir aspectos contraditórios num mesmo objeto natural, o que lhe atribui maior atividade, em detrimento da passividade comum na descrição da paisagem romântica.

⁷⁷ Augusto dos Anjos, aqui, serve de exemplo para os aspectos de que falamos.

Amo o furor do vendaval que ruge
 Das asas densas sacudindo o estrago,
 Silvos de balas, turbilhões de fumo,
 Tribos de corvos em sangrento lago.
 (s.d., p. 121)

A presença da chuva contribui para uma natureza como agente transformador e agressivo:

Amo as torrentes que da chuva túmidas
 Lançam aos ares um rumor profundo,
 Depois raivosas carcomendo as margens
 Vão dos abismos pernoitar no fundo.
 (s.d., p. 121)

Sentindo o peso da falta de esperança que nutrira no passado, a natureza noturna do poema de Varela incorpora não a fuga para outra (ir)realidade, como é mais comum em Álvares de Azevedo, mas a violência que é própria do eu poético em sua descrença e seu lamento por uma vida já sem ilusões e abalada pelas “vivas chagas que meu peito encerra!”. A noite violenta lhe traduz as feridas e o desespero da própria falta de perspectiva amorosa.

Um dos poetas brasileiros mais versáteis em relação ao tema da noite é **Castro Alves**. O poeta incorpora na natureza noturna ora a morte, ora a volúpia, o prazer e a sensualidade, ora o acolhimento e o retraimento. Em “Mocidade e morte”, de *Espumas flutuantes*, nas três primeiras estrofes o eu lírico instaura respectivamente três tempos: na primeira estrofe, o desejo de viver ardentemente, de “[...] beber perfumes / Na flor silvestre”, sentindo o aroma “No seio da mulher”. O poeta anuncia, ao final da estrofe, que dormirá à tarde, e, na segunda estrofe, ouve uma voz que lhe diz: “Terás o sono sob a lájea fria”. Neste sentido, o entardecer separa as emoções e os prazeres diurnos – como acontece em Álvares de Azevedo – e anuncia a chegada de um mistério correspondente à noite, o que equivale a dizer, a “morte”, conforme o poeta diz na terceira estrofe:

Morrer... quando este mundo é um paraíso,
 E a alma um cisne de douradas plumas:
 Não! o seio da amante é um lago virgem...
 Quero boiar à tona das espumas.
 (2006, p. 46)

Porém, diferentemente do poeta da *Lira*, que sente a inevitabilidade da noite/morte e se entrega na esperança de (re)encontrar uma ordem perdida, Castro Alves recusa enfaticamente essa entrega, entendendo que o sensualismo da vida ao lado da mulher vale mais que qualquer outra ordem, pois “Minh’alma é a borboleta, que espaneja / O pó das asas lúcidas, douradas...”.

Em “Os três amores”, a noite liberta o poeta e faz de sua alma uma “frente sonhadora”; ele se vê, então, como “Tasso”, “Romeu” e “D. Juan”, enxergando na noite uma indiferenciação entre o mundo e a fantasia poética:

Na volúpia das noites andaluzas,
O sangue ardente em minhas veias rola...
Sou D. Juan!... Donzelas amorosas,
Vós conheceis-me os trenos na viola!
(2006, p. 53-54)

Já em “Boa-noite” e “Adormecida”, da mesma obra, o poeta incorpora à noite a sensualidade, o desejo e o prazer. Nestes poemas, percebemos, em comparação com estes mesmos aspectos explorados por Álvares de Azevedo, um maior apelo às formas femininas e uma noite mais dinâmica; no caso de “Boa-noite”, até mesmo a lua – que em Azevedo era estática – assume movimentos:

É noite ainda! Brilha na cambraia
- Desmanchando o roupão, a espádua nua –
O globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua...
(2006, p. 86)

A aproximação entre o mar e a noite não escapou à fantasia poética de Castro Alves. Mar e Noite normalmente são propícios, no poeta, e despertam as lembranças e os prazeres do envolvimento amoroso, como no poema “A uma estrangeira”, em que o eu poético, referindo-se a Inês, sua amada agora distante, relembra os instantes em que passaram juntos numa determinada noite:

Branda noite! A noite imensa
Não era um ninho? – Talvez!...
Do Atlântico a vaga extensa

Não era um berço? – Oh! se o era...
Berço e ninho... ai, primavera!
O ninho, o berço de Inês.
(2006, p. 107)

É menos frequente, em Castro Alves, a associação entre a noite e a morte. No cenário noturno, a mulher é figura presente, mas a relação entre os amantes é sempre marcada por maior atividade, ficando o escapismo pelo sono, desmaio ou morte muito mais característico em Álvares de Azevedo. Castro Alves renovou a poesia da época, utilizando linguagem mais eloquente, amores mais tangíveis e imagens que conferem maior prosaísmo. Por meio de seus versos, “[...] fluem sem meandros as correntes de uma renovada lírica erótica, tanto mais forte e limpa quanto menos reclusa no labirinto de culpas sem remissão.” (BOSI, 2006, p. 120).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos debates acerca da literatura que sobreveio ao século XIX, muito se fala em fragmentação, crise da subjetividade e crise da própria escrita literária. Torna-se impraticável qualquer discussão que leve em conta estes aspectos sem que se fixem os olhos às implicações do movimento romântico. Todos os pressupostos de ruptura, subjetividade e superação fomentam a poesia romântica, que transgrediu, conforme já dito no trabalho, os assentamentos da poesia clássica, propiciando uma reflexão permanente sobre o mundo, a constituição/construção da subjetividade e a própria escrita como possibilidade de resistência e espaço de realidades recriadas. Cabe, bem a propósito, o que afirmou Carlos Felipe Moisés (1977, p. 23), ao pensar a relação entre a poesia e a realidade: “A desintegração põe a nu a estrutura íntima, quem sabe a verdadeira, da realidade, ainda que com o sacrifício da estrutura externa, que se desarticula dolorosamente”.

A produção poética de Álvares de Azevedo refletiu estes aspectos do Romantismo, pois atesta, como um todo e em suas particularidades, a desordem do mundo real e a possibilidade de vivência dos sonhos como forma de reencontrar um “todo homogêneo” que suplante o mundo da cultura. Seus personagens, seja no teatro, seja na narrativa em prosa ou verso, incorporam as contradições inerentes ao universo romântico, por meio da dilaceração, da morbidez, da reflexão sobre a existência e sobre a própria poesia, o que também se comprova pela divisão da sua *Lira dos vinte anos* e dos prefácios deixados pelo autor.

Em todas as formas de transcendência pela natureza, o que se intenta é uma reorganização que destitua o caos em favor de uma harmonia universal, o que se consegue pelo processo de analogia, de uniformização dos elementos. O próprio termo “transcendência” já designa, por si mesmo, uma ruptura entre esses elementos e o surgimento de individualidades, pois a transcendência só é almejada a partir da constatação do choque ocorrido pela separação, numa tentativa de reintegração, purificação e similaridade. A natureza diurna de Álvares de Azevedo, ao mesmo tempo que desperta a visão para o mundo inóspito, equivale, especialmente no amanhecer, ao universo da infância, isento de contradições; o entardecer, ainda que proporcione o medo e o desejo de

permanência, abre-se à possibilidade de reintegração a um mundo além-horizonte, onde se desfazam as dicotomias da existência; a noite, por sua vez, é indicação de morte, de finitude, mas é também o desvelamento de um mistério que possivelmente esteja além das aparências, de maneira que o fim corresponda a um reencontro. Dessa forma, as fases que se repetem no mundo natural lembram o poeta do caráter antitético inerente à visão que se tem do mundo, e que a tensão só é desfeita pela dissolução do próprio eu no todo da natureza, único abrigo seguro. Transcendência é, por assim dizer, necessidade de fusão.

A natureza, entendida como Absoluto, dá a medida do Sujeito como Relativo. Natureza, assim, associa-se ao “todo”, ao “uno”, ao passo que a transcendência diz respeito ao “indivíduo”, ao “particular”. Abordar a transcendência pela natureza implica, então, falar sobre “reflexão”, “tensão”, “dicotomia”, “consciência”, “ruptura”, “divisão”. Fundamentada e tendo como pressuposição tal descentramento, a consciência poética busca a superação dessa di-visão. A fragmentação do próprio eu, em Azevedo, através, por exemplo, da ironia romântica, faz sentir também o impulso da reintegração a uma realidade superior. Se o pensamento moderno se configura, conforme expõe Schiller, a partir desse “descolamento” e do choque provocado por ele, podemos dizer que Álvares de Azevedo incorporou o máximo dessa consciência, tornando-se um dos representantes da modernidade lírica brasileira.

Intensamente lido pelos modernos, ainda que despertando opiniões díspares (Manuel Bandeira o tinha com grande admiração; Mário de Andrade o rejeitava pelo biografismo), Álvares de Azevedo deixou suas marcas na tradição da poesia brasileira, tornando-se fonte de referência quando se trata de modernidade, poética da natureza, literatura gótica e fantástica, metapoesia etc., o que o situa acima dos clichês tão explorados pela crítica logo após a sua morte. As mesmas disposições poéticas de relevo em sua obra aparecem nas poéticas da contemporaneidade, embora metamorfoseadas pelos contextos atuais, o que reforça ter sido Azevedo – para usar uma expressão rimbaudiana – um poeta “vidente”, poeta visionário que sentiu os (des)caminhos abertos para a arte e para o pensamento moderno.

As contradições entre o sensível e o absoluto, o tempo mitológico e o tempo histórico, podem ser ouvidas, por exemplo, na poesia de Ivan Junqueira, Adriano Espínola, Antônio Cícero, Alexei Bueno, Marco Lucchesi, etc., que reabsorvem os motivos e temas

clássicos, encaminhando-os para o que se poderia chamar de crise do historicismo. A poesia sentimental, teorizada por Schiller e, em parte, estudada neste trabalho a partir da poética de Azevedo, atinge seu ápice pela recuperação das entidades mitológicas e até mesmo pela reincorporação das formas tradicionais, de forma a se obter uma poesia que atesta o choque entre o clássico e o moderno, questão tão cara aos românticos. Em Orides Fontela percebemos, de forma magistral, o fragmentarismo, o olhar duvidoso sobre o progresso e os elementos da natureza como formas originais – sintomáticos também nos românticos –, trazendo uma poesia que prima pelo silêncio e pelo signo em sua pureza. A produção dos últimos anos parece confirmar a visão romântica, de forma que poderíamos dizer, sem sombra de dúvida, e para concordar com Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 189), que “Revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência [...] do efêmero [...], fragmentação, autoteorização, autoquestionamento [...] – são propostas que [...] atingem sua consequência lógica (talvez terminal) na chamada pós-modernidade.”

É válido ainda lembrar um poema de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro pouco observado pelos estudiosos de literatura – *O Pastor Amoroso* –, que justamente trata da ruptura entre o pastor e a natureza, provocada pelo despertar dos sentimentos e, conseqüentemente, da reflexão. Pelo texto, Fernando Pessoa expõe o caráter fragmentário do homem moderno, situando-o no universo do pensamento, da consciência bipartida e da melancolia. O motivo romântico da perda da natureza em detrimento da ideia de amar não ficou à margem, em Pessoa, que fez disso o tema da obra citada. Ademais, em sua obraortonímica, há aspectos significativos no que diz respeito a essa relação entre o sujeito poético e a natureza – e que merecem um olhar apurado –, aparentes no chamado “Interseccionismo”.

Partindo da relação entre o sujeito e a natureza nos foi possível perceber estes e outros aspectos que, ligados diretamente ao Romantismo azevediano, forneceram elementos de compreensão para a poesia que sobreveio ao século XIX e ecoam, ainda hoje, nas mais singulares vozes poéticas. Embora nos seja instigante, deixemos as possibilidades de leitura Romantismo-Contemporaneidade para outros momentos. Na *Lira dos vinte anos*, do nosso autor, ressoam, bem lá no fundo, os hinos de uma natureza que chamaram o poeta, tão jovem, de volta ao mistério, e convidam o leitor, ainda hoje, a ouvi-los e pressentir que a poesia nos re-liga ao mais profundo de nossa própria natureza.

REFERÊNCIAS

OBRAS LITERÁRIAS:

ABREU, C. **Primaveras**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. Lira dos vinte anos. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 119-289.

_____. Poesias diversas. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 291-315.

_____. O Poema do Frade. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 317-371.

_____. O Conde Lopo. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 373-498.

_____. Macário. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 505-562.

_____. Noite na taverna. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 563-608.

_____. O livro de Fra. Gondicário. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 609-653.

_____. Estudos literários. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 655-747.

ALVES, C. **Espumas flutuantes**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ASSIS, M. de. **Crisálidas**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BYRON. **Poesias de Lorde Byron**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989.

DIAS, G. **Poesia lírica e indianista**. São Paulo: Ática, 2008.

GOETHE, J. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MAGALHÃES, G. de. Suspiros poéticos e saudades (textos selecionados). In: SIMPSON, P.; MARQUES, P.; SINISCALCHI, C. E. (Org.). **Antologia da poesia romântica brasileira**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional: Lazuli Editora, 2007. p. 21-34.

MEIRELES, C. Mar Absoluto e outros poemas. In: _____. **Cecília de Bolso: uma antologia poética**. (Org. Fabrício Carpinejar). Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 61-92.

MUSSET, A. **A confissão de um filho do século**. São Paulo: Editora Escala, s.d.

NOVALIS. **Hinos à Noite**. Trad. Nilton N. Okamoto e Paulo Allegrini. São Paulo: A Esfinge Editorial, 1987.

_____. **Os discípulos em Saïs**. Tradução de Luís Bruhein. Lisboa / Rio de Janeiro: Hiena, 1989.

_____. **Pólen**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2002.

QUEIRÓS, E. de. Entre a neve. In: _____. **Civilização e outros contos**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004. p. 17-22.

RAMOS, P. E. da S. (Org.). **Poemas de Fagundes Varela**. São Paulo: Cultrix, s.d.

ROUSSEAU, J. J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SOBRE O ROMANTISMO:

ABRAMS, M. H. **El espejo e la lámpara. Tradición crítica acerca del hecho literário**. Buenos Aires: Editorial Nova Buenos Aires, 1962.

AGUIAR, O. B. de. **Ossian no Brasil**. Goiânia: Ed. Da UFG, 1999.

BARBOZA, O. C. C. **Byron no Brasil: traduções**. São Paulo: Ática, 1974.

BÉGUIN, A. **El alma romântica y el sueño**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1996.

- BOSI, A. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 239-256.
- BURGESS, A. Os românticos. In: _____. **A Literatura Inglesa**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 2001. p. 196-212.
- CAMILO, V. **Risos entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.
- CARPEAUX, O. M. O Pré-Romantismo. In: _____. **História da literatura ocidental** (Vol. 4). Rio de Janeiro: Alhambra, 1980. p. 913-1016.
- CASTELLO, J. A. **Textos que interessam à história do romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- CITELLI, A. **O Romantismo**. São Paulo: Ática, 1986.
- COUTINHO, A.; COUTINHO, E. de F. (Diretores). **A Literatura no Brasil – Era Romântica**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004 (vol. 3).
- FAIRCHILD, H. N. **The romantic quest**. Columbia University Press: New York, 1931.
- FALBEL, N. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 23-50.
- GOMES, A. C.; VECHI, C. A. **A estética romântica**. Textos doutrinários comentados. Trad. Maria Antonia Simões Nunes e Duílio Colombini. São Paulo: Atlas, 1992.
- LOBO, L (org.). **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: O romantismo na contramão da modernidade**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- MELO E SOUZA, R. de. Poesia e filosofia no Romantismo. In: JUNQUEIRA, I. (coord.) **Escolas literárias no Brasil**. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p. 301 – 341.
- MOTA FILHO. **O Romantismo**. 2ª ed. São Paulo: Editorial Política, 1932.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: _____. **Texto / Contexto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 147-171.

_____. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 261-274.

_____. Introdução – Da Ilustração ao Romantismo. In: **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: EPU, 1991. p. 7-24.

SALIBA, E. T. **As utopias românticas**. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

THOMPSON, E. P. **Os românticos**. Trad. Sérgio Moraes Rego Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VIZZIOLI, P. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 137-156.

VOLOBUEF, K. **Frestas e Arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 35 a 155.

WORDSWORTH, W. [Do] Prefácio a *Lyrical ballads*. In: PINA, A. (Coord. e dir.). **Posições românticas na literatura inglesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 20-30.

SOBRE ÁLVARES DE AZEVEDO:

ADONIAS FILHO. Apresentação. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antonio. **Noite na taverna**. São Paulo: Publifolha, 1997.

ANDRADE, A. de M. **A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo**. 2003. 126f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciência e Letras – UNESP, Araraquara, 2003.

_____. Álvares de Azevedo e Friedrich Schiller: possíveis diálogos entre a literatura e a filosofia do Romantismo. **Revista Crioula**: Revista Eletrônica de Alunos de Pós-Graduação – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / USP. São Paulo, n. 5, v. 1, 2008.

_____. Um andarilho na contramão: Constatação da realidade e ironia em Álvares de Azevedo. **Estação Literária**: Revista Eletrônica de Alunos de Pós-Graduação – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / USP. São Paulo: n. 5, v. 1, 2008.

ANDRADE, M. de. Amor e Medo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa** (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 53-78.

ASSIS, M. de. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 24-26.

BANDEIRA, M. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 78-81.

CANDIDO, A. A Educação pela Noite. In: _____. **A Educação pela Noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 10-22.

_____. Cavalgada ambígua. In: _____. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1986. p. 38-53.

_____. Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban. In: _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. p. 159-172.

CARVALHO, R de. Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2000. p.49 – 53.

CAVALHEIRO, E. Introdução. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antonio. **Noite na taverna / Macário**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

CUNHA, C. A. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 1998.

FARIA, M. A. de O. **Astarte e a Espiral: Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

GRIECO, A. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 46-49.

GINZBURG, J. **Olhos turvos, mente errante – Elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo**. 1997. 245f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 1997.

HADDAD, J. A. **Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **Poesia e vida de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Lisa, 1971.

MERQUIOR, J. G. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (org. Alexei Bueno) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 96 – 98.

MOISÉS, C. F. As ‘libertinagens’ de um moço bem-comportado. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 18 mar. 2001. Caderno 2/Cultura, p. 5.

_____. Álvares de Azevedo. In: _____. **Poesia e Realidade: ensaios acerca da poesia brasileira e portuguesa**. São Paulo: Cultrix, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 83-89.

MOISÉS, M. Álvares de Azevedo. In: _____. **História da Literatura Brasileira. Vol. I: das origens ao Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 432-443.

MONTEIRO, J. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SANTOS, W. de A. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 100-109.

SOARES, A. A poética velada de Álvares de Azevedo. In: _____. **A celebração da poesia**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1983.

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

_____. **Lira dos vinte anos: Diálogos possíveis**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.

STEGAGNO-PICCHIO, L. O fascinante Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 98-99.

SOBRE FILOSOFIA:

ADORNO, T. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et alii. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d.

BARBOZA, J. **Infinitude subjetiva e estética: Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 75-111.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUFRENNE, M. A experiência estética da natureza. In: _____. **Estética e Filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 60-77.

_____. O poético na natureza. In: _____. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1969. p. 179-251.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FICHTE, J. G. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

GONÇALVES, M. C. F. **Filosofia da natureza**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PHILONENKO, A. J. G. Fichte. In: CHÂTELET, F. (Org.). **A filosofia e a história – de 1780 a 1880**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 63-92.

_____. F. W. J. Schelling. In: CHATELÊT, F. (Org.). **A filosofia e a história – de 1780 a 1880**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 93-123.

ROUSSEAU, J. J. **Do contrato social**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SHELLING, F. W. J. **Ideias para uma filosofia da natureza**. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. Organismo e mecanismo. In: **Os Pensadores. Escritos filosóficos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973. p. 225-229.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. Acerca do sublime. In: **Teoria da Tragédia**. Trad. Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1991. p. 49-70.

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

SHELLEY. **Defesa da Poesia**. Trad. J. Monteiro-Grillo. 3ª ed. Lisboa: Guimarães Editora, s.d.

SOUZA, E. de. **Horizonte e complementariedade**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília – Duas Cidades, 1975.

SUZUKI, M. **O gênio romântico**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA:

ASSIS, M. de. **Crítica Literária**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1959.

- ÁVILA, A. A natureza e o motivo edênico na poesia colonial. In: _____. **O poeta e a consciência crítica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 35-45.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. 1. 4ª ed. São Paulo: Martins Editora, s.d.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime** (Prefácio Cromwell). Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Vol. 1. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Ed. Américo Amado, 1985.
- MOISÉS, C. F. Introdução. In: _____. **Poesia e Realidade: ensaios acerca de poesia brasileira e portuguesa**. São Paulo: Cultrix, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 17-35.
- MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOURA, M. dos S. **A Poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência**. 2006. 354f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.
- PAES, J. P. Introdução. In: _____ (org. e trad.). **Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-17.
- PAZ, O. **Os signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Avary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIRES, A. D. **Pela volúpia do vago: O Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira.** 2002. 456f. (Tese) – Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras (UNESP), Araraquara, 2002.

POE, E. A. O princípio poético. In: _____. **Poemas e ensaios.** Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 75-99.

ROMERO, S. **História da Literatura Brasileira.** (org. Nelson Romero). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

VERÍSIMO, J. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 1998.