

Rafael Fava Belúzio; Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

## **DUAS ALMAS QUE HABITAM AS CAVERNAS DE UM CÉREBRO NATURAL E URBANO: OS AMBIENTES DA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Muito nos chama a atenção o fato de nenhum comentário crítico, nenhum estudo ou sequer um outro literato ter conseguido destacar a estrutura central da obra *Lira dos vinte anos* (1853) tão bem quanto o seu próprio autor, o jovem Álvares de Azevedo, feita a ressalva, é claro, daqueles que retomaram a referida estrutura em seus estudos, com fizera Antonio Candido (1975). Segundo Azevedo, “a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p.190). Assim, considerando a “binomia” a estrutura central do texto em questão, nosso trabalho partirá de fatores exteriores à *Lira dos vinte anos* objetivando analisar em que medida eles são internalizados a ponto de favorecerem a construção dos ambientes nos quais se encontram as duas almas referidas por Álvares de Azevedo. Para fazermos a análise de como se dá esta binomia azevediana nas representações sócio-espaciais, optamos pela utilização do método crítico desenvolvido por Antonio Candido (1975) e (1976), Lucien Goldmann (1973) e (1979) e Mikhail Bakhtin (1994), privilegiando o diálogo entre estruturas internas e externas, tendo ao fundo, ao mesmo tempo, pressupostos formalistas (na medida em que analisa a transposição de questões extra-literárias para a ordem de questões literárias) e estruturalistas (na medida em que reconhece o fato da interpretação de uma obra literária se fazer a partir de certas estruturas significativas).

Nestes pontos levantados é notável o movimento de fora para dentro, ou seja, como os estímulos externos são introduzidos no texto literário. Dito isso, vale ainda ressaltar que tal introdução não é mera cópia, há inúmeras mediações entre mundo empírico e universo ficcional. Como aponta Umberto Eco, o universo ficcional é parasita do mundo real (ECO, 1994, p. 89) entretanto, há mais coisas entre o universo ficcional e o mundo real do que pode pensar o sociologismo crítico —tendência que tenta tudo explicar através de fatores sociais (CANDIDO, 1976, p. 7).

Feitas estas considerações iniciais, tomaremos como ponto de partida o contexto geral da época em que Álvares de Azevedo escreveu suas poesias, ou seja, mais ou menos o período que consideramos como a linha de corte entre a Era Moderna e a época dominada pelo Antigo Regime. Para tanto, é importante considerar que a história, constante devir, é um misto de continuidades e rupturas. De um período a outro algumas características permanecem e algumas, de algum modo, não fazem parte da nova época. Deste modo, para caracterizarmos uma época podemos contrastá-la com o período que lhe antecedeu, ressaltando sobretudo as diferenças. É neste sentido que propõe-se discutir aqui as características colocadas como linha de corte da Idade Moderna, período iniciado por volta da segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX.

Antes deste período divisor, quem dominava o cenário político monárquico de pouca mobilidade social era a nobreza e em segundo plano estava o clero, sendo que estes dois grupos monopolizavam os privilégios e estavam isentos de impostos, enquanto o terceiro bloco (a burguesia e os camponeses) correspondia a quase totalidade da população e ficava responsável pelas despesas do Estado, sem com isso ter direitos políticos. O poder da Igreja Católica também se fazia presente e, apesar de ter sido de certa forma relativizado devido à ofensiva luterana, a população ainda acreditava que Deus era o agente da história e os homens meros títeres nas mãos de seu criador. Outro dado importante neste cenário é o crescimento demográfico ocorrido aproximadamente a partir do ano mil, o que fizera a sociedade ir se urbanizando e, mais ou menos por volta do século XIII, as trocas comerciais começarem a se tornar mais constantes (LE GOFF, 2001, 23-39). Com estes desenvolvimentos, o velho mundo se viu forçado a ir em busca de ouro e prata em novas fontes devido à escassez de metais para confeccionar moedas e para escaparem do alto custo das mercadorias orientais, fatores que impulsionam o surgimento do Mercantilismo. A prática mercantilista propiciou, entre outras coisas, a elevação do nível científico, a descoberta de novas terras e novos povos que mais tarde se tornaram colônias dos países europeus, o fortalecimento da burguesia e dos monarcas e a transferência do eixo econômico do Mediterrâneo para o Atlântico.

Neste ambiente, marcado (a) pelo Antigo Regime, (b) por uma economia que aos poucos vai se tornando capitalista e (c) por uma idéia de que o homem é um títere do Deus cristão, é onde surgirá a modernidade como resultado de modificações estruturais, sobretudo no que diz respeito à política, economia e ao sujeito, âmbitos que se completam e influenciam reciprocamente. No aspecto político, com a divulgação das idéias dos iluministas e através de um processo de revolta, a burguesia francesa derruba o Antigo Regime imobilista aristocrático e faz ascender a si mesma, trazendo para o centro valores intra e intersubjetivos como a liberdade, a igualdade e a fraternidade. A Revolução Francesa demarca ainda a necessidade da emancipação dos povos a partir de uma decisão particular, isto é, a partir da decisão que os agentes sociais poderiam tomar levando em conta as próprias necessidades e expectativas. O movimento francês também rompeu com a idéia universalista de que a história era algo assim como um destino ao qual os povos não poderiam modificar, algo que era designado por Deus a quem os homens deveriam se submeter. A Revolução Francesa deixou o legado de que os homens – uma vez organizados e empenhados em um projeto viável – poderiam mudar o próprio destino (SALIBA, 1991, p. 65-67). Outro legado deste movimento é a criação dos Estados Nacionais Modernos, ou seja, uma nova organização do poder político que antes era aristocrático e agora se tornou muito mais favorável à burguesia. Com os Estados Modernos também surgem a consciência de nação autônoma (correlato da consciência de sujeito autônomo) que os povos passaram a ter e o sentimento de pertença a uma pátria unificadora, que mesmo sendo um conjunto aglomerador de elementos muito diferentes é capaz de dar a eles de algum modo uma unidade. Com isso, a partir deste momento foi preciso que os povos criassem símbolos nacionais, muitos deles gerados pela literatura vinculada neste período, que pode ser tomada de modo geral como romântica (FALBEL, 1993).

No que diz respeito à Revolução Industrial, pode-se encarar-la este como algo ligado à divisão do trabalho e à ampliação do princípio da especialização do sujeito. O resultado deste movimento são as constantes inovações técnicas e as modificações econômicas do mundo moderno, tais como o imperialismo, a luta de classes se dar não mais entre aristocracia e camponeses/burgueses, mas sim entre burguesia e proletariado, a exploração da classe operária, a miséria, o aumento do número de suicídios. Além destes pontos, um novo estágio do capitalismo fixa-se após a Revolução Industrial: a substituição do valor de uso pelo valor de troca, ou seja, uma mercadoria passa a valer não a partir da sua utilidade para o sujeito, mas a partir do seu custo e do status que é possibilitado ao sujeito por possuir um produto com tal custo (GOLDMANN, 1979). A mercadoria passa a ter envolta de si uma “áurea sobrenatural” que possibilitaria ao sujeito a sua plena realização ao adquirir tais objetos.

No âmbito das modificações pelas quais o sujeito passou, pode-se ressaltar que na modernidade ele se torna autônomo, livre do jugo divino, ganhando em profundidade e razão. Por exemplo, observa-se na filosofia racionalista a preocupação com a auto-suficiência do homem, uma vez que os racionalistas agregaram diversas escolas e diversos autores em torno da idéia básica de que a atividade humana por excelência consiste em sua capacidade de interiorizar-se em uma meditação profunda com o fim de arbitrar sobre os assuntos mais diversos. Em outras palavras, criou-se a noção do sujeito como um indivíduo autônomo, capaz de pensar por si, dotado de uma vida interior densa e produtiva. Dentre as escolas filosóficas que adotaram o racionalismo e teorizaram a seu respeito, elevando-o à condição de método, devemos destacar o idealismo crítico alemão. Para Kant e Fichte – dois dos principais representantes deste movimento – o sujeito pensante deve ser considerado a partir de um grau elevado de reflexão, pois ele opera a razão não apenas para conhecer o mundo, mas também – ou principalmente – para conhecer a si mesmo. Como afirma o filósofo Gerd Bornheim (1993), esse método de pensamento representou uma inovação inédita na história da filosofia ocidental e definiu os contornos do que ainda hoje entendemos por sujeito, ou seja, definiu a noção que temos do sujeito moderno.

A partir de agora, vamos sair dos paradigmas sociais, políticos e econômicos para nos determos à cultura e mais efetivamente à literatura. Deste modo, primeiramente consideremos que, assim como no âmbito da história, para se demonstrar o surgimento de um novo período literário é possível contrastar e ressaltar o novo período em relação ao precedente. Seguindo este método, procura-se aqui fixar o surgimento do romantismo em contraste com a literatura que existia anteriormente, chamada de *árcade*, *setecentista* ou *neoclássica*.

Deste modo, regra geral, pode-se falar que havia no século XVIII uma tentativa de trazer novamente para o centro valores clássicos afim de superar os conflitos espirituais do homem medieval, barroco. Portadores das idéias iluministas como o empirismo e o enciclopedismo, os poetas neoclássicos primavam pela simplicidade, pela clareza e pelo equilíbrio através de textos muito normatizados, estruturados a partir de princípios como os da *Arte Poética* de Aristóteles. Retomando ideais clássicos como o belo, o bem, a verdade e a perfeição, a arte deste período muito imitava a natureza universalista e a descrevia de modo objetivo, pois o poeta deveria ser mais um pintor de situações do que de emoções. Esta ambiente tomado como pano de fundo era

sobretudo de cunho universal, entendendo isto como sendo referente aos pastores gregos, às ovelhas e aos riachos harmônicos. Além destes cenários, alguns temas da época árcade se tornaram lugar-comum, dada a cristalização de formas e temas. Entre os temas, alguns clichês se fixaram, tais como o *fugere urbem* (opção pela vida na natureza), *aurea mediocritas* (exaltação do herói humilde e honrado), *locus amoenos* (natureza aprazível, voluptuosa), *carpe diem* (aproveitar o tempo dada a fugacidade da vida), entre outros.

Contra os padrões estéticos vigentes é que se erguerá o romantismo, sendo que este movimento coincide com transformações mais profundas que dizem respeito tanto aos padrões éticos, morais, políticos, filosóficos e religiosos, como vimos acima. Até mesmo no que diz respeito às artes, as modificações instauradas pelo movimento romântico serão estruturais, envolvendo desde as artes do tempo até às artes do espaço, desde a música de Chopin, Wagner, Schubert e Liszt até a pintura de Géricault e Delacroix.

No que tange em especial à literatura, o movimento romântico, enquanto dado historicamente determinado, pode ter o seu surgimento demarcado na Europa do segundo tempo setecentista, em países diferentes e sem muito contato entre si. Contudo, três focus se destacam neste surgimento: Reino Unido, França e Alemanha. Quanto ao primeiro, merece destaque por um lado a tentativa de estabelecer a nacionalidade da Inglaterra a partir do romance histórico, como fizera Sir Walter Scott. Trazendo ao primeiro plano o processo de constituição da Inglaterra, Scott (re)conta a história da unificação dos ingleses e utiliza ideais notavelmente românticos, tais como o sentimento de nacionalismo, a narrativa histórica, a recriação do ambiente medieval, entre outros. Também no Reino Unido, são importantes num primeiro momento os textos de Macpherson, pois, criando o personagem Ossian (que supostamente haveria escrito textos líricos profundamente pessimistas durante a Idade Média) o autor de alguma maneira também retoma o medievo, mas não para criar um ambiente nacionalista, mas para destruir a objetividade neoclássica. No que diz respeito ao romantismo francês, destacam-se Victor Hugo (que em seu prefácio da obra *Cromwell* intitulado “Do grotesco e do sublime” procura ir contra os padrões de belo do neoclassicismo), Chateaubriand (que se inscreve no cânone do romance histórico, revivendo, assim como Walter Scott, o período medieval) e Alexandre Dumas (autor que também reconta o medievo e possui um traço muito especial no que diz respeito à facilidade com que seus romances vão do riso à lágrima em ambientes notavelmente marcados por uma certa grandiosidade).

Quanto à gênese do romantismo alemão, faz-se necessário mencionarmos o movimento pré-romântico nomeado por *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), e em especial Wolfgang von Goethe, que com o seu *Werther* cria um novo tipo de herói, marcado principalmente por não conseguir possuir a mulher desejada e ver no suicídio o único remédio para os seus males de amor. Também na Alemanha, destacam-se as idéias de Friedrich Schiller, que no livro *Poesia ingênua e sentimental* faz uma distinção entre a poesia tradicional (pré-romântica, que seria uma poesia de confissão e de revelação do mundo – a qual ele chama ingênua) e uma poesia moderna (romântica, que, ao passo que fosse reveladora e confessional, seria antes de tudo uma poesia de reflexão sobre o ato construir poeticamente a confissão e a revelação). Logo, para Schiller, a nervo da poesia romântica estaria na faculdade de refletir sobre as condições criadoras da arte

poética, isto é, refletir sobre a reflexão criadora do sujeito. O romantismo, portanto, baseia sua noção de poesia em um paradoxo: o ato de criação – que podemos entender como expansão da imaginação – é contrabalançado por um ato de reflexão – que podemos entender como contensão da expansão da imaginação. Esta dupla articulação é o que constitui o nervo central da obra *Lira dos vinte anos*, na qual, através de duas almas que habitam as cavernas de um cérebro, Álvares de Azevedo cria tanto poesias de confissão que tendem a ambientes naturais como um crepúsculo na montanha, quanto poesias eminentemente urbanas, centradas em ambientes como o Rio de Janeiro ou evocadoras de imagens relacionadas ao contexto citadino.

Sistematizando, antes de adentrarmos nesta questão que mencionamos acima, se faz necessário primeiramente destacarmos como se deu a aclimatização em terras brasileiras de todos os acontecimentos que até aqui levantamos, ou seja, destacar que (a) o processo político ocorrido no Brasil acompanhava com um certo atraso o processo que ocorria nos países mais adiantados no movimento em direção a uma nova etapa da história mundial, (b) a literatura acompanhou este movimento que caracteriza a posição dependente do país, evidenciando a influência cultural que o Brasil sofria e (c) a literatura ocupou uma posição de destaque neste movimento de consolidação nacional na medida em que serve para dar lastro simbólico às transformações que ocorriam no plano material. Essas observações são importantes porque ajudam a compreender o desenvolvimento do movimento romântico no Brasil.

A primeira fase do romantismo atende à necessidade de criar símbolos para nação, símbolos esses cristalizados nas imagens do homem (especialmente o índio, mas não só, uma vez que existe uma cobertura ampla dos modos de vida e sociabilidade do homem brasileiro pelos quatro cantos do país, de norte a sul) e da natureza (especialmente no elogio à exuberância da fauna e flora tropicais). Entre os autores dessa fase – influenciados pela obra teórica e literária de Ferdinand Denis e Chateaubriand – merecem destaque Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar.

Pouco mais adiante, já durante o Segundo Reinado, no início dos anos 50 dos oitocentos foi quando surgiu no Brasil a segunda geração romântica, que se desenvolveu até idos da década de 60. É neste grupo de poetas — que receberam forte influência dos europeus, principalmente do inglês Lord George Gordon Byron e Wolfgang von Goethe — que Fagundes Varela, Junqueira Freire e, especialmente, Álvares de Azevedo são inseridos, pois desenvolveram uma poesia extremamente introspectiva e, em alguns momentos, carregada de pessimismo e melancolia, criando uma tendência dentro do movimento, a qual ficou conhecida como ultra-romantismo. Esta geração apreende uma necessidade mais premente em aprofundar a investigação sobre o sujeito moderno e as mudanças pelas quais passou no âmbito da consciência. Cria-se uma literatura mais intimista e reflexiva, mais atenta para com a interioridade humana, mais afeita a sondar seus sentimentos e pensamentos, mais profunda no trato de questões filosóficas. Sobre esta fase é também muito comentado o fato dela trabalhar com o duplo amor e morte — sendo esta a única solução para os problemas do sujeito-lírico — e, sobretudo, com as questões do tédio existencial. Há também um aspecto de certa forma rebelde em torno das obras desta fase, contudo é uma rebeldia que não enfrenta os problemas sociais, apenas os sente de um modo profundo e capaz de fazer o sujeito-lírico ir em busca de sua única

saída. É sobre esta geração de poetas, em especial a respeito da obra de Álvares de Azevedo, que este trabalho se debruça.

A terceira fase do movimento romântico no Brasil retomou a ideologia mais social da primeira, mas agora sem o ufanismo nacionalista e sim com uma visão crítica a respeito do processo político e econômico que levava a monarquia brasileira a uma crise: trata-se agora de uma literatura de combate que procura atingir algumas das instituições brasileiras, como, por exemplo, a escravidão. Inspirados pelo teor de revolta de um Victor Hugo, surgem autores como Castro Alves e Alfredo Taunay.

Enfim, estando agora de alguma forma caracterizado o panorama cultural, social, político, econômico e filosófico mundial e nacional, assim como o contexto literário no qual se insere a obra de Álvares de Azevedo, tracemos a partir daqui um painel geral da produção deste autor que morrera com seus vinte e um anos. Neste sentido, algo que desde o primeiro momento chama a atenção na produção deste autor é o fato de ter se enveredado por todas as três grandes faces da literatura, sendo notável em momentos como: a peça *Macário*; o livro de contos intitulado *Noite na taverna*; e em especial em poemas líricos que fazem parte da *Lira dos vinte anos*, em destaque textos como “Cismar”, “Lembrança de morrer”, “Idéias íntimas”, “Spleen e Charutos” e “Namoro a cavalo”. Além destes três livros que são a linha da frente de Álvares de Azevedo, este autor ainda compôs “Poesias diversas”, “O poema do frade”, “O Conde Lopo”, “Textos dispersos”, “O livro de Fra. Gondicário”, estudos literários, discursos e relativamente um bom número de correspondências.

De toda esta produção, o que mais nos interessa neste trabalho é a obra *Lira dos vinte anos* (1853), a qual, como dissemos no início deste texto, teve a sua estrutura central melhor caracterizada até hoje pelo próprio Álvares de Azevedo, que, no “Prefácio” à “Segunda parte” do livro, nos revela:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. (...)

Quase depois de Ariel esbarramos em Calibã.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

Assim, desde já notamos que o livro é uma unidade composta por duas partes: uma que é caracterizada como próxima do imaginário de Ariel, sendo mais próximo de uma concepção idealista, pautada por um imaginário platônico e visionário e que corresponde a primeira e a terceira partes do livro; e a outra sendo mais próxima aproxima do espírito de Calibã, de uma concepção realista do mundo, com um forte pendor irônico e que corresponde a segunda parte da obra.

Considerando a *Lira dos vinte anos* livro eminentemente lírico, não podemos deixar de destacar a uma forte tendência dramática permeando as considerações feitas por Álvares de Azevedo. Tendo como base principalmente as postulações de Platão, Aristóteles (2004), Roman Jakobson, Emil Staiger (1972) e Yves Stalloni (2001), podemos dizer que o gênero dramático pode ser ligado à imitação das ações, ou dito de outra maneira, no dramático as personagens falam diretamente e imitam a ação, havendo um choque entre subjetividades distintas. Se o lírico é a intensificação de uma subjetividade, o dramático é o atrito de duas ou mais subjetividades, o que acarreta um choque entre idéias, concepções de mundo, objetivos, características físicas, pontos de vista, posições sociais, elementos linguísticos, religiosos, econômicos, enfim, o atrito se dá não só entre personagens, mas entre todos os aspectos que se relacionam com as personagens. Em suma, na obra que estamos analisando, notamos que há uma subjetividade sendo tratada de um modo profundo e denso, entretanto, esta subjetividade está fragmentada em duas faces, como disse o próprio Azevedo, a unidade de seu sujeito-lírico é uma medalha de duas faces.

Este modo de conceber o sujeito-lírico é eminentemente moderno, encontra-se fundamentado a partir do romantismo e pode ser evidenciado até hoje na literatura universal. Dizemos moderno aqui no mesmo sentido de Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*. As marcas fundamentais da literatura da modernidade nas palavras do próprio Hugo Friedrich, correspondem à:

“Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio e análogo ao regulado pela matemática (...)” (FRIEDRICH, 1991, p. 29)

Esta passagem nos faz evidenciar que o modo pelo qual Álvares de Azevedo organiza a sua *Lira dos vinte anos* está ligado à literatura da Era Moderna. Esta era é marcada por um sujeito que produz mercadorias em fábricas que fragmentam o processo produtivo, assim como o sujeito-lírico da obra em questão possui uma psiquê fragmentada, “verdadeira medalha de duas faces”.

Agora que explicamos o modo pelo qual Álvares de Azevedo concebeu a unidade de sua poesia, analisemos separadamente cada uma das duas faces de sua *Lira*. Neste sentido, podemos compreender esta fragmentação do sujeito-lírico azevediano nos remetendo ao que dissemos mais acima a respeito de Friedrich Schiller. Como vimos, no livro *Poesia ingênua e sentimental*, Schiller disingue uma poesia tradicional de uma poesia mais moderna, ou seja, enquanto a primeira tende para uma certa confissão e revelação, a segunda se volta mais para uma reflexão sobre o confessar e o revelar. Assim, Schiller concebe uma poesia romântica centrada num refletir sobre a construção da poesia. Neste paradoxo também está baseada a *Lira dos vinte anos*: por um lado o ato de criação – que podemos entender como expansão da

imaginação e como algo ligado à poesia da primeira e da terceira partes do livro – é contrabalançado por um ato de reflexão – que podemos entender como contensão da expansão da imaginação, ligada sobretudo à segunda parte do livro. Esta dupla articulação, portanto, constitui o nervo central da obra *Lira dos vinte anos*, na qual, através de duas almas que habitam as cavernas de um cérebro, Álvares de Azevedo cria tanto poesias de confissão, que tendem a ambientes naturais, quanto poesias eminentemente urbanas.

Agora que caracterizamos de algum modo a binomia de *Lira dos vinte anos* e também cada uma das faces desta unidade, nos deteremos mais enfaticamente aos ambientes que são evocados em cada uma das partes. Neste particular, do mesmo modo que no “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos* há uma caracterização da binomia que compõe o sujeito-lírico, há também de certo modo uma caracterização dos ambientes nos quais se encontram Ariel e Calibã:

“Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

O poeta acorda na terra.” (AZEVEDO, 2000, p. 190)

Assim, a “Primeira parte” e a “Terceira parte” da obra possuem uma tendência a se passarem em ambientes mais naturais, mais místicos e celestes, ou como disse o próprio Álvares de Azevedo, é quando a poesia possui asas de ouro que nos conduzem a um universo que possui uma certa vaguidão. Já a “Segunda Parte” se dá quando o poeta acorda na terra, em ambientes urbanos, mais realistas, ou seja, quando a poesia se afasta daquela tendência mais volátil para centrar-se em um universo mais cotidiano e citadino.

Deste modo, vejamos primeiramente como é de modo geral traçado o ambiente da face mais mística do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo. Sob esta perspectiva, podemos observar poemas que remetem a ambientes mais naturais, sendo que em boa parte dos poemas os ambientes são envoltos por uma atmosfera de sonho. Neste sentido, encontramos principalmente no início do primeiro terço da obra poesias notavelmente marcadas por imagens que evocam um contexto marítimo com praias, oceanos e areia, como, por exemplo em “No mar”:

“E que noite! que luar!  
E que ardentias no mar  
E que perfumes no vento! (AZEVEDO, 2000, p. 121);

“Anjos do mar”:



“As ondas são anjos que dormem no mar  
Que tremem, palpitam, banhados de luz...” (AZEVEDO, 2000, p. 129);

“Crepúsculo no mar”:

“Do mar doirado nas vermelhas ondas  
Purpúreo se escondia.” (AZEVEDO, 2000, p. 147);

Há também a evocação de ambientes mais interioranos e naturais, como em “A cantiga do sertanejo”:

“Tem mais — na selva sombria  
Das florestas a harmonia,  
Onde passa a voz de Deus,  
E nos relentos da serra  
Pernoita na sua terra,  
No leito dos sonhos seus!” (AZEVEDO, 2000, p. 131);

e “Crepúsculo nas montanhas”:

“Além serpeia o dorso pardacento  
Da longa serrania,  
Rubro flameja o véu sanguinolento  
Da tarde na agonia.” (AZEVEDO, 2000, p. 149).

Outro dado interessante das poeiras das partes relacionadas a Ariel é o fato de apresentarem algumas vezes ambientes naturais italianos, como no poema “Itália”:

“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!” (AZEVEDO, 2000, p. 143).

Destacamos ainda a constante presença de imagens envoltas pelo sonho, principalmente a repetida figura do céu, tal como em “Fantasia”:

“À noite sonhei contigo,  
E o sonho cruel maldigo  
Que me deu tanta ventura.  
Um estrelinha que vaga  
Em céu de inverno e se apaga  
Faz a noite mais escura!” (AZEVEDO, 2000, p. 249)

Contudo, é importante evidenciarmos que nas partes da Lira relacionadas ao imaginário de Ariel não há apenas ambientes naturais, mas as imagens deste cunho são notavelmente mais numerosas e compõem certamente uma tentativa de Álvares de Azevedo de relacionar a primeira e terceira partes a um contexto (a) mais tradicional, se levarmos em conta as colocações de Friedrich Schiller, (b) voltado em alguma medida ao mundo ligado ao Antigo Regime.

No outro lado da mesma moeda, encontramos a face Calibã, sendo eminentemente urbana, centrada em valores e questões voltadas sobretudo ao mundo moderno, ou seja, esta face se revela quando o poeta acorda na terra, como disse o próprio Álvares de Azevedo. Ao acordar, o poeta encontra um mundo estruturalmente modificado, com sujeitos conscientes de que são seres autônomos e capazes de lutarem por sua própria história (sem aquele misticismo que ligava o homem ao Deus cristão), um mundo em que o valor de uso foi substituído pelo valor de troca, características estas que podem ser evidenciadas no poema “Dinheiro”:

“Sem ele não há cova — quem enterra  
Assim grátis, a *Deo*?” (AZEVEDO, 2000, 245)

Assim, este homem que se encontra na terra, tem um ambiente mais definido, sem aquele âmbito onírico, fato notável em “Boêmios”:

“A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumiado por uma lâmpada. Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Nini entra tocando guitarra. Dão 3 horas.” (AZEVEDO, 2000, 210)

Neste caso, em particular, notamos mais uma vez a presença de um ambiente italiano, contudo, enquanto na face relacionada à figura de Ariel observamos a presença de árvores, praia e céu, aqui está claramente definido o contexto citadino (“rua deserta”; “equina”; “lâmpada”).

Agora que já traçamos de um modo geral nuances dos ambientes de cada uma das partes da Lira dos vinte anos, vamos nos deter especificamente em dois poemas em específico, dado que assim poderemos compreender mais profundamente o modo de organização dos ambientes dentro dos textos. Para realizar este paralelo, escolhemos o poema “Cismar”, da face Ariel, e o poema “Namoro a cavalo”, da face Calibã, uma vez que estas duas realizações poéticas são exemplos altos do gênio produtivo de Álvares de Azevedo, assim como exemplos bem claros do fato de as duas almas que habitam as cavernas do cérebro do sujeito-lírico em questão tenderem ora para ambientes naturais e ora para ambientes urbanos.

Primeiramente, façamos uma leitura dos textos sobre os quais nos debruçaremos: “Cismar”:

“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 da praia  
Do mar!

Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos,  
Como água da chuva cheiroso jasmim?  
Na cisma que anjinho te conta segundos?  
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  
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!” (AZEVEDO, 2000, p. 125)

E “Namoro a cavalo”:

“Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça  
Que rege minha vida malfadada,  
Pôs lá no fim da rua do Catete  
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde  
Um cavalo de trote (que esparrela!)  
Só para erguer meus olhos suspirando  
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores  
E em lindas folhas de papel bordado,  
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,  
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela  
Nem ousa suspirar de acanhamento...  
Se ela quisesse eu acabava a história  
Como toda comédia — em casamento...

Ontem tinha chovido... Que desgraça!  
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,  
Mas lá vai senão quando uma carroça  
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote  
No Rocinante erguendo a larga espada  
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,  
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que nos passar pelo sobrado,

Onde habita nas lojas minha bela,  
Por ver-me tão lodoso ela irritada  
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros  
Entre dentes tomou a bofetada,  
Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo  
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado  
Meu chapéu que sofrera no pagode,  
Dei de pernas corrido e cabisbaixo  
E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa  
Rasgou-se no cair de meio a meio,  
O sangue pels ventas me corria  
Em paga do amoroso devaneio!..." (AZEVEDO, 2000, 243)

Para começar nossa análise, destacamos o fato de no poema “Cismar” estarem presentes aquelas nuances destacadas por Álvares de Azevedo no “Prefácio” à “Segunda Parte” de *Lira dos vinte anos*, tais como o céu (“eu te vejo ao luar”; “no céu a brisa gemeu”) e um certo misticismo (“Na cisma que anjinho te conta segredos”), assim como em “Namoro a cavalo” estar um ambiente terrestre muito mais definido (“Moro em Catumbi”), sem a vaguidão encontrada no céu do primeiro poema. Também em “Cismar” podemos ver um traço marcante da poesia demarcada por Ariel: a presença de ambiente marítimo (“ao longe da praia”). Além disso, a nuance onírica também se faz presente neste poema (Acorda! não durmas da cisma no véu!).

Fazendo uma análise mais detida, notaremos neste poema características levantadas por Afrânio Coutinho (1995), as quais envelopou sob a égide de “Culto da natureza”:

“Supervalorizada pelo Romantismo, a Natureza era um lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual. A natureza era fonte de inspiração, guia, proteção amiga. Relacionada com esse culto, que teve tão avassalador domínio em todo Romantismo, foi a idéia do “bom selvagem”, de homem simples e bom em estado de natureza, que Rousseau exprimiu; foi também a voga de ilha deserta, a da “paisagem” na pintura e na literatura, paisagens exóticas e incomuns (exotismo).” (COUTINHO, 1995, p. 146).

Feita esta leitura, podemos inferir que em “Cismar” há uma natureza sendo guia do sujeito-lírico, ou seja, de algum modo indicando aquilo que o sujeito deveria fazer:

Um beijo donzela! Não ouves? no céu  
A brisa gemeu...  
As vagas murmuram...  
As folhas sussuram:  
Amar! (AZEVEDO, 2000, p. 125)

Há, portanto, uma natureza que, nas palavras de Dominício Proença Filho, podemos chamar de “participante, marcada de expressividade e significação e não apenas ‘pano de fundo’, ou cenário” (PROENÇA FILHO, 1980, p. 221).

Já nos ambientes do poema “Namoro a cavalo”, encontramos não mais este mundo “visionário e platônico” (AZEVEDO, 2000, p. 190), mas um mundo citadino, marcado por nuances da vida ligada às transformações que o mundo passou com o limiar da vida moderna, tais como um sobrado, calçada e atitudes próprias da vida urbana, como um aluguel e a compra de flores com um ordenado.

A definição deste espaço se dá logo no primeiro verso, e vemos nesta definição não mais um ambiente que é confidente do sujeito-lírico, ou um guia amigo e reflexo de sentimentos, há, por outro lado, um revelar da estrutura central do texto: um problema de amor irrealizado devido a motivos de algum modo financeiros. Este veio economicista é evidente, pois o sujeito-lírico destaca o fato de morar em Catumbi — espaço no qual reside o sujeito que tem um ordenado baixo, e reclama do preço nem tão alto do cavalo de aluguel — enquanto sua namorada mora na rua do Catete, em um sobrado. Para ficar claro o fato do sobrado ser moradia de pessoas de uma classe social um pouco mais favorecida no Brasil do século XIX, observemos um trecho da obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo:

“Justamente por essa ocasião vendeu-se também um sobrado que ficava à direita da venda, separado desta apenas por aquelas vinte braçadas; e de sorte que todo flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as nove janelas de peitoril” (AZEVEDO, 1982, p. 36)

Neste trecho, o narrador caracteriza um sobrado que se localizava próximo das posses da personagem João Romão, homem de classe inferior que vai enriquecendo ao longo do romance. Com uma leitura mais estendida da obra, notamos o narrador demonstrando que a família que se mudou para este sobrado era de uma classe social superior, classe esta a qual João Romão aspira

pertencer. Assim, notamos que o sobrado é uma moradia que demarca uma classe mais favorecida em relação ao Catumbi, local no qual reside o sujeito-lírico do poema “Namoro a cavalo”.

Após esta breve digressão, fica claro que no poema em questão há um motivo econômico sendo o eixo central do infortúnio do sujeito-lírico. Notamos isso pois, ao passo que ao longo do texto o sujeito vai descrevendo suas desventuras financeiras — desventuras estas também reveladas pelo ambiente —, a luta de classes surgida mais ao longo do século XIX brasileiro é de algum modo internalizadas no espaço do texto.

Podemos agora traçar algumas considerações finais, ou seja, podemos dizer que a binomia do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo é revelada também nos ambientes que perpassam os poemas de *Lira dos vinte anos*. Se por um lado, há um mundo sensivelmente mais centrado em ambientes naturais, por outro há um mundo mais urbano, sendo que, o modo de participação destes espaços na fatura dos textos é diferente em cada um dos casos: na parte relacionada à figura de Ariel, o ambiente é voltado às questões subjetivas do sujeito-lírico, enquanto que na parte relacionada à figura de Calibã, o ambiente revela traços muito mais sociais e efetivamente econômicos. Portanto, as duas almas que habitam as cavernas do cérebro do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo se revelam em ambientes ora naturais e ora urbanos.

### **Referências Bibliográficas**

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Goiania: Waldré, 1982.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do romantismo”. In: GUINSBURG, J. O *Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidade, 1991.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_\_. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PROENÇA FILHO, Dominício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1980.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.