
Poeta embriagado de ideias íntimas

Poet drunk with intimate ideas

Cilaine Alves Cunha

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n44a415>

RESUMO

O artigo pretende analisar os procedimentos irônicos e descritivos do poema “Ideias íntimas” (Álvares de Azevedo), eleitos para forjar um conflito com o sistema poético tradicional e seu tempo artístico. O texto discute a construção do eu lírico como um poeta que se apresenta como um estudante do curso de direito que, interrompendo os estudos, contempla, expõe e interpreta algumas imagens de obras de arte de sua autoria e de outros.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo; crítica da arte; ironia.

ABSTRACT

The text aims to analyse the ironic and descriptive procedures of the poem “Ideias íntimas” (Álvares de Azevedo), chosen to forge a conflict with the traditional poetic system and his artistic time. This paper discusses the construction of the lyrical subject as a poet who presents himself as a student of the law course who, interrupting his studies, contemplates, shows and interprets some images of works of art by himself and others.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo; art criticism; irony.

Quem não sabe fingir não sabe viver

Torquatto Acetto. *Della dissimulazione onesta.*

Em “Ideias íntimas”, Álvares de Azevedo procura marcar sua posição de poeta “sentimental”, nada ingênuo, que reflete sobre seu próprio sistema poético à medida que o cria. Observa-se em sua obra uma tendência para ficcionalizar sua reflexão, sua crítica da arte e de sua própria produção poética. O poema figura essa reflexão, considerando também a relação do eu lírico com representantes da tradição, com gêneros e imagens consagrados, ora instaurando um conflito, ora estabelecendo afinidades com eles. Nessa operação, faz coincidir a contemplação dessas figuras e elementos artísticos com o ato de compor o poema que se lê, de tal forma que a articulação entre observação da tradição, autorreflexão e produção artística realiza-se na ficção da simultaneidade.

O eu lírico do poema adota uma postura discursiva análoga à que traça em boa parte de *Literatura e civilização em Portugal*, no longo trecho que vai do início até a seção “Duas palavras”. Nele sujeito do discurso constitui-se como um poeta que observa várias obras e autores de diversos povos para ajuizar reflexivamente esse legado em sua própria consciência poética. Aí também o poeta, enquanto sustenta a imagem da tradição em sua memória, dá livre curso às suas reflexões poéticas, como se a composição brotasse imediatamente das ideias que a imagem desencadeia (AZEVEDO, 1862, p. 123-136). Em “Ideias íntimas” trata-se também de fingir que se exercita o kantiano juízo reflexionante, isolando-o em seu momento da observação das imagens na parede de sua casa para que, assim, o sujeito lírico exerça a sua crítica da arte conforme a composição do poema.

No canto I, o poeta ajuíza negativamente o caráter melancólico de Ossian e a monotonia da poesia de Lamartine, ainda que os considere belos. Nesses versos, a repetição dos vocábulos “amor” e “Deus” por três vezes reproduz o fastio gerado pelo monotemático Lamar-

tine, denunciando o esgotamento de suas elegias cristãs. A sentença “Basta de Shakespeare” aponta para a recuperação e a entronização do escritor inglês na modernidade romântica e nega a sua reposição. Na citação de ambos, o poeta se desfaz da tradição como quem se cansa das mercadorias que as prateleiras da tradição fazem circular. Em meio a esse cansaço surge, em contrapartida, outra referência artística que aciona a imaginação do poeta:

Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
 Fantástico alemão, poeta ardente
 Que ilumina o clarão das gotas pálidas
 Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
 Meu coração deleita-se... Contudo
 Parece-me que vou perdendo o gosto,
 Vou ficando *blasé*, passeio os dias
 Pelo meu corredor, sem companheiro,
 Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
 Minha casa não tem menores névoas
 Que as deste céu d’inverno... Solitário
 Passo as noites aqui e os dias longos;
 Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;
 Debalde ali de um canto um beijo implora.
 Como a beleza que o Sultão despreza,
 Meu cachimbo alemão abandonado!
 Não passeio a cavalo e não namoro;
 Odeio o *lasquet*... Palavra d’honra!
 Se assim me continuam por dous meses
 Os diabos azuis nos frouxos membros,
 Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso

(AZEVEDO, 2002, p. 152-153).

A nomeação de Hoffmann, o “fantástico alemão”, realiza-se nem só pela designação de sua origem alemã, nem apenas pela menção ao “fantástico” como o gênero que o consagrou, mas também pela

referência a Johannisberg com que Álvares de Azevedo comumente associa esse escritor, como em *Noite na taverna* (VOLOBUEF, 2005, p. 127-128): “Agora ouvi-me, senhores! [...], o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos — como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg!”¹ (AZEVEDO, 2006, p. 105).

O diálogo com o escritor alemão põe em destaque uma mimese transportada dos movimentos da imaginação, baseada na falta de limites precisos entre o mimético e o subjetivo, o consciente e o inconsciente, o racional e o sobrenatural (D'ANGELO, 1998, p. 45). Nessa interlocução, o eu lírico valoriza um tipo de arte que se opõe à sua plasticidade mimética, optando por outra com capacidade de transporte para um mundo livre dos limites racionais da criação e que liberte a fantasia criadora. Em “Contudo/ Parece-me que vou perdendo o gosto,/ Vou ficando *blasé*, passeio os dias”, a adversativa não implica uma recusa da obra hoffmanniana, antes a teatralização do embotamento de seus estímulos sensoriais e intelectuais por ela despertado. Nesses versos finais do canto I, o procedimento irônico consiste em teatralizar o estado interior do eu (CORREIA, 1998, p. 317-318), ativado pela leitura de Hoffmann, e em remeter, com isso, o leitor para o próprio exercício de produção do poema que se lê. Além do efeito gerado, na mente desse d. Quixote leitor de contos fantásticos, pelo traço sobrenatural da enunciação fantástica, o ambiente etéreo e volátil, impregnado da fumaça do cachimbo alemão, leva o eu lírico a adentrar outro reino. Ao estado *blasé* e à vaporização do ambiente soma-se ainda o isolamento social que impele o eu lírico a adentrar o mundo etéreo da fantasia dos diabos azuis. Sua insistência nessa vivência poderá, quem sabe, levá-lo à casa de saúde mental localizada na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. A passagem final

¹ Johannisberg, famoso vinho branco alemão.

do canto I desliza, assim, da reflexão prosaica sobre a tradição para a imersão do eu lírico no plano da imaginação, quando ele também informa seu leitor de que, a partir daí, apoiará a verossimilhança de seu poema na aventura interior proporcionada pela experiência estética.

Cumprindo o anúncio, o canto II alterna a descrição dos quadros e obras dispersos pelas paredes da casa do eu lírico com a expressão da experiência interior que eles despertam. Já envolto por aquela experiência fantasmática, enquanto apresenta ao leitor as imagens dependuradas nas paredes de sua casa, o poeta simultaneamente anota suas impressões sobre elas. Para citar Modesto Carone (1981), “a cisão com o exterior e a comunidade resolve-se na contemplação autorreferida e no exame das formas que delimitam a consciência”.

II

Enchi o meu salão de mil figuras.
 Aqui voa um cavalo a galope,
 Um roxo *dominó* as costas volta
 A um cavaleiro de alemães bigodes,
 Um preto beberrão sobre uma pipa,
 Aos grossos beiços a garrafa aperta...
 Ao longo das paredes se derramam
 Extintas inscrições de versos mortos,
 E mortos ao nascer... Ali na alcova
 Em águas negras se levanta a ilha
 Romântica, sombria à flor das ondas
 De um rio que se perde na floresta...
 Um sonho de mancebo e de poeta,
 El-Dorado de amor que a mente cria
 Como um Éden de noites deleitosas...
 Era ali que eu podia no silêncio
 Junto de um anjo... Além o romantismo!
 Borra adiante folgaz caricatura
 Com tinta de escrever o pó vermelho
 A gorda face, o volumoso abdômen,

E a grossa penca do nariz purpúreo
Do alegre vendilhão entre botelhas
Metido num tonel... Na minha cômoda
Meio encetado o copo inda verbera
As águas d'ouro do Cognac fogoso.
Negreja ao pé narcótica botelha
Que da essência de flores de laranja
Guarda o licor que nectariza os nervos.
Ali mistura-se o charuto havano
Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo.
A mesa escura cambaleia ao peso
Do titânio Digesto, e ao lado dele
Childe Harold entreaberto ou Lamartine
Mostra que a poesia sobrenada sempre
Ao pesadelo clássico do estudo

(AZEVEDO, 2002, p. 153).

Esses versos alternam elementos díspares, um estilo, como bem notou Vagner Camilo (1997, p. 82), descritivo das figuras expostas na sala e no quarto com outro expressivo, sentimental e afetivo com que se apresentam outras imagens, caras à preferência do sujeito lírico. Entre elas, uma retrata um cavalo a galope encimado por um elegante dominó roxo — a túnica com máscara, apreciada na Versailles de Luís XIV — que volta às costas a um cavaleiro de bigode alemão. A velocidade do movimento do cavalo, o capuz do dominó, que esconde o rosto, e o estranhamento entre os dois personagens emprestam à cena um traço quase fantasmagórico e insiste no diálogo com Hoffmann, ou melhor, com seu estilo, imitando a estranheza estilística do gênero. Remeteriam a elegante túnica e o bigode de pontas retorcidas a traços característicos da nobreza e, na composição estranha, ainda que não sobrenatural, à sua decadência, como ocorre na convenção da novela gótica?

Nas imagens encadeadas nessa estrofe, emerge em seguida a fi-

gura do negro ébrio sobre uma pipa, entornando uma garrafa. Mais adiante da parede e dos versos, destaca-se a caricatura, borrada de tinta e pó vermelho, do alegre vendedor que se enfia em um tonel cercado de garrafas. Ao lado da primeira figura acima tratada, essas duas imagens formam um conjunto posto bem diante dos olhos do leitor com vigor ecfástico.

Azevedo compõe essas passagens como descrição de obras de artes plásticas e constitui a si próprio como intérprete da interpretação posta nas imagens que descreve, fingindo, como é praxe na écfase, transcrever para sua enunciação a “imagem pictórica com que compõe o enunciado como se efetivamente fizesse as passagens entre pintura e discurso” (HANSEN, 2019, p. 258). Em sua prosopografia ou retrato das três personagens, Azevedo imita, com pequenas e rápidas notações caracterizadoras, as propriedades físicas, artísticas e, no último caso, também moral das personagens descritas.

No traço pictórico com que liga essas três imagens, pode-se supor que não apenas o negro, mas todas as três figuras alegorizam tipos sociais e, ainda assim, só em última análise, após a recuperação das propriedades de suas ações como citação de formas poéticas, de seus respectivos estilos e efeitos: (a) o gótico com sua sinistra situação; (b) o cômico, inscrito no ato de o negro se sentar em uma pipa entregue à bebida, de resto também o próprio sujeito lírico votado a seu conhaque; e (c) a caricatura do vendilhão em seu tonel. Em primeiro plano, o poema concebe essas figuras como personagens de gêneros e espécies formais que o sujeito lírico expõe e comenta para o leitor. Se a retomada da imagem do vendilhão não toma o referente por verossímil, mas a exposição mimética de uma caricatura, também as figuras do negro ébrio, do roxo dominó e do bigode alemão resultam de um discurso que traça uma relação de semelhança entre a descrição verbal e as imagens da parede.

O poeta destinou respectivamente quatro, dois e cinco versos às figuras dos cavaleiros, do negro e do vendilhão. Na ordem gráfica

sucessiva com que comparece no poema, o retrato do segundo deles surge em meio aos demais, com o vendilhão na última posição e num estilo bastante rebaixado. Na recomposição da cena pelo eu lírico, a infeliz citação da suposta comicidade do bêbado sobre a pipa realiza-se por meio da reposição da tópica preconceituosa de seus lábios, mas não necessariamente mediante a sua embriaguez, análoga, vale insistir, à do eu lírico. Já a desqualificação do vendilhão se multiplica em sua incongruência e confusão mimética, descrito num movimento rápido do olhar, mas de maior duração que o anterior, que parte do alto da gorda face para o baixo abdômen, retorna ao purpúreo nariz, na sua obscena representação como uma “penca” grossa dependurada em meio a sua face. Assim composto, o desenho deforma-o moralmente em sua avidez por lucro. Os dois cavaleiros por sua vez designam-se pelo movimento do galope, pela elegante túnica, pelo bigode dândi e pela estranheza que os envolvem.

Como essas três imagens são descritas sem a nota expressiva do lirismo, característica de outros trechos do poema, elas se representam com relativo distanciamento emocional, filtradas que estão pela designação de seus gêneros e de seus respectivos efeitos. Ainda que a verossimilhança aí se configure como apresentação verbal de imagens pictóricas, o estranho retrato do dominó, do bigode e da familiar figura do negro se realiza com relativa isenção interpretativa de suas propriedades miméticas. A descrição da ação da figura supostamente cômica do negro na pipa e do caricatural comerciante que se apossa de seu tonel reorganiza a tradicional hierarquia dos estilos. Na maior rapidez com que trata o primeiro caso e na relativização do alcoolismo como vício, impressa ao longo do poema, seu traço convencionalmente tido por jocoso não se faz acompanhar de alguma tópica moral. Em contrapartida, o poema acentua malvadamente o traçado do vendilhão. Analogamente, a estranha imagem do cavaleiro com túnica roxa atravessando o bigode alemão despe-se do convencional estilo sublime inerente ao gótico.

Assim, só em última análise, após o reconhecimento da citação pelo poema de gêneros e estilos, podem-se avaliar como tipos sociais não apenas o negro, como as demais personagens dessa passagem: a aristocracia imitando a túnica e o bigode apreciados pela nobreza europeia; o escravo estiolado pelo álcool; e o burguês ávido pelo controle do estoque de suas bebidas a ponto de se enfiar em seu tonel, tudo isso compõe um universo social hierárquico desnorteado. Nem exclusivamente baixa em seu conjunto, tampouco sublime, a representação dessas três figuras também é indício da indiferença do poeta com a linguagem literária que se tornou costume ou está, como o gótico, naquele momento em processo de rotinização.

Em meio aos versos do canto II que misturam caoticamente elementos díspares, próprios do humor joco-sério, essas três figuras envolvem, no plano gráfico da página, duas imagens afetivamente e sentimentalmente estilizadas: a do romantismo, qualificado como um rio que se perde pela floresta, e a inscrição dos próprios versos do eu lírico pelas paredes da sala, versos que se singularizam por sua condição natimorta. Em “Ao longo das paredes se derramam/ Extintas inscrições de versos mortos,/ E mortos ao nascer...”, a escolha do verbo “derramar” para designar a disposição desses versos entornando-se pelas paredes e pelos sentimentos do eu lírico, a anadiplose em “mortos” e a suspensão da linha do verso pelas reticências acrescentam a nota sutilmente melancólica à constatação daquela morte. A interrupção da vida dessa poesia aponta para a natureza de seu público constituído unicamente por seu produtor, carente de um solo cultural e de consumidores que a vivifiquem. A esses versos extintos que ainda não encontraram seu leitor justapõe-se imediatamente a figuração do romantismo como uma estética também negativamente pintada, mas sublime, qualificada como uma tendência artística que paira sobre as águas negras de um rio. Na estilização dessa imagem, o verbo “perder” também transporta infinitude ao movimento das águas românticas e põe em evidência a sua ação de

despertar a reflexão e a imaginação. Nessa sublime negatividade, a estética romântica caracteriza-se também por seu desprestígio junto a um público. Ilha que é, prende-se ainda aos sentimentos do sujeito lírico ao se configurar como um eldorado de amor e de sonho da juventude pregressa. O soturno isolamento desse romantismo estético e individual configura-se também como *locus* do precioso paraíso dourado em que o poeta teria podido depositar a sua criação baseada em sonhos e amores de juventude. O descarte dessa estética pela interjeição “Além o romantismo!” não resulta, assim, de uma posição que lhe negue valor, antes do fato de esse mito, identificado à própria inspiração poética da juventude, ter ficado restrito a uma duração indefinida, mas pretérita, temporalmente concebida como um objeto caro que se perdeu.

Avaliados assim com sentimento de prazer e dor, numa palavra, sublime, as imagens dos versos natimortos e da ilha romântica contrapõem-se àquelas outras três imagens acima tratadas, previamente descartadas, já que desprovidas de valor afetivo. Diga-se que, enquanto as imagens sentimentalmente valorizadas nesse canto referem-se a um bem caro ao sujeito lírico, as demais ligam-se a um mundo relativamente distante. Pode-se, com isso, supor que as figuras miméticas do dominó, do bigode, do negro e do vendilhão se constituem como o não eu do sujeito lírico, aquilo que ele, enquanto consciência poética, não é e não quer. Em contraposição ao baixo grandioso dos versos nunca lidos da ilha romântica, os três estilos — gótico, cômico e caricatural —, já consagrados na tradição, quando não se desproveem de algum valor, reduzem-se a mera mercadoria, a artigo de varejo em tonéis, assim configurado para acentuar a sua constante reprodução.

Ao final do canto II, o anúncio de que há sobre a cômoda um copo de conhaque que se principiou a beber e de que a garrafa se encontra ao pé desse móvel informa o consumo inicial da bebida pelo sujeito lírico. A embriaguez não emerge certamente aí como um vício, mas

como inversão de princípios morais e como estado ideal da criação poética, graças à sua possibilidade de suspender a racionalidade e acionar a imaginação. Nesse mesmo sentido, a fumaça do cigarro, do cachimbo e do charuto metaforiza, a meu ver, o próprio movimento da imaginação percorrendo a mente no momento da criação poética. Em conjunto com as demais, essa imagem resulta do exercício voltado para dignificar elementos — como a natureza-morta dos versos e as águas negras do rio romântico, o charuto e a bebida — até então tidos como temas próprios de gêneros menores. Essa inversão de valores na estilização de imagens ou já institucionalizadas, ou nunca antes lidas, vale dizer, originais, leva o sujeito lírico a se definir como um eu que privilegia a bebida que “nectariza os nervos” e o irracionalismo embriagante como o estado ideal da criação.

Mas numa nota de humorismo, o poeta, ainda assim, não cambaleia, antes é a mesa de estudo que se desequilibra com o peso do canônico código de jurisprudência *Digesto*, enquanto afloram ao lado dele a poesia de Byron e Lamartine, sobrenadando aquele. A metáfora inscrita no tratado de doutrina jurídica carrega quer a biografia do poeta como estudante de direito, quer também a autoridade dos preceitos e regras jurídicos e poéticos, assim como o peso dos modelos consagrados ao longo da tradição e na consciência poética.

Com essas referências letradas em vista, o sujeito lírico passa a se constituir, a partir de então, como um poeta, estudante bêbado, dividido, de um lado, entre a prática de estudo das referências bibliográficas de seu curso de direito e a dedicação total ao exercício da fantasia poética, entre, de um lado, a conquista da profissão do advogado e, de outro lado, o anseio por uma experiência cotidianamente estética e pelo exercício da vocação de poeta. Considerando, no entanto, os dilemas do fragmento I, a cisão interior ocorre ainda entre o descaso com preceitos e práticas literárias antigas, ou mesmo contemporâneas, mas já reconhecidas, e o desejo por uma nova linguagem poética individual, ainda carente de legibilidade, uso, cos-

tume e prestígio. Fundamento da sátira e do prosaísmo romântico, do embate entre o real e o ideal, a fragmentação interior gira entre a tradição e a modernidade, entre a reprodução das tendências e estilos já consagrados, de um lado, e o ideal estético de originalidade, de outro lado. Essa cisão resulta, assim, do anseio por afirmar a originalidade poética em meio a modelos já aceitos, contrário aos códigos poéticos estabelecidos e à razão iluminista.

No poema, o rompimento com a clareza e o racionalismo desemboca numa pensada adesão à irregularidade, à desordem e ao inacabamento poético, já evidenciado na mistura entremeada e aleatória de imagens arbitrárias. É dessa mistura em caos que o fragmento III trata:

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

(AZEVEDO, 2002, p. 154).

Nesses versos, a inserção temporal da consciência poética entre o antigo e o atual mimetiza-se nas teias de aranha que descem pelo cortinado e pela poeira da estante. No interior da sala “antiga” e na consciência artística do eu lírico, Alfred de Musset apaga a escuridão dos tratados de jurisprudência dos canônicos de Álvaro Valasco (1526-1593) e Diogo Guerreiro (1658-1709). Em meio às díspares autoridades que convivem mutuamente na cultura e no interior do eu lírico, o poeta romântico absorve esse caldo cultural como um caos

enquanto espera por um *fiat*. A metáfora do imperativo “Fiat!” aproxima a criação do mundo a partir das trevas do processo de criação artística que pode surgir dessa herança em desordem. Ressalte-se ainda que o poeta ignorou o termo “lux” da tradicional sentença latina e, com isso, a metáfora cristã ou racional que ele carrega. Assim como a criação do universo surgiu em meio à escuridão, a produção da poesia pode quem sabe brotar do caos interior gerado por legados artísticos e culturais díspares. Reproduzindo o conflito entre a imitação das leis objetivas da arte e o anseio pela liberdade criativa, o poeta elege outros modelos afins, além de Hoffmann, Goethe e Musset. Victor Hugo, Lamennais e Napoleão Bonaparte, na figura de seu filho Napoleão II, tornam-se heróis quer de um tipo de poesia, quer de uma prática contrária à ordem imperante:

IV

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

V

Aquele é Lamennais — o bardo santo,
 Cabeça de profeta, unguido crente,
 Alma de fogo na mundana argila
 Que as harpas de Sion vibrou na sombra,
 Pela noite do século chamando
 A Deus e à liberdade as loucas turbas.
 Por ele a George Sand morreu de amores,
 E dizem que... Defronte, aquele moço

Pálido, pensativo, a fronte erguida,
Olhar de Bonaparte em face austríaca,
Foi do homem secular as esperanças:
No berço imperial um céu de agosto
Nos cantos de triunfo despertou-o...
As águias de Wagram e de Marengo
Abriam flamejando as longas asas
Impregnadas do fumo dos combates
Na púrpura dos Césares, guardando-o...
E o gênio do futuro parecia
Predestiná-lo à glória. A história dele?...
Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...
Um loureiro sem flores nem sementes...
E um passado de lágrimas... A terra
Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma
Pode o mundo chorar sua agonia
E os louros de seu pai na frente dele
Infecundos depor... Estrela morta,
Só pode o menestrel sagrar-te prantos!

(AZEVEDO, 2002, p. 154).

O critério de eleição dessas afinidades resulta certamente de sua condição de poetas e heróis “malditos”, excluídos da vida social por sua reação contra convenções éticas e artísticas. A “realidade” metaforizada pelas paredes da casa reúne, assim, vários tipos de romantismo, mas os unifica por sua exclusão social. Em Victor Hugo, Azevedo exalta seu característico estilo sublime cristão, sua absorção dramática da devassidão e o suposto rompimento do poeta francês com o dogma da monogamia. O catolicismo de Lamennais confunde-se com sua condição de herói em luta pela adoção do socialismo. Em tom de fofoca, o poeta louva ainda, na biografia do padre, o amor que Georg Sand teria nutrido por ele, numa sutil admiração pelo desrespeito ao celibato. Mas o maior desses heróis, Bonaparte, aludido no filho, eleva-se à condição de quem, apagado da memória

coletiva, mantém-se vivo nas contradições da vida social e no canto do menestrel.

Até o fragmento V, o poeta interrompeu os estudos da bibliografia do curso de direito para traçar um confronto com nomes, gêneros e campos letrados que dão forma a sua consciência poética. A partir do canto VI, o balanço toma por alvo a própria produção poética do eu lírico, aparentemente vazado na forma de uma confissão em que ele aborda o retrato dos pais e a imagem mnemônica de suas amadas. O aparente estilo confessional espontâneo relativiza-se, no entanto, pelo fato de a maioria dos fragmentos de VI a XII, à exceção do número XI, tratarem de temas, personagens, motivos e estilos próprios do primeiro Álvares de Azevedo. Num flagrante desvio dos fragmentos I a V, essa segunda parte do poema articula-se com a anterior mediante uma “harmonia assimétrica” em que a enunciação de estados críticos cede espaço a uma aparente explosão de “sentimentos turbulentos”, paradoxalmente vazados numa “inegável artificialidade”. Nesse paradoxo de uma artificial expressão espontânea dos sentimentos, bem circunscrito por Werkema (2013, p. 45-48), Azevedo transforma em virtuosidade a sua primeira prática poética.

Como na imagem dos versos mortos e da ilha romântica, os fragmentos da segunda parte de “Ideias íntimas” guardam em comum a inserção da matéria aí tratada no tempo perdido e idílico da juventude, ou “da mocidade”, como prefere o eu poético. Embora diga que tem vinte anos, o sujeito lírico considera sua juventude como matéria do passado, pleiteando-se como alguém que já ingressa na maturidade. O mito da juventude perdida é convenção da elegia romântica que lamenta a perda dessa matéria dourada articulada com a inocência das ilusões e dos conflitos humanos. A maturidade, por sua vez, convencionou-se romanticamente como o tempo de desilusão e de uma produção de natureza prosaica e filosófica. Em *Noite na taverna*, a idade de 30 anos corresponde ao início da velhice:

O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos: quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e murcharam como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este *amanhã* do velho, gelado e ermo — despido como um cadáver que se banha antes de dar à sepultura! Miséria! loucura! (AZEVEDO, 2006, p. 122).

Nesse conflito entre juventude e maturidade poética, os fragmentos de VI a XII de “Ideias íntimas” também se modelam pela ironia ao encenar a definição romântica da poesia “transcendental”, delimitada por Schlegel em uma sucessividade constituída pelos três tempos de uma consciência e produção poética individual, com seus correspondentes gêneros artísticos: pela sátira, forma com que o sujeito toma consciência de sua ingenuidade; pela elegia, que verbaliza a perda da inocência; e pelo idílio libertador:

Há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, teria de se chamar poesia transcendental. Começa como sátira, com a diferença absoluta entre o ideal e o real, oscila como elegia no meio, e termina como idílio, com a identidade absoluta de ambos (SCHLEGEL, 1997, p. 88).

Na elegia satírica dos fragmentos intermediários de “Ideias íntimas”, o procedimento irônico de distanciamento da juventude e o lamento que esse afastamento gera apontam para a queda do reino das ilusões antigas e para a tomada de consciência de que elas são apenas isso, quimeras. O eu outrora sentimental e amoroso é melancolicamente falado em sua ingenuidade pelo eu irônico:

[...] Oh! quantas vezes
Do levante no sol entre odaliscas
Momentos não passei que valem vidas!

Quanta música ouvi que me encantava!
 Quantas virgens amei! que Margaridas,
 Que Elviras saudosas e Clarissas,
 Mais trêmulo que Faust, eu não beijava...
 Mais feliz que Don Juan e Lovelace
 Não apertei ao peito desmaiando!

(AZEVEDO, 2002, p. 157).

Nesse confronto entre o ideal morto das páginas de ouro juvenis com o aqui e agora da desilusão, o retrato da mulher casta e da figura feminina eroticamente ousada remete aos modelos amorosos da primeira parte da *Lira dos vinte anos* e a seus temas e matérias, melhor representados aqui com “Pálida, à luz da lâmpada sombria...”.

Nesse soneto a possibilidade de adentrar esferas transcendentais por meio da plenitude amorosa e poética estiliza-se de acordo com dois modos distintos com que o poeta olha e vê a sua amada. Seu discurso lírico se configura como recuperação mnemônica da figura feminina descrita em duas imagens contrastantes, como a representação de um pintor diante de sua modelo, mas em diferentes leituras. Ao longo de suas quatro estrofes o poeta amplifica a visualização da figura apresentada, inicialmente envolvendo-a em opacidade sombria e mística, em seguida levando-a a ganhar forma e corpo para enfim presentificá-la na cena em que ela, falando pela voz do poeta, ironiza o enleio e a mitificação de sua figura pelo amado.

Ainda que, hoje, todas essas imagens sentimentais e opacas sejam *kitsch*, embora não em seu tempo, a novidade desse poema reside no contraste entre os dois sistemas imagéticos distintos de estilização da figura feminina. O poeta compõe diferentes quadros da amada, o opaco e difuso da bela adormecida, e o outro da mulher sensual, pintada no movimento do olhar que segue das partes dos seios e olhos que se entreabrem e destas para o todo de suas formas nuas. Na final interlocução irônica da amada, falada na apóstrofe “Não te rias de

mim”, o poeta vacila entre optar, de um lado, por uma linguagem poética subjetiva que filtra a figura mítica, etérea e estática, e outra objetiva, clara, límpida e precisa que dá a ela um corpo em movimento, num termo, “clássica”. Vale dizer que, nesse poema Azevedo estiliza o dilema e sua admiração pelos dois modelos de figuração poética, sem se definir por algum deles. Não se descarta aqui a possibilidade de que o poeta tenha construído esse poema como exercício prático de aplicação dos recursos da écfrase, numa prosopografia de modelos femininos românticos e antigos. Pode-se também supor que, como a Nauza de Godofredo Walsh, de *Noite na taverna*, como é praxe no romantismo a figura feminina etérea e difusa dos dois primeiros quartetos de “Pálida, à luz...” personifique, em sua posição estatuária, o modelo de arte antiga perfeita, mas morto, esvaziado de sua exemplar transcendência beatífica (DE SANCTIS, 1993), vazio este inscrito em sua natureza etérea e vaporosa, mas mórbida. Nesse sentido, sua caracterização mística não recebe, ao longo do poema, um corpo semântico que possa torná-la alegoria de algo, o que suspende a sua significação. Característica marcante da linguagem figurada, a sucessiva produção, nos dois quartetos do soneto, de uma imagem abstrata da figura feminina revela o esforço do poeta para impor a presença de coisas e seres visionários.

Mas em “Ideias íntimas”, seja o retrato da donzela ideal do seio moreno que embalou os sonhos do poeta, seja o da pálida sombra da mulher entre as nuvens azuis de Jean Paul Richter, nos dois casos, elas esgotaram a vida das ilusões do poeta. Como a musa de Penseroso, nesse poema as visões poéticas em torno da alma da donzela, virgem, sensual ou dissoluta, sendo matéria do passado, no presente da enunciação resultam de delírios. Como em *Macário*, a musa, seja qual for, perdeu a expectativa do poeta de que seus atributos éticos pudessem futuramente, como se prevê no motivo do eterno feminino, se concretizar na experiência, favorecer a superação da solidão e dos conflitos da vida, ou mesmo instituir a prática do amor

como fusão de duas almas. A alma da musa, nessa óptica, é sempre virgem, mesmo se o corpo não for, liberta do campo simbólico com seus princípios, valores e costumes instituídos. Nessa poesia, a separação de corpo e alma pode, inclusive, formular o aparente e grosseiro paradoxo em que o sujeito lírico de “Ideias íntimas” lamenta que, aos seus vinte anos, jamais gozou com uma donzela de virgem alma, mas exulta-se por ter amado tantas virgens quanto d. Juan.

Nos fragmentos intermediários desse poema, a consciência da perda da ilusão da juventude aponta para a impossibilidade de união de duas almas amorosas que se preenchessem com matérias transcendentais no coração do Anima. O eterno feminino não iluminará jamais o peito do eu lírico com um raio que jogue luz e faça imperar a harmonia interior e social. Nesse poema, Álvares de Azevedo nega mais uma vez sua produção inicial e, assim, a idealista prática lírica amorosa. Ainda que implore por uma ilusão, a infertilidade da distopia só dá a ver o leito deserto e a sala muda:

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

(AZEVEDO, 2002, p. 156).

Entre as versalhadas lamuriantes dos fragmentos VI a XII, predominantemente caracterizados pela elegia satírica, comparece o bem humorado fragmento XI, composto como diálogo com um candeeiro. O poeta animiza o utensílio doméstico ao lhe conferir o poder de se espreguiçar e, com isso, de experimentar o tédio despertado pela audição daqueles versos patéticos que se ouviram e ainda se lerão por mais dois cantos. Posto depois dos tristes fragmentos e imedia-

tamente antes da passagem em que se contempla o quadro dos pais e o da amada que o rejeitara, num momento em que o poeta se permite chorar, o candeeiro surge ao lado de Dante, da *Bíblia*, Shakespeare e Byron. A justaposição dos livros consagrados em meio a um objeto doméstico alcança elevá-lo ao patamar daqueles e pode ser mais bem compreendido na frase em que o abajur parece pedir a formatura.

XI

Junto do leito meus poetas dormem
 — O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron
 Na mesa confundidos. Junto deles
 Meu velho candeeiro se espreguiça
 E parece pedir a formatura.
 Ó meu amigo, ó velador noturno,
 Tu não me abandonaste nas vigílias,
 Quer eu perdesse a noite sobre os livros,
 Quer, sentado no leito, pensativo
 Relesse as minhas cartas de namoro...
 Quero-te muito bem, ó meu comparsa
 Nas doudas cenas de meu drama obscuro!
 E num dia de spleen, vindo a pachorra,
 Hei de evocar-te dum poema heroico
 Na rima de Camões e de Ariosto,
 Como padrão às lâmpadas futuras!

(AZEVEDO, 2002, p. 157-158)

O alerta do candeeiro de que a formatura pode estar próxima transforma-o em um correlativo objetivo da necessidade da prática de estudo pelo aluno do curso de direito, funcionando, assim, numa anacronia, como princípio de realidade. O vigilante alerta do abajur faz contraste com o estado do poeta completamente imerso na lembrança do passado e na redação dos versos que se leem, acordando-o do reino da fantasia e despertando-o para o imperativo da vida prá-

tica. Assim, a projeção de um leitor crítico e entediado no candeeiro invadido por preguiça leva-o a encarnar a autoironia e a interditar a livre entrega do eu lírico à expansão da dor, lembrando-lhe do exagerado sentimentalismo patético.

Mas numa condensação de outras significações, o candeeiro é também o companheiro de todas as horas, o comparsa dos dramas obscuros do eu, o cúmplice de seus romances amorosos e o velador noturno de suas noites de vigílias. Torna-se assim parte integrante e símile dessa consciência poética presa também ao deboche e ao poema herói-cômico. Em homenagem a ele, o eu lírico espera criar versos em que poderá misturar as rimas da epopeia de Camões com o estilo paródico de Ariosto, capazes, nessa mistura, de se tornar, conforme se diz, “padrão de lâmpadas futuras”.

O humor inscrito nessa heroicização do candeeiro, surgido justo no momento de expressão máxima da dor, possui também a função de atualizar o poema que se lê no tempo presente, numa dramatização que cria a ilusão de que a cena ocorre justo no momento da leitura e que está sendo escrita nesse agora. Na débil luminosidade artificial do objeto, o poeta, como nos primeiros fragmentos, chama a atenção para a materialidade artística e simbólica do poema, evidenciando que sua construção tomou por base o verossímil ligado não ao referente, mas ao ficcional. Índice objetivo da poesia autoirônica, irônica, joco-séria e paródica, a metonímia do candeeiro transporta a expectativa de que esse estilo poético ganhe futuramente lastro na tradição. Ainda que em tom de brincadeira, o anseio nada modesto por nela se inserir foi antes mimetizado na justaposição do candeeiro ao lado de Dante, da *Bíblia*, de Shakespeare e de Byron. Sobre essa brincadeira acumula-se outra nota humorística, prevista no fato de o livro religioso e a obra desses poetas dormirem na cama do estudante. A imagem das obras e poetas dorminhocos transforma-os também em auditório dos versos melancólicos cuja audiência provavelmente os fez adormecer, analogamente à preguiça desper-

tada no candeeiro. No último fragmento, este retorna carregado de simbologia:

XIV

Parece que chorei... Sinto na face
Uma perdida lágrima rolando...
Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
Derrama no meu copo as gotas últimas
Dessa garrafa negra...
Eia! bebamos!
És o sangue do gênio, o puro néctar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!
Vem, fogo 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'ouro a imagem dela
Palpitante, que dorme e que suspira,
Que seus braços me estende...
Eu me esquecia:
Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
E na mesa do estudo acende a lâmpada...

(AZEVEDO, 2002, p. 157-159).

No início desse canto, o poeta já incorporou a advertência de seu cúmplice quando, em diálogo com Satã, expulsa a tristeza e a poesia da dor. Ao solicitar ao pajem que lhe derrame as últimas gotas do conhaque em seu copo, o poeta também narrativiza o ato de ter bebido toda a garrafa de conhaque durante a composição de “Ideias íntimas”. Ao empregar no presente o verbo de “Faz-se noite”, ele

também indica que a noite cai naquele momento em que se anuncia a frase performática. Aliado a isso, o pedido para que seja acesa a lâmpada² da mesa de estudos condensa o reconhecimento de que o poeta, em vez de estudar, passou indetermináveis horas diurnas dedicadas à composição de seu poema.

O propósito de se entregar aos estudos entra em contradição, no entanto, com o estado de embriaguez do poeta. O desejo de retomá-los a partir de então se enfraquece também no contraste entre essa suposta autodeterminação e a visualização de uma amada no leito que, enquanto dorme e suspira, lhe estende os braços. Na contradição de uma figura feminina em sono, mas que se move na solicitação de um abraço, Azevedo Fundiu antiteticamente a imagem da bela adormecida com a sensual musa desperta. Consciente de suas ilusões com o mito feminino, o poeta de “Ideias íntimas” pode, na formulação dessa antítese, jogar ludicamente com ele e deixar a contradição em aberto. Na sombra da noite, essa visão é filtrada por “delirios assomos de poesia” ou, como prefere poeta, por fortes impulsos poéticos embriagados. Em Álvares de Azevedo, o ato de ver e os sonhos são signos da poesia, esferas em que ela se processa. Nessa última ironia, a inspiração proporcionada pela ébria visão poética da moça no leito também abala a expectativa de voltar aos estudos. Nessas condições, quando Álvares de Azevedo finalmente vai começar a estudar?

RECEBIDO: 05/07/2020 APROVADO: 09/09/2020

² Sobre a sociabilidade dos estudantes da faculdade de direito do largo de São Francisco, circula, como já se disse, a anedota segundo a qual, entre eles, alguns procuravam criar para si a imagem de boêmio convicto, pouco afeito à prática de estudos diários. Para atestar sua vadiagem, Francisco Otaviano, no relato de Edgard Cavalheiro (1956, p. 56), mantinha sobre a mesa de estudos uma vela em bom estado, mas ocultava aquela gasta em horas noturnas de estudo.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares. *Obras*. Precedidas de um discurso biographico e acompanhadas de notas pelo Sr. Dr. Jacy Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v 2. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5029>. Acesso em: 14 abr. 2020.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Organização Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Organização Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

CAMILO, Vagner. Devaneios de um estudante solitário. In: CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 75-96.

CARONE, Modesto. Álvares de Azevedo, um poeta urbano, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 set. 1981. n.p. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/carone10.htm>. Acesso em: 5 abr. 2020.

CAVALHEIRO, Edgard. *Fagundes Varela*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1956.

CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano, *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, p. 312-324, mar. 1998.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.

DE SANCTIS, Francesco. *Ensaaios críticos*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VOLOBUEF, Karin. Álvares de Azevedo e a ambigüidade da orgia, *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, p. 127-145, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30064/18649>. Acesso em: 4 abr. 2020.

WERKEMA, Andréa. Oscilações do “espontâneo” na poesia de Álvares de Azevedo, *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 39-49, dez. 2013. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5379. Acesso em: 4 nov. 2019.

MINICURRÍCULO

Cilaine Alves Cunha é professora livre-docente de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado na Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), com pesquisa sobre *O Guesa*, de Sousândrade. É autora do livro *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica* (São Paulo: Edusp, 1998) e de artigos em livro e em periódicos sobre a obra de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, Sousândrade, Machado de Assis, entre outros assuntos.