

• **ENSAIOS**

ÁLVARES DE AZEVEDO: O RISO DE UM SONETO

Alcides Villaça*

Resumo: Tomando para análise um soneto de Álvares de Azevedo, este estudo deseja demonstrar que a criação poética desse lírico brasileiro, embora conduzida pela força do cânone romântico, foi por vezes capaz de acusar crítica e criativamente algum limite dessa convenção.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; cânone romântico; lirismo crítico.

Sabemos que é sutil e complexo o movimento dos recursos expressivos que anima um poema. Acredito seja função dos cursos de Letras promover o reconhecimento e a interpretação (em níveis filológico, literário e histórico) desse movimento, de modo que os aspectos propriamente formais da construção retórica iluminem o significado mais vivo de uma expressão particular, acentuada no tempo da História. Creio também que a inoperância dos “modelos” de análise de forma alguma pode paralisar o esforço didático de leituras particularizadas. Quantas vezes uma questão cultural mais ampla não ganha peso e visibilidade num detalhe do estilo ou numa hesitação psicológica do artista?

Este estudo toma como limite a leitura de um soneto e aposta que em seus catorze versos podemos surpreender um sugestivo diálogo entre uma convenção poética e um impulso pessoal. Este jogo tem especial relevância quando o texto e seu autor, afinados diretamente por um diapasão cultural importado, produzem ainda assim uma dissonância original. Tratarei aqui de uma em particular, mínima em si mesma, e contudo

* Professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo - USP.

sintomática. Pertence a Álvares de Azevedo, o mais talentoso dos nossos adolescentes românticos, e se encontra no soneto "Pálida, à luz da lâmpada sombria", da primeira parte da *Lira dos vinte anos*:

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

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

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

*Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti – as noites eu velei chorando,
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!¹*

Na tela está a bela adormecida, a princípio trazida à pura lembrança; o voyeurismo do poeta será capaz, no entanto, de vivificá-la no momento presente (vejam-se as duas últimas estrofes) e de algum modo projetá-la no centro de sensações futuras (dois últimos versos). Mas o encanto especial deste poema está no fato de a amada acordar no meio dele, vencendo assim o habitual estatuto de passividade de um clichê temático² e provocando o poeta-*voyeur* com um riso inesperado. Sente-se que há nessa provocação uma espécie de metáfora sorrateira, cujo sentido vale a pena investigar. Para a construção deste consideraremos o arsenal de recursos retóricos do soneto, do qual se podem decalcar tanto um movimento cênico sugestivo quanto o vislumbre de autocrítica que por vezes se acende em composições do poeta. Delicadeza sentimental e agressividade entram, como é sabido, no jogo poético de Álvares de Azevedo.³

Na primeira estrofe há uma fusão de descritivismo e visionarismo por força da qual os elementos materiais da cena contemplada pelo *voyeur* surgem transfigurados por qualificações etéreas e impressionísticas. Assim é que a luz da lâmpada é sombria, o leito é de flores e o sono da mulher se dá entre nuvens de amor. Não falta ainda a força do símile

¹ Com as devidas atualizações ortográficas, transcrevo o texto da Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo. 6.ed. Rio de Janeiro, Paris: Garnier, s. d.

² No ensaio "Amor e medo" Mário de Andrade acusa e interpreta a frequência do clichê (ANDRADE, Mário de, Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, s. d.).

³ O próprio poeta explicita esse jogo nos "Prefácios" à Lira dos vinte anos. Neles, acusa o "espírito de contradição", bem como a "binomia" das "duas almas que moram na caverna de um cérebro pouco mais ou menos de poeta". A primeira parte do livro, à qual pertence este soneto, é caracterizada pelo poeta como "cantos espontâneos do coração".

“como a lua por noite embalsamada” que acentua a distância entre a bela adormecida e seu espectador, não obstante a proximidade física de quem, ao pé do leito, considera a fragrância que envolve a mulher como a noite envolve a lua embalsamada. Tão próximo e tão distante, o corpo sedutor está ali e muito além, repousa em si mesmo tanto quanto habita o plano da imaginação do enamorado. Este, por sua vez, tanto guarda uma indiscreta proximidade quanto se alça à dimensão fantasiosa das imagens, propiciadas pela meia-luz do quarto que sugere uma ambientação meio fantasmagórica. O leitor desta quadra pode ter ainda a impressão, logo desfeita, de estar diante de um quadro mórbido, nada estranho à expressão romântica, em que o “leito de flores” transpira a morte, e em que “dormia” é eufemismo. Entre luz e sombra, embaralham-se as linhas dos contornos físicos e a emanação das imagens. Resultado de uma descrição lírica, o quadro contrabalança seu peso mais material com as sugestões criadas na intimidade do sujeito, de modo que a alcova se abra para a infinitude noturna e esta se anuncie nas sombras periféricas do quarto.

Para explorar didaticamente os limites dessa ambivalência geral, utilizemos um artifício. Eliminando da quadra todo elemento propriamente figurativo, ficaríamos com aquele resíduo prosaico que sustenta, no interior da imaginação lírica, uma dimensão... “realista”: “Pálida, à luz da lâmpada sombria, sobre o leito reclinada ela dormia” (substrato prosaico que os poetas modernos alçariam ao plano de uma nova poesia). Já os elementos retirados, tão caros ao Romantismo – “flores”, “lua”, “noite”, “nuvens de amor” –, somam um código que se acerca do inefável para pagar, no entanto, o preço da convenção. As convenções poéticas de toda ordem oferecem ao mesmo tempo a garantia de um estatuto e o risco da padronização – limites da necessária comunicabilidade e dos indesejáveis *standards*.⁴

Falávamos em “fusão”, e é preciso agora relativizar a extensão desse efeito próprio das artes visuais. Naturalmente linear, a linguagem verbal executa a cada enunciado seu tempo peculiar; a poesia tira da qualidade desse tempo o máximo proveito. Sonoridades, ritmo e sintaxe, elementos inseparáveis,⁵ adensam-se no tempo expressivo do poema, dando-lhe cadência, melodia e uma ordem para as imagens e os conceitos. Relendo a primeira estrofe, percebe-se que tão importante quanto a natureza das figuras descritas ou imaginadas, embora sem a visibilidade delas, é o efeito sintático do retardamento: o qualificativo “pálida” abre o período, mas só se determina ao encontrar o sujeito “ela” ao fim da quadra. Entre ambos, uma sucessão de verbos (os participios “reclinada” e “embalsamada”) e adjuntos (“à luz da lâmpada sombria”, “sobre o leito de flores”, “como a lua”, “entre as nuvens do amor”) prorroga a definição lógica de um sujeito e de sua ação principal (“ela dormia”). É como se, para centralizar na cena

4 A ocorrência sistemática de standards é o traço de subserviência cultural que, nos artistas menores, se expressa sem qualquer nuance. A leitura dos bons poetas do Romantismo brasileiro pode distinguir, aqui e ali (como no indianismo de Gonçalves Dias ou no coloquialismo de Álvares de Azevedo, por exemplo) inflexões históricas particulares.

5 Esta inseparabilidade é estudada por Ossip Brik em “Ritmo e sintaxe” (cf. VV. AA. Teoria da literatura: Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976).

material seu elemento mais importante, o leitor tivesse que cruzar todas as mediações interpostas pela subjetividade do *voyeur*. Conhecendo-se todos os predicados antes do nome, este surge forçosamente em perspectiva: a informação “ela dormia” chega tão carregada dos atributos da imaginação que a corporeidade da mulher se atenua ao máximo, tanto quanto já se atenuava a conotação erótica de “leito” e “reclinada” pelo contágio transfigurador de “de flores”. O retardamento sintático ganhou o tempo necessário para que o romantismo se instalasse nas sucessivas ondas rítmicas que separam as notações mais prosaicas de “pálida” e “ela dormia”. Em outros termos: a operação sintática revelou-se estratégia fundamental para o lirismo do observador, permitindo-lhe intercalar a expressão de seu próprio devaneio entre as duas pontas visíveis da imagem contemplada.

Já na segunda estrofe, a dominância poética centraliza-se no sistema retórico das *figuras* mesmas, múltiplas e intercruzadas, todas voltadas para a predicação da mulher adormecida. Esta se expande nas imagens da “virgem do mar” e do “anjo entre nuvens”, conformando-se ao figurino mais grato do lirismo amoroso romântico. Em dois contextos emparelhados – o das *águas* e o dos *ares* – idealiza-se duplamente a sensualidade casta e a espiritualidade angelical. Caminha-se, novamente, para uma fusão da atmosfera do desejo que envolve o corpo feminino com a rarefação sublimada em que aquele deve se purificar. Perde-se, nesse sistema retórico, qualquer visibilidade mais material: a ação do *voyeur* é imergir num visionarismo febril em que o corpo da mulher ganha a consistência da espuma do mar e se dissolve no espectro luminoso da alvorada, entre nuvens e sonhos. Veja-se o quanto se relativiza a carga sensual de “banhava” (último verso) com o enquadramento do termo em “entre nuvens” e “em sonhos”. Em todo caso, ainda que abstrata, a imagem da mulher é referida numa espécie de atividade simbólica (“embalada”, “se banhava”), promovendo-se seu corpo adormecido a um plano dinâmico de sugestões, nascidas da vibração imaginosa dos olhos do namorado. É o momento de máxima transfiguração do poema, o limite de sua retórica e de sua convenção, em que se desvanece todo o conteúdo da *situação* da bela adormecida, toda a base material do descritivismo. Perdem-se de vista o leito, a luz da lâmpada, o gesto reclinado, substituídos pelo livre devaneio do poeta. Livre? Apenas no específico sentido da liberdade romântica, isto é, do anseio de libertação que os cânones poéticos da época fixam como espaço simbólico da idealidade. É bom lembrar que o princípio da individuação subjetiva não escapou ao rosto comum de um Eu romântico, cujos traços, revelados na repetição, não tardaram a plasmar-se em estereótipos.

A expressão “Era mais bela”, que abre o primeiro terceto, retoma a cadeia predicativa da estrofe anterior e parece prometer o mesmo princípio de figuração lá dominante. Mas a natureza dos nomes que vão surgindo (“seio”, “negros olhos”, “pálpebras”, “fórmulas nuas”) faz retornar, e agora com mais ímpeto, o detalhismo materializante que na primeira estrofe dividia espaço com as visões transfiguradoras. Descreve-se parcial e gradativamente o corpo da mulher a despertar, os movimentos suaves insinuando-se em sucessivos gerúndios (“palpitando”, “abrindo”, “res-

valando”) cuja ação, já de si durativa, prolonga-se mais ainda nas sistemáticas reticências dos três versos. Substituiu-se aquela atividade simbólica da “virgem” e do “anjo” da estrofe anterior pela movimentação corpórea da mulher – agora tão efetiva que se impõe sem qualquer mediação metafórica aos olhos do *voyeur*. A ordem do discurso é direta, as ações se fazem visíveis e o corpo nu escapa das nuvens, dos sonhos, do mar e da alvorada para insinuar-se languidamente no leito (que já não é “de flores”). Desapareceu a retórica da figuração para dar lugar ao nominalismo mais concreto e à seqüência dos gestos corporais que trocam a sensualidade pelo erotismo. O *tempo* mesmo da contemplação se faz determinar como um presente contínuo em que se abandona o registro da evocação. O efeito é o de um transporte da visão lembrada para uma encarnação presente, para um corpo que agora assume completa autonomia diante do olhar entre desvanecido e perturbado do poeta. As reticências abrigam sugestões várias: atração, desejo, timidez, inquietação, embaraço, enlevo, saturando a estrofe com uma expectativa que acende todo o interesse do leitor para a definição do último terceto. Fique patente, pois, que o modo mesmo das ações verbais, associado à significação dos nomes e à pontuação expressiva dos versos, chamou para si o efeito da *dominante* que Jakobson apresentou num estudo famoso e que temos aproveitado nesta leitura.⁶ Com esta providência o terceto dissolve o pretérito das estrofes anteriores, afirmando a presença viva do observador – seu olhar desejoso e imobilizado – e da mulher despertando – seu corpo insinuante e já ativo. Vale dizer: ao momento mais carregadamente simbólico do poema (segunda estrofe) sucede o mais intensamente vivencial, estabelecendo-se assim um acirramento naquele jogo de planos que abre o poema (fusionismo da primeira estrofe) e que parecia descartado na operação sublimante da segunda quadra. É com interesse pelo desdobramento dessa tensão que o leitor chega ao passo final do soneto, iniciado com o seguinte verso:

Não te rias de mim, meu anjo lindo!

Está na interpretação deste verso – sobretudo dele – o encaminhamento do sentido geral do poema. É sem dúvida um momento singular, este, em que o “anjo lindo”, plenamente desperto, põe-se a rir do embevecido poeta. A ação desconcertante da mulher é informada ao leitor com a inflexão queixosa e recriminadora do eu lírico, cuja fala se exprime no colóquio de um imperativo negativo. Mais que nunca ativa, a bela parece retribuir tanto enlevo de seu *voyeur* rindo-se dele, e não sorrindo para ele. É um verso psicologicamente rico: do ponto de vista da mulher, pode-se abrir uma gama de expressivas possibilidades: surpresa pela vigília do namorado, desfrute divertido da expressão desejosa do rapaz, riso com o constrangimento do poeta apanhado em pleno enlevo. É um verso formalmente rico: a força do imperativo e da frase exclamativa corta

⁶ JAKOBSON, R. *La dominante*. In: —. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

subitamente a cadência reticente dos gerúndios. É um verso estrategicamente rico: suspende *ex abrupto* a tonalidade sensual que vinha em *crescendo*, instalando uma notação cênica de teor prosaico, de bom efeito dramático. “Dramático” que inclui certo humor inerente à situação, humor menos do riso da mulher que da queixa do tímido flagrado, invertendo-se a direção do olhar. Está agora em risco não apenas o lirismo do *voyeur*, como a própria atmosfera romântica do poema que, já fixada com o convencionalismo da escola, ganha um componente crítico inesperado.

Que faz o riso da mulher neste quadro? Em outra situação, poderia revelar um jogo de recusa e superioridade, negaceio e evasiva bem-humorada. Mas a nudez ou seminudez e a intimidade da alcova parecem implicar sobretudo a desenvoltura realista da mulher-amante, impudica e dona de si, maternalmente divertida com a travessura culposa do *voyeur*. Do ponto de vista deste, a reação da bela surge como a acusação de um espelho impiedoso em que se estampa seu ar de transportado e, no segundo depois, a “queda” do enlevo para o plano prosaico instalado ao riso crítico da outra. Esta situação suspende, por um instante, a dicotomia da mulher-anjo inatingível ou da mulher-desfrutável rebaixada. Todo o esforço do poeta em restaurar a idealização convencional do “anjo lindo” não elimina as notas eróticas da situação já firmada. Assim é que os dois versos finais do poema, com sua exclamação, seu sentimento de morte, seu onirismo, sua jura de amor eterno e suas simetrias de efeito parecem agora atender chochamente à profissão romântica, “clímax” frustrado depois do lance poético verdadeiramente agudo no antepenúltimo verso. De qualquer modo, a retomada do plano idealista veio a caráter para o *voyeur* que teve de recompor seu desejo num clima espiritual que julga mais conveniente para a máscara estética de sua paixão. Veja-se o quão diverso é o efeito dos gerúndios “chorando” e “sorrindo” do de “palpitando”, “abrindo” e “resvalando”: aqueles, modalizando as ações “velei” e “morrerei”, inscrevem-se na exclusiva subjetividade do eu lírico, abrindo o tempo para trás e para frente, enquanto os últimos, em tão concreta temporalidade, centram-se no perturbador agora de um *corpo* feminino.

Mais que de “amor e medo”,⁷ a relação expressiva se dá aqui entre os planos: o da sublimidade do poeta e o do parâmetro crítico do riso feminino. Embora sirva também para indicar a timidez amorosa, o jogo me parece mais produtivo como revelação da autocrítica romântica que dispensou o tom da sátira. Sabe-se que na morbidez e no demonismo Álvares de Azevedo encontrou, como tantos outros poetas do tempo, a válvula de escape para os ressentimentos e o *spleen*, mas sabe-se também que há na poesia azevediana momentos singulares (penso no *Macário*) em que as forças satânicas convivem mal com a estreiteza do provincianismo paulista e com a sofrida e autodenunciada limitação de um Byron brasileiro.⁸ Há alguma sutileza, creio que propriamente azevediana, em

7 Cf. nota 2.

8 Rubem Fonseca tratou ficcional e criticamente desta questão no conto “H. M. S. Cormorant em Paranaguá” (FONSECA, Rubem. O cobrador. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979).

momentos que traduzem sem deboche ou exagero certa consciência da imitação inadequada, do artificialismo suplementar que ganha a ortodoxia romântica em seu implante colonial. Em algumas passagens de "Idéias íntimas", por exemplo, nosso poeta abeira-se surpreendentemente de uma dicção despojada, de um detalhismo prosaico e de uma prática de humor amargurado que parecem anunciar um Manuel Bandeira. Os versos brancos, o ritmo solto, o intimismo descritivista e uma inflexão de fala acusam, naquelas passagens, a busca de um espaço confidencial mais livre, já sem as tintas fortes do maniqueísmo ultra-romântico. Vejam-se, por exemplo, os fragmentos III e IV de "Idéias íntimas", atentando-se sobretudo para a inflexão e o ritmo prosaicos, que parecem recomendar antes uma leitura desobrigada de ênfase que qualquer acentuação melodramática.

Voltando ao soneto: se é possível entender o riso da mulher como a ação de um espelho crítico, pode-se deduzir que o poeta o terá criado para surpreender *de fora* algo da própria encenação. Evidentemente sem armas para levar em frente esse momento crítico, retrocede, nos dois versos finais, para a solução mais simples do dó de peito, que parece ter saído meio desafinado. De qualquer forma, o poeta deixou lá no 12º verso um riso sintomático e esteticamente muito interessante. Poderíamos, sem qualquer proveito, especular sobre os desdobramentos expressivos desse riso (e do que ele implica) vivesse o poeta mais vinte anos: haveria um progressivo afastamento dos clichês da pura imitação? Melhor nos limitarmos a tímidos sinais que, como este, ajudam a compreender por que Álvares de Azevedo é, entre os românticos, o mais atualizável poeta para o gosto moderno, que valoriza a consciência da escritura, a tensão estilística e o humor subversivo. Naquele riso, arrependido mas ousado e fixado, surpreenderemos sempre um poeta perplexo com a própria imagem: estudante romântico a nos pedir condescendência para um enlevo captado no espelho realista. Que a perplexidade tenha ocorrido avulsa e transitoriamente não elimina o fato de que o poeta atingiu por vezes a fragilidade do cânone imitativo e o pôs em questão. Não é pouco, para um artista adolescente, interrogar o código de sua convenção com um riso tão franco, tão verdadeiro, tão perturbador.

Abstract: Analysing a sonnet from Álvares de Azevedo, this study wants to demonstrate that the poetical creation of this Brazilian lyric, in spite of being conducted by the force of the romantic canon, was sometimes capable of critically and in a creative way reveal some limits of that convention.

Keywords: Álvares de Azevedo; romantic canon; critical lyrism.

