Daniel Santana de Jesus

**A MELANCOLIA EM AURELIANO JOSÉ
LESSA**

TESE DE DOUTORAMENTO
APRESENTADA À FACULDADE DE
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO

SÃO PAULO, 2014

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa foi o de verificar qual seria a configuração poética da melancolia em alguns poemas ultrarromânticos brasileiros. O tema é lugar-comum nessa escola literária e foram selecionados poemas de Aureliano José Lessa em que a melancolia se ressaltasse já em uma primeira leitura.

As análises revelaram uma apropriação da melancolia que passava longe de uma definição rigorosa dela enquanto desenvolvimento de um estado doentio, de um sintoma. Foi possível, inclusive, indicar com determinada acuidade epítetos que qualificavam a melancolia em função de seu papel na análise. Dessa forma, pôde-se falar em *melancolia da História*, *melancolia da redenção*, entre outras categorias.

ABSTRACT

The purpose of this research was to investigate the poetical structure of melancholy in some very romantic Brazilian poems. This subject is a common matter in that literary trend and poems by Aureliano José Lessa were selected in which melancholy was focused at a former reading.

Our analyses displayed that the meanings of melancholy seen in his work could not be defined simply as an evolution of a sickness, as a symptom. Moreover, it was possible to reveal with accuracy epithets that qualified melancholy according to the role it played in that analysis. Therefore, we could realize the manifestation of *melancholy of History*, *melancholy of redemption*, among other categories.

RÉSUMÉ

Le bût de cette recherche était celui de évaluer la structure poétique de la mélancolie dans quelques poèmes très romantiques du Brésil. Cette question est d'intérêt très repandu dans cette école littéraire et nous avons choisi quelques poèmes de Aureliano José Lessa dans lesquels la mélancolie était au centre d'une première lecture.

Nos analyses ont revelé que les significations de la mélancolie observées dans cette recherche n'ont pu être définis simplement comme une évolution d'une maladie, comme un symptôme. Ainsi, nous pouvons percevoir la manifestation de la *mélancolie de l'Histoire*, *mélancolie de la rédemption*, parmi d'autres catégories.

A minha mãe, Maria Célia, a meu orientador, Prof. Navarro e a meu amigo Célio Cardoso, pelo apoio que me prestaram numa difícil fase de minha vida;

A Ana Paula, Fernando, Luciano e Álvaro, ao *Sarau dos Poetas Malditos*, ao *Sarau de Perséfone* e ao *Ballet des Ombres*,

Dedico este trabalho.

ÍNDICE

1. Introdução	1
1.1. A disseminação de uma literatura sombria pela Europa	11
1.2. A disseminação de uma literatura sombria no Brasil	23
2. Aureliano José Lessa e sua obra	29
2.1. Fortuna crítica	40
3. A configuração da melancolia em Aureliano Lessa	53
3.1. Análise do poema “ <i>Desengano</i> ”	59
3.2. Análise do poema “ <i>Consolação</i> ”	72
3.3. Análise do poema “ <i>Tristeza</i> ”	84
3.4 Análise do poema “ <i>Soneto</i> ”	95
3.5. Análise do poema “ <i>À noite</i> ”	103
4. Conclusão	114
5. Bibliografia	120

1. INTRODUÇÃO

A DISSEMINAÇÃO DE UMA LITERATURA SOMBRIA NA EUROPA E NO BRASIL - O SUBLIME SOMBRIO

Podem-se identificar ao menos três estágios no desenvolvimento do conceito crítico-estético de *Sublime*. Na Antiguidade, a sublimidade era uma noção utilizada para classificar os chamados “estilos” (BROGAN; PREMINGER: 1993, p. 1230). Estes eram divididos em três níveis: alto, médio e baixo. O contexto era o “espírito pragmático implícito na *techné* retórica e poética antiga” (Brandão: 2005, p. 13), em que a formação retórica tinha uso bastante prático na vida política. Os sofistas, assim chamados pejorativamente por Platão, estariam menos interessados no que o discípulo de Sócrates chamava *a verdade* do que em auxiliar seus alunos a produzir um discurso eficiente para o convencimento de seu público. Deste modo, o enfoque dado à sublimidade era bastante voltado para a forma. Com Longino, verifica-se um distanciamento dessa abordagem em favor de uma que privilegiasse o efeito do discurso sobre o público. Em seu tratado *Do Sublime*, Longino define o sublime como “o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores” (I, 3). A descrição que pouco depois ele faz desse fenômeno dá a tônica da

relevância das paixões para uma discussão sobre o efeito do discurso oral e do texto literário escrito:

Não é à persuasão, ao arrebatamento que os lances geniais conduzem os ouvintes; o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte (I, 4).

Quando ele identifica quais seriam as fontes que propiciariam o efeito do sublime, também fica patente a relevância dada às emoções suscitadas no ouvinte/leitor:

Sendo cinco as fontes, como se diria, mais capazes de gerar a linguagem sublime e pressuposto, como fundamento comum a essas cinco faculdades, o dom da palavra, sem o qual não há absolutamente nada, a primeira e mais poderosa é a de alçar-se a pensamentos sublimados (...); a segunda, a emoção veemente e inspirada.

Mas essas duas nascentes do sublime são, na maior parte, inatas; já as demais se adquirem

também pela prática, nomeadamente por determinada moldagem das figuras (estas talvez sejam de duas ordens, as de pensamento e as de palavra) [sic], mas, além destas, a nobreza da expressão, da qual, por sua vez, fazem parte [sic] a escolha dos vocábulos e a linguagem figurada e elaborada. A quinta causa da grandeza, que encerra todas as anteriores, é a composição com vistas à dignidade e elevação. (VIII, 1)

Esta valorização da emoção em um manual escrito num contexto tão pragmático foi certamente a contribuição de Longino para o desenvolvimento da ideia de *Sublime*.

Um terceiro estágio no desenvolvimento do conceito de *Sublime* foi o ensaio *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* de Edmund Burke (1757-1759). Segundo Martins (2005: 68), Burke:

- desloca a discussão do sublime “do terreno do ornato para o da natureza externa à obra de arte e para o efeito do discurso sobre o público”;
- separa entre o *belo*, efeito que consiste em uma prazerosa apreciação, e entre o *sublime*, efeito que consiste na emergência de uma forte emoção suscitada principalmente pelo terror causado pela contemplação de determinados objetos (ibidem).

Para Martins, a ideia de sublime desenvolvida por Burke, “especialmente na sua relação com os elementos grandiosos e ameaçadores da natureza”, será grandemente apreciada pelos românticos (ibidem: p. 67). O maior difusor das ideias de Burke no romantismo brasileiro foi o professor escocês Hugh Blair¹. Em seu manual de Retórica *Lectures on rhetoric and belles lettres*, Blair dedica-se a analisar a sublimidade tanto nos objetos quanto na escrita. No que diz respeito à identificação da sublimidade nos objetos, diz Blair que

It is not easy to describe, in words, the precise impression which great and sublime objects make upon us, when we behold them (...) It produces a sort of internal elevation and expansion; it raises the mind much above its ordinary state; and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express. The emotion is certainly delightful; but it is altogether of the serious kind: a degree of awfulness and solemnity, even approaching to severity, commonly attends it when at its height; very distinguishable from the

¹ “Pastor presbiteriano, nasceu em Edimburgo, em 07/04/1718, e morreu na mesma cidade em 27/12/1800. Em 1730 ingressou na *Humanity Class* da Universidade de Edimburgo, onde recebeu, em 1739, o grau de *Master of Arts*. Em 1760, foi indicado professor de retórica da mesma universidade, atividade que iria desempenhar até 1783, quando se aposentou e publicou as *Lectures on rhetoric and belles lettres*, fruto de mais de vinte anos de prática docente” (Martins: op. cit., p. 12, nota 13).

more gay and brisk emotion raised by beautiful objects (2005:26)²

Podem-se considerar os objetos que seriam suscetíveis de proporcionar o efeito do sublime como divididos em dois grupos. Em primeiro lugar, a sublimidade pode ocorrer na contemplação de objetos propriamente externos ao homem. Neste sentido, Blair fala de

- Vastos e ilimitados espaços: planos, céu, alturas, profundidades;
- Sons fortes: canhões, trovões, etc;
- Poder e força: leões, cavalos de raça, correntezas, etc;
- Solenidade, espanto e, mesmo, terror (“*terrible*”)³.

²A expressão “*sublime objects*”, utilizada por Blair (op. cit.: p. 26), pode sugerir que a sublimidade seja algo inerente a um objeto. Neste trabalho opto por adaptar a ideia de *sublimidade* de Blair no sentido de que esta emoção estética seja um plausível efeito sobre o leitor, causado pela apreciação de um objeto. Nesta adaptação, o Sublime não seria um componente do objeto.

³ “... all ideas of the solemn and awful kind, and bordering on the terrible, tend greatly to assist the Sublime; such as darkness, solitude, and silence. What are the scenes of nature that elevate the mind in the highest degree, and produce the sublime sensation? Not the gay landscape, the flowery field, or the flourishing city; but the hoary mountain, and the solitary lake; the aged forest, and the torrent falling over the rock. Hence too, night-scenes are commonly the most sublime. The firmament when filled with stars, scattered in such vast numbers, and with such magnificent profusion, strikes the imagination with a more awful grandeur when we view it enlightened by all the splendour of the Sun. The deep sound of a great bell, or the striking of a great clock, are at any time grand; but, when heard amid the silence and stillness of the night, they become doubly so. Darkness is very commonly applied for adding sublimity to all our ideas of the Deity. “He maketh darkness his pavilion; he dwelleth in the thick cloud [supõe-se que seja uma citação da Bíblia]”” (ibid.: p. 27)

Em segundo lugar, há a sublimidade sentimental ou moral. Ela é extraída

(...) from certain exertions of the human mind; from certain affections and actions of our fellow-creatures. These will be found to be all, or chiefly, of that class, which comes under the name of Magnanimity or Heroism. And they produce an effect extremely similar to what is produced by the view of grand objects in nature. (ibid.: p. 29).

No trecho citado acima, Blair considera, entre outros elementos, também determinados sentimentos (“*affections*”) como objetos que propiciam a sublimidade. Ele agrupa estes sentimentos numa categoria chamada Magnanimidade ou Heroísmo. Um exemplo seria o grande destemor de Júlio César ao dizer para seu amedrontado acompanhante, em um carro de combate, para se aquietar porque no veículo ia ele, César. Essa coragem sugere grandeza, força. (ibid.: p. 29). Para o escopo desta pesquisa, é importante considerar, no espectro de sentimentos que propiciariam o sublime, um grupo no qual estariam incluídas o que se chamará, neste trabalho, de *paixões sombrias*. Comentando a adesão de Blair à noção de que o terror é uma das principais fontes do sublime, Martins, ao considerar objetos que podem suscitar o terror, escreve que “*a noite é considerada mais sublime que o dia e as paixões melancólicas mais solenes que as alegres*” (ibid.: 71). Este epíteto “*melancólicas*” é útil para dar uma

ilustração do que caracterizaria uma paixão sombria. Tais paixões poderiam bem fazer parte de um perfil não necessariamente virtuoso, mas cuja caracterização pode suscitar a sublimidade:

High virtue is the most natural and fertile source of this moral Sublimity. However, on some occasions, where Virtue either has no place, or is but imperfectly displayed, yet if extraordinary vigour and force of mind be discovered, we are not insensible to a degree of grandeur in the character; and from the splendid conqueror, or the daring conspirator, whom we are form approving, we cannot withhold our admiration (ibid., p. 29).

Aqui já há uma justificativa estética para a figura do herói romântico, que, em um sentido *lato* do termo, já existia desde as obras autobiográficas de Rousseau, passando por Werter, Karl Moore, de *Os bandoleiros*, e René, de Chateaubriand. Após a publicação do manual de Blair, configurar-se-ia um tipo de herói romântico cuja especificidade residia justamente no elemento do crime. Refere-se aqui ao herói byroniano, que começa a ser divulgado desde 1812, ano de publicação dos dois primeiros cantos de *Child o Harold's Pilgrimage* de Byron.

No que poderíamos chamar de uma *fenomenologia do sublime*, há, em um primeiro momento, as fortes impressões suscitadas por

determinados objetos. A apreciação que se faz destas impressões pode elevá-las ao nível de uma emoção estética específica: o Sublime. Para Burke, segundo Blair, o terror (“*terror*”), e outras emoções a ele associadas (dor e perigo, por exemplo), é o sentimento que receberá o tratamento estético que o elevará ao Sublime (Ibid.: p. 29). Se, para Burke, não há sublimidade sem o elemento do terror, Blair, apesar de reconhecer a presença do terror em muitos objetos sublimes, não o considera *a* condição necessária para o Sublime:

In many grand objects, there is no coincidence with terror at all; as in magnificent prospect of wide extended plains, and of the starry firmament; or in the moral dispositions and sentiments, which we view with high admiration; and in many painful and terrible objects also, it is clear, there is no sort of grandeur. The amputation of a limb, or the bite of a snake, are exceedingly terrible; but are destitute of all claim whatever to Sublimity. (ibidem: p. 30).

Em lugar do terror, Blair aponta a força sugerida por determinados objetos como o elemento indispensável para a produção do Sublime:

(...) mighty force or power, whether accompanied with terror or not, whether employed in protecting, or in alarming us, has a better title,

than anything that has yet been mentioned, to be the fundamental quality of the Sublime. (ibid.)

Considerando a fenomenologia do Sublime descrita anteriormente neste trabalho, este elemento da força, ressaltado por Blair, estaria presente na intensidade da emoção eminentemente sensível suscitada durante a apreciação de determinado objeto. Na emoção estética do Sublime, oriunda da operação sobre esta emoção mais bruta, permaneceria o elemento da força.

Além da sublimidade nos objetos, Blair postula também a sublimidade na escrita:

The true sense of Sublime Writing, undoubtedly, is such a description of objects or exhibition of sentiments which are in themselves of a Sublime nature. (ibid.: p. 32)

Pouco depois do trecho citado acima, Blair ainda orienta como deve ser a apresentação escrita do objeto cuja apreciação proporciona o efeito do Sublime:

Unless it be such an object as, if presented to our eyes, if exhibited to us in reality, would raise ideas of that elevating, that awful, and magnificent kind, which we call Sublime; the description, however finely drawn, is not entitled

to come under this class. This excludes all objects that are merely beautiful, gay, or elegant. In the next place, the object must not only, in itself, be Sublime, but it must be set before us in such a light as is most proper to give us a clear and full impression of it; it must be described with conciseness, and simplicity. It depends, principally, upon the lively impression which the poet, or orator, has of the object which he exhibits. (Ibid.: p. 33).

Blair subordina a escrita à natureza do objeto descrito por ela, objeto este concebido como propiciador do efeito do sublime. Por fim, a descrição do objeto deve ser a configuração do efeito sublime que ele sugeriu ao próprio escritor que o descreve. Será assumido nesta pesquisa que a apresentação de determinado objeto não configura necessariamente a experiência estética do escritor, pois não se tem acesso objetivo a ela. Assim, não se considerarão, nas análises de textos literários a serem empreendidas neste trabalho, elementos que digam respeito ao autor empírico. Antes, privilegiar-se-á o texto literário enquanto linguagem, enquanto inserido em uma tradição cultural e/ou literária e enquanto suporte para eventual experiência estética do leitor.

Também não se chegará aqui ao ponto de se afirmar que uma determinada descrição de objetos que propiciam o Sublime sombrio necessariamente produza as emoções que levam a este efeito. Em vez

de uma maneira de escrever que necessariamente produza as referidas emoções, prefere-se relativizar essa assertividade, considerando-se que há uma maneira de apresentar determinado objeto que *plausivelmente* propicia ao leitor o efeito do Sublime sombrio. Por trás dessa atitude nesta presente análise, está a ideia de que a sublimidade sombria que a configuração de um objeto no texto literário pode propiciar não é, em rigor, estimulada em todo e qualquer leitor.

1.2. A DISSEMINAÇÃO DE UMA LITERATURA SOMBRIA PELA EUROPA

Mario Praz aponta como determinado gosto por uma literatura sombria na França por volta de meados do século XIX escandaliza o romancista inglês Thackeray, ao escrever para o público de seu país:

A partir de seus livros [dos autores que compunham determinada literatura sombria como Balzac, Dumas e Soulié], ele [Thackeray] observa que estranha opinião o mundo formaria dali a cem anos sobre a França contemporânea! “Portanto, todos os cônjuges, podemos imaginar que os pósteros se perguntem, infringiam algum preceito? Todos agem assim nos romances. Era a sociedade francesa composta de assassinos, de falsários, de filhos sem pai, e, assim, de homens que corriam o risco de se casar com sua própria

avó por engano, de príncipes disfarçados que tinham relações amigáveis com amáveis assassinos e imaculadas prostitutas? etc.” E já dez anos antes [1833] (...) tinha denunciado a onda dos contos de horror, o gosto pela descrição detalhada dos particulares anatômicos de um assassinato e tinha citado como exemplo típico Champavert, de Pétrus Boral [sic], sublinhando, numa resenha dos livros, todos os aspectos macabros, e fazendo a conta dos delitos, dos adultérios, dos suicídios. (PRAZ: 1996, p. 168, n. 101; THACKERAY, 1833; 1843 apud PRAZ: ibid., loc. cit.).

Da leitura de Praz, pode-se deduzir que o contexto literário um pouco mais amplo que subjaz à crítica de Thackeray é o grande fluxo de narrativas macabras extremamente populares na França desde a segunda década do século XIX e que teve forte influência do romance gótico inglês⁴.

No entanto, a leitura de determinados capítulos do segundo volume de *Le préromantisme: études d’histoire littéraire européenne*, de Paul van Tieghem, permite vislumbrar tanto um marco inicial

⁴ PRAZ: op.cit., p. 123.

quanto um movimento de disseminação de uma literatura sombria da França para toda a Europa⁵.

Adotar-se-á, neste trabalho, a perspectiva mais ampla de que o gosto de determinada parcela (mas numerosa) do público leitor europeu por uma literatura sombria condizia com uma sensibilidade estética para a configuração artístico-literária de elementos sombrios da realidade, que teve como um marco de disseminação a publicação, em 1742, da primeira das nove partes de *The complaint or Night-Thoughts on life, death and immortality*, do ministro protestante inglês Edward Young (TIEGHEM: Ibid., v. II, p. 95)⁶.

A influência do livro de Young sobre a literatura europeia far-se-ia sentir ainda por três quartos de século (com apogeu entre 1767 e 1798), sendo que ele foi traduzido para todas as línguas europeias (ibid., v. II, p. 27; 46; 48). Uma versão em francês publicada em 1769 e realizada pelo célebre tradutor francês Tournier foi responsável pela difusão dessa obra pela Europa (ibid., v. II, p. 51). Seu alcance e

⁵ TIEGHEM, Paul van. *Le préromantisme: études d'histoire littéraire européenne*. Paris: Sfelt, s.d., volume II, capítulos I a VII.

Observação: O volume II desta obra de Tieghem é dividido em dois estudos. Quero frisar que o título do primeiro deles, *La poésie de la nuit et des tombeaux*, pode ser percebido como bastante apropriado para indicar elementos típicos – a noite e os túmulos – que podem aparecer no que entendo por *literatura sombria*.

Julgo que essa consideração seja importante para alertar o leitor de meu trabalho para o fato de que não estou levando em conta, nesta pesquisa, o contexto específico de uma literatura caracterizada, necessariamente, pelo epíteto restritivo, a meu ver, “*de horror*”; ou que, na manipulação que estou fazendo de determinados dados para constituir um pano de fundo histórico-literário mais geral para meu estudo, *eu* esteja identificando o que chamo *literatura sombria* com a literatura específica veiculada pelo gênero romance gótico. Minha escolha pelo epíteto “*sombrio*” para caracterizar a literatura que estudo neste trabalho tem por base o cuidado metodológico-conceitual de não erigir uma categoria de análise que tenha grande potencial para inviabilizar a abordagem de um *corpus* que não foi definido de maneira muito restritiva no que diz respeito ao campo semântico delimitados pelos termos e expressões que apresentei nesta nota.

⁶ Em 1742 foram publicadas duas edições da primeira parte, mais a segunda e a terceira; em 1743, a quarta e quinta partes; em 1744, a sexta e sétima partes; em 1745, a oitava parte (ibid., v. II: p. 24).

bom sucesso na França superou o âmbito da elite cultural. O livro era dado como prêmio nos colégios. (ibid., v. II, p. 92)

Para o interesse deste trabalho, julgou-se suficiente a leitura de, ao menos, a primeira parte da obra (458 versos brancos), uma vez que a publicação dessa parte está sendo considerada neste trabalho como o estopim do fenômeno literário (senão cultural, estético e, até, comportamental) que foi a disseminação de uma literatura sombria pela Europa. Seguem, abaixo, os oito primeiros versos do livro:

Tired Nature's sweet restorer, balmy Sleep!
He, like the world, his ready visit pays
Where Fortune smiles; the wretched he forsakes:
Swift on his downy pinions flies from woe,
5 *And lights on lids unsullied with a tear.*
From short (as usual) and disturb'd repose
I wake: how happy they who wake no more!
*Yet that were vain, if dreams infest the grave*⁷.

O *eu* poemático começa, enaltecendo certo bem-estar - simbolizado pelo sono sem preocupações - que necessariamente premia a parcela da humanidade considerada moralmente digna por ele (vv. 1-2 e primeira parte do verso 3).

⁷ YOUNG, Edward. *The complaint or night thoughts on life, death and immortality*. Fourth edition (revised). New York: A. S. Barnes & Co., 1856, p. 73. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=iCMXAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=edward+youn+g+1856&hl=pt-br&ei=bwiyTIGPKcL38Aae49miCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false Acesso em: 10 out. 2010, às 15h41.

Mas, a partir da segunda parte do terceiro verso, o *eu* poemático caracteriza – simbolicamente pelo sono inquieto – a parcela da humanidade que não se conforma aos seus valores morais.

O próprio *eu* poemático inclui-se nesse grupo e sugere o conflito interior entre os referidos valores por que julga o caráter e as ações dos homens e o sofrimento moral, por se ver rebaixado diante de sua própria consciência: “*From short (as usual) and disburb’d repose/I wake (...)*” (versos 6-7).

Tomando a liberdade de atribuir determinado formato de entoação para uma frase da língua inglesa a partir de um padrão do português brasileiro para frases exclamativas, poder-se-ia dizer que, após a expressão “*I wake:*”, que inicia o verso 7, há, primeiramente, uma pausa respiratória – sugerida pelos dois pontos – e, depois, uma frase exclamativa: “*(...) how happy they who wake no more!*”. Essa segunda parte do verso 7 seria, no contexto do trecho analisado, como que o início de um aprofundamento da caracterização negativa do sofrimento moral de determinado perfil de pessoa – caracterização iniciada na segunda parte do verso 3.

Na percepção do aprofundamento da referida caracterização negativa, leva-se em conta, aqui, em primeiro lugar, o elemento de entoação que é a exclamação lamentosa do *eu* poemático – autocomiseração –, mas, principalmente a linguagem figurada da frase: “*(...) they who wake no more*” (“aqueles que não acordam”) é uma perífrase para os mortos. Está-se diante de uma estilização de um elemento sombrio da realidade, que é a possível sugestão, por exemplo, da vista de cadáveres por um observador externo.

No verso 8, a configuração de elementos sombrios da realidade prossegue com a relativa concretização da sugestão da referida vista de cadáveres na metonímia dos sonhos que ocupam o túmulo - “(...) *if dreams infest the grave*”. Poderíamos fazer essa experiência de esgarçamento do sentido do trecho desse verso ao formular um complemento causal para o termo “*if*” - um morto o sonha.

Por estar no singular, como que priorizando um conceito e não a realidade contingencial, poderia ser atribuído uma determinado grau de conotação ao campo semântico do termo “grave”, do verso 8. Essa possibilidade de leitura é influenciada se se der crédito ao senso comum de que, em linguagem denotativa, seria mais apropriado falar-se em “*graves*” (plural), e não em “*grave*” (singular), para as *personas* incluídas no termo “*they*” (plural), do verso 7. Em sentido figurado, “*grave*” poderia ser um símile para determinado elemento da condição humana: a preocupação com a morte, que espera todos, pobres e ricos; senhores e servos. Dessa forma, o elemento semântico sombrio do termo “*grave*” teria um sentido mais profundo, ampliado, complexo.

Parte da análise do trecho acima, principalmente a dos versos 1-5, pode sugerir um pano de fundo reflexivo-teológico das religiões monoteístas históricas, que seria representado pela ideia de que o ser humano é moralmente responsável pela prática de determinados valores. Apesar de que imagens sombrias, principalmente o motivo do túmulo (“*grave*”)⁸, serem recorrentes na leitura da primeira parte de

⁸ Além do verso 8, analisado acima, “*grave*” aparece, na primeira parte do livro de Young, nos versos 33; 89; 433 e 116. No verso 60 teríamos uma perífrase para um sentido mais metafísico de “*grave*” na expressão “*years beyond the flood*”.

Night-thoughts, o elemento reflexivo-teológico é o que prepondera, tornando-se mais evidente a partir do verso 36.

Tieghem também julga que essa obra é mais ostensivamente filosofia e teologia do que emblemática da configuração da noite e dos túmulos (ibid., v. II, p. 32)⁹. À primeira vista, essa percepção pode enfraquecer um fundamento desta pesquisa, que é a ideia de que *Night-thoughts* iniciou uma grande disseminação justamente da configuração de elementos sombrios da realidade.

No entanto, a fama dos quadros noturnos de Young deve-se menos à precisão de sua configuração do que, entre outras coisas, à emoção estética que ela suscitaria em determinado público leitor.

Pode-se descrever com mais detalhes essa recepção do leitor, considerando-se dois fenômenos que podem ser relacionados entre si. O primeiro deles foi a célebre tradução do livro de Young para o francês, realizada por Pierre le Tourneur, em 1769. Essa tradução foi o texto que efetivamente difundiu *Night-thoughts* pela França e Europa (ibid., v. II, p. 51).

Tourneur parece ter alterado deliberadamente, e em medida significativa, aspectos semânticos e formais da obra (loc. cit. e ss.). No que diz respeito à forma, o tradutor eliminava passagens e versos, transpunha passagens e versos de um lugar para outro, fazia acréscimos. No que diz respeito ao conteúdo, ele atenuava, entre outros elementos, o cristianismo especificamente protestante – a Igreja

⁹ Tieghem chega a afirmar que “*Il [Young] n’est pas vraiment le poete de la Nuit; Il est encore moins le poete des Tombeaux*” (Ibid., v. II, loc. cit.)

Católica teria mais influência sobre o leitor francês – e o transformava em um deísmo mais abstrato.

No exame que faz da tradução de Tourneur, Tieghem leva em conta duas gravuras que ornavam seus dois volumes dela:

La première représentait Young offrant son liver à l'Éternel. Des nuages, la lune dans son plein, des rochers, des eaux, un tombeau: tel est le cadre impressionnant au milieu duquel se tient le vieillard dont la lyre et le livre indiquent assez qu'il est poète. La seconde, Young enterrant sa fille, est tout à fait dramatique. Le prêtre poète, qui a dû s'improviser fossoyeur, a creusé la tombe et pose ses outils; à la lumière d'une lanterne sourde, il contemple une dernière fois avec émotion la jeune fille qu'il tient dans ses bras et qu'il va confier à la terre." (ibid., v. II, p. 58)

A partir dessas duas figuras, Tieghem deduz que a imagem do trabalho de Young, que Tourneur queria oferecer à apreciação do público leitor era a de

"(...) un poème religieux et sentimental à la fois, mais religieux dans un décor déjà romantique, mais sentimental avec quelque chose d'horrible et de macabre. C'était singulièrement appuyer sur

certaines éléments de Young, qui ne sont pas, nous l'avons vu, les plus importants de son oeuvre.”
(ibid., v. II, loc. cit.)

Para o escopo desta pesquisa, julga-se que não seria impróprio entender que o epíteto “romantique”, no contexto em que Tieghem analisa Young, tem a função de privilegiar, no que seria um fenômeno de religiosidade do indivíduo, seu suposto elemento sentimental – o termo “sentimental” é tomado, aqui, num sentido lato¹⁰.

Já um sentimentalismo propriamente dito seria o outro aspecto que Tieghem identifica na construção da imagem de *Night-thoughts* que Tournier quereria apresentar ao leitor. E um sentimentalismo particularmente sombrio.

Tieghem aponta que nenhum dos dois aspectos semânticos que Tournier quis privilegiar em sua tradução era preponderante no texto original. Sem ter a intenção de realizar uma inquirição a fundo sobre os interesses de Tourneur nas licenças que tomou em sua tradução, é suficiente para este trabalho apontar que, destacando dos dois elementos discutidos acima o do sentimentalismo sombrio, a sensibilidade moral-estética de boa parte do público leitor da Europa

¹⁰ Apesar de boa parte do pano de fundo histórico desta pesquisa ser o período romântico, não há intenção alguma de se trabalhar com noções muito definidas para categorias como “romântico”, “romantismo(s)”. Supõe-se que seria necessária familiaridade com extensão suficiente e bem escolhida da historiografia sobre o romantismo para alçar-se ao trabalho de se defini-lo mesmo para interesse mais restrito. Tal estudo poderia, acredita-se, revelar a necessidade de se classificar diversas – e não, necessariamente, relacionadas entre si – concepções sobre o romantismo, e a necessidade de se separar de maneira bastante rigorosa – em vista de esta pesquisa estar sendo realizada em nível de grande especialização – um conceito de romantismo para com ele operar.

estava adquirindo um caráter sentimental com não poucas especificações sombrias (ibid., v. II, p. 99-101):

*“Le comte de Bissy constate avec regret que
“nous n’avons pas en France de ces ouvrages
remplis d’idées grandes mais sombres, tristes
mais cependant délicieuses”* (ibid., v. II, p. 90; Le
comte de Bissy, 1762, apud ibid., v. II, pp. 90-91).

Quer-se frisar aqui essas duas palavras, “*sombres*” e “*tristes*”, que podem ser incluídas – se a segunda estiver designando um estado mais mórbido – numa mesma categoria de análise, juntamente com outros termos que designam elementos sombrios da realidade. Note-se que o autor da descrição dá margem a que se deduza de suas palavras que o contato com textos em que são configurados tais elementos sombrios da realidade produzem uma espécie de prazer. Esse prazer bem pode ser o prazer estético. Daí se falar em uma sensibilidade estética que valoriza aqueles elementos.

Esse gosto pelo sombrio, contextualizado pela onda gerada por *Night-Thoughts*, terá outro ponto culminante nas narrativas macabras francesas de que se falou acima.

Além do romance popular francês, e a partir de 1812, com a publicação dos primeiros dois cantos de *Child Harold’s Pilgrimage*, tinham também larga difusão na Europa os romances metrificadas de Byron, uma das principais figuras do Romantismo enquanto influência

nas artes e até nos costumes (TIEGHEM: 1969, passim¹¹). Tieghem considera o byronismo entre os estados anímicos que ganharam particular configuração dos românticos, de modo, poder-se-ia dizer, a serem considerados estados de alma tipicamente românticos, a configuração do ser moral romântico (ibid.: p. 222). Entre estes estados de alma, como o amor, a melancolia, o sentimento pela natureza, Tieghem considera o byronismo não só um estado anímico complexo por si só, mas também uma moda literária (ibid.: p. 245). Nesse sentido,

“Entre 1815 e 1830, dans l’Europe de la Sainte Alliance et de la réaction politique et religieuse, toute la jeunesse libérale est byronienne.” (ibid.: p. 247).

Pode-se deduzir da leitura de Tieghem que parte da grande disseminação de Byron pela Europa deveu-se à diversidade dos aspectos de sua obra (ibid.: p. 247).

A dita complexidade presente na análise de Tieghem sobre o fenômeno do byronismo revela, no que diz respeito à configuração literária, os elementos de uma *persona* literária que se caracteriza pelo tom desabusado, desdenhoso e irônico em *Beppo* e *Don Juan*; o ceticismo satânico (ibid.: p. 247); a dúvida quanto à Providência divina em *Caim* (ibid.: p. 247). Mas Tieghem se concentra, nessa análise, na descrição de um estado mais vago de alma considerado

¹¹ Ver o item referente a Byron no índice remissivo de Tieghem, ibid., p. 522.

dentro do byronismo e muito característico dele até fora da configuração literária, a saber,

Inquiétude perpétuelle, interrogations qui restent sans réponses, mélancolie allant souvent jusqu'au désespoir, ennui de vivre; c'est le "mal du siècle", mais auquel manque la vague aspiration vers un idéal inconnu que nous avons vue exprimée de façon si pathétique par Rousseau en son propre nom, par le jeune Goethe dans Werther et Faust, par René et Oberman. Plus particulier aux byroniens est cet égocentrisme qui aboutit souvent au narcissisme, ce mépris de la société et de l'humanité en général qui leur fait rechercher la solitude pour s'y complaire dans une méditation morose de leurs malheurs et de leur supériorité. D'où résulte une attitude nettement hostile à l'égard de l'opinion courante, des préjugés sociaux et moraux, le désir et la revendication d'une liberté illimitée. (ibid.: p. 248)

Nesta citação, haveria uma enumeração razoavelmente longa de estados anímicos associados a uma atitude “romântica” – byronismo – diante do mundo. Só por isso já é suficiente para nosso estudo, por dar

alguma ideia da extensão do que se vem chamando, neste trabalho, *elementos sombrios da realidade*.

1.2. A DISSEMINAÇÃO DE UMA LITERATURA SOMBRIA NO BRASIL

O byronismo foi adotado por uma das correntes da poesia romântica produzida pelos estudantes de Direito de São Paulo e Recife a partir do decênio de 1850, tendo em Álvares de Azevedo seu principal ícone¹². Distingue-se, mesmo, um romantismo à paulista, no qual prepondera a atração por uma verdadeira escatologia mortuária¹³. Esta expressão pode sugerir, predominantemente, a configuração artística e literária de objetos mais propriamente sombrios: cadáveres em decomposição, necrofilia, profanação de túmulos etc.

Mas seria possível ampliar, ainda, a extensão da descrição de uma literatura sombria no romantismo brasileiro se se considerarem as indicações bibliográficas de Antônio Candido para o estudo das influências do grupo que se está analisando (1997, v. II, p. 360). Ele fala de Musset, Vigny e Victor Hugo, se pensarmos nos mais influentes no romantismo europeu (CANDIDO: op. cit., loc. cit.).

¹² CANDIDO, op. cit., v. II, p. 180. Levando-se em conta o panorama do byronismo, principalmente francês, que Tieghem descreveu (op. cit.: 245; 247-248), não se deve identificar de maneira indiscriminada sua intensidade com a do fenômeno no Brasil. A leitura de Candido indica que o esforço de se constituir um estilo de vida, uma moda literária byroniana no ambiente provinciano - Paris era o centro de irradiação da cultura ocidental - de São Paulo, um dos polos do byronismo brasileiro, resultava, na maior parte das vezes, em uma paródia do byronismo original (CANDIDO: op. cit., v. II, p. 169-170).

¹³ BARBOSA, [1975], p. 24.

Será realizada, a seguir, uma análise de trechos de alguns poemas de *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, com o fim de destacar a configuração estética de elementos sombrios da realidade.

Em “*Virgem morta*”, o título já sugere o motivo mais amplo, isto é, o funeral da amada idealizada.

Elementos da paisagem natural e noturna de beira-mar são utilizados pelo *eu* poemático na configuração do rito funerário da mulher morta:

*Lá bem na extrema da floresta virgem,
Onde, na praia em flor, o mar suspira,
E, quando geme a brisa do crepúsculo,
Mais poesia do arrebol transpira;*

*Nas horas em que a tarde moribunda 5
As nuvens roxas, desmaiando, corta,
No leito mole da molhada areia
Manso repousem a beleza morta.*

*Irmã chorosa a suspirar desfolhe
No seu dormir da laranjeira as flores, 10
Vistam-na de cetim, e o véu da noiva
Lhe desdobrem da face nos palores.*

*Vagueie em torno, de saudosas virgens,
Errando à noite, a lamentosa turma;
Nos cânticos de amor e de saudade 15*

Junto às ondas do mar a virgem durma.

*À brisa da saudade suspirando
Aí na tarde, misteriosa e bela,
Entregarei as cordas do alaúde
E irei meus sonhos pratear por ela!* 20

*Quero eu mesmo de rosa o leito encher-lhe
E de amorosos prantos perfumá-la,
E a essência dos cânticos divinos,
No tûmulo da virgem, derramá-la.*

(AZEVEDO: 2002, p. 119).

A apresentação e o curto comentário do trecho do poema transcrito acima servem, neste trabalho, como contexto imediato para a análise mais detida da estrofe abaixo, presente no referido excerto:

*Nas horas em que a tarde moribunda
As nuvens roxas, desmaiando, corta,
No leito mole da molhada areia
Manso repousem a beleza morta. (vv. 5-8).*

Um dos motivos para a seleção desta estrofe foi a facilidade de se identificarem elementos mais acessíveis aos sentidos, como detalhes de uma cena de por do sol. A configuração literária dessa

cena objetiva que se pode depreender da estrofe acima propicia a sugestão de campos semânticos relacionados, em medidas variadas, à morte.

A configuração literária referida acima pode ser analisada, para nosso escopo, a partir de três dos adjetivos que aparecem na estrofe em questão.

Em primeiro lugar, podem ser estudados os dois adjetivos presentes em expressões que indicam o crepúsculo nos versos 5 e 6. A antropomorfização do por do sol a partir da posposição do adjetivo “moribunda” ao termo “tarde”, no verso 5, pode destacar um campo semântico próximo ao da morte, em detrimento do elemento mais objetivo da passagem do tempo.

Essa conotação mais sombria pode também ser evocada por um sentido específico que o adjetivo “roxas” pode acrescentar ao conteúdo semântico do termo “nuvens” no verso 6. À primeira vista, poderia ser deliberação exagerada por parte do intérprete associar determinado sentido de “roxas” a um campo semântico próximo à morte por causa apenas de um dado objetivo externo ao poema, que é a constatação da pele arroxeadada como um dos sinais de que uma pessoa possa estar morta. No entanto, a plausível conotação sombria do verso 5, tão próximo, obviamente do verso 6, pode influenciar a carga conotativa deste último. Sem contar que, se considerarmos o elemento mais objetivo da cena, as cargas denotativas de “tarde” e “nuvens”, que dizem respeito a elementos que compõem a cena do por do sol, é tal que permite a percepção de uma contiguidade de sentidos dessas denotações.

Uma progressão conotativa perceptível nos versos 7 e 8, que culmina numa aparente contradição semântica violenta (a sugerida pela expressão “beleza morta”) , marca como que o desenvolvimento máximo do elemento sombrio que vinha sendo sugerido nos versos 5 e 6.

A partir do verso sete, uma série de termos, como “leito”, “mole”, “manso”, “repousem” e “beleza”, interrompe a conotação sombria que, como foi dito, vinha sendo constituída nos versos anteriores. A proximidade destes termos entre si pode evocar uma conotação semântica de brandura, bem distante, à primeira vista, da conotação de morte¹⁴.

No entanto, após o final dessa sequência de palavras, a percepção do adjetivo “morta”, no verso oito, pode romper violentamente a nova conotação de brandura que vinha sendo construída e trazer à tona, novamente, a anterior conotação de morte. Dessa vez, tal conotação pode ganhar intensidade muito mais forte do que nos versos cinco e seis. Por um lado, o referido rompimento, por si só, poderia ressaltar o elemento sombrio. Essa conotação sombria aumenta ainda mais, por outro lado, dada a inserção mais inequívoca no campo semântico da morte de determinados sentidos que o adjetivo “morta” possa sugerir.

Por fim, a análise da expressão “beleza morta” pode permitir ilustrar de maneira mais detida um único dado que possa propiciar o efeito estético do Sublime sombrio. O termo “beleza” - entendendo-se

¹⁴ Apesar de que “leito” e “repousem”, considerados em si, e fora do contexto da estrofe estudada acima, sejam termos que podem soar como eufemismos para elementos de um rito funerário.

por beleza, apenas no âmbito da análise dessa estrofe de “Virgem morta”, o resultado de todo o conjunto de reflexões estéticas tanto sobre o belo quanto sobre o sublime até a publicação de *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, de Edmund Burke, publicado originalmente em 1757 -, assumindo-se o risco de se estar sendo pretensioso com uma formulação tão categórica em vista do fenômeno analisado, foi considerado como indicador, em toda a história da literatura europeia até Edmund Burke, do efeito estético produzido pela apreciação de objetos considerados estritamente belos¹⁵. Esse termo “beleza”, tomado como representativo do tipo de experiência estética referido acima, justamente conclui a sequência de termo que tinha interrompido uma plausível produção de conotações sombrias nos versos 5 e 6. A posposição do adjetivo “morta” a esse termo, e dentro do contexto de conotação sombria de versos que estão muito próximos da expressão “beleza morta”, pode evocar a possibilidade de uma ideia de beleza que privilegie o elemento sombrio. Neste trabalho considera-se o fenômeno da apreciação estética de elementos sombrios da realidade. A legitimação de tal fenômeno deu-se, teoricamente, justamente a partir da publicação do livro de Edmund Burke - referido acima - e parece ter recebido formulação bem mais aprofundada pela *Kritik der Urteilstkraft [Crítica da faculdade do juízo]*, de Kant, publicada originalmente em 1790¹⁶.

¹⁵ SUBLIME. In: BROGAN, T. V. F.; PREMINGER, Alex (Ed.); HARDSON, Jr., O. B.; MINER, Earl; WARNKE, Frank J. (Assoc. Ed.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, 1993, p. 1231.

¹⁶ Ibid.: loc. cit.

2. AURELIANO JOSÉ LESSA E SUA OBRA

Pouco antes da Independência do Brasil, a cidade de Diamantina, em Minas Gerais, era considerada por eruditos europeus eminentes um privilegiado reduto cultural do Brasil (COUTO: 1954, pp. 56-57). Teria sido o diamantinense Padre Belchior Pinheiro de Oliveira quem não só leu, no Ipiranga, uma carta enviada pela Coroa portuguesa ao príncipe Pedro de Alcântara, mas também quem travou com o futuro imperador diálogo que o levou a optar pelo rompimento com Portugal (ibid.: p. 73).

Sendo explorada por suas riquezas mineiras desde o século XVIII, havia ainda na cidade tendência de resistência em relação à autoridade. Em 1828 é fundada a imprensa em Diamantina, na onda de reação a D. Pedro I (ibid.: p. 74-75).

Também em 1828 nasce, em Diamantina, Aureliano José Lessa. Feitos os estudos secundários no Seminário de Congonhas do Campo, matriculou-se na Faculdade de S. Paulo, talvez em 1846 ou 1847, sendo referido sempre como amigo de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Sua dedicação à boemia, à composição de poemas, com o fim ou não de transformá-los em músicas executadas por ele próprio ao violão, teriam tido influência em um mau resultado nos estudos¹⁷.

¹⁷ Quanto a esse trabalho de composição musical de Aureliano José Lessa, há que se dizer que foi um dos mais famosos compositores de canções do gênero modinha, tão em voga no romantismo brasileiro (GUIMARÃES: 2000, p. 138; MACHADO: 2001, p. 217; MIRANDA: 2000, p. 14). Muitos de seus escritos permaneceriam “(...) na memória popular e moduladas no violão nas serenatas ao luar” (LIMA: 2000, p. 145).

O acontecimento teria forçado uma transferência para Olinda, onde se formou em 1851. Depois de exercer um cargo público em Ouro Preto por pouco tempo, foi advogado na sua terra natal, depois em Conceição do Serro. Levou sempre vida irregular e desajustada de boêmio, morrendo, em Conceição do Serro, de problemas gerados pelo seu alcoolismo, em 1861¹⁸.

Aureliano não publicou livro com seus poemas enquanto vivo. Graças a esforços de seus irmãos, foi publicada uma coletânea de seus poemas em 1873, com prefácio de Bernardo Guimarães¹⁹.

Vários anos depois, foram acrescentados a esta coletânea poemas que não estavam presentes na primeira edição e o novo conjunto de versos foi publicado em 1909. Esta nova edição continha, mais uma vez, o prefácio de Bernardo Guimarães, novo prefácio elaborado pelo poeta parnasiano Augusto de Lima²⁰, um poema dedicado a Aureliano composto por um certo Padre D. P. de Oliveira²¹ e uma carta de um provável colega de estudos secundários do poeta – Pe. Severiano – desculpando-se por não ter podido elaborar um prefácio para a coletânea.

¹⁸ Parte da biografia de Aureliano José Lessa elaborada acima foi oriunda de uma adaptação de texto que Antonio Candido escreve sobre ele (op. cit., v. II, p. 336). A informação sobre sua morte por cirrose alcoólica foi obtida em Soter Couto (op. cit.: 223)

¹⁹ Todas as edições: *Poesias posthumas do dr. Aureliano Lessa editadas por seu irmão Francisco José Pedro Lessa*. Rio de Janeiro, 1873; *Poesias posthumas de Aureliano Lessa, colleccionadas por seus irmãos Francisco Lessa e Joaquim Lessa*, 2ª edição corrigida e aumentada, Belo Horizonte, 1909; *Poesias*, Belo Horizonte, 2000. Esta última edição foi preparada com base nas duas edições das *Poesias póstumas*. É esta edição que será utilizada nesta pesquisa.

²⁰ LIMA: op. cit., pp. 145-147.

²¹ OLIVEIRA, 2000, pp. 149-151.

Em 2000, o pesquisador José Américo Miranda coordenou a preparação de uma nova edição da coletânea de Aureliano Lessa, procurando, basicamente, reorganizar os poemas do livro e reagrupá-los segundo, ao que parece, aspectos temáticos e de gênero. Procurou, também, as soluções que lhe pareceram mais oportunas para as divergências que os textos das duas edições com que trabalhou apresentavam²².

No volume organizado por Miranda, além de uma espécie de pequeno ensaio dele, há todos os prefácios e demais materiais que se acham na segunda edição do livro. Ao que parece, o esforço de Miranda, mesmo em seu curto ensaio, é propor uma revisão da obra de Aureliano Lessa, uma vez que esta apresentaria aspectos que alçariam o poeta a uma posição de originalidade no âmbito do romantismo brasileiro²³.

A formação de Aureliano antes da faculdade compreendeu duas fases: os estudos iniciais e os estudos preparatórios para o nível superior. O poeta desenvolverá os preparatórios no Seminário de Congonhas do Campo²⁴.

Bernardo Guimarães, que fora amigo de Lessa nos tempos de faculdade e por pouco tempo após essa fase, fala de maneira bem geral do período de formação pré-universitária de Lessa. Guimarães destaca sua grande aplicação aos estudos (2000: p. 134).

²² Embora o organizador ressalve que não pretendeu coordenar uma edição crítica dos poemas de Lessa, as variantes não aproveitadas no novo estabelecimento do texto de Lessa aparecem ao final do volume (LESSA: op. cit., pp. 111-129).

²³ MIRANDA: op. cit., pp. 7-14.

²⁴ Esta cidade é famosa por ser palco de grande número de obras barrocas. Há uma passagem de *O seminarista*, de Bernardo Guimarães, em que o narrador se detém em não poucas páginas na descrição da obra de Aleijadinho – *Os Doze Profetas*.

Mas, a se dar crédito à biografia de Lessa traçada por Agripa de Vasconcelos em discurso de 1925 na Academia Mineira de Letras – o acadêmico não cita fontes e não fora contemporâneo do autor –, o poeta mineiro tivera comportamento irreverente na sua relação com as autoridades pedagógicas do colégio de Congonhas do Campo. Também teria sido negligente com ao menos parte das disciplinas a que assistia no colégio (1926: 157).

No entanto, Vasconcelos parece que admite, a despeito do que teria sido o desleixo do estudante, um desenvolvimento mais ou menos notável da habilidade de Lessa em compor poemas:

Aureliano, após passar pelo collegio de Congonhas do Campo, desgostou os padres pelos pendores literarios, desdenhando em broa a rhetorica e o latim.

Desdenhando os latinos, de Publius Terencius, da idade de ouro, a Caius Sedulius, da idade de ferro e de lama, ultrapassou, num relâmpago, o padre-reitor em arte de fazer versos, tornando-se o bardo de todos os suspiros dos namorados infelizes de Congonhas (ibid.: loc. cit.)

Nota-se, ainda, nesse trecho citado, que, ainda adolescente Aureliano já tinha boa reputação de poeta na cidade em que fez os preparatórios.

Citando Couto de Magalhães, Basílio de Magalhães refere que Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa moraram juntos em São Paulo, ao vir este para estudar na sua faculdade de Direito em 1846 ou 47. Álvares de Azevedo morava, então, na atual Praça da República (MAGALHÃES C.: 1861 apud MAGALHÃES B.: 1926: 23n).

Vicente de Azevedo contraria Basílio de Guimarães em dois pontos quanto ao estabelecimento dos amigos na cidade. Em primeiro lugar, se se entender pela expressão “formar república” a situação em que alguns estudantes dividem moradia, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e Aureliano José Lessa teriam vivido nessa condição em São Paulo (AZEVEDO V.: 1931: 73). Em segundo lugar, a casa ficaria na rua da Glória – e não na Praça da República, onde se diz que Álvares de Azevedo morava sem os amigos - e se chamava *Chácara dos Ingleses*. O lugar, pela proximidade de um cemitério e pela precariedade de algumas construções, sugestionou Álvares de Azevedo na representação da casa do Diabo em *Macário*, e Fagundes Varella em seu conto fantástico “As ruínas da Glória” (Ibid.: 72-73).

Há ainda uma terceira versão segundo a qual os três, se não moravam juntos, ao menos se encontravam na Praça da República, onde Álvares de Azevedo morava (PIRES: 1931, p. 16).

Quando Francisco Rezende chegou a São Paulo, na época de Álvares de Azevedo, para estudar na Faculdade do Largo São Francisco, as maiores expectativas quanto à poesia entre os estudantes, segundo ele, diziam respeito ao mesmo Álvares de Azevedo, a Bernardo Guimarães e também a Aureliano José Lessa

(1988: 285). No caso deste último, nota-se mais uma vez o que seria um desenvolvimento artístico visível aos leitores da Academia.

Com os dois amigos, Lessa pretendia escrever um livro chamado *As três liras*, mas o projeto foi abortado (AZEVEDO A: 2002, p. 25). Já Vasconcelos indica que Aureliano escreveu com os dois amigos um livro chamado *A lira dos doze anos*, “(...) *versos de primeiras vigílias, saudade dos amores fugidios, calor das lágrimas corridas em reticências.*” (ibid.: p. 158). Não se encontrou notícia desse *A lira dos doze anos* em outra fonte. Geralmente mencionam-se *As três liras*.

Quanto à influência de Byron, que era bastante visível entre os acadêmicos naquela época, ao menos entre os de São Paulo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães estariam empenhados na tradução das *Hebrew Melodies* (MIRANDA, V.: 1931, p. 176).

Homero Pires dá notícia de um evento pitoresco que envolveu os três amigos poetas. Num momento em que Aureliano e Bernardo Guimarães viram-se sem dinheiro em São Paulo, Álvares de Azevedo fingiu-se de morto e os amigos passaram a coletar as custas do funeral (1931, p. 17).

Concentrar-se-ão, sobre esse momento, esforços para se saber qual teria sido a constituição psicológica de Aureliano. Vasconcelos, crítico menos simpático ao poeta, menciona que Lessa era tímido, taciturno, ingênuo e que suas falas no grupo de estudantes eram desorganizadas (1926: p. 158).

Outro traço do poeta mineiro teria sido o desdém pelas mulheres que o cortejavam (VASCONCELOS: op. cit., pp. 158-159).

Rezende lembra que Lessa era um rapaz bonito (1988: 285). O poeta chegava a ler, em tom de troça, as cartas das mulheres que estavam interessadas nele (VASCONCELOS: op. cit., p. 159).

Quando Vasconcelos afirma que Lessa “*tinha um caráter feminino em cultivar relações de amizade*”, poderia ser deduzido de tal juízo que, ou Lessa demonstrava afeto incomum aos amigos ou Vasconcelos atacava a imagem do poeta, ao sugerir que ele teria tendências homossexuais (ibid.: loc. cit.). Mas essa sugestão perde força quando o próprio Vasconcelos lembra que o poeta, já depois do curso jurídico e estabelecido em Conceição do Serro, cidade em que viverá até a sua morte, apaixonou-se por uma mulher chamada Augusta, de família distinta (ibid.: p. 164). Mas logo outra mulher da região atrai-se por ele e o poeta, segundo Vasconcelos, parece não mais se ocupar muito de Augusta (ibid.: pp. 167-168).

Em um primeiro momento, poder-se-ia supor que Bernardo Guimarães concordasse com Vasconcelos sobre a ingenuidade de Lessa quando ele, Bernardo, aponta que o amigo viveu um “longo delírio infantil” na Academia e que sua vida boêmia foi constituída de “orgias de criança”²⁵. No entanto, sobre ser Lessa taciturno e tímido, tanto Bernardo Guimarães, quanto Rezende – este último também era contemporâneo do poeta – falam numa postura bastante extrovertida de Aureliano. Ele amava as palestras com os amigos e se caracterizaria como muito falante, tagarela.²⁶

²⁵ GUIMARÃES: op. cit., pp. 134;136

²⁶ GUIMARÃES: op. cit., pp. 134; REZENDE: op. cit., 285.

No entanto, havia outro elemento dos costumes de Lessa que também chamava a atenção de Guimarães: um aparentemente completo alheamento dos projetos de vida que pudessem exigir maior esforço continuado. O poeta conterrâneo mostra sua consternação diante da possibilidade de explicar o porquê desse temperamento do amigo (ibid.: p. 137). Essa surpresa dever-se-ia ao fato de o descuido de Lessa afetar setores muito básicos da vida, como a saúde e a profissão (ibid.: loc. cit.).

Uma explicação para o que assombra Guimarães seria dada por Rezende. Ele aponta em determinado momento da vida universitária de Lessa o desenvolvimento de um ceticismo radical; um ceticismo que desacredita de tudo. Lessa ter-se-ia se tornado outra pessoa²⁷.

Por fim, Alexandre Eulálio comenta essa mesma disposição de Aureliano Lessa, identificando-o com o que seria o tipo do bacharel romântico. Este caracterizar-se-ia pela dificuldade, e até resistência, em adaptar-se aos compromissos e oportunidades da vida prática (1992: 213). Como já dissemos, sua dedicação à boemia e o mau resultado nos estudos feitos em São Paulo teriam forçado uma transferência para Olinda, onde se formou em 1851²⁸. Ao menos parte do poema “*A minha estrela*” ter-se-ia transformado na letra de uma das modinhas mais populares do Brasil. Ela começa assim, de acordo com Rezende (1988, p. 288)

²⁷ REZENDE: op. cit., pp. 287-288.

²⁸ Antonio Candido aponta a data de 1851 para a formatura de Lessa em Olinda (1997: II, 336). Já Alexandre Eulálio aponta a data de 1853 como a da formatura (1992: 212). Soter Couto faz o mesmo que Eulálio (COUTO: op. cit., p. 222).

*Por entre as trevas da noite
Que cercam minha existência
Brilha um astro de inocência
Que é minha estrela polar;
Nos abismos de minh'alma
Só ela pode brilhar.*

(LESSA: 2000, p. 33)

Segundo Bernardo Guimarães, não faltava a Lessa competência para sair-se bem nos estudos universitários (op. cit.: 134). Daí não ser impróprio deduzir a grande medida de displicência do poeta para ser reprovado.

Depois de formado em Direito, Lessa exerceu o cargo de procurador fiscal na Tesouraria Provincial de Ouro Preto²⁹. Passa à cidade natal, Diamantina, onde advoga também por um curto período de tempo. Já em Conceição do Serro (MG), começa como advogado, é alçado à função de promotor e, depois, à de juiz municipal. Nesta última região, ele levou sempre vida irregular e desajustada de boêmio, morrendo em Conceição do Serro de problemas gerados pelo seu alcoolismo, em 1861³⁰.

²⁹ Segundo Couto de Magalhães (1861, apud MAGALHÃES: 1926, pp. 33-34), Lessa teria abandonado sua profissão em Diamantina, em 1854, indo para Ouro Preto hospedar-se na casa de Bernardo Guimarães. O poeta viera montado em uma besta, a qual fora colocada na sacada da casa de Guimarães, de modo que os curiosos transeuntes não conseguiam distingui-la muito bem. De repente, o animal relinchou, enquanto contemplavam a cena inteira, escondidos atrás de uma persiana, os dois amigos.

³⁰ Parte da biografia de Aureliano José Lessa elaborada acima foi oriunda de uma adaptação de texto que Antonio Candido escreve sobre ele (op. cit., v. II, p. 336). A informação sobre sua morte por cirrose alcoólica foi obtida em Soter Couto (op. cit.: 223). Quanto à peregrinação entre Olinda,

Lessa era de comportamento irreverente. Sua vida após a faculdade fornece exemplos categóricos disso: em um dia em que foi pescar com um homem importante da cidade, por quem tinha indiferença, Lessa foi ridicularizado pelo bom pescador, que era seu companheiro na ocasião. O poeta teria escrito esta quadra, depois, para satirizar o desafeto:

*“Se fores ao rio pescar
É (sic) a fortuna não t’o deixe,
Faze-te besta e verás
Quanto mais besta, mais peixe”.*

(COUTO: op. cit., p. 223)

Essa irreverência custou muito a Aureliano em outra ocasião. A cidade do Serro estava celebrando uma festa tradicional dos Congados, uma manifestação religiosa e cultural africana. O protocolo da ocasião incluía um discurso a ser declamado à rainha da festa. Lessa ajudou o garoto que declamaria a memorizar uma quadra que o poeta compusera para satirizar a festa. O rapaz, então, lê:

*Eu tenho um Cavallo russo
Com presumpção de ser egua.
Minha gente, bate palma,
Pois viva a Rainha Eva!*

Ouro Preto, Diamantina e Conceição do Serro, essa sequência aparece em José Américo Miranda (2000: p. 8-9)

A represália consistiu em garrafadas na cabeça do poeta. (VASCONCELOS: op. cit., pp. 174-175).

O alcoolismo de Aureliano, que não é tão referido em seus tempos de faculdade, levou-o, em um primeiro momento, à negligência profissional. Ele chegou a derramar vinho nos autos de um crime importante. Seu alheamento diante da vida prática, apontado acima por Guimarães, manifesta-se, mais uma vez, na brincadeira que o poeta faz do caso: “- *Bandido! Foste tão cruel que até nos autos vazaste sangue.*” (ibid.: p. 173).

Por fim, o poeta morre na cidade do Serro, em 1861, de cirrose alcoólica. O desenvolvimento da doença levava ao crescimento excessivo do ventre. Parece que o poeta satirizou até a própria morte iminente e brincou com o drama de Augusta, sua noiva, escrevendo a seguinte quadra:

*“Enxuga, Augusta, o pranto
Na barra de tua anágua:
Pois o teu pobre Aureliano
Morre de barriga d’água!*

(LESSA: op. cit., p. 104).

2.1. FORTUNA CRÍTICA DA OBRA DE AURELIANO JOSÉ LESSA

O primeiro crítico a estudar de modo sistemático e aprofundado poemas de Aureliano José Lessa foi Sílvio Romero³¹. Outro crítico de Aureliano, Alexandre Eulálio, considera sua leitura a mais importante feita sobre Lessa até o momento em que ele, Eulálio, escreve o seu próprio ensaio (op. cit.: 195-238). Romero analisa o trabalho poético de Lessa a ponto de não julgá-lo inferior a Álvares de Azevedo e a Bernardo Guimarães (2001: 792). Ele aponta os três amigos como os maiores poetas do romantismo da Academia de Direito de São Paulo (op. cit., loc. cit.). O crítico os compara de modo a apontar falhas de Azevedo e Guimarães – mas sem descuidar de seus méritos – e a não fazer o mesmo com Lessa:

*Azevedo era, dos três, o talento mais possante,
porém, mais desigual e mais desequilibrado;
Lessa era o que aliava mais naturalidade a mais
idealismo; sua poesia era a emanção espontânea*

³¹ A informação foi obtida no artigo “Aureliano revisitado”, de Alexandre Eulálio (op. cit., p. 215). Antes de Romero, informa Eulálio, só tinham sido publicados, ao que parece, textos sem teor rigorosamente crítico (op. cit., pp. 214-215). (Seus autores foram Couto de Magalhães, Campos Carvalho, Teodomiro Alves Pereira, João Raimundo Duarte, Francisco Ferreira Torres, Severiano de Campos Rocha, Pessanha Póvoa, Francisco de Mascarenhas, Vaz Pinto Coelho e Francisco Badaró.). Bernardo Guimarães, que escreveu o prefácio para a edição de 1873 dos poemas de Lessa, admite que não tinha os poemas à sua disposição no momento de elaborar o texto (GUIMARÃES: op. cit., pp. 137-138). Por isso, não poderia fazer uma apreciação rigorosa de conjunto, mínima que fosse, do trabalho do falecido amigo (ibid.: p. 138).

A análise de Lessa realizada por Romero pode ser examinada no segundo tomo de *História da literatura brasileira*, 1888, pp. 928-944. Essa análise foi examinada também na edição mais recente desta obra de Romero (2001: v. II, pp. 791-803)

e doce de um rosal florido; nada de pose; tomava o tom do momento, a nota da alma na ocasião. Bernardo era também natural, mas sem tanto idealismo, talvez, e com maior número de incorreções. (op. cit., loc. cit.)

No prefácio que escreve à segunda edição de *Poesias póstumas* de Aureliano Lessa, publicada em 1909, Augusto de Lima elogia o que seria a espontaneidade da poesia de Lessa. Ela se manifestaria em um texto visto como expressão do mundo interior do autor empírico e em uma forma mais simples - que, como tal, é associada pelo crítico ao povo (LIMA: op. cit., p. 146).

O contexto da elaboração desse prefácio era o da assim chamada por Lima “*poesia culta e erudita*” dos parnasianos - escola a que ele mesmo pertencia enquanto poeta (ibid. loc. cit.). Mesmo admitindo-se que, no âmbito da forma, a poesia de Lessa poderia dar margem ao julgamento negativo de leitores do contexto literário referido acima, o crítico chega a defender que, mesmo dentro de determinado critério parnasiano, versos do poema “*Extasis*” (LESSA: op. cit., p. 89) seriam, mesmo, um padrão de excelência:

“Creio, contudo que, mesmo em versos brancos, dificilmente se escreveria hoje [circa 1909] melhor do que isto:

Quando, após longa e pensativa pausa,

- eu te amo – dizem teus sonoros lábios,
Baixa do céu e pousa na minha alma
Uma nuvem de ofertas tão suaves,
Como de um sonho os mágicos eflúvios...
Em extasis me embebo, e nem meus lábios
Podem ao menos sussurrar:
- eu te amo!

A tua voz percorre as minhas veias,
Banha-me o coração, cerca minha alma,
Enleia-me a existência e – teu escravo –
Sofro, gemo, desvairo, e quase expiro...”

(LIMA: op. cit., p. 146; LESSA, op. cit., p. 89,
apud LIMA: op. cit., pp. 146-147).

Considerando Lessa no âmbito do romantismo brasileiro, Augusto de Lima julga-o, enquanto artista que elabora criativamente a linguagem poética, superior a um escritor representativo como Álvares de Azevedo (ibid.: p. 145). No entanto, leva em conta que este é mais erudito que o autor mineiro. Esta qualidade, a erudição, diria mais respeito ao repertório de cultura tradicional do que à habilidade formal de compor versos. Poder-se-ia pensar se, ao apontar o critério da erudição, Augusto de Lima não estaria revelando influência de uma estética parnasiana - designada por ele, é plausível afirmar, pela expressão “poesia culta e erudita”.

Com José Veríssimo, cuja *História da literatura brasileira* foi publicada pela primeira vez em 1916, Aureliano já não goza de

prestígio. O trecho abaixo, sugere, no máximo, que Aureliano teria sido um poeta medíocre para Veríssimo:

Aureliano Lessa, ligeiramente mais objetivo que Álvares de Azevedo, e de um sentimento menos profundo que qualquer dos poetas desta geração, nem assim lhe escapa aos estigmas característicos. Ao contrário, pertence-lhe por todas as feições da sua poesia, sem que tenha nenhuma que particularmente o distinga. (1998: 308)

Outro leitor, Agripa de Vasconcelos, em conferência, ao que parece, em Minas Gerais, em 1925 – impressa em 1926 -, começa por execrar moralmente toda a geração de poetas a que pertenciam Aureliano José Lessa, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Junqueira Freire etc. (1926: 155-156) Ele se estaria posicionando de modo bastante desfavorável em relação ao que seriam os temas macabros da poesia desses escritores e um suposto comportamento desregrado deles – no sentido de procurarem realizar no cotidiano o que configuravam literariamente (op. cit., loc. cit.).

Nessa linha de criticar o que seria a vida e a obra de uma geração byroniana no Brasil, Vasconcelos desmerece bastante a pessoa do escritor Aureliano José Lessa, a partir de supostos episódios

de sua vida pessoal, à medida que os ilustra com versos dele³². Ele associa um episódio de sua vida ao poema “*Nas carneiras da Igreja de S. Francisco de Assis, em Diamantina*” (LESSA: op. cit., p. 103):

*Certa vez exaggerou um passeio a deshoras pela
egreja de S. Francisco de Assis e, á luz de um
cirio, escreveu uns versos vulgarissimos nas
carneiras do templo. Chamou-os de “ultima
morada”, “ultimo pouso”, “egualadora de
pobres e ricos”, “lúgubre guarida”, - logares-
communs de toda a geração romantica franceza.
(VASCONCELOS: 1926, p. 162)*

Quando atribui ao nascer de uma paixão amorosa uma certa medida de redenção moral do poeta, por exemplo, ele cita esses versos que teriam sido escritos por Aureliano:

Vem, meu bem, que o véo da noite

³² No subtítulo do texto impresso da referida conferência sobre Aureliano Lessa, o crítico do poeta tem seu nome escrito “Agrippa de Vasconcellos”, com a preposição “de” (VASCONCELOS: op. cit., p. 155). Já na *Enciclopédia de literatura brasileira*, consta um verbete indicado por “VASCONCELOS, Agripa”, sem a preposição “de” (VASCONCELOS: 2001, II, p. 1606). Apesar dessa diferença de grafia do nome, é bastante provável que se trate da mesma pessoa nas duas obras, uma vez que não há nenhum verbete na referida enciclopédia que poderia estimular alguma ambiguidade.

A partir de informações presentes no verbete da *Enciclopédia*, verifica-se que Vasconcelos era conterrâneo de Lessa. Esse dado permitiria supor que o crítico possuía conhecimento privilegiado sobre a vida pessoal do poeta. No entanto, no texto de sua conferência, não são indicadas as fontes a que Vasconcelos teria recorrido. Julga-se que tal cuidado não estaria sendo levado em conta pelo orador, uma vez que tais informações sobre Lessa poderiam ser tomadas como óbvias e de conhecimento geral, ao menos nos círculos culturais e literários de Minas Gerais.

Está bordado de estrelas:

Estas horas são tão bellas

Para quem vive de amor!

Quero ver, por entre

De teus olhos o fulgor!

(LESSA, apud VASCONCELOS, op.cit., p. 165)

Mas ele também concentra sua crítica mais nos versos do poeta e não em sua suposta biografia.

“Dóe dizer que seus versos monótonos e deseguaes não guardam o odor dos jasmineiros.”

(VASCONCELOS: op. cit., p. 161)

Apesar do severo discurso contra Lessa, Vasconcelos não ignora que Aureliano obteve reconhecimento como poeta:

“Em que consiste, pois, a fama de Aureliano Lessa como grande poeta de seu tempo?” (ibid.: p. 171).

Os motivos, para ele, seriam as poesias cômicas e de amor de Aureliano José Lessa, sendo que, pelas primeiras poderia ser apreciado melhor o seu talento (op. cit.: pp. 171-172). Mesmo sendo muito refratário à poesia de Lessa, Vasconcelos acaba por reconhecer

que ele produziu literatura com alguma qualidade segundo seus critérios de julgamento.

Em *Formação da literatura brasileira*, publicado pela primeira vez em 1956, Antônio Cândido considera que Lessa “... *é algo diverso dos outros [dos poetas menores do período do romantismo brasileiro analisado pelo crítico]*”, chegando, por vezes, ao tom de Bernardo Guimarães, embora de arte mais tosca e temperamento mais inclinado à melancolia”. (CANDIDO: op. cit., v. II, p. 181)

Mesmo julgando Aureliano como um poeta menor, Candido o coloca em posição de destaque dentro desse grupo. A comparação com Bernardo Guimarães, apesar de levar em conta aspectos em que Lessa seria inferior ao poeta conterrâneo e amigo, poder-se-ia dizer elogiosa. Considerando-se o grupo de poetas com grande influência de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Casimiro de Abreu, Bernardo Guimarães é o único destes poetas a quem o crítico dedica um capítulo inteiro de seu livro *Formação* (ibid., v. II, pp. 151-158). E não é impróprio julgar, mesmo após a leitura de algumas poucas linhas dessa seção do livro, que Antonio Candido identifica razoável qualidade estética em sua obra.

No entanto, o estudioso reforça em outro momento aspectos que constituem uma recepção crítica negativa do poeta: “*Geralmente banal, discursiva e, por vezes, pueril, a sua poesia não justifica absolutamente a posição que ocupa, e é devida com certeza a uma espécie de parasitismo em relação aos seus dois inseparáveis companheiros de vida acadêmica em São Paulo – Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo*” (ibid., v. II, p. 181).

Ainda em 1956, Waltensir Dutra segue a mesma apreciação de Antonio Candido, ao se indagar o porquê de uma obra vista por ele, Dutra, como medíocre, ter alcançado relativo êxito dentro do Romantismo:

“Versando quase que exclusivamente três motivos românticos – a metafísica confusa, o amor e a melancolia – a poesia de Aureliano Lessa não fugiu nunca ao lugar comum [sic]. Sua leitura, hoje, leva a estranhar-se a benevolência com que o trataram, entre outros, Sílvio Romero: nada há, na mediocridade incolor dos seus versos, que justifique isso.”

(DUTRA: 1956 impressão, c1955, volume 1, tomo 2, p. 791).

No trecho acima, não seria impróprio identificar em “*metafísica confusa*”, “*amor*” e “*melancolia*” termos com que Dutra designa elementos semânticos que estariam reunidos num grupo constituído por lugares-comuns. Parece que a expressão “*lugar-comum*” tem, relativamente, grande medida de conotação negativa no uso que Dutra faz dela.

Em 1965³³, Péricles Eugênio da Silva Ramos publicou uma antologia de autores românticos. Na seção reservada para Aureliano

³³ Houve dúvidas, a partir do exame de um volume de *Poesia romântica: antologia*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, sobre o ano de sua publicação. A data de 1965 foi estabelecida, no parágrafo acima, a partir das informações bibliográficas que Alexandre Eulálio apresentou a respeito do mesmo livro em seu ensaio sobre Aureliano (EULÁLIO: op. cit.: p. 234, nota 11).

Lessa, o crítico ajuíza: “*Capaz de imagens brilhantes, vê o Sol como “talvez anjo revel incendiado/pelo sopro de Deus”, uma “fronte de rei” ou “letra de fogo”*”. (RAMOS: 1965, p. 179)

Ele pode não ter deixado muito claro para o leitor, no trecho acima, se o epíteto “brilhantes” referia-se a um juízo de valor quanto a determinadas metáforas de Aureliano Lessa ou se dizia respeito a uma classificação dessas metáforas por sua natureza. No entanto, o adjetivo “capaz” pode sugerir a ideia de habilidade. Haveria, então, nesse trecho de Ramos uma apreciação crítica relativamente positiva do trabalho de Aureliano Lessa.

Faz bastante sentido apontar Alexandre Eulálio como o autor que estudou Aureliano José Lessa com mais profundidade, abrangência, rigor e erudição (op. cit.: pp. 195-238). A maneira com que Eulálio analisa ou, ao menos, aponta a fortuna crítica do poeta sugere a exaustividade. Eulálio analisa praticamente toda a fortuna crítica de Aureliano, além de fazer sua própria leitura do autor. O que seria uma primeira fase da fortuna do poeta mineiro recebe bem pouca atenção de Eulálio. Estes escritos sobre Lessa seriam constituídos de breves anotações de tom panegírico. (Ibid., pp. 214-215)

Em diversos momentos, Eulálio refere a influência árcade em Aureliano José Lessa. No que diz respeito à forma, tal influência se refletiria no ritmo de poemas como “*O sol*”, “*A criação*” e “*A tarde*” (ibid., p. 205). O estudioso aponta essa influência ainda em metros e rimas praticados por Lessa (Ibid.: p. 197; 211). Ainda no que diz respeito à forma neoclássica, Eulálio discorre sobre o influxo do

árcade português Filinto Elísio em Aureliano José Lessa (ibid.: p. 197).

Quanto à análise temática, Eulálio elogia bastante a configuração da paisagem no poeta (ibid.: p. 196-197). Outro elemento de sua poesia é a contemplação do cosmo, em geral, eivada de terror (ibid.: p. 199; 201-207). Essa “angústia cósmica”, para Eulálio, é o que distingue Aureliano em sua geração (ibid., p. 209).

No que diz respeito ao romantismo de feição sombria, Eulálio aponta em Aureliano o que ele designa por “*egotismo de raiz byroniana*” (ibid., p. 205). Aureliano teria chegado a momentos especialmente sombrios em nosso romantismo em versos como:

*“Daí-me a minh’Harpa, eu quero como o cisne/
Num canto extremo evaporar a vida,”*

(LESSA, op. cit., *apud* EULÁLIO: op. cit., p. 212).

Considerando, por fim, o que seria a importância de Aureliano para o romantismo brasileiro, Eulálio admite que ele foi poeta menor, mas que escreveu um dos mais belos versos românticos: “*Vela, gênio do bem; vela em teu sono!*”. Tal verso, ou a obra do poeta teriam sido ponte “*entre o Arcadismo tardio dos últimos neoclássicos e o Realismo “científico” dos últimos românticos.*

O editor José Américo Miranda elaborou uma espécie de mistura entre apresentação e ensaio crítico sobre Lessa para a terceira

edição das poesias do autor mineiro³⁴. No seu esforço, sem reserva crítica, de apontar as qualidades da poesia de Lessa, Miranda vai muito mais longe, por exemplo, do que o erudito Alexandre Eulálio (ver acima). Este, levando em conta praticamente toda a fortuna crítica de Lessa e analisando diversas passagens de seus poemas, conclui seu ensaio reconhecendo que o trabalho do poeta mineiro é importante para o romantismo brasileiro, mas com a reserva de o ser em dimensão muito reduzida (EULÁLIO: op. cit.: p. 225).

Miranda encarece a importância do sentimento de angústia perante uma, assim percebida, grandiosidade do cosmos como o que distinguiu Lessa entre os poetas brasileiros contemporâneos seus (ibid. p. 12). Já Eulálio, apesar de ter reconhecido a mesma originalidade em Lessa, além de outras qualidades em sua poesia, não o considera mais que um poeta menor em sua geração (op. cit.: pp. 196-197; 209).

A revisão crítica pretendida por Miranda leva em conta, em boa medida, a crítica negativa sobre aspectos formais da obra de Lessa. À acusação de relaxamento formal nas poesias do autor mineiro, Miranda responde que a mesma descaracteriza os poemas do poeta em estudo, uma vez que eles teriam sido compostos sob um padrão de versificação anterior ao *Tratado de metrficação portuguesa*³⁵ (ibid.:

³⁴Ibid.: pp. 7-14.

³⁵ Essa obra foi publicada por António Feliciano de Castilho - figura de destaque do romantismo português - em 1851. Pelo comentário que Said Ali e Manuel Bandeira fazem de determinado aspecto dessa obra de Castilho, parece que uma das polêmicas sobre ela foi a mudança na denominação dos metros, ao se contar apenas até a última sílaba tônica dos versos, em vez de até a última átona do verso padrão de línguas românicas como o espanhol, o italiano e o português que era o paroxítono (ALI: 2006, pp. 17-21; BANDEIRA: 2006, pp. 11-12). Dessa forma, o hendecassílabo “*As Armas e os barões assinalados*”, em que “-dos”, átona final do paroxítono “assinalados” era incluída na contagem, passou a ser denominado *decassílabo* ao ser eliminada a átona da contagem das sílabas poéticas.

p. 8). Tal obra seria o padrão utilizado por grande parte da crítica para avaliar o trabalho de Lessa. Um julgamento apropriado da técnica do verso de Aureliano, segundo Miranda, deveria levar em conta justamente o padrão anterior ao de Castilho (ibid.: loc. cit.). No entanto, apesar de não argumentar a partir da análise de versos de Lessa, Miranda julga que, mesmo segundo o critério do *Tratado de metrificação portuguesa*, “os versos do poeta apresentam uma qualidade forte, que lhes assegura a sobrevivência na História” (ibid.: loc. cit.). A expressão “qualidade forte”, por exemplo, pode sugerir ao crítico de hoje, ao menos em alguma extensão, um caráter vago do estudo de Miranda.

Miranda também retruca os discursos sobre uma menor erudição de Aureliano Lessa em relação a Álvares de Azevedo, consideração feita por Sílvio Romero e Augusto de Lima, utilizando como um de seus argumentos a apresentação da transcrição integral do poema “Soneto” (LESSA: op. cit., p. 49 *apud* MIRANDA: ibid., p. 11). Tal apresentação é imediatamente antecedida do seguinte comentário: “(...) um notável soneto, que é testemunho inequívoco de haver sido o poeta um leitor atento dos clássicos quinhentistas e seiscentistas” (ibid.: p. 11).³⁶ Uma reserva crítica a esse comentário poderia levar em conta que a expressão “notável soneto” não adquire sentido muito preciso apenas com a associação necessária de um conhecimento técnico refinado para se compor um poema desse

³⁶ Miranda recupera em Eulálio também a apreciação da erudição de Lessa, identificada no “estudo atento dos árcades” (EULÁLIO, op. cit., p. 196 *apud* MIRANDA: op. cit., loc. cit.). Eulálio refere o que seria essa erudição de Lessa em outras passagens do ensaio a que Miranda se refere (EULÁLIO: op. cit., p. 219; 235, n. 15).

gênero com uma familiaridade com autores influenciados pelo Classicismo³⁷. Ter-se-ia que analisar o poema em si para se avaliar sua adequação e até seu grau de emulação – no sentido de superação artística, mesmo dentro de convenções bem definidas – em relação ao modelo que se tem em vista – no caso, o soneto.

Por fim, e ainda dentro do que Miranda aponta como crítica sobre aspectos formais da obra de Lessa, o pesquisador afirma que, nesse aspecto, a crítica negativa em relação ao texto do poeta mineiro teria influência também de más edições de sua obra. Nesse sentido, e retomando-se Eulálio, é referido que os editores das duas primeiras edições não tiveram critério estritamente literário na organização das poesias do autor:

“As edições que (...) fizeram das Poesias Póstumas dois de seus irmãos, tão dedicados à sua memória quanto alheios à literatura, reúnem sem maior ordem poesias “filosóficas” e amorosas, modinhas e quadras, improvisos e epigramas, tudo em menos de 150 páginas.”
(EULÁLIO, op. cit., p. 211 apud MIRANDA, op. cit., p. 10).

Nesse ponto de seu texto, e trazendo o leitor novamente ao contexto dele, que é a edição da terceira versão da antologia de

³⁷ A consulta, mesmo *en passant*, de *O classicismo*, coletânea de ensaios organizada por Jacó Guinsburg (1999), entre outras fontes, é base, para o escopo do parágrafo de onde partiu esta nota, para uma ideia genérica de classicismo enquanto, ao menos na literatura, uma tradição formada por visões e práticas da arte literária que ganha relevo a partir de *Vita Nuova*, de Dante, e mantém relevância até o neoclassicismo europeu dos primeiros anos do século XIX.

poemas de Lessa, Miranda deixa entrever que o objetivo dessa nova versão, no que concerne à organização dos poemas por critérios mais propriamente literários, é propiciar ao leitor o contato com a qualidade literária mais intrínseca de Lessa, a qual ficou obscurecida, em parte, por causa da forma como foi apresentado seu trabalho (op. cit., p. 10-11).

Por fim, Miranda critica até estudiosos que viram qualidade nos poemas do escritor mineiro, como Manuel Bandeira, Edgard Cavalheiro e Péricles Eugênio da Silva Ramos (op. cit., p. 11). Esses autores fizeram antologias de Lessa que não teriam recolhido do poeta o que ele teria de melhor. O motivo, aponta Miranda, seria uma suposta visão preconceituosa, superficial, que esses autores teriam do Romantismo (ibid., loc. cit.).

3. A CONFIGURAÇÃO DA MELANCOLIA EM AURELIANO JOSÉ LESSA

Uma análise temática dos cinquenta e três poemas da terceira edição da coletânea do autor permite-nos observar dois grupos de poemas em que o tema é o amor. Há vinte poemas em que se destaca a idealização física e moral da mulher, como “*Ela*” (LESSA: op. cit., p. 70):

*“Mais bela que os silfos, que em plácidos sonhos
Vagueiam na mente juncada de amores
De linda donzela;
Mais bela que um – quero – de lábios risonhos,*

*Que os astros da noite mais bela, que as flores,
Mais bela, mais bela!”* (vv. 1-6)

Há treze poemas³⁸, como “*Queixa*”, em que o amor não é retratado a partir desta idealização (ibid., p. 78):

*“Sorri, pois, como n’aurora
Cândida flor;
Ou, se em teu peito a dor mora,
Mostra-me a dor.”* (vv. 17-20)

Neste poema, nota-se mais uma preocupação do *eu* poemático com o bem-estar da amada do que um esforço em idealizá-la.

Prosseguindo a análise, notam-se em Lessa três poemas com um elemento mais reflexivo. É o caso de “*Nas carneiras da igreja de S. Francisco de Assis, em Diamantina*” (ibid.: p. 103):

*“Eis, ó mortais, a última hospedagem
Daquela noite de eternal repouso.
Vede, a morte abre aqui o extremo pouso
Desta mundana e efêmera viagem.”* (vv. 1-4)

Em poemas prepondera uma atitude bastante contemplativa da voz do poema em relação à natureza. Assim, por exemplo, em “*O sol*” (ibid.: p. 26):

³⁸ O poema “*Duas auroras*” (ibid., pp. 31-32) foi contado em dois grupos temáticos.

*“Quando entre as nuvens hibernais reflete
Seus cálidos fulgores,
Verdeja o prado, a neve se derrete,
Desabrocham as flores.”* (vv. 37-40)

O elemento cômico-satírico ressalta-se em três poemas, como, por exemplo, em *“Improviso”* (ibid: p. 105):

*“Limpa a ramela/ Menina bela,/ Olha que choro/ Não é
namoro* (vv. 13-16)”³⁹.

Neste poema há um tratamento bastante rebaixado do tema do amor – oposto ao que se observa em outros poemas.

Há também a configuração da infância na contemplação ingênua da natureza, em *“O Eco”* (LESSA, op. cit., pp. 36-37):

*“Ouvir do eco eu queria/ Todo o nome que eu
dizia;/ Mas o eco repetia/ Só das palavras o fim;/
Decerto, o mesmo falando/ Estava o mesmo*

³⁹ Alexandre Eulálio relaciona o gênero do bestialógico à produção literária de poetas contemporâneos de Lessa, como Bernardo Guimarães e João Cardoso, e ao anfiguri, composição com que o bestialógico possui afinidade no que diz respeito ao efeito de contrassenso semântico sobre o leitor (op.cit., pp. 207-208). No entanto, o estudioso nega que Lessa tenha composto poemas desse gênero (Ibid.: p. 208). Eulálio faz referência ao poeta neoclássico português Filinto Elísio como autor desse gênero de composição (Ibid.: p. 207). Apesar de Eulálio referir Filinto Elísio como fonte de elementos da poesia de Lessa (Ibid.: p. 197; 206), a comparação de um anfiguri do poeta português (ELÍSIO: 1998-2001, v. I, pp. 300-304) com os poemas de Lessa publicados em volume não permite associar poemas deste último ao gênero do anfiguri. Ter-se-ia de pesquisar a existência de textos desse gênero na produção poética de Lessa que não foi reunida e publicada. Soter Couto, por exemplo, refere que Lessa compôs “anedotas e quadras com que brindava os medíocres e ria-se da vida” (op.cit., p. 222).

*pensando;/ E o eco me confirmando,/ eu ia dizendo
assim:// “Se o teu amiguinho/ Fiel não te enfada,/ Fada,/ Vem já responder-me/ Com tua voz linda/ Inda/ Se as cousas bonitas/ Que alguns disseram,/ Eram/ verdade ou mentira”. (vv. 25-42)*

Por fim, é possível a identificação da configuração de sentimentos muito intensos - em geral, sentimentos que apontam para um grande sofrimento emocional e/ou existencial⁴⁰. É o caso de “*Consolação*” (Ibid., p. 45):

“E então quisera ter nas mãos o copo/ Dos meus dias, de onde o desengano/ Vazou-me as esperanças;/ E quebrando-o a meus pés sobre um cachopo,/ Sepultar para sempre no oceano/ Minhas negras lembranças...” (vv. 37-42)

Este último grupo, juntamente com os poemas dos dois subgrupos em que foi mais facilmente identificada a configuração do tema do amor, é responsável por boa parte da caracterização temática da obra de Lessa. Tal constatação pode ser associada ao contexto de uma geração de escritores em que era forte a identificação da configuração estética de estados anímicos sombrios como tédio, ceticismo, solidão e melancolia, entre outros.

⁴⁰ Este é o grupo temático mais numeroso da coletânea de Lessa, constituído por vinte poemas. A configuração do amor foi mais facilmente identificada em dezenove poemas.

No que diz respeito ao aspecto temático da obra de Lessa, Antonio Candido associa o autor mineiro ao elemento da melancolia, um dos estados anímicos cuja configuração associa-se, neste trabalho, a determinados escritores românticos (op. cit.: v. II, p. 181).

Porém, se Candido pode dar a entender uma relação mais específica entre a obra de Aureliano Lessa e o tema da melancolia, seu interesse não é aprofundar o comentário sobre esse elemento. Antes, pode-se depreender do texto do crítico a elaboração de um juízo de valor sobre a obra do autor mineiro, cuja consequência é justificar sua posição de autor menor no âmbito de sua geração.

Sílvio Romero, ao identificar temas que caracterizariam a poesia de Lessa, como o amor, a meditação, “*que o levava a certo naturalismo semifilosófico*”, e a melancolia, ressalta a sugestão de sofrimento intenso derivada do tratamento que o poeta dá a este último tema (ROMERO: 2001, v.2, p. 795). No entanto, apesar de uma digressão sobre a melancolia como uma das manifestações do fenômeno mais geral de um pessimismo que ele considera inerente à sua época, o autor comenta muito pouco esse elemento na poesia de Lessa, limitando-se, quase exclusivamente, a transcrever na íntegra os poemas “*Soneto*” e “*Amargura*” (ibid.: p. 795-796)⁴¹.

Também Waltensir Dutra e Péricles Eugênio da Silva Ramos identificam a melancolia como um dos temas representativos da

⁴¹ Quanto ao fato de Romero estar-se referindo à sua época, ao falar do fenômeno da melancolia, não se verifica diferença de conteúdo entre o que se lê na edição mais atual de sua *História da literatura brasileira* (2001) e o que se lê no texto da primeira edição da mesma obra (ROMERO: 1888, t. II, p. 934).

poesia de Aureliano José Lessa⁴², mas não chegam a desenvolver uma discussão aprofundada do tema, dedicando apenas algumas linhas para apresentar os motivos configurados pelo poeta.

A melancolia, cuja conotação pode ser deduzida da expressão “desalento”, utilizada por Eulálio por ocasião da análise de elementos de “*À tarde*”, não é um tema estudado de maneira sistemática por ele em Aureliano⁴³. O autor considera esse aspecto em meio a uma série de outros elementos sombrios identificados na poesia de Lessa, como a descrença, o motivo da noite tenebrosa e um egotismo associado, em determinado momento, a um fenômeno identificado pelo crítico pela expressão “*byronismo*”⁴⁴.

Far-se-á aqui a análise de seis poemas de Lessa em que a configuração da melancolia foi percebida como elemento evidente, sendo nosso objetivo justamente dar maior atenção a esse aspecto do trabalho de Lessa. Na próxima subseção, será realizada a análise do primeiro desses seis poemas.

⁴² DUTRA: 1956, volume I, tomo 2, p. 791; RAMOS, 1965, p. 179; LESSA: 1967, p. 132.

⁴³ EULÁLIO: op. cit., pp. 197-198. Ver a íntegra do poema “*À tarde*” em LESSA: 2000, pp. 28-30.

⁴⁴ EULÁLIO: op. cit., loc. cit.; pp. 200-207. O uso do termo “desalento” com a conotação de tristeza é especialmente funcional na consideração de uma passagem do poema “*Tristeza*” – texto marcado pela melancolia – por Eulálio (ibid.: p. 198). Esse uso também está presente em Ramos (op. cit., p. 179), que toma como exemplo do tema do desalento no escritor mineiro um verso do mesmo poema “*Tristeza*”.

3.1. ANÁLISE DO POEMA “DESENGANO”⁴⁵

*Vai desmaiando o astro rei do dia
De seu giro a baliza já roçando
Com a fulgurante coma, e se extasia
Tão extenso caminho contemplando.*

Também vão desfolhando-se mirrados 5
*Da minha vida os pálidos momentos;
Atrás os olhos volto – ei-los passados
Malditos de esperança inda sangrentos.*

Paleja a tarde e bálsamos vapora
Para descanso ao trabalhoso dia; 10
*Amanhã fulgirá brilhante aurora,
E há de trazer-me só melancolia.*

Quanto prazer a natureza inspira!...
Cantam as aves ao sorrir das flores,
Mas o meu coração sangra e delira, 15
Que mais o punge o torturar das dores.

Meu destino é chorar, viver errando,

45 LESSA, Aureliano José (1828-1861). *Poesias*. Edição, apresentação e notas por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 159p. ISBN: 85-87470-07-8. (edição preparada com base nas duas edições das *Poesias póstumas*)

*Entre campas volver ossos quebrados
De sumidos cadáveres – olhando
Da espécie humana os ominosos fados. 20*

*Cumpra-se o meu destino! Irei prostrar-me
Junto da cruz que o cemitério alteia;
E lá um esqueleto há de arrastar-me
A alguma cova hiante, úmida e fria.*

NATUREZA COMO IMITAÇÃO

A tragédia clássica francesa do século XVII foi o apogeu do Classicismo, a arte de estudar poéticas, emular modelos e considerar verossimilhança em sentido estrito – imitação da natureza. Todo esse procedimento, por sua vez, era levado a cabo tendo em vista o interesse do Estado. O objetivo dos artistas, então, se dividia entre ser criativos e realizar arte didático-moral. Poder-se-ia pensar que o Estado se colocasse também um problema: *como controlar a arte?*

Uma peça exemplar dessa visão de arte é *Andromaque*, de Racine, encenada pela primeira vez em 1667. O enredo inicia-se na sala do palácio de Pyrrhus, um dos vencedores da guerra de Tróia. Em seu acordo com os gregos, ele deveria entregar Astánax, filho de Andromaque, viúva de Heitor, a qual era sua refém.

Mas o rei amava desabaladamente Andromaque, que não lhe correspondia. Ao chantageá-la emocionalmente com uma iminente entrega de seu filho aos gregos, ele termina por abrir mão do seu dever. Esse erro anuncia a tragédia. A esposa de Pyrrhus, Hermíone,

enciama-se o ponto de incentivar Oreste, filho de Agamemnon, a matar o rei. A rejeitada não resiste a isso e suicida-se. Oreste, por sua vez, amava Hermíone e enlouquece com sua morte.

A ilusão de realidade, que é verossimilhança em sentido estrito, envolvia simplificação ao máximo das regras de tempo, lugar e espaço, com o fito de facilitar percepção da tensão dramática. Em primeiro lugar, há o esforço de aproximar o tempo da ficção do tempo real. No palco, as horas de duração da peça deveriam procurar se ajustar a vinte e quatro horas do tempo real. Levando-se isso em conta, poder-se-ia apontar que a ação se desenvolvesse o mais próximo possível do desenlace. É o que acontece nessa peça de Racine.

Quanto ao espaço, esperava-se que não ultrapassasse um cômodo. No exemplo discutido, não passa de uma sala do palácio de Phyrus.

Os elementos apontados acima davam base para uma tensão dramática que, por sua vez, criava ilusão de realidade a partir de (1) personagens exemplares, grandiosas; (2) paixões violentas, facilmente discerníveis; (3) para simplificar cada vez mais, as personagens de Andromaque se aniquilam por causa da explosão de um único sentimento, o amor. Em resumo, encadeamento lógico de detalhes muito simples para se atingir verossimilhança, por sua vez, com objetivo didático-moral.

NATUREZA COMO ANALOGIA

No contexto da disputa entre clássicos e românticos que entrou no século XIX, pode-se considerar uma diminuição da tutela do Estado, dos teóricos e do público no que diz respeito à criatividade do artista. A liberdade de criação imaginativa tende, em termos de significação, a transcender a visão de imitação da natureza enquanto verossimilhança estrita. Tal mudança leva a natureza a não ser considerada praticamente enquanto matéria, mas enquanto evocação de uma realidade maior na qual ela está inserida. Nesse sentido, ela está ligada aos demais elementos da realidade por analogias. A natureza é um sistema de símbolos, um livro aberto, em branco, a ser preenchido não pela racionalidade, mas pela ação da imaginação de seres especialmente sensíveis. No limite, essa evocação alcança a esfera metafísica. A natureza está em Deus e Deus está na natureza. Ela se impõe como suporte para o poeta intuir que é feito da mesma substância de Deus (para usar linguagem especificamente cristã), que participa de sua Consciência. Essa sensibilidade não é um reconhecimento no episódio da cicatriz de Ulisses, não um lugar em que se *está*. *Ela* é a evocação de onde o sujeito *quer estar*; ele tem sede de infinito.

Essa descrição da natureza enquanto elemento de uma realidade em que tudo se encadeia analogicamente, será ponto de partida para a análise do poema “*Desengano*”, de Aureliano José Lessa, que ora se propõe.

Essa visão analógica do universo enquanto símbolo do infinito a que o sujeito aspira está presente na disposição do *eu* lírico neste

poema. A harmonia em relação à paisagem pode ser verificada linguisticamente por meio de qualificativos como “rei”, “fulgurante” e “extenso”; verbos como “extasia” e, no contexto, “contempla”, expressões essas que conferem grandiosidade, sublimidade às imagens “astro”, “coma” e “caminho”, constituintes, por sua vez, da imagem maior, que é a do sol. No entanto, o *eu* lírico problematiza essa aspiração na estrofe seguinte: *Também vão desfolhando-se mirrados / Da minha vida os pálidos momentos;/ Atrás os olhos volto – ei-los passados / Malditos de esperança inda sangrentos.*

À emoção contemplativa, que confere grandiosidade, que evoca o âmbito não apenas celeste, mas o cósmico, onde o Deus cristão mora, segue-se agora um processo restritivo na atitude do *eu* lírico, ao ver a natureza como evocação de um passado lamentado enquanto fatalidade, distanciamento da promessa metafísica de redenção, falando-se de modo radical. As folhas que caem são imagem, dão concretude a uma pluralidade de marcos temporais semelhantes a uma pluralidade, pesos que são percebidos como elementos que justificariam o caráter de fatalidade que o sujeito empresta ao seu afastamento dessa expansão de todo o cosmo que a natureza lhe evoca.

As sutilezas que o movimento da intuição confere à imaginação podem não ser identificadas e/ou expressas por um pensamento racional, lógico. Tais sutilezas, em primeiro lugar, consistiriam na pluralidade de elementos que a imaginação cria e, no mínimo, apresenta a si própria – enquanto não expressa pelo sujeito. Em

segundo lugar, as relações entre os elementos que compõem essa pluralidade, entre a de complementaridade e a de suplementaridade, podem chegar à de oposição, contradição entre eles.

Uma consequência desse raciocínio sobre a complexidade relativa da imaginação seria o fato de uma apreciação conflitiva de um mesmo objeto. Assim com a natureza. Além de promessa de expansão metafísica de subjetividade, o espetáculo da natureza pode se dar a partir da sua intuição enquanto símbolo de ameaça, destruição. Essa visão conflitiva da natureza evanescente pode ser tomada como parâmetro para analisar o poema “*Desengano*” como um todo.

O segundo conflito intensifica-se, estruturalmente, pelo fato de as vivências antagônicas da natureza serem apresentadas em uma só estrofe, a terceira, em vez de duas, como anteriormente apontado: *Paleja a tarde e bálsamos vapura / Para descanso ao trabalhoso dia;/ Amanhã fulgirá brilhante aurora, / E há de trazer-me só melancolia.* Nos dois primeiros versos, o nono e o décimo, que constituem, sintaticamente falando, um período, há a apresentação da atitude harmônica do *eu* lírico. Se o conflito se estruturasse, como nas duas primeiras estrofes, através de paralelismo, os outros dois versos da estrofe seriam a expressão da atitude de estranhamento do *eu* lírico. No entanto, no período sintático composto pelos versos 11 e 12, a atitude harmônica ainda ocupa lugar. Nesse sentido, assim começa a estrofe: “*Amanhã fulgirá brilhante aurora*”. A oposição retorna apenas no verso 12: “*E há de trazer-me só melancolia.*”

No entanto, se se considerar mais detidamente o que seria essa assimetria, nota-se que o processo não é tão definitivo. O verso 12

inicia-se pela conjunção aditiva “e”. Em termos de linguagem denotativa, de “gramática”, num sentido lato, vulgarizado, essa conjunção aponta complementaridade, suplementaridade, especificação de um termo pertencente à oração anterior. No contexto dos versos em questão, a oração iniciada pela aditiva viria reforçar a caracterização harmônica da aurora no verso 11, expressa pelo adjetivo “brilhante”.

Mas o campo semântico do restante da oração, que segue a conjunção, a saber, “... *há de trazer só melancolia*”, é onde se insere, justamente, a visão negativa do sujeito. Esse paradoxo, pode-se dizer, sugere invasão do campo semântico positivo da harmonia com a natureza. Nesse raciocínio, o brilho da aurora proporciona, ao mesmo tempo, a promessa da analogia metafísica e a emergência de mais um elemento no processo de restrição da sensibilidade do *eu* lírico.

Autores como Nerval e Baudelaire, por exemplo, criaram imagens para essa imagem paradoxal que relaciona o sol – metonímia de aurora – e melancolia, tais como *soleil noir* e *mélancolie à midi*.

O fenômeno de significação mais complexo que se discutiu acima proporciona, ao menos, duas reflexões:

(1) O estranhamento do *eu* lírico ganha maior poder de caracterização de impressão da natureza até esse ponto da análise do poema. E isso em vista de ele se ressaltar num ponto alto da sofisticação semântica do poema, que é a apresentação do paradoxo, figura com complexidade tal na construção de significados como não tinha ocorrido antes no poema.

(2) Até este ponto da análise, o termo “*melancolia*” tem maior força semântica para apontar, da maneira mais concisa possível, o caráter, a particularidade desse *eu* lírico enquanto quem assume a tão referida visão fatalista em relação à natureza. Está-se diante de um *eu* lírico *melancólico*. A imagem das folhas que caem era vaga demais para tal caracterização, se comparada à sugestão que “*melancolia*” proporciona.

O confronto continua na quarta estrofe. A partir da penúltima estrofe, nota-se que é apenas a visão que caracteriza o *eu* melancólico que encontra expressão no poema: *Meu destino é chorar, viver errando,/ Entre campas volver ossos quebrados / De sumidos cadáveres – olhando / Da espécie humana os ominosos fados. / Cumpra-se o meu destino! Irei prostrar-me / Junto da cruz que o cemitério alteia;/ E lá um esqueleto há de arrastar-me / A alguma cova hiante, úmida e fria.*

Menções a ossos, cadáveres, cova, campas e outros elementos sombrios revelam um nível mais geral da disposição anímica desse *eu* lírico. Mas, neste ponto do estudo, ele já está caracterizado por sua melancolia. E esse detalhe é fundamental nesta pesquisa. Como se trata do estudo de um poema, não faz sentido tratar da melancolia enquanto sintoma, *a priori*, e procurar a confirmação dessa consideração no texto. Está-se levando em conta, aqui, a sua especificidade enquanto linguagem. Nesse sentido, propõe-se a seguinte questão: *como a melancolia, na persona do eu lírico, utiliza a linguagem poética para se expressar em “Desengano”?*

Em primeiro lugar, considera-se, neste ponto da análise, que num poema lírico há alguma relação entre o mundo objetivo e uma subjetividade que o apreende e exprime (Kayser, p. 377). O *eu* melancólico cria uma imagem especular diferente para si. Enquanto ele se via, por oposição, através da natureza enquanto metáfora de acolhimento e promessa, agora ele busca uma identificação mais direta. Em uma leitura superficial, como que parafraseando o poema, tornando-o prosa de ficção, verifica-se que uma personagem entra em um cemitério, ajoelha-se diante de uma cruz, mexe em ossos e, atingindo o sobrenatural esse relato, é carregada por um esqueleto para dentro de uma cova. No entanto, essa narrativa, enquanto gênero, não o é num sentido tão estrito. Está-se diante de um poema lírico e, caso o *eu* caracterize mais a materialidade do objeto com que se relaciona, o mundo objetivo que seus sentimentos apreendem e expressam (Kayser, p. 377), não adquire mesmo a definição em gêneros como poesia épica, romance etc., em que categorias como personagem, enredo e tempo são mais bem definidas. Então, consideremos que se trata de uma atitude épica do *eu* lírico, que se propõe dar maior visibilidade ao mundo objetivo, mas nos limites e no interesse de sua subjetividade.

Partindo-se do pressuposto de que essa espécie de narrativa das últimas estrofes se distancia de uma objetividade que se esperaria, em um primeiro momento, um expediente para sua interpretação no âmbito dessa análise é considerá-la em um nível de significação mais conotativo, simbólico e, em sentido lato, metafórico.

Esse caráter metafórico que se está assumindo para a narrativa realizada pelo *eu* melancólico é mais sugestível se se pensar no elemento ominoso presente nele. O cemitério, por si, já tem um valor simbólico privilegiado até no imaginário mais básico. Tem significado para religiões e, até em superstições menos elaboradas, como a de que simplesmente seja um espaço que “não traz coisas boas”. Também são muito fortes as imagens dos ossos. Eles chegam a se animar e a atacar o *eu* melancólico.

Todos os detalhes referidos acima levam ao campo semântico do mágico, do sobrenatural. Propõe-se o aprofundamento da interpretação dessas últimas estrofes do poema dentro desse âmbito do sobrenatural. O sentido torna-se cada vez mais distante do discurso racional, da denotação. O trabalho da imaginação do poeta necessita de um outro tipo de linguagem para esse esforço de metaforização. A hipótese seria que o mito poderia ser o gênero em que o relato mágico do *eu* lírico se enquadraria.

De modo sucinto, pode-se pensar em mito como uma narrativa usada por sociedades para atribuírem significado, finalidade à realidade. Os deuses criam o universo, a vida, o alimento, a destruição, a morte etc. Por seu lado, essa narrativa é atualizada através de rituais, nos quais a mesma é evocada ao se buscar a ajuda das divindades para a exorcização de doenças, para a previsão do futuro etc.

Para esta análise de “*Desengano*”, pretende-se abstrair esses elementos de narração e de magia para a apropriação que se quer fazer da noção de mito.

Ao analisar recursos com que a linguagem poética opera no sentido de produzir significação conotativa, vista como princípio da poesia mesmo, ele os separa em dois grupos. No primeiro, há as imagens, que são reproduções mentais de sensações. Elas podem ser mais simples, a partir de sua simples classificação entre imagens visuais, olfativas, gustativas etc., ou mais complexas, como as sinestésicas, em que há mistura de sensações, como na expressão “*som doce*”.

No segundo grupo de recursos de significação poética, há os de “figuração”, como a metáfora e a metonímia, que estabelecem analogia de sentido entre as coisas. Se se tomar metáfora num sentido mais lato e se a identificarmos como “figuração”, nesse grupo assim denominado constarão a metáfora propriamente dita, o símbolo e, o que interessa neste estudo, o mito. Essa generalização é importante, no decorrer da análise, para quando coincidirem as ideias de metáfora e mágica.

Em outro momento, Wellek aponta entre dois tipos de metáfora, a mística e a mágica, que teriam como característica em comum o fato de serem *desanimizantes*. (s.d., p. 264):

“ *A metáfora mística e a mágica são ambas desanimizantes: vão chocar-se com a projecção do próprio homem no mundo inumano; evocam o “outro” - o impessoal mundo das coisas, da arte monumental, da lei física.*

[...]

[a metáfora mágica] É a máscara da Medusa que transforma em pedra os vivos. Pongs cita Stefan George como representativo desta atitude mágica, deste desejo de petrificar os vivos. A espiritualização criadora de formas de George não opera a partir da tendência natural da psique humana para se projectar; tem como origem uma poderosa destruição da vida biológica, um deliberado alheamento (alienação) como base preparatória do mundo interior, mágico.”

Todo o esforço de se remanejar o sentido de noções como metáfora e mito dá-se por conta dessa ideia de *desanimizar*. É justamente o processo que o *eu* lírico melancólico utiliza, como se referiu acima, na construção de seu mundo especular, em que busca sua identidade não mais por oposição em relação à natureza, como se disse acima, mas por via mais direta, derivada dele mesmo. Ele constrói um novo mundo cujas leis levam à desvitalização da natureza enquanto analogia que tende à sublimidade, à potencialização de significação para as coisas. Sua narrativa, como se referiu sobre o modo como os elementos mágicos e ominosos das duas últimas estrofes se encadeiam, tem como motor esse processo de desanimização, desvitalização. Sua narrativa é um mito “negativo”, um antimito. Se um mito busca sentido para o mundo, qual seria a finalidade do antimito? A análise do poema prosseguirá, levando em conta uma resposta a essa pergunta.

O antimito traz o foco para o cemitério, lugar de contínua degradação do humano. Já se distancia da analogia da natureza, da imagem do que seria seu mito de busca do Absoluto. O antimito, num primeiro momento, é a morte simbolizada no (1) cemitério em si e (2) ritualizada dentro do esquema metafísico cristão quando ele se ajoelha diante da cruz. É uma morte mais simbólica.

Num segundo momento dessa desanimização, o metafísico começa a dar lugar para o mágico. Há a visão dos ossos que estimula a reflexão, consagrada em *Hamlet* e em *René*, de Chateaubriand, e em uma busca de conhecimento, que é adentrar os infernos.

Num terceiro momento, o mito finalmente esgarça o metafísico-simbólico e parte para o mágico. Como se a metáfora, o símbolo dos ossos secos, tivesse seu caráter analógico radicalizado e a narrativa, esse caráter narrativo do mito se tornasse mais evidente com a *ação* de um esqueleto que captura o *eu* melancólico – que se confere maior materialidade - e apressa, confirma seu destino, que é a aniquilação.

A autorepresentação mítica do *eu* melancólico que culmina na sua aniquilação destrói o próprio caráter analógico do mito. O antimito, por meio da analogia, destrói a própria analogia. Ele é um motor radical da própria analogia, pois ele a critica enquanto desenvolve seu processo de significação. Essa aniquilação do *eu* lírico resulta no nada, na não Consciência, no *alheamento* (ver acima na citação de Wellek) do sujeito, no não Ser. Desconsidera-se um caráter de evocação, evanescência da realidade e a mesma restringe suas possibilidades de significação das coisas.

O famoso ensaio *Luto e melancolia*, de Freud (1917), entre outras distinções, vê no luto a dor pela perda de um objeto *definido* (um ente querido, por exemplo) e pela dificuldade em substituí-lo; e na melancolia a indefinição desse objeto, o qual pode ser o próprio ego (Freud: 1988, p. 4-251; 253). O ego se consome a si mesmo. No poema, o *eu* melancólico começa por desvitalizar o mundo, seu espelho imperfeito, continua o processo em si mesmo, ao construir um espelho em que julga construir o mito de seu destino.

3.2. ANÁLISE DO POEMA “CONSOLAÇÃO”

*Às vezes, quando a lua melancólica
Empalece o cetim da azul redoma,
E o globo adormecido;
Quando, ao roçar da brisa a lira eólica
Suspira, e um vagido aos céus assoma, 5
Qual de infante perdido;*

*Quando o silêncio, fugitivo, errando
No arvoredor, um rumor vago desperta,
Que presto se esvaece;
Quando, ao longe erma estrela, palpitando, 10
Atrai os olhos, e lembrança incerta
Sobre lágrimas tece;*

Eu vou sentar-me a sós coas minhas mágoas,

*Co'os meus suspiros, na fragosa crista
De um rochedo do mar; 15
Ali não vejo os homens; - sobre as águas
Balança o céu, - nenhum batel se avista
No horizonte a vagar.*

*Então, da vida as fontes não golfejam
Sangue, - converso a Deus dentro em minha'alma 20
Sem palavras do mundo:
E sinto esses momentos, que gotejam,
Como orvalho do céu, celeste calma
Do coração no fundo.*

*De lá derramo os olhos macerados 25
Por essas praias, onde outrora em fios
Correu do Índio o pranto:
Tristes! assim pudesse eu dar meus fados
Por seu exílio nos sertões sombrios,
Da guaraponga ao canto! 30*

*Ali na harpa dos ermos entoara
Doces votos de amor desconhecidos
Aos bosques indianos;
Lá minha voz aos ventos espalhara
Já que só vi na terra fementidos 35
Os corações humanos.*

*E então quisera ter nas mãos o copo
Dos meus dias, de onde o desengano
Vazou-me as esperanças;
E quebrando-o a meus pés sobre um cachopo, 40
Sepultar para sempre no oceano
Minhas negras lembranças...*

*Em vão! Se meu olhar o céu percorre,
Encontra a face pálida da lua
Tão calma e tão contrita... 45
Então, nos lábios a blasfêmia morre,
Então, Senhor, bendigo a dor que estua
Nesta minh'alma aflita.*

*Posso chorar: aqui não me hão de o rosto
Voltar sorrindo os homens, deparando 50
Côo pranto em minha face;
Doce pranto de equívoco desgosto,
Que as urnas do prazer e dor vazando
Casam em brando enlace.*

*Possa, ó Senhor, de tuas mãos soltar-se 55
Meu elo extremo de existência escura
Nestes belos momentos!...
Deve a mente mais fácil desatar-se*

*Da terra, e aos teus pés subir mais pura
De humanos pensamentos.*

60

Lírica exemplar de Lessa, um de seus grandes poemas – se não o maior. A paisagem natural, noturna e solitária é totalmente confundida com os detalhes do estado de espírito do *eu* lírico. O mesmo sustenta esse procedimento ao longo de todos os sessenta versos e com numerosas variações de imagens, que podem ser visuais, sonoras, temporais, entre outras caracterizações. Sem contar que a complexidade pode ser verificada também na hierarquização de alguns elementos, como: a) contingência do *eu* lírico (afastamento da cultura); b) poetização da natureza; c) transcendência em relação à contingência e à poesia: o Absoluto.

SOLIDÃO

Nas primeiras estrofes do poema, a solidão pode ser vista, primeiro, enquanto condição, e até destino, do gênio enquanto limitado pelo desconforto de uma convivência social – e contexto histórico - que não proporciona espaço para o pleno desenvolvimento do potencial de sua sensibilidade. Haveria mesmo uma relação necessária, dentro da sensibilidade romântica, entre contemplação da natureza e uma "tácita insatisfação com o todo da cultura"(Nunes, p. 69).

No entanto, essa readaptação do solitário também é percebida como possibilidade de redenção última, o que seria uma radicalização

do afastamento enquanto destino, conforme se disse acima. O Poeta refere-se à invocação de Deus de modo a sugerir um enriquecimento da ação de sua sensibilidade ao indicar a transcendência, superação do mundo histórico, físico e poético.

Essa transcendência parte da poetização que o *eu* lírico faz da paisagem. O sinal gráfico dos dois pontos, ao final do verso vinte e um, encerra o que era propriamente comunicação mística e a confunde com a natureza: imagens do gotejar (verso vinte e dois) e orvalho do céu (verso vinte e três). Já a passagem "*Então, da vida as fontes não golfejam/Sangue(...)*", relembra a contingência social do Poeta. Em suma, a sugestão do Absoluto ocorre imbricada, em primeiro grau, a outros elementos fundamentais do poema. O interesse, aqui, é aludir à impressão de que a emergência do sagrado não possui valor suficiente para se destacar com muita evidência. Para efeito de ilustração, Deus surge num momento de trauma recente do *eu* lírico e é visto por esse como um Consolador na emergência. O Poeta não o considera em seu potencial enquanto Absoluto, realidade última, não condicionada pelo não Ser, considerado enquanto o que é colocado em perspectiva, externamente, ao Ser.

PRAZER E DOR

No que diz respeito à proliferação de imagens que caracteriza, em um nível, praticamente todo o poema, pode-se dividi-las em dois grupos, que se distinguem em função do tipo de afeto envolvido na projeção, na estilização da natureza por parte do *eu* lírico. Em um grupo, há configurações do prazer, em geral. Em outro, configurações

de um estado anímico, **mormente**, oposto, que é o da dor.

Até metade da terceira estrofe, há apenas imagens para a dor: choro de uma criança desamparada (vv. 5-6), triste lembrança (vv. 10-12), vagido (vv. 5), lágrimas (vv. 12).

Mas, em geral, a distribuição entre os caracteres de prazer e dor acontece em estrofes seguidas.

A proximidade entre os dois estados de espírito pode alcançar o paradoxo:

*Posso chorar: aqui não me hão de o rosto
Voltar sorrindo os homens, deparando 50
Côo pranto em minha face;
Doce pranto de equívoco desgosto,
Que as urnas do prazer e dor vazando
Casam em brando enlace.*

Na dinâmica entre prazer e dor, a relação com Deus reaparece e também é marcada por esses elementos de prazer e dor:

*Então, nos lábios a blasfêmia morre,
Então, Senhor, bendigo a dor que estua
Nesta minh'alma aflita. (vv. 46-48)*

Deus é visto de maneira mais compreensiva, no sentido de abençoar a própria dor por que o *eu* lírico passa.

IRRESOLUÇÃO

Neste estudo, já foi referida como um dos aspectos que mais chamam a atenção no poema a persistente sucessão de imagens de prazer e dor enquanto elementos de uma antinomia. Porém, julga-se necessária a consideração de um modo de abordagem que explore com mais pertinência essa particularidade do texto.

Insistindo na identificação dessa *multiplicidade* presente na distribuição das imagens no poema, é viável a criação de categorias de análise com o fim de integrá-las e facilitar a determinação de uma interpretação para o texto.

É possível, em um primeiro momento, agrupar indiscriminadamente, indiferenciadamente, todos esses elementos divididos, antes, nos estados anímicos de prazer e dor. A ideia de *alma romântica*, enquanto instância de experiência enriquecida pela consideração de outros elementos como a imaginação, a intuição e a sensibilidade diante da particularidade das coisas do mundo – e até da própria subjetividade – sugere amplitude suficiente para englobar a multiplicidade das configurações de prazer e dor. A expressão é tradução literal de "*âme romantique*", extraída do ensaio *L'âme romantique et le rêve*, de Albert Béguin. O termo "alma" é, ao mesmo tempo, vago – o que sugere amplitude –, mas é, ao mesmo tempo, rigoroso por conta de o mesmo ser usado sistematicamente em um ensaio de enorme abrangência de autores, textos e análises como é o de Béguin. Sem contar que "*alma romântica*" é bastante sugestivo para lembrar uma noção de interioridade espiritual bastante lata, facilmente identificável, quando está em questão o movimento romântico.

Ao se considerar uma grande variedade de dados de sensibilidade dentro da categoria da alma romântica, é possível, ainda, examinar a natureza do agrupamento desses dados. Foi mencionada acima a característica da indiferenciação na multiplicidade. Isso tem como consequência, para o interesse de estudo, a anulação da antinomia entre prazer e dor, tão fundamental ao poema. Nesse sentido, toda e qualquer antinomia não teria visibilidade alguma dentro da alma romântica. Amor e ódio, resignação e esperança, alegria e tristeza seriam vistos, antes, como componentes da maleabilidade, fluidez, efusão da alma romântica. Para o exame dessa nova distribuição dos estados de alma não é inapropriada a ideia de *extensividade*. Considera-se, aqui, a acepção do dicionário Le Robert para a entrada "extensible" e vista como adequada para a análise:

Qui eut englober ou s'appliquer à plusieurs choses. "Leur forule d'appréciation est la plus commode, la plus extensible, la plus malléable (...) qu'un critique ait jamais pu imaginer"
(Theophile Gautier)⁴⁶

A partir da ideia de extensividade, pode-se dizer que amor e ódio, bem e mal e, no caso desta pesquisa, prazer e dor são elementos co-extensivos. Num sentido mais radical, mas que não se julga seguro para o presente estudo, amor não seria co-extensivo com o estado de

⁴⁶EXTENSIBLE. In: *Le Grand Robert de la Langue Française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert*. Deuxième Édition entièrement revue et enrichie par Alin Rey. Tome IV – Entr -Gril. Paris: Le Robert, 1989.

ódio, mas com qualquer elemento – ou mais de um. Dessa forma, amor seria co-extensivo com o bem e o prazer. Por sua vez, o ódio seria co-extensivo com a tristeza e a esperança. Todas essas situações são possibilidades dentro da fluidez extrema da alma romântica, espírito infinito que tende, em sua atividade, a superar a linguagem verbal e, no contexto do Romantismo, é mais adequadamente expresso na música (Nunes, p. 68)

Entre outras atividades, a alma romântica busca, conscientemente, atuar sobre seus próprios caracteres - tais como sensibilidade, imaginação e intuição - para *senti-los*, apropriar-se *afetivamente* dos mesmos. Tal movimento pode ser de um desejo infinito na contemplação de si própria:

*A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo amor da irresolução e da ambivalência.*⁴⁷

Tomando-se como base o procedimento de análise que, neste trabalho, vem conferindo à subjetividade um tratamento mais complexo e, respeitando-se esse tratamento principalmente na ideia de

⁴⁷MITTNER, Ladislao, op. cit., p. 699.

que elementos da alma romântica são fluidos a ponto de não estabelecerem antinomias entre si, mas que são parte de uma mesma extensão e levando-se em conta esses detalhes dentre as categorias *irresolução* e *ambiguidade*, presentes na citação acima, será selecionada a primeira. Esta leva mais em consideração a extensividade dos elementos da alma romântica. A segunda sugere justamente a antinomia, uma vez que ambivalência pode dar a ideia de algo que não se define no contexto de dois estados de espírito que apresentam relação de antinomia entre si.

Certa adaptação da noção de irresolução pode ser suficiente para a abordagem da multiplicidade de elementos de prazer e dor em si, considerados mais presentes e funcionais na extensão da alma romântica no poema "*Consolação*". A irresolução é uma atividade da alma romântica que tem o poder de tornar mais complexa sua própria fluidez. Esse processo é afetivo, um desejo do espírito por enriquecimento da própria complexidade da interioridade do sujeito. Ama-se o prazer e a dor, indiferenciadamente e infinitamente, por conta do desejo de a alma romântica sentir a si própria; potencialmente, transcender a si própria.

Um dos elementos a que a alma romântica pode aspirar é o contínuo aperfeiçoamento do belo moral. O espírito acredita que sempre há algo mais belo do que o que ora se apresenta ao seu afeto; o que já é belo sugere algo mais belo ainda.

O caminho do aperfeiçoamento da interioridade do *eu* lírico no poema em questão começa no conflito com a contingência (sociedade e História), passa pela poetização da natureza e, até onde foi

analisado, a transcendência em Deus; transcendência cujo caráter começa agora a ser desenvolvido. Foi referido que Deus abençoa a dor do Poeta, conforme a leitura dos seguintes versos:

*Então nos lábios a blasfêmia morre,
Então, Senhor, bendigo a dor que estua
Nesta minh'alma aflita. (vv. 46-48)*

O prazer e a dor são assimiladas em algum grau, pode-se dizer, dentro da lógica deste estudo, pelo processo de transcendência a que aspira a alma romântica. A extensividade do prazer e a dor, enquanto característica que supera a eventual antinomia, chega ao grau máximo justamente na superação de uma antinomia mais radical, que é o paradoxo.

O ABSOLUTO

A poetização da natureza, considerada na estilização contínua dos elementos do prazer e da dor, atinge uma beleza que se supõe em um grau já definitivo. No entanto, o processo continua mesmo após a superação dessa própria contemplação da natureza. A dor e o prazer podem ser mais belos ainda, e o Poeta vislumbra o mundo *post mortem* (noção tão presente em todos os estudos dos poemas nesta pesquisa):

*Possa, ó Senhor, de tuas mãos soltar-se
Meu elo extremo de existência escura*

Nestes belos momentos!...
Deve a mente mais fácil desatar-se
Da terra, e aos teus pés subir mais pura
De humanos pensamentos. (vv. 55-60)

Por um lado, a dor: "*existência escura*", "*humanos pensamentos*" (em relação à proximidade de Deus); por outro, o prazer: "*belos momentos*". A completude possível, nesse poema, da transcendência da alma romântica é uma proximidade maior do Absoluto, de Deus, a que se chega por meio de uma bela morte, mais bela que a vida:

"O pensamento da morte justifica a existência terrestre, transfigura-a e revela suas belezas."
(BÉGUIN: p. 37)

A identificação com o Ser, Deus, não se processa, o que permite colocá-Lo no horizonte de expectativa de aperfeiçoamento da alma romântica, a partir do belo moral, pois Deus será visto também como belo.

A MELANCOLIA

O estado de excitação sugerido por esses elementos de prazer e dor (estados intensificados pela vontade), pela fluidez da alma romântica e pela ação infinita de aperfeiçoamento da irresolução em alguma direção – no caso deste trabalho, o belo –, a morte como

passagem, pode levar à intuição de uma espécie de dor do parto. Numa descrição até pueril, mas funcional, desse estado, é quando a mãe sabe que vale a pena o sofrimento, que o mesmo pode nem ser visto como tal por conta da sua recompensa. É uma bela melancolia, perfeitamente caracterizada na junção dos versos "*Meu elo extremo de existência escura / Nestes belos momentos!...*", uma co-extensividade de dor e prazer.

No âmbito geral dos estudos dos poemas já realizados neste trabalho, a melancolia não é uma progressão que culmina na destruição do ser. Julga-se que foi a combinação, por um lado, do elemento básico do poema "*Consolação*": a multiplicidade das configurações de prazer e dor, com a aplicação, por outro lado, das noções de *alma romântica*, *extensividade* e *irresolução*, as responsáveis por tal resultado.

3.3. ANÁLISE DO POEMA “*TRISTEZA*”

*Dizes que meu amor te encanta a vida,
Teus alvos dias, teus noturnos sonhos;
Mas tens a face de prazer tingida,
Teus lábios são risonhos!
Não podem florescer o amor e o riso 5
Nos mesmos lábios: da paixão o fogo
Mata as roas do rosto, de improviso*

Gera a tristeza logo.

*Olha: minh'alma é pálida e tristonha,
Minha fronte é nublada e sempre aflita; 10
Entretanto, uma imagem bem risonha
Dentro em minh'alma habita.*

*Mas esse ermo sorrir, que tenho n'alma,
Não é como da aurora o riso ardente;
É o sorrir da estrela em noite calma, 15
Brilhando docemente.*

*Ah! se me queres a teus pés prostrado,
Troca o riso por pálida beleza:
Mulher! Torna-te o anjo que hei sonhado,
Um anjo de tristeza! 20*

NÃO AMOR: BELO CONDICIONADO

A configuração do estado anímico do amor da amada, neste último poema, não é feita por ela, mas pelo eu. No entanto, ele refere, parafraseia o discurso do *tu*: “*Dizes que meu amor te encanta a vida, / Teus alvos dias, teus noturnos sonhos*”. (vv. 1-2).

É razoável supor que o *eu* dá informações suficientes para que se caracterize o que o *tu* entende sobre o próprio sentimento dela.

O *tu* refere três instâncias preenchidas pelo seu amor: a vida, o dia e a noite. A primeira é bastante genérica e sugere o grau de

entrega, de destino do seu amor. As duas seguintes sugerem seu amor como rotina; dir-se-ia até como uma manifestação mais concreta daquilo que soa mais ideal, simbólico, que é uma ideia de vida. Rigorosamente, do ponto de vista do *eu* lírico, a amada sente uma espécie de “não amor”, o qual será cada vez mais superado no poema. Ele até sabe que o *tu* quer amá-lo, mas não julga esse amor legítimo, levando em conta que uma definição de amor deve estar à altura de uma sublimidade íntima a este. É um amor que se quer divulgar, concreto, é um belo mais condicionado, limitado. Não é, por exemplo, o belo enquanto desejo constante em busca do mais belo, processo desenvolvido “em segredo” (solidão), levando-se em conta a ideia de irresolução com que se trabalhou na análise de “*Consolação*”. O *eu* é um *egoísta*. Se a irresolução dizia respeito apenas a ele, com a exceção do *tu*, o Absoluto, incondicionado, o *tu* fica muito limitado, tendo em vista essa relação transcendente, que já é transmental, com Deus. Não há esse tipo de relação com o *tu*, em “*Tristeza*” e o *eu* lírico se ressentido disso e propõe um aperfeiçoamento do *tu* para realmente amá-lo.

AMOR: BELO SUPERIOR

O *eu* lírico quer atrair a amada para que se adapte à maneira pela qual é amada. Em cada uma das duas primeiras estrofes, o *eu* lírico identifica o tipo de amor que lhe é direcionado a partir das imagens do sorriso da amada. Tais imagens do riso não se coadunam a determinada imagem do que seria, em si, a natureza do riso amoroso:

- riso 1: “Mas tens a face de prazer tingida,/ Teus lábios são risonhos!” (vv. 3-4)

- riso 2: “Não podem florescer o amor e o riso/ Nos mesmos lábios” (vv. 5-7)

O *tu* ama. No entanto, amor e alegria não podem, ao ver do *eu*, transparecer ao mesmo tempo. Na verdade, o *eu* lírico não “acredita” que seja correspondido. Ele questiona o *tu*. Amor para ele só de um tipo, o sombrio, arrebatador, o *amor - morte*. Para ele ser convencido de que é amado, o *tu* tem de se transformar para ascender à categoria de amante. Ele descreve, nos versos seguintes, como o “verdadeiro” amor tem efeito sobre a porta da alma, a face: “*Da paixão o fogo/Mata as rosas do rosto, de improviso/Gera a tristeza logo*” (vv. 6-8)

Amor tem relação direta com a melancolia - tomada como sinônimo cabível, em termos de análise e em termos de adequação à imagem sugerida pela expressão “tristeza” - e não com o prazer, em sua acepção inequívoca, sem ambiguidade.

AMOR E MORTE

Na terceira e na quarta estrofe, o *eu* lírico, em raciocínio em que transparece a antítese quanto ao que se formulou em relação à *persona* feminina, retoma a imagem do riso e a constrói conforme sua visão.

Para essa análise, é a imagem do riso, agora apresentada para o *eu* lírico, o início do processo de sedução para trazer o *tu* para o seu mundo, o realmente perfeito.

A caracterização desse riso é sumarizada nos dois últimos versos: “*É o sorrir da estrela em noite calma,/ Brilhando*

docemente”(vv. 15-16). À primeira vista, então, a visão que o *eu* lírico dá de seu próprio mundo não é, necessariamente, tão incompatível com o mundo alegre do *tu*. “Calma” e “docemente”, qualificativos de “sorrir”, sugerem serenidade, combinação de qualificações como serenidade e tristeza. Não seria um despropósito o uso da ideia de uma “bela melancolia” para também qualificar esse mundo. No entanto, essa serenidade é particularizada quando relativa a esse *eu* lírico. Ao duvidar de que seja amado, de que seja amor propriamente dito o que a sua amada sente por ele, o *eu* lírico faz observações que, ao negarem a legitimidade desse amor, indiretamente dão a entender logo o que é seu próprio sentimento dele. É um amor

- a) que não tem, como o *tu*, uma face tingida de prazer (vv. 3-4);
- b) cujo sentimento é intenso, sombrio, a ponto de não combinar com a alegria estampada na face (vv. 5-8).

BELA MELANCOLIA

Esse elemento pode ser estudado com proveito e economia, tomando-se como base apenas a quarta estrofe. Nela aparece uma imagem do riso, presente em todo o poema. Serão analisados alguns qualificativos desse riso.

Retomando-se a quarta estrofe, há o adjetivo “ermo”, antecedente imediato de “sorrir”: “*Mas esse ermo sorrir, que tenho n'alma*” (v. 13). Tomar-se-á essa expressão como adequada para prosseguir a análise, levando-se em conta, basicamente, o papel que a imagem da solidão tinha no estudo de “*Consolação*”. Naquele poema,

a solidão era contemplação da natureza enquanto fuga da sociedade e do efeito das circunstâncias históricas, além de espaço privilegiado para a transcendência do destino (aproximação em relação ao Absoluto). Neste estudo será privilegiado o primeiro elemento. Nesse sentido, na análise de “*Tristeza*” é inviável o esforço em se aplicar a ideia da solidão enquanto âmbito da relação com Deus. O *tu* desse poema é a amada e sua relação com ela não é transcendental; ele não busca algo superior a si, mas, sim, propõe ao objeto de seu amor uma ascese não só ao amor (perfeito), mas a um mundo desse amor, um mundo dentro da morte, que é o mundo dele.

À ideia de melancolia, mesmo de uma bela e suave melancolia, não escapa, no poema, uma inserção em um contexto mais sombrio. Nos versos “*Olha: minh'alma é pálida e tristonha,/ Minha fronte é nublada e sempre aflita*” (vv. 9-10), o campo semântico da morte é plenamente apresentado. Os qualificativos “pálida”, “tristonha”, “nublada” e “aflita” potencializam a ideia da morte, se se considerar uma maior aproximação deles no texto.

Uma leitura sistemática do poema pode considerar o desenvolvimento de uma noção de amor que parte de algo valorizado socialmente (ao contrário do espaço de solidão e contemplação da natureza em que está o *eu* lírico) a outra noção do mesmo sentimento mais egoísta – e destruidor, como se verá – do *eu*.

A ligação entre amor e morte está plenamente realizada dentro da categoria do amor cortês:

“(...) *Precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está*

ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue completamente a ela. Isso porque desejamos salvar a paixão e adoramos essa infelicidade, ao passo que as morais oficiais e a nossa razão as condenam.” (Rougemont: 2004, p. 31, grifos do autor)

Para Rougemont, a lírica trovadoresca – em que se inclui o gênero de cantigas de amor portuguesas e parte da produção literária de toda a Europa – foi uma espécie de linguagem cifrada que, por meio de recursos retóricos muito expressivos, velava detalhes de uma seita herética cristã de Provença (atual sul da França), o catarismo. Em termos bem gerais, era uma religião platônica, dualista, que, na superação praticamente absoluta dos prazeres do mundo da contingência (feito por Lúcifer), a alma buscava o retorno a uma região espiritualmente superior, de onde tinha sido atraída por Lúcifer (ibidem: p. 109). As práticas ascéticas do catarismo chegavam a ponto de o prosélito morrer voluntariamente em jejuns iniciáticos (Rougemont: op. cit., p. 110).

Uma das manifestações práticas dessa religião era a completa abstinência sexual, que, conseqüentemente, envolve uma ojeriza ao casamento. A representação da eterna ansiedade presente na distância entre o amante e sua Senhora na poesia trovadoresca seria um disfarce para o desejo de infelicidade, a paixão justamente enquanto desejo do sofrimento.

A seita cátara foi destruída por volta do último quartel do século

XIII pela cruzada contra os Albigenses. Aliás, o culto também era conhecido como “*Igreja de Amor*”.

O mito de Tristão e Isolda - em parte representativo dessa visão de mundo - foi retratado de diferentes maneiras na Idade Média. Em linhas gerais, a história pode ser descrita assim: Tristão, excelente cavaleiro a serviço de seu tio, o rei Marcos da Cornualha, viaja à Irlanda para trazer a bela princesa Isolda para casar-se com seu tio. Durante a viagem de volta à Grã-Bretanha, os dois acidentalmente bebem uma poção de amor mágica, originalmente destinada a Isolda e Marcos. Devido a isso, Tristão e Isolda apaixonam-se perdidamente e de maneira irreversível um pelo outro. De volta à corte, Isolda casa-se com Marcos, mas ela mantém com Tristão um romance que viola as leis temporais e religiosas e escandaliza a todos. Tristão termina banido do reino, casando-se com Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha, mas seu amor pela outra Isolda não termina. Depois de muitas aventuras, Tristão é mortalmente ferido por uma lança e manda que busquem Isolda para curá-lo de suas feridas. Enquanto ela vem a caminho, a esposa de Tristão, Isolda das Mãos Brancas, engana-o, fazendo-o acreditar que Isolda não viria para vê-lo. Tristão morre, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre também de tristeza.

A abstinência sexual entre os dois não era necessariamente existente, mas o que movia a relação era uma chamada *felicidade na infelicidade*. Era, ainda, um amor *recíproco e infeliz*, o qual tem íntima relação com o amor cortês. Amor *recíproco*, à medida que Tristão e Isolda se amam ou, ao menos, disso estão persuadidos. E realmente são de uma fidelidade exemplar um em relação ao outro. Mas a

infelicidade é que o amor que os persegue não é o amor pelo outro, tal como ele é na sua realidade concreta. Eles se amam, mas cada um só ama o outro *a partir de si, não do outro*. A infelicidade deles alimenta-se, assim, de uma falsa reciprocidade, máscara de um duplo narcisismo, a tal ponto que, em certos momentos, sentimos transparecer no excesso da paixão uma espécie de ódio do amado.

Em “*Tristeza*”, o amor cortês tem apropriação particular e dentro da noção de irresolução já observada na análise de “*Consolação*”. Uma relação de cumplicidade não se destaca entre o *eu* lírico e a amada. O *eu* procura um amor sombrio que resultará na própria destruição espiritual desta. Não é um egoísmo a dois, mas apenas do *eu*. Em “*Consolação*”, seu isolamento social era completo e sua cumplicidade era apenas com o Absoluto, Deus; o *eu* é um ser especial, o *gênio*, enquanto figura que se desenvolve teoricamente já desde meados do século XVIII e atinge estabilidade como categoria do Romantismo.

O que se observa em “*Tristeza*” é uma radicalização dessa categoria do *gênio*. Apesar de, num primeiro nível de leitura, o *eu* alimentar a expectativa de idealizar a amada – última estrofe do poema –, tal idealização é especialmente egoísta: o *eu* deixa transparecer uma paixão *condicional, interessada*.

Antes de se concluir a presente análise, concentrando-se na transformação a que é sujeita a figura da amada por parte do *eu* lírico, vai-se agora especular sobre o processo por que passaria o *eu* dentro de sua visão sombria do amor. A categoria do amor romântico presta-se muito bem a uma reflexão a partir do conceito de *irresolução*

adotado no capítulo anterior.

Uma vez que esse conceito citado por Nunes, p. 52, recebeu uma adaptação específica para este trabalho, não seria pretensioso, mas até necessário, fazer uma citação interna ao próprio estudo. Dessa forma, a irresolução será considerada como desejo, moral de aperfeiçoamento da alma romântica, enquanto subterfúgio para um processo mais específico que é o *desejo do desejo*.

O amor cortês é o *amor do amor*, e não da pessoa amada. O *eu* ama *seu amor*, o *próprio sentimento*, e não a *persona* do *tu*. O amante trovadoresco adora o próprio sentimento e converte sua vida, sua identidade, em uma completa espera, uma determinada promessa de eternidade, um certo tipo de amor. O *eu* não quer alcançar o Absoluto, apenas contempla, ama - lúdica e ansiosamente - o mover de seu mundo dentro da morte, esfera maior em que se configura seu amor. Os caracteres dessa alma romântica, assim como foi vista neste trabalho, são indicados, vislumbrados, privilegiadamente dispostos, tão concentrados em poucas frases, de modo a fazer emergir um desejo do belo infinito, no sentido de um desejo que consiste em uma *ansiedade* específica, para além da prevista no processo da irresolução. “Pálida”, “tristonha”, “nublada” e “aflita”, todos esses termos estão presentes em apenas dois versos: “*Olha: minh'alma é pálida e tristonha; /Minha fronte é nublada, e sempre aflita*” (vv. 9-10). Eles são todos pertencentes a um mesmo campo semântico, rigorosamente previsto na teoria que norteia esta pesquisa, que é a do *sublime sombrio*. Se a ansiedade, para o amante provençal, são as dores de parto para o Absoluto, para o amante egoísta e mórbido, seu

amor pelo amor produz, pelo mecanismo quase cego da irresolução, ansiedade para projetar esse amor na amada, tragá-la - enquanto projeção de sua alma - para esse mundo de sua sensibilidade; em suma, *transformá-la*.

ESPECTRO

O poema *Tristeza* é, em outro âmbito de interpretação - apenas aludido aqui como fugaz apoio ao método empregado em todo o estudo - uma *armadilha poética*, decomposta em elementos de subserviência calculada da parte do *eu* lírico, que transforma o *tu* ao *desvitalizá-lo*. A amada deixará a condição de *persona* do mundo da *integração* concreta possível numa vida que é para ser gozada, sem preocupações que desejam a *dramatização*, a poetização radical e sombria da vida⁴⁸ que pode comunicar seu amor *ingenuamente*.

O “*anjo de tristeza*”, neste mundo de sombras contínuas e crescentes, é, num sentido mais vulgar, um *espectro* assustador. Metaforicamente, uma “*Rainha dos Mortos*” (segundo a lenda da procissão de estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, durante o Ultrarromantismo, lenda segundo a qual os estudantes carregaram um caixão fúnebre com uma mulher dentro dele para celebrar uma cerimônia macabra no Cemitério da Consolação). (Vicente de Azevedo apud BARBOSA, Onédia, p. 23)

Procurando-se ir além dessa determinação mais prosaica de

⁴⁸Pela expressão “*poetização radical da vida*” pode-se pensar num conceito muito caro ao Romantismo (principalmente aos seus contemporâneos teorizadores alemães) que é a ironia romântica. Seria um âmbito fundamental de um processo de irresolução que caminha para a tragicidade numa espécie: “*O homem é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível*”. (Muecke, pp. 38-39)

“*anjo de tristeza*”, há que se lembrar que se utilizou na análise de “*Desengano*”, que utilizava a expressão “mineralização” para um tipo de desvitalização, de aproximação do não Ser, pessimismo em relação à prevista transcendência romântica (ou da filosofia idealista alemã) ao Absoluto. O *eu*, em “*Tristeza*”, é caracterizado a partir dos já analisados versos 9-10 um ser melancólico, justamente nessa linha de “*Desengano*”. Como neste último poema – e, até mesmo em “*A noite*”, a mineralização é vista como algo finito, o não Ser, diferentemente da esperança de identificação do *eu* com o Absoluto, Deus, como em “*Consolação*”.

3.4 ANÁLISE DO POEMA “*SONETO*”

*Há tormentos sem nome, há desenganos
Mais negros que o horror da sepultura;
Dores loucas e cheias de amargura,
E momentos mais largos do que os anos.*

*Não são da vida os passageiros danos 5
Que dobram minha fronte. – A desventura,
Eu a desdenho... A minha sorte dura
Fadou-me dentro d’alma outros tiranos.*

*As dores d’alma, sim; ela somente,
Algoz de si, acha um prazer cruento 10
Em torturar-se ao fogo lentamente.*

*Oh! isto é que é sofrer! – nenhum tormento
Vale um gemido só d'alma tremente,
Nem séculos as dores de um momento! 14*

Neste poema, a melancolia atinge sua forma mais acerba e insuportável. Em um primeiro nível, a melancolia é mais elaborada pelo eu. Ela se manifesta em dois estados. Há uma oposição entre um sofrimento que sugere inconclusão, duração e sofrimentos acerbos, mas que sugerem adaptação do *eu* lírico.

Assim, na primeira estrofe, temos o primeiro dos tipos de sofrimento nas seguintes passagens: “*tormentos sem nome*” (v. 1), “*desenganos/ Mais negros que o horror da sepultura*” (vv. 1-2), “*Dores loucas e cheias de amargura*” (v. 3) e “*momentos mais largos do que os anos*” - no sentido de longo sofrimento (v. 4). A esse sofrimento mais intenso contrapõe-se o grupo constituído por “*horror da sepultura*” (v. 2), “*anos*” - no sentido de *longo sofrimento* (v. 4).

Também na quarta estrofe ocorre a mesma oposição. Expressando o sofrimento mais intenso, têm-se: “*um gemido só d'alma tremente*” (v. 13) e “*dores de um momento*” (v. 14). (Perceba-se que, no caso do verso quatorze, há novamente a ideia de um sofrimento que sugere inconclusão, que se concentra em um período de tempo). Já quanto ao grupo de sofrimento menos intenso têm-se: “*tormento*” (v. 12) e “*séculos*” (v. 14) – também no sentido geral de *longo sofrimento*.

Na segunda estrofe, surge uma terceira classe de sofrimento,

mais um estado anímico contido na categoria *sofrimento*. O *eu* lírico se refere ao seu fado, destino enquanto condição negativa de sua existência: *Não são da vida os passageiros danos / Que dobram minha fronte. – A desventura, / Eu a desdenho... A minha sorte dura / Fadou-me dentro d'alma outros tiranos.*

No entanto, ao contrário de “*À noite*” e “*Desengano*”, em que o *eu* lírico percebe o fado de maneira fundamentalmente condenatória, no trecho acima há uma adaptação, uma resignação que relativiza o alcance máximo do pessimismo que tal condição pode trazer.

Nos versos sete e oito, “*A minha sorte dura / Fadou-me dentro d'alma outros tiranos*”, já se vislumbra que há um sofrimento maior que o do fado. E ele é assim descrito na estrofe seguinte: *As dores d'alma, sim; ela somente, / Algoz de si, acha um prazer cruento / Em torturar-se ao fogo lentamente.*

O sofrimento é tão grande que o *eu* lírico projeta o afeto para fora de si, aliena-se em relação a ele. O *eu* transforma-se em um *ele* que, no entanto, não é uma *persona*. O sentimento, indicado por tudo o que, nessa estrofe, está relacionado a “alma”, o *ele*. A alma, enquanto desvinculada de um ente, não é apenas, diga-se, uma antropomorfização da dor. Há um mecanismo nela que mantém a atividade desse sentimento. Ela é “*algoz de si*” (v. 10) e “*acha um prazer cruento / Em torturar-se ao fogo lentamente*” (v. 10-11). Levando-se em conta a sugestão, anteriormente identificada, da dor enquanto fenômeno especialmente devastador em função de ela ser considerada em um espaço de tempo curto, mas que tende ao infinito, por conta da percepção do *eu* lírico; levando-se tal ideia em conta, a

expressão “lentamente”, especificando a autotortura referida no verso acima, também, por analogia, tende ao infinito. A impressão é de que esse sofrimento se retroalimenta por meio de um *desejo de dor*; em termo mais corrente, por meio do sadomasoquismo.

Essa ruptura dentro do *eu* ocasiona uma representação de estado anímico que resiste a uma série de categorias de análise já utilizadas neste trabalho. Em primeiro lugar, a ideia mesma de *alma romântica*, categoria que procura apresentar uma dinâmica especial, mais plástica, mais maleável do *eu* lírico, torna-se inviável, uma vez que ele isola seu sentimento ao projetá-lo.

Uma vez que a noção de *irresolução* - utilizada na análise dos poemas “*Consolação*” e “*Tristeza*” - depende da de *alma romântica*, no sentido de desejar aumentar a própria complexidade, mesmo que seja um estado anímico doloroso, a irresolução é propriedade de um elemento do *eu* lírico. “*Alma*”, enquanto termo que indica o afeto, projetado pelo *eu*, que o transforma em algo que ele não reconhece em si.

Tampouco “*alma*” é um espectro, como em “*Tristeza*”. Neste poema, a amada, a quem o *eu* lírico se dirige, torna-se um fantasma, enquanto se distancia da integração do mundo da coesão social e se adapta ao mundo em que o *eu* opera a desmineralização. Mas o espectro continua sendo uma *persona*.

Passando em revista a inadequação das categorias de análise utilizadas para o estudo de poemas anteriores nesta pesquisa, considerar-se-á “*alma*” como um complexo constituído por:

a) um *objeto*, que não seria exagero também nomear *minério* -

lembrando a categoria *mineralização / desvitalização* da *persona* lírica, usada até agora nesta pesquisa e que remete ao mundo inorgânico (ver a análise do poema “*Desengano*”, p. ???).

b) um *desejo* – no caso, o sadomasoquismo.

Pode-se, na lógica da análise deste poema, dar prosseguimento à mesma, lembrando-se que esse *minério* mantém um desenvolvimento eterno. Tal desenvolvimento dar-se-ia a partir da possibilidade, já levantada na história da Filosofia, de se entender que o mundo inorgânico possa ser guiado por uma vontade cega e inconsciente.

Em primeiro lugar, é útil o conceito de *mônada*, a partir da descrição dada a ele pelo filósofo alemão Leibniz (século XVIII). Para ele, a “*mônada é um átomo espiritual, uma substância desprovida de parte e de extensão e, portanto, indivisível. Como tal, não pode desagregar-se e é eterna. (...) As atividades fundamentais da mônada são a percepção e a apetição*”. (Abbagnano, p. ???). As mônadas podem constituir não apenas espíritos humanos, mas também a matéria.

Para este trabalho, interessa que a mônada seja constituinte do minério, o qual é resultante da alienação que acomete o *eu* por conta da projeção do próprio sofrimento. A mônada constituiria sua parte material e o *desejo* cego, a *apetição*, que a alimenta. No caso do estudo em questão, o já referido sadomasoquismo. E o minério, animado por essa apetição, é eterno.

Quanto ao fato de não se aproveitar o elemento de inextensibilidade da mônada, uma vez que pode enfraquecer a

sugestão de *minério* enquanto corpo extenso, julga-se suficiente suprir tal lacuna a partir de uma apropriação do princípio de que, para Schelling, o Espírito Absoluto está presente no mundo inorgânico (extensivo). Ainda para Schelling, o mundo inorgânico, como parte da natureza, tem uma finalidade, que é a de integrar-se a esse Espírito Absoluto (Schelling apud Bornheim, pp. 100-101).

Mas neste trabalho não há uma finalidade para o *minério*. Há um processo infinito, mas que se caracteriza por seu *desencanto*, não havendo busca por integração. Esse desencanto é eterno, basta a si mesmo. O sofrimento intenso que o *eu* aliena para fora de si, tornando esse afeto um objeto, coisa, desenvolve-se eternamente por um *mover*, um desejo cego e inconsciente (Schelling, apud Bornheim p. 100), que é, no caso do estudo em questão, o sadomasoquismo.

O afeto doloroso “gosta” de si mesmo, de modo a se manter enquanto sofrimento. A eternidade desse processo é, diga-se, ilustrada, manifestada por esse movimento de retroalimentação do sofrimento. Lembrando-se que esse é um *processo desencantado* e que tem base no grande grau de sofrimento que ocasionou ser esse sofrimento alienado da parte do *eu* lírico, pode-se dizer que esse processo geral constitui a objetificação da melancolia. A melancolia aqui é, metaforicamente falando, eterna. Esse caráter já podia ser vislumbrado por conta da expressão de dor especialmente intensa enquanto presente num tempo considerado em sua duração, em contraposição a sofrimentos mais ou menos assimiláveis, no longo prazo, de maneira rotineira – não intensa – pelo *eu* lírico (estrofes 1 e 4).

O processo *desencantado*, referido acima, ultrapassa o processo

de mineralização, a construção de sentido denotativo por parte da metáfora desanimizante (ver acima). Em “*Desengano*” (p. ???), a análise não avança além da menção ao não Ser, ao Nada. A perenidade do minério, enquanto processo, pode ser vista, denotativamente, como um movimento de rotação do não Ser; metaforicamente, um movimento do não Ser em torno de seu eixo, sugerindo a eternidade; ele, próprio, metáfora do objeto, melancolia eterna.

POÉTICA DA VERGONHA

Falou-se, anteriormente, do processo desencantado que é a dinâmica entre *minério* e *apetição* do sadomasoquismo, a qual simboliza a objetificação da melancolia, a melancolia como um minério eterno. No entanto, pode-se levantar, neste estudo, o papel do afeto do sadomasoquismo enquanto elemento que ameaça algumas categorias específicas que definem o lugar do *eu* lírico romântico.

Na reflexão alemã romântica, há a ideia de que a poesia coincide com a verdade. A literatura não consiste, como nas poéticas e obras de um classicismo mais exemplar, como foi o francês, na imitação da natureza. “*A arte é para o romântico, uma experiência de verdade. (...) É preciso situarmo-nos do ponto de vista da obra e do seu produtor, para assim descobrir que, pela arte, se acede ao conhecimento, à realidade, à própria verdade*” (Angelo: p. 62, grifo do autor).

Prevvia-se, inclusive, a dimensão moral da beleza: “*A ideia da beleza como unificação de conhecimento e moralidade*” (ibidem).

O gênio, nesse contexto romântico, era, entre outras coisas, o

depositário de um destino trágico, mas especial, que o distinguia de quem não tinha o seu dom. Era fonte privilegiada da verdade e do bem (até certo ponto, pois a figura do herói byroniano é a de um anti-herói).

Se se assumir que o *eu* lírico dirige-se, em boa parte do poema, a uma *persona* enquanto quem pretende desabafar a dor trágica e especial do gênio, tal atitude pode perder justamente seu valor de verdade, sendo desmistificada por conta do juízo que se possa fazer do elemento do sadomasoquismo.

No famoso relato do herói romântico René, de Chateaubriand, há o fio condutor de uma ambígua relação com a irmã, Amélie. Já no caso de “*Soneto*”, o sadomasoquismo é expresso e pode-se supor que não contribua para a construção da figura do gênio sofredor proposta no poema. Na terceira estrofe, não é insuportável o afeto no sentido genérico de dor. Também a impressão de rompimento da consolação desse sofrimento por conta da sustentação de um *status* contribui para a intensidade do sofrimento. E é o amor pelo próprio sofrimento o que é inconfessável e que ameaça a figura do herói. Em “*Tristeza*”, utilizou-se a noção da necessidade de um mito para expressar o desejo pelo sofrimento, que é o amor-paixão. Esse caráter de algo inconfessável pode ser atribuído, dentro da lógica desta análise, ao *eu* lírico.

3.5. ANÁLISE DO POEMA “À NOITE”⁴⁹

*Deixei de insônias cercado
O meu solitário leito
Para vir contar-te, ó noite,
As angústias do meu peito.*

*Toda de luto trajada, 5
Tão tristonha como eu,
Teu triste aspecto harmoniza
Coas dores do peito meu.*

*Se tu velas só na terra,
Chorando teu triste fado, 10
Quantas lágrimas derrama
Quem é como eu desgraçado!*

*Se eu vivera num sepulcro
Mais negro que o manto teu,
Tão desgraçado não fora 15
Coas dores do peito meu.*

Antônio Candido fala sobre o heptassílabo ser um dos versos mais utilizados pelos românticos (op. cit., II, p. 36). É um verso muito variável, permitindo diversas alternativas rítmicas (ibid., loc. cit.;

⁴⁹ LESSA: 2000, p. 35.

CHOCIAY: 1974, p. 90). Pela classificação de Amorim de Carvalho, os heptassílabos, por possuírem um número ímpar de versos, seriam cantantes, líricos (1991, p. 51).

Considerando-se os acentos primários e secundários⁵⁰ nos versos do poema em análise, temos a seguinte estrutura rítmica:

	2-4-7
	2-5-7
	3-5-7
	3-7
5	1-4-7
	3-5-7
	2-4-7
	2-5-7
	3-5-7
10	2-5-7
	1-2-6
	2-4-7
	3-7
	3-5-7
15	1-4-7
	2-5-7

⁵⁰ Proença refere que Said Ali teria sido o primeiro a apontar a existência de acentos secundários em vocábulos com muitas sílabas (1955, p. 18). Ele toma como exemplo a expressão “Misericordiosíssimo cordeiro”, de Augusto dos Anjos (op. cit., p. 20). Considerando-se o vocábulo isoladamente, haveria, ao menos, três possibilidades de pronúncia para a palavra “Misericordiosíssimo”: “Mí-sericor/diosí/simo”, “Misê/ricordiosí/simo” e “Miséri/cordiosí/simo” (op. cit., p. 21). Note-se que, em cada uma dessas formas há, ao menos, um acento secundário além do acento tônico (o principal).

Uma análise dessa estrutura permite-nos identificar seis estruturas métricas, distribuídas de acordo com o quadro a seguir:

Estrutura rítmica	Número de versos
2-4-7	3
2-5-7	4
3-5-7	4
3-7	2
1-4-7	2
1-2-6	1

O quadro acima pode mostrar-nos que, apenas se considerando o número de estruturas rítmicas, não haveria um padrão rítmico para o poema. Também no nível da estrofe, não se percebe uma regularidade rítmica⁵¹.

O indício mais relevante de regularidade rítmica parece ocorrer na segunda estrofe, em que os acentos na quarta e na quinta sílabas métricas se alternam nos quatro versos. Mas tal regularidade não destoa muito, em um exercício de declamação básica⁵², da irregularidade rítmica do restante do poema. Péricles Eugênio Ramos

⁵¹ Chociay (op. cit., pp. 1-2) considera a possibilidade da estrofe enquanto convenção que regulariza os acentos de entonação e vocabular dentro de um período do discurso. (Os termos “*período*” e “*discurso*” estão sendo utilizados em sentidos bastante latos, que podem ser encontrados na sistematização dos dados da língua portuguesa feita por gramáticas tradicionais.)

⁵² Para este trabalho estão sendo consideradas várias observações de Bueno (1966) a respeito de técnicas de declamação, principalmente no que diz respeito a uma característica entoação do *enjambement* (op. cit., p. 189). Ressalte-se, no entanto, que não compartilho do relativo conservadorismo do autor no que diz respeito à ocorrência de variantes da norma culta da língua em eventuais declamações.

aponta essa irregularidade para os heptassílabos como característica da língua portuguesa⁵³.

Tal irregularidade influenciaria a musicalidade do poema? A partir da análise acima, admitir-se-á que sim. Amora refere a existência de um ritmo cantante para poemas de número ímpar de sílabas. No entanto, a análise formal do poema em si não corroboraria tal colocação.

Passando-se ao aspecto semântico propriamente dito do texto, verifica-se, em um nível bem superficial de sentido, dois “entes” poemáticos: o *eu* poemático e a noite antropomorfizada. Aquele, um insone que, provavelmente da janela de seu quarto, dirige-se a esta, uma entidade personificada por ele. Tanto um quanto o outro são caracterizados por elementos sombrios idênticos, conforme o quadro abaixo:

Eu poemático	Noite
Solidão (“ <i>meu solitário leito</i> ”: v. 2)	Solidão (“ <i>Se tu velas só na terra</i> ”: v. 9)
Tristeza (“ <i>Toda de luto trajada/ Tão tristonha como eu</i> ”: vv. 5-6)	Tristeza (“ <i>Toda de luto trajada/ Tão tristonha como eu</i> ”: vv.5-6; “ <i>Chorando teu triste fado</i> ”: v. 10)
Maldição (“ <i>Quem é como eu desgraçado</i> ”: v. 12; “ <i>Se eu vivera num sepulcro/ Mais negro que o manto teu,/ Tão desgraçado não fora/ Coas dores do peito meu</i> ”: vv. 13-16)	Maldição (“ <i>Chorando teu triste fado</i> ”: v. 10).
Insônia (“ <i>Deixei de insônias cercado/ O meu solitário leito</i> ”: vv. 1-2)	Insônia (“ <i>Se tu velas só na terra</i> ”: v. 9)

⁵³ Ele utiliza a noção de silabismo para descrever a irregularidade de acentos dentro da estrofe – dir-se-ia, de verso para verso: “Reconhece-se o silabismo de uma composição (ou de uma estrofe) quando, tendo ela versos de uma só medida, a alternância dos acentos varia de verso para verso” (1959: p. 30). É esse o caso de “*À noite*”, em que não se percebe regularidade na alternância dos acentos, contados verso a verso.

O *eu* poemático projeta sua condição interior no ambiente exterior, que é a noite. Aprofundando um pouco a análise semântica em conotação, não seria impróprio notar, no solilóquio do *eu* poemático, uma progressão na conotação sombria do poema. Tal fenômeno dar-se-ia na passagem que tem como um de seus polos a série de elementos sombrios acima identificada. Esta série pode ser considerada em seu caráter de exterioridade se pensarmos que o *eu* poemático projeta estados anímicos sombrios para fora de si, na noite.

O outro polo do espectro da conotação sombria do poema seria constituído pela imagem do sepulcro, nos versos 13 e 14: “*Se eu vivera num sepulcro/ Mais negro que o manto teu*”.

“Sepulcro” pode ter uma conotação mais óbvia de grande sofrimento do *eu* poemático por causa da comparação que ele faz entre sua condição e o aspecto físico da noite na última estrofe. Mas o grau de conotação aumenta por conta de o elemento do sepulcro não ter seu sentido conotativo influenciado apenas pelo conteúdo semântico da última estrofe. Ele, como símile do sofrimento do *eu* poemático na última estrofe, apesar de não ser propriamente um dos elementos sombrios configurados em todo o poema, possui relação conotativa com eles. Determinada conotação sombria sua pode ser verificada no uso que o *eu* poemático estaria fazendo dela ao encarecer sua condição de desgraça na última estrofe do poema. E, neste trabalho, está-se utilizando a ideia de desgraça com o mesmo sentido de *maldição*; justamente um dos elementos sombrios constantes no quadro acima (vv. 12-16 para o *eu* poemático).

Para esta análise, é importante legitimar um lugar para o elemento do sepulcro para um nível mais profundo de conotação, pois, no espectro da conotação sombria geral do poema, ele teria um caráter de interiorização; diferentemente do primeiro polo, que é o da exteriorização.

A interiorização presente no desenvolvimento do sentido conotativo do elemento do sepulcro neste trabalho teria parte de sua funcionalidade, na interpretação do poema, na ideia de que essa interiorização sugere a passagem da conotação sombria dos elementos do primeiro polo de um ambiente exterior para um ambiente interior.

Como descrito acima, tal ambiente exterior seria constituído, metaforicamente, pelas projeções que o *eu* poemático faz no elemento físico da noite. Poder-se-iam integrar todos os elementos sombrios projetados por esse *eu* poemático na noção mais genérica de sofrimento intenso; sofrimento cujo aspecto de intensidade deve ser frisado no sentido de se particularizar suficientemente essa ideia de sofrimento nesta análise.

A figura do sepulcro, neste ponto da leitura do poema, poderia dividir o poema semanticamente em duas partes. A primeira é a da exterioridade, caracterizada pelo sofrimento intenso do *eu* poemático. Se se pensar numa conotação mais óbvia do sepulcro como símile para a cessação da vida, a exterioridade é o espaço da vida. Nesse nível, ela está sendo considerada no âmbito biológico. Mas, no que diz respeito ao âmbito moral, é uma vida caracterizada pelo sofrimento do *eu* poemático.

A segunda parte da divisão semântica é a da interioridade, polo para o qual converge a conotação sombria do poema. Uma medida de funcionalidade dessa interiorização, na leitura de “À noite”, consistiria na conotação de uma vivência dentro do túmulo: “*Se eu vivera num sepulcro*” (v. 13).

A ideia de uma vida dentro do sepulcro poderia soar deliberada demais para a interpretação do poema. O próprio *eu* poemático enfraquece essa sugestão, ao utilizá-la em sentido figurado.

No entanto, a noção de que há uma passagem da conotação sombria mais geral do poema de um polo de exterioridade para o sepulcro enquanto polo de interioridade desse movimento semântico é um elemento que permitiria ao leitor especular menos deliberadamente sobre as possibilidades conotativas da figura do sepulcro no poema. Uma delas é justamente a de que a passagem dos elementos sombrios do polo da exterioridade para o sepulcro, enquanto polo de interioridade, corresponda à passagem da existência de sofrimento do *eu* poemático do espaço mais vulgar da vida biológica para um espaço com outra caracterização. Uma vida no sepulcro pode sugerir, num primeiro momento, para o leitor ocidental, a milenar e bastante disseminada ideia da vida após a morte da cosmovisão cristã.

Poder-se-ia argumentar que a continuidade da memória do *eu* poemático nessa passagem para essa nova vida seria mantida. Um índice disso, numa camada mais explícita do poema, seria a distribuição do refrão (imperfeito, reconheça-se, dadas pequenas variações de expressão) dos versos 4, 8 e 16. “*As angústias do meu*

peito” e “*Coas dores do peito meu*” seriam uma espécie de síntese e reforço da imagem que o *eu* poemático faz de sua existência fora do túmulo. Já o verso 16, “*Coas dores do peito meu*”, idêntico ao verso 8, seria a memória da vida terrena no *post mortem*.

Mas, à diferença da vida terrena, o sofrimento nessa nova vida pode ser maior ainda para o *eu* poemático, o que sugeriria ao leitor a noção do inferno cristão. Em primeiro lugar, o movimento de progressão da conotação sombria de “*À noite*”, que se conclui na figura do sepulcro, pode ter o sentido não apenas de passagem de um espaço para o outro. A figura do sepulcro, que está no polo de tal movimento, pode indicar a realização máxima do potencial de conotação sombria de todo o poema. O sepulcro é uma noção facilmente associável ao campo semântico da morte.

Outro elemento que aumentaria o sofrimento do *eu* poemático nesse espaço infernal é a plausível sugestão de uma cessação do tempo vivencial. Na vida terrena, o tempo vivencial significa uma circunstância em que se dá o sofrimento do qual o *eu* poemático gostaria de se livrar. Nessa circunstância, e dentro de sua capacidade de sofrer, o *eu* poemático poderia, no limite, acabar com seus problemas na vida terrena por meio do suicídio. Dessa forma, cessaria o tempo vivencial e o sofrimento para ele com a aniquilação total.

Mas a ideia de um inferno em que o tempo vivencial não tem fim sugeriria ao *eu* poemático um elemento a mais para o seu sofrimento.

A aniquilação não tem um fim, mas a dor do *eu* poemático só aumenta. O sentido da primeira oração do período anterior, para o fim

desta análise, estaria ligado à conotação de maldição levantada no início da parte semântica do estudo deste poema. Já o elemento genérico da dor moral poderia ter um caráter de destino, no contexto de “À noite”.

Aspectos da leitura que Auerbach fez da seção referente ao inferno na *Commedia* ajudam a fazer avançar esta análise no sentido de resolver uma confusão entre mito e história, que se manifestaria em algum momento por conta dos aspectos cósmico e moral referidos acima. Um sentido mais profundo dessa análise dar-se-ia na direção de que o inferno em que o *eu* poemático se encontra é, antes, histórico-moral do que metafísico-moral. O elemento metafísico servirá, neste ponto do estudo do poema, no máximo como alegoria para o elemento histórico-moral referido.

Selecionaremos da leitura do crítico, em primeiro lugar, a ideia de que, no inferno *post mortem*, as pessoas que aí estão vivenciam, repetidamente, fenômenos de sua vida na terra – portanto, históricos: “(...) *nous avons quitté le monde terrestre, nous sommes dans un lieu éternel, et néanmoins nous y rencontrons des apparences concrètes et des événements concrets* [históricos, terrenos]” (1968: 201) .

Auerbach fala em um pequeno espaço para mudança destas pessoas no sentido ontológico. A contínua e eterna vivência de aspectos que as definem como humanas – em sentido lato -, se não transforma suas naturezas, propicia que tal humanidade se intensifique nelas:

“(…) *du fait que la vie terrestre a pris fin et ne peut plus ni se développer ni changer, alors que les passions et les inclinations que l’animèrent se perpétuent sans se satisfaire dans une action, il en résulte une prodigieuse concentration*”. (ibid., loc. cit., p. 201)

Neste trabalho, será adotada, primeiramente, essa noção de *concentração* - de caráter vivencial -, mas não no contexto de produção da *Commedia* - o primeiro quarto do século XIV. O âmbito será o da valorização, *grosso modo*, do sentimento em contraposição à razão clássica, no século XIX. Esse é o contexto cultural mais amplo de produção do poema.

Essa valorização do sentimento pode ser considerada no sentido de que esse elemento da subjetividade é objeto privilegiado de reflexão⁵⁴. O *eu* poemático de “*À noite*” multiplica seu sofrimento pela reflexão que faz sobre ele. Tal reflexão manifesta-se de maneira dramática no solilóquio em que projeta seu pensamento no ente não humano que é a noite. Tal projeção não satisfaz a necessidade de alívio do sofredor. Até a segunda estrofe nota-se a constatação de uma identificação com a noite no processo de reconhecer o próprio sofrimento (“*Tão tristonha como eu/ Teu triste aspecto harmoniza*” [vv. 6-7; *itálicos nossos*]). Mas o *eu* poemático acaba por potencializá-lo a partir da terceira estrofe, representando seu sofrimento como mais intenso que o da noite antropomorfizada por ele: “*Se tu velas só na*

⁵⁴ NUNES: 1993, p. 52; SENTIMENTO: 2000, p. 876.

terra/(...)/*Quantas* lágrimas derrama/Quem é como *eu* desgraçado (vv. 9; 11-12); “*Se eu* vivera num sepulcro/Mais negro que o manto teu,/Tão desgraçado *não* fora/Coas dores do peito meu”(vv. 13-16) [itálicos nossos para realçar marcadores linguísticos de desigualdade nas duas comparações acima].

Quanto ao elemento histórico que Auerbach identifica na constituição das personagens no Inferno de Dante, pode-se utilizá-lo nesta análise ao se considerar que o *eu* poemático de “*À noite*” vivencia no inferno o sofrimento oriundo das vicissitudes do enfraquecimento violento de valores bastante estáveis da aristocracia e do Cristianismo por conta do contexto do Iluminismo e da Revolução Francesa⁵⁵. Tais vicissitudes manifestar-se-iam em, ao menos, duas formas. Em primeiro lugar, a busca por uma ética mais individualista, subjetiva. Admitindo-se que os valores tradicionais já não eram base segura para a constituição por parte dos intelectuais de um projeto de conduta para consigo próprio e para com o mundo ao redor, a substituição dos antigos valores poderia não se dar imediatamente. Tal circunstância poderia acarretar um sentimento de vazio, de tédio. A superação desse estado de alma teria influência na constituição de uma ética baseada em valores subjetivos, idiossincráticos, em uma “aspiração à intimidade pessoal”⁵⁶.

⁵⁵ Por ser conveniente à análise de “*À noite*”, o conceito de *Revolução Francesa* é bastante amplo neste trabalho. Compreende tanto o que seria o período da Revolução propriamente dita (1789-1799) quanto o período que vai até a derrocada final de Napoleão Bonaparte (1799-1815). A realidade francesa é considerada neste trabalho por a França, no período em questão, ser o centro intelectual e cultural mais influente da Europa. Tal realidade teve ressonâncias na América e, especificamente no Brasil, nos séculos XVIII e XIX.

⁵⁶ MELANCOLIA: 1998, p. 506.

Uma acutíssima instabilidade política e de valores na França, desencadeada pela Revolução havia gerado, por sua vez, uma fortíssima consciência histórica nos intelectuais que acompanhavam os eventos entre 1789 e 1815: “(...) *it was a new sensitivity do History. Before the Revolution, the Terror, the Empire and the Fall, artists did not react so violently to contemporary history*” (BISHOP: 1984, p. 9).

É essa nova sensibilidade para a História, essa consciência histórica que também deixa atordoados o *eu* poemático. Ele percebe que “(...) *History (...) [is] being written not by God (...) but by the shaky hands of men*” (op cit: p. 10). A história do Deus católico medieval já estava escrita na Bíblia e delimitava muito bem o destino dos bons e dos maus. Na nova circunstância, o *eu* poemático tanto hesita quanto ao poder de sua própria deliberação em escolher o seu destino, quanto diante da interferência que as escolhas de outros homens podem ter sobre esse destino.

4. CONCLUSÃO

Em nossa dissertação de mestrado, nosso estudo incidiu nos diversos caracteres sombrios que compunham uma personagem. No estudo agora concluído, o objetivo foi o de isolar um só elemento sombrio do mundo interior de uma *persona* lírica. Por meio da consulta à bibliografia, verificou-se que já houve estudos que associassem um autor a um tema relativo a um estado anímico. Starobinski, por exemplo, estudou a melancolia em três poemas de Baudelaire (1989).

Partiu-se, propositalmente, de uma ideia muito impressionista de melancolia enquanto tristeza e leu-se a obra *Poesias*, de modo a apontar nos poemas de Aureliano Lessa aqueles que chamavam a atenção mesmo a partir de uma noção muito genérica de melancolia. A hipótese era a de que uma análise mais rigorosa dos poemas enriqueceria o elemento da melancolia que fora identificado já superficialmente.

No entanto, foi preciso abandonar-se à análise do poema como um todo para que uma interpretação que buscasse a particularidade de sentido de um poema também, nessa particularidade, contemplasse o elemento da melancolia. Se não fosse assim, haveria o risco de se adaptar o poema a uma noção de melancolia que, na melhor das hipóteses, seria a história desse estado de alma que, depois, seria considerado doença em algumas situações.

Quanto ao papel que a melancolia teve nos poemas analisados nesta pesquisa, pode-se concluir que, em “*À noite*”, temos uma *melancolia da História*. O *eu* poemático projeta-se em um túmulo, mas a análise dá prosseguimento no sentido de uma transcendência do *eu* num mundo *post mortem* cristão. O objetivo do estudo era a representação que o *eu* lírico fazia de seu sofrimento, a partir da analogia com a lua da paisagem; representação que possuía uma progressão da paisagem exterior para a interior do *eu* lírico. A última estrofe do poema dava base para se pensar em uma memória do sofrimento mesmo após a morte: *Se eu viver num sepulcro / Mais negro que o manto teu, / Tão desgraçado não fora / Coas dores do peito meu.*

Em *Mimesis*, Erich Auerbach nota que, além do sofrimento em si, que estava reservado para os que foram ao inferno, havia, ainda, um elemento que o aumentava e que consistia no fato de as personalidades das pessoas continuarem, em alguns limites, desenvolvendo-se e recuperando o tempo histórico em que viviam na terra. Para esta análise de “*À Noite*”, considerou-se, como memória do *eu* lírico no inferno, o contexto pós-Revolução Francesa, no qual a consciência histórica incrementou-se por conta da própria aceleração da História. Houve diversas revoluções entre 1789 e 1815 na França. Os intelectuais reduziram a influência do mundo tradicional católico na vida política, social, entre outros âmbitos, mas tiveram que, num mundo sem Deus, sustentar as mudanças que eles mesmos precipitaram.

Quanto a “*Consolação*”, não é exagero dizer que foi o grande poema desta pesquisa. Em sessenta versos, o autor manteve, em equilíbrio, a relação entre os elementos da dor, do prazer e da redenção, todos elementos-base para a interpretação do poema. Voltando ao estudo do poema em questão, nele há a ideia de um mundo *post mortem*, que, como referido acima, é a redenção. O *eu* lírico parte de um sentimento de sofrimento que o leva à busca pela solidão da natureza. Na sua apreciação da paisagem, ele projeta sentimentos oscilantes entre prazer e dor. No entanto, por meio da noção de irresolução, em que há por parte do *eu* um desejo pela intensificação dos próprios estados anímicos, essa dor e prazer perdem o caráter mais óbvio de sadomasoquismo e se integram num processo de paulatina aproximação de Deus, o *eu* Absoluto: *Possa, ó Senhor, de*

tuas mãos soltar-se / Meu elo extremo de existência escura / Nestes belos momentos!... / Deve a mente mais fácil desatar-se / Da terra, e aos teus pés subir mais pura / De humanos pensamentos. (vv. 55-60)

Por *existência escura*, pode-se pensar em uma condição melancólica do *eu* lírico. No entanto é uma *melancolia da redenção*, como dores de parto. A entrada em um mundo *post mortem* dá-se por ocasião de *belos momentos*, mesmo que sombrios.

Em “*Tristeza*”, a condição melancólica chega a tal ponto que o *eu* lírico, não satisfeito em ser amado por quem ele ama também, a seduz para que adquira uma caracterização sombria. É uma espécie de vampiro, que desvitaliza a *persona* do tu a partir de atraí-la para um mundo que, entre outras características, é dotado de uma *melancolia da sedução*: *Ah! se me queres a teus pés prostrado, / Troca o riso por pálida beleza: / Mulher! Torna-te o anjo que hei sonhado, / Um anjo de tristeza!*

No poema “*Desengano*”, partindo da noção privilegiada no Romantismo de natureza enquanto analogia do universo, de Deus, mas, também, em sua fluidez, do mundo da destruição e da desvitalização, o *eu* lírico, ao mesmo tempo que se absorve na contemplação da paisagem natural, lembra seu destino trágico. No conflito entre essas duas percepções, ele cumpre seu destino de destruição. Tal condição dá-se num mundo *desanimizado, mineralizado*: *Cumpra-se o meu destino! Irei prostrar-me / Junto da cruz que o cemitério alteia;/ E lá um esqueleto há de arrastar-me / A alguma cova hiante, úmida e fria.*

Em vista do processo de desvitalização do *eu* lírico, a imagem

do esqueleto, inorgânica, sugere uma analogia que parte de um mundo sombrio para um *post mortem* inorgânico. Em vez de a analogia estar associada a um mito do Absoluto, tem-se um antimito, que produz o mundo inorgânico. É uma *melancolia pétrea*.

CATEGORIAS DE ANÁLISE

No decorrer das análises, foi necessário elaborar ao menos duas categorias para organizar os dados relevantes para o estudo. A primeira delas é a de *alma romântica*. Esta já estava sendo desenvolvida em “*Desengano*”. Havia, de nossa parte, o vivo interesse em fugir do que assumimos como sendo o clichê das antinomias *dor-prazer*, *amor-ódio* etc. Num movimento, como o romântico, em que um de seus mentores, Schleiermacher, chega a escrever “*sinto, logo sou*” (apud Bornheim, p. 95), não seria exagero dar-se ao trabalho de elaborar uma categoria que mostrasse a vida interior da *persona* poética numa complexidade que superasse antinomias. A alma romântica engloba multiplicidade, fluidez, não havendo, em princípio, espaço para uma consideração inicial dos exemplos de antinomias vistos acima.

Um dos processos da alma romântica diz respeito a uma outra categoria de análise, a *irresolução*. Ela foi uma adaptação de uma citação que Nunes faz de Ladislao Mittner:

“A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a

*aspiração do infinito, na interpretação de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo amor da irresolução e da ambivalência.*⁵⁷”

A alma romântica, valorizando o próprio desejo de se contemplar, amar os sentimentos que a constituem, ama a irresolução e a ambivalência. No entanto, a ideia de alma romântica, como cunhada nesta pesquisa, surgiu praticamente em função de eliminar antinomias. A ideia de ambivalência poderia trazer o risco de se considerar a alternância entre estados anímicos como, por exemplo, prazer e dor, como antinomia em vez de como partes de uma extensão, de uma multiplicidade, em que se ressalta o conjunto, que é a alma romântica. Dessa forma, julgou-se mais seguro tomar a ideia de irresolução no sentido de um desejo de que um processo interior não tenha fim. No caso da alternância *prazer-dor* em “*Consolação*”, a interpretação dela enquanto antinomia foi apenas uma etapa muito fugidia da análise do poema. Esses dois estados anímicos consistiram, até o fim, numa busca pelo *eu* Absoluto.

Para encerrar, esta pesquisa proporcionou um enriquecimento da visão de *melancolia* por conta de sua configuração poética em alguns poemas. Só a análise dos poemas, e o esforço em teorizar para dar conta dessas análises, só essas operações permitiram vislumbrar nuances desse estado anímico que não se tinha em vista no início do projeto. Só se pensava na melancolia enquanto um sintoma. Neste

⁵⁷MITTNER, Ladislao, op. Cit., p. 699.

trabalho, melancolia foi, em primeiro lugar, *transcendência poética, a busca do belo*. A melancolia não surgiu apenas isolada, mas acompanhada de sentimentos sombrios e mesmo positivos. Em “*Consolação*” chega-se a nomear uma “*bela melancolia*”. Já em “*Soneto*”, há vários elementos que ajudam a configurar uma melancolia mais acerba. Falou-se, mesmo, em uma *melancolia da vergonha*. Longe da imagem da melancolia enquanto característica do gênio incompreendido.

A ideia que tem de melancolia é de algo íntimo, de doença. No entanto, conforme se viu, há sempre uma tensão com o mundo exterior. Nas análises, geralmente, não houve um capítulo em que ela sobressaísse por si só.

5. BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Edição crítica e introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

AZEVEDO, Vicente de Paulo. *Manuel Antônio Álvares de Azevedo*. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1931.

- BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: José Corti, 1991, 2^a edição.
- BISHOP, Lloyd. *The romantic hero and his heirs in French literature*. New York / Berne / Frankfurt on the Main / Nancy: Peter Lang, 1984.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lèttres*. Southern Illinois University, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.), *O romantismo*. 3^a edição. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 75-111.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da retórica antiga”. In: LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BROGAN, T. V. F. et alii (ed.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1993.
- BUENO, Silveira. *Manual de califasia, califonia, calirritmia e arte de dizer: para uso das escolas normais, ginásios oficiais, canto orfeônico e declamação*. São Paulo: Saraiva, 1966.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of four ideas of the sublime and beautiful*. Oxford / NY: Oxford University Press, 1990.
- BYRON, George Gordon. “Child Harold’s Pilgrimage: a romaunt”.

- In: The major works. Including "Don Juan" and "Child Harold's Pilgrimage"*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997, Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, volume 178.
- CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. 6ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa: s.e., 1851.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. (Grandes Vultos das Letras, n. 7).
- CHATEAUBRIAND, François-René. *Oeuvres romanesques et voyages*. Paris: Gallimard, 1969.
- CHOCIAJ, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COUTO, Soter. *Vultos e fatos de Diamantina*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1954.
- D'ANGELO, Paolo. *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- DUTRA, Waltensir et alii. "O individualismo romântico". *In: COUTINHO, Afrânio (dir.). A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1956.
- ELÍSIO, Filinto (pseud.). *Obras completas de Filinto Elísio*. Texto fixado por Fernando Moreira. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998-2001, 11 volumes (Obras Clássicas da Literatura

Portuguesa. Século XVIII).

EULÁLIO, Alexandre. “Aureliano revisitado: em torno de um romântico menor”. In: Berta Waldman et alii (org.), *Escritos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora UNESP, 1992.

FARIA, João Roberto. “O classicismo no teatro: a dramaturgia do classicismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

GUIMARÃES, Bernardo. “Aureliano Lessa”. In: LESSA, Aureliano José. *Poesias*. Edição, apresentação e notas por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 133-142.

JESUS, Daniel Santana de. *Caim e Abel: uma leitura de Improbis amor, de Frederico José Correia, como processo de singularização da personagem judia Abel*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008 (dissertação de mestrado).

KANT, Immanuel. “Analytik des Erhbenen” [Analítica do sublime]. In: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: F. Meiner, 2006.

KAUFMANN, Pierre (ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Arménio Amado

Editora, 1985.

LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE. Deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alin Rey. Tome IV – Paris: Le Robert, 1989.

LESSA, Aureliano José. In: COUTINHO, Graça et alii, *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2ª edição revista, ampliada, atualizada e ilustrada. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

_____. *Poesias*. Edição, apresentação e notas de José Américo Miranda (edição preparada com base nas duas edições das *Poesias póstumas*). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *Poesias posthumas do dr. Aureliano Lessa editadas por seu irmão Francisco José Pedro Lessa*. Rio de Janeiro: Typ. da Luz, 1873

_____. *Poesias posthumas de Aureliano Lessa, coleccionadas por seus irmãos Francisco Lessa e Joaquim Lessa*. 2ª edição corrigida e aumentada. Prefácios de Augusto de Lima (inédito) e de Bernardo Guimarães (o mesmo da 1ª edição). Belo Horizonte: Beltrão & Comp., 1909.

LIMA, Augusto de. “Prefácio”. In: LESSA, Aureliano José. *Poesias*. Edição, apresentação e notas por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MACHADO, Ubiratan. “Música, divina música”. In: *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ,

2001.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães: esboço biographico e critico*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1926.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina/São Paulo: Eduel/Edusp, 2005.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

MIRANDA, José Américo. “Aureliano Lessa, poeta do cosmos”. In: LESSA, Aureliano José. *Poesias*. Edição, apresentação e notas por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 133-142. ISBN: 85-87470-07-8. Nota: Edição preparada com base nas duas edições das *Poesias póstumas*

MIRANDA, Veiga. *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Empresa Graphica da Revista dos Tribunaes: 1931, 299 p. Inclui índice.

MITTNER, Ladislao. *Storia della litteratura tedesca (dal pietismo al romantiscismo – 1700-1820)*. Torino: Einaudi, 1964, pp . 698-703

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 51-74.

OLIVEIRA, D. P. de. In: “A morte de Aureliano José Lessa”. In: LESSA, Aureliano José. *Poesias*. Edição, apresentação e notas por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 149-151.

- PAES, José Paulo et alii (org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira: biográfico, crítico e bibliográfico*. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.
- PIRES, Homero. *Álvares de Azevedo: ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. (Tradução de Philadelpho Menezes a partir de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996 (Coleção Repertórios).
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O verso romântico”. In: *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1959, pp. 5-15.
- _____. (org.). *Poesia romântica: antologia*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965, pp. 179-184.
- _____. “Introdução”. In: AZEVEDO, Álvares de, *Poesias completas*. Edição crítica e introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. *Minhas recordações*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; (Coleção Reconquista do Brasil) EDUSP, 1988.
- ROMERO, Sílvio. *Historia da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier – Livreiro Editor, 1888.
- _____. *História da literatura brasileira*. Edição

comemorativa do sesquicentenário de nascimento de Sílvio Romero, organizada e dirigida por Luiz Antonio Barreto, com a colaboração de Jorge Carvalho do Nascimento e a participação de Jackson da Silva Lima e Antonio Paim. Rio de Janeiro: Imago Editora; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Pierce*. São Paulo: Experimento, 2000.

STAROBINSI, Jean. *La melancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.

TIEGHEM, Paul van. *L'Ère romantique: Le préromantisme: études d'histoire littéraire européenne*. Paris: Sfelt, s.d.

VASCONCELOS, Agripa de. “Aureliano Lessa (cadeira n. 3): conferência no Theatro Municipal, em sessão solenne de 5 de Março de 1925, pelo acadêmico Agrippa de Vasconcellos”. In *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v.4, pp. 155-179, 1926.

WELLEK, René et alii. “Imagem, metáfora, símbolo e mito”. In *Teoria da literatura*. Lisboa / Sintra: Publicações Europa-América, s.d. (a)

_____. “O conceito de romantismo em história literária”. In: *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d. (b)

YOUNG, Edward. *The complaint or night thoughts on life, death and immortality*. New York: A. S. Barnes & Co., 1856 (Disponível

em:

http://books.google.com.br/books?id=icMXAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=edward+young+1856&hl=pt-br&ei=bwiyTIGPKcL38Aae49miCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false