



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

MELANCOLIA E IRONIA NA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM
PISCAR DE OLHOS, ENTRE A LUZ E A SOMBRA.

Vitor Guedes Silva

Rio de Janeiro
2020

VITOR GUEDES SILVA

MELANCOLIA E IRONIA NA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM
PISCAR DE OLHOS, ENTRE A LUZ E A SOMBRA.

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Letras na habilitação
Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Araújo

Rio de Janeiro

2020

CIP - Catalogação na Publicação

SS586m Silva, Vitor Guedes
Melancolia e ironia na poética de Álvares de Azevedo: um piscar de olhos, entre a luz e a sombra / Vitor Guedes Silva. -- Rio de Janeiro, 2020.
41 f.

Orientador: Gilberto Araújo.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Literaturas, 2020.

1. Álvares de Azevedo. 2. Ultrarromantismo.
3. Melancolia. 4. Ironia. I. Araújo, Gilberto, orient. II. Título.

Dedico este trabalho a meu pai, que
me fez poeta e poesia ele se tornou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Professor Dr. Gilberto Araujo, que, com sua gentileza e elegância, aceitou me orientar nesse percurso literário. E, também, por sua paciência inesgotável comigo.

À Professora Dra. Anélia Pietrani que disponibilizou o seu nobre tempo para ler as entrelinhas desta pesquisa.

A todos os professores dessa universidade, que em algum momento tiveram a humildade em compartilhar seus valores pessoais e acadêmicos nestes últimos anos.

Aos colegas discentes, que, durante anos, passaram por mim nos corredores e salas de aula e trocaram algum conhecimento, que memorizei em forma de agradecimento, especialmente ao amigo e poeta Fernando Pereira Impagliazzo, pois sem ele minha ansiedade me dominaria.

A todos os músicos que cantarolaram e tocaram em meus ouvidos e me ajudaram a relaxar em momentos de tensão, quando, em meu ócio criativo e produtivo, necessitei, assim como todo esoterismo que esteve presente.

A toda palavra e verso que li nesse período em que poetas e fingimentos são mais que necessários, que, de certa maneira, me religaram aos vinte anos do jovem Álvares.

À Lira, que embalou os poetas apaixonados nas noites frias de inverno e nas noites quentes de verão, igualmente ao vinho, que embriagou as almas com excesso de razão.

A toda minha amada família, que, com toda paciência, acreditou em mim até o fim, como Bia, Márcio e Nara, meus irmãos amados; minha mãe Patricia, que é linda, inteligente, guerreira e alegre, como uma mulher de Atenas; e, finalmente, ao meu querido pai Welson, que, antes de se transformar em poesia, me ensinou que arte, além de educar, nos deixa carregados de ensinamentos, mas, igualmente, tão leves para irmos a qualquer lugar que quisermos.

*Bebamos! Nem um canto de saudade!
Morrem na embriaguez da vida as dores!
Que importam sonhos, ilusões desfeitas?
Fenecem como flores*

José Bonifácio.

*A recordação da felicidade já não é
felicidade;
A recordação da dor ainda é dor.*

Lord Byron.

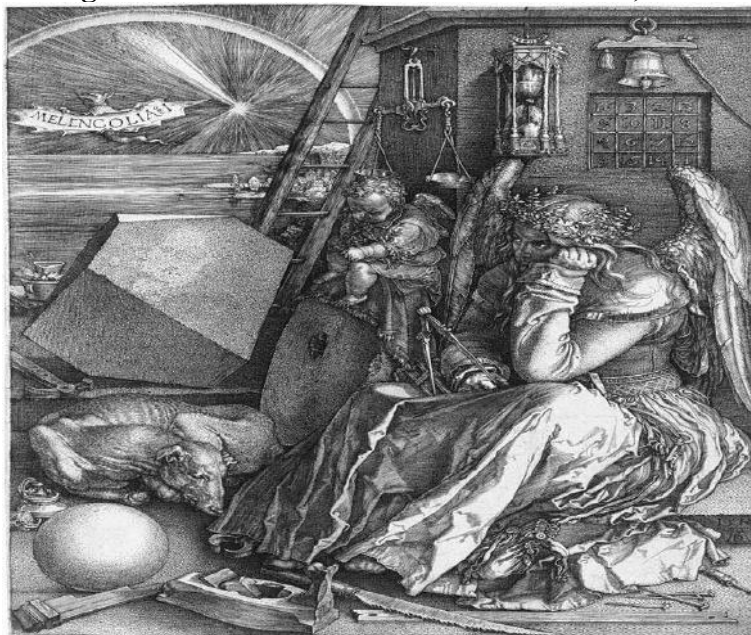
*A vida não passa de uma oportunidade de
encontro; só depois da morte se dá a
junção; os corpos apenas têm o abraço, as
almas têm o enlace.*

Victor Hugo.

*Por quê? É que meu coração, no meio das delícias,
De uma memória ciumenta constantemente oprimida,
Frio para apresentar a felicidade, buscará seus tormentos
No futuro e no passado!*

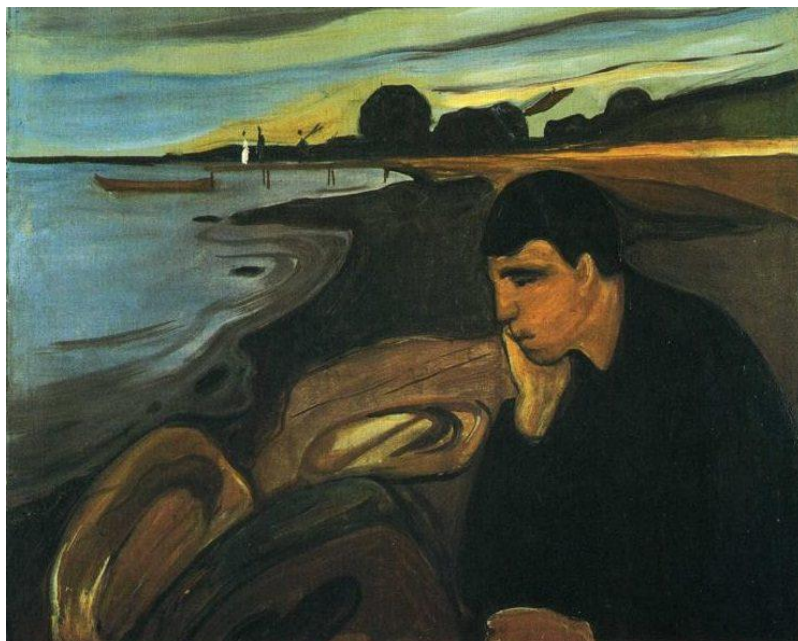
Alex Dumas.

Figura 1 – “Melancholia I”. Albrecht Dürer, 1514.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Melancholia_I

Figura 2 – “Melancholia”. Edvard Munch, 1891.



Fonte: <http://www.soartesao.com/2019/03/edvard-munch-e-as-suas-11-telas-celebres.html>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. MELANCOLIA E IRONIA NO ULTRARROMANTISMO.....	10
1.1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	10
1.2. MELANCOLIA: A DOENÇA, A MODERNIDADE E O TEMPO.....	13
1.3. IRONIA: O DESVELAR DOS OLHOS.....	19
2. LIRA DOS VINTE ANOS: UM PISCAR DE OLHOS ENTRA A LUZ E A SOMBRA.....	25
2.1. MORTE EM VIDA DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	25
2.2. UM CONCERTO AO DESCONCERTO.....	30
3. RUPTURAS DE A. DE AZEVEDO: ANÁLISES E COMENTÁRIOS.....	32
3.1. MELANCOLIA À FLOR DA PELE.....;	32
CONCLUSÃO.....	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39
FOLHA DE AVALIAÇÃO.....	41

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo dos contrastes, “binomias” (VIEIRA, 2009) - e dicotomias, na obra poética *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Em nosso piscar de olhos, iremos descobrir o que há de luz e o que há de sombra em sua lira, “sem cordas”, sua “primavera”, “sem flores” e sua “coroa de folhas”, “sem viço”. Ora num paraíso onírico, ora num despertar caótico, identificaremos nesses espaços tanto a melancolia quanto a ironia alvaresiana, como em seu irônico poema “o Poeta”. Oscilaremos entre vida e morte, utopia e distopia, sobriedade e embriaguez, e outras binômias presentes nesta obra.

Álvares de Azevedo é o autor mais significativo da segunda geração do romantismo no Brasil, conhecido pelo estilo de vida peculiar e tradicional de sua geração: jovem, estudante de direito, tuberculoso, teve uma morte precoce, aos 21, ano que se formaria em Direito. Além disso, Álvares foi, antes de tudo, um crítico de seu tempo, semelhante ao ofício de um cronista, que tentou nos mostrar através de seus poemas o quanto a transição entre uma sociedade rural para uma sociedade moderna e burguesa influenciou na vida do cidadão comum, como no modo de pensar o seu meio, tornando-o confuso e desesperançoso, constituindo a morte como única saída desse labirinto nebuloso.

Nesse caso, há um forte vínculo entre a obra e a vida do poeta. Ambos coexistem, como dedos que se entrelaçam a fim de apontar a mesma direção, assim como uma confidência que só tem força por meio de seu confidente. Em *Formação da Literatura Brasileira*, há um trecho no qual Candido (1975, pág. 159) compartilha a ideia de que “sabemos que se a obra de um clássico prescinde quase por completo o conhecimento do artista que o criou, a dos românticos nos arrasta para ele, graças à vocação da confidência e a relativa inferioridade do verbo ante a insofreada necessidade de expressão.” Sendo assim, Álvares nos arrasta como se fôssemos o próprio confessor de sua obra.

1. CAPÍTULO I: MELANCOLIA E IRONIA NO ULTRARROMANTISMO.

1.1.: ROMANTISMO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.

Para que os temas de ironia e melancolia sejam melhores compreendidos, houve a necessidade de uma breve contextualização histórica. A obra de Álvares de Azevedo é atrelada a um momento importante de mudança histórica, tanto social, quanto política e econômica. Além disso, o período foi palco de uma das grandes revoluções socioculturais: O Romantismo. Angélica Soares, estudiosa do Romantismo e especialista em Álvares de Azevedo, descreve o contexto deste movimento estético:

O Romantismo, enquanto estilo de época que predominou na primeira metade do século XIX, não pode ser dissociado de dois grandes acontecimentos mundiais, que influenciaram radicalmente a organização social, política e econômica na Europa e nas Américas, com fortes repercussões no Brasil: A Revolução Industrial (iniciada na Inglaterra, por volta de 1760), com a aplicação da maquinaria mecanizada à indústria; e a Revolução Francesa (1789), que retira do trono a nobreza, passando o poder para a burguesia.¹

Essas duas importantes revoluções influenciaram indiretamente no contexto do romantismo, já que geraram mudanças sociais, de classes, surgindo novos espaços para manifestações culturais e um movimento grande de crítica aos antigos (aristocracia) e aos mais novos abastados (burguesia). Assim, Soares continua sua análise:

Do progressivo desenvolvimento da industrialização, com o conseqüente aparecer das massas urbanas, resultam o fim do predomínio cultural das camadas aristocráticas da sociedade, no *Ancien Régime* e o aburguesamento das elites. Uma das marcas do romantismo seria, nesse contexto, a intenção de crítica à vida burguesa, caracterizada pela insipidez do trabalho racionalizado e burocrático, mobilizado pelo desejo de produzir sempre mais, em função do lucro.²

¹ SOARES, 2006, p. 11

² *Ibidem.* p. 11.

Podemos observar essa crítica no poema “Relógios e Beijos”, não especificamente à insipidez do trabalho, mas ao desinteresse em geral dessa condição advinda da modernidade, da mecanização, da racionalização, da perda de vida. Aqui o poeta evidencia a ausência de vitalidade na instrumentalização do tempo, pois o relógio a consome negativamente, tornando tudo sombrio, friorento e triste, contrastando ao beijo ardente e cheio de fertilidade, gerando tal dualidade:

Quem os relógios inventou? Decerto
 Algum homem sombrio e friorento.
 Numa noite de inverno tristemente
 Sentado na lareira ele cismava,
 Ouvindo os ratos a roer na alcova
 E o palpar monótono do pulso.

Quem o beijo inventou? Foi lábio ardente,
 Foi boca venturosa, que vivia
 Sem um cuidado mais que dar beijinhos.
 Era no mês de maio. As flores cândidas
 A mil abriam sobre a terra verde.
 O sol brilhou mais vivo em céu d' esmalte
 E cantaram mais doce os passarinhos.
 (*Lira dos vinte anos*, p.123)

No Brasil, o conturbado período dos dois impérios foi marcado pela abdicação de Dom Pedro I do trono real, em 7 de abril de 1831, influenciado pelas repercussões da revolução de 1830 na França, na qual Carlos X perde seu poder real absolutista, e assume Luís Felipe, defensor de uma monarquia constitucional. Nosso imperador é então substituído por uma regência provisória, que antecedeu a trina e posteriormente a uma, em razão da menoridade do príncipe. Um período difícil e agitado na história da política brasileira, que foi marcado por diversas revoltas militares: Cabanagem, no Pará; Farrapos, no Rio Grande do Sul; Sabinada, na Bahia; Balaiada, no Maranhão.

Em 1840, com a maioria de D. Pedro II, inicia-se o período do segundo reinado. Concomitantemente, diversas revoltas continuam a explodir no país e outros se iniciam. Nesse contexto de instabilidade, também surgem mudanças importantes para o desenvolvimento cultural e social no país. Conforme Soares,

(...) O período em que se desenvolve o nosso romantismo foi marcado por importantes realizações, como a instituição das faculdades de medicina e cirurgia no Rio de Janeiro e na Bahia (1832), a fundação do Imperial Colégio Pedro II (1837), do Instituto Histórico e do Arquivo Público (1838), a instalação do telégrafo (1852), a inauguração da primeira via férrea e da

iluminação a gás. Em 1854, com a Lei Nabuco de Araújo, extingue-se o tráfico de escravos. (SOARES, 2006, p.13-14)

Mais especificamente sobre o Rio de Janeiro, Soares detalha que:

Além de sede do governo, transforma-se em capital intelectual do país e dele desencadeia-se um grande desenvolvimento da imprensa, ampliando-se o público, no Brasil, e estabelecendo-se, entre ele e os escritores, uma ligação que deu a alguns grande popularidade. Através dessa imprensa, que misturava literatura e política, pela notícia ou pela tradução, chega-nos a influência estrangeira de Londres e depois, com predominância, de Paris; o incentivo para a nacionalização das letras brasileiras, lançado por Ferdinand Denis e Garrett; e os ideias iluministas, enciclopedistas, revolucionários e românticos, que eram divulgados ainda pela oratória, muito cultivada no período. (SOARES, 2006, p.13-14)

A arte se aproveita desse espírito libertador advindo de tantas revoltas e revoluções no mundo, principalmente na Europa, para se manifestar. Ela, nesse período, busca abandonar diversos conceitos clássicos para apresentar pensamentos inovadores e contestadores, criticando o *status quo* atrasado e decadente, que de maneira nenhuma representava o mundo de liberdade almejada pelos maiores artistas. Enquanto o Classicismo valorizava a razão e o equilíbrio, o universal, o aristocrático, o Romantismo irá contrastar com a fantasia, o sentimento; o nacional, regional e individual; o popular e a natureza.

O Romantismo propriamente dito nasce em Iena, na Alemanha, em 1797, com a poética fantasista dos irmãos Schlegel. 'Romântico' vem de 'romance', no sentido de história 'interessante', pitoresca, fantástica, extravagante, que representasse uma fuga da realidade cotidiana, arruinada pelas guerras e desprovida de encantamentos. Estes serão buscados, através do sonho romântico, em imaginários paraísos perdidos, em épocas envoltas em mistério, na Idade Média ou na natureza ainda não agredida pela industrialização, que trazia ao romântico a ideia do 'bom selvagem', do homem simples e com estado de natureza, expresso por Rousseau. (SOARES, 2006, p.14-15)

No Romantismo de Álvares de Azevedo é possível visualizar essa questão com mais intensidade, identificando traços da biografia ou traços do autor na obra, de forma bastante íntima.

1.2.: MELANCOLIA: A DOENÇA, A MODERNIDADE E O TEMPO.

Neste capítulo, agora tomemos a melancolia como temática principal, para entender o contexto em que surgiu e como pôde influenciar nas produções artísticas, como na poética do Romantismo. Assim, o leitor terá uma base histórica contextual que facilitará a compreensão nas leituras da *Lira*.

“Ninguém chorava pelos mortos, porque todos esperavam morrer”. É com essa citação marcante de um cronista europeu (WATTS *apud* Scliar, 2013. p.3.), que relata a peste negra em Siena, que Moacyr Scliar inicia *Saturno nos Trópicos*, livro sobre a história da melancolia europeia e de sua chegada ao Brasil.

Segundo ele, a melancolia aparece numa conjuntura sombria, junto às pestes, caça às bruxas e guerras, isso no contexto europeu. A peste, em questão, é a peste negra, que matou um terço da população da Europa em uma velocidade nunca vista antes, em questão de meses. Em 1347, a peste chegou à Europa. Junto com ela veio um sentimento perverso de medo, de finitude, pois as estatísticas falavam alto, já que a morte se via cada vez mais próxima, nas ruas, dentro de casa, em toda parte, ao ponto de se tornar algo muito frequente e banal. A temática da morte era algo muito comum nas obras de Álvares de Azevedo, principalmente na segunda metade da *Lira dos vinte anos* e nos contos de *Noite na Taverna*. Porém, não a morte “comum”, mas uma morte inesperada, trágica e pavorosa, ora banalizada, que foi acostuada com o tempo, que se vai com as inspirações da vida, ora como se saísse de um periódico criminal. Observa-se a morte do poeta, que talvez não choque tanto assim, mas ainda há o lamento, pois há menos um poeta no mundo:

I

De tanta inspiração e tanta vida,
 Que os nervos convulsivos inflamava
 E ardia sem conforto...
 O que resta? — uma sombra esvaecida,
 Um triste que sem mãe agonizava...
 — Resta um poeta morto!
 (“Um cadáver de poeta”, p. 51)

Em contrapartida, a morte trágica, porém comum aos contos de *Noite na taverna* e seu ar fúnebre e tenebroso, a seguir:

Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!
 (“Noite na taverna”, Cap.III, p. 7)

Scliar pontua o quanto a melancolia não era algo exatamente novo, quando comenta o lançamento do livro de Robert Burton, que fez sucesso em 1621 ao ser publicado na Inglaterra ao tratar da tal melancolia (*The Anatomy of Melancholy*). Não era novo porque os antigos gregos já falavam dela. Mas, para Scliar, Burton tratava de uma *renascida melancolia*, pois havia renascido junto a outras problemáticas de um mundo moderno e cada vez mais doente. Outra discussão pertinente é se melancolia deve ser tratada como doença ou não. Scliar nos atenta que não é bem assim:

A peste é, inquestionavelmente, uma doença. A melancolia, como veremos, às vezes é doença e às vezes não é. Além disso, a peste avança rapidamente para a cura ou para a morte. A melancolia se prolonga no tempo e sua evolução tem caráter indefinido. (SCLIAR, 2003, p. 9)

Nesse caso, a partir dessa reflexão, quem carregaria a melancolia em si, Álvares de Azevedo, seu eu lírico ou ambos? Outro questionamento pertinente é se essa melancolia, em Álvares, teria caráter de doença ou não. Através dos relatos bibliográficos é possível observar que o poeta parece evitar tratar de melancolia como doença, assim como a peste, mas também não nega a sua presença. Álvares sempre lidou com muito senso de humor, através da ironia ou do sarcasmo, assim também com a questão da morte, como quando encenou em uma brincadeira com seus amigos o seu próprio funeral. (SOARES, 2006)

Em *A doença como metáfora*, Susan Sontag aborda essa questão da melancolia e da tristeza de um modo que nos interessa, pois analisa, em certos momentos, como o poeta inglês Lord Byron dava um valor romântico de “interessante” e de “singularidade” à doença. No Romantismo, tanto a tuberculose, quanto a tristeza e a melancolia assumem caráter de metáfora, pois havia cara, roupa, linguagem. “‘Estou pálido’, disse Byron olhando no espelho. ‘Gostaria de morrer de uma consunção’. Por quê? perguntou seu amigo tuberculoso Tom Moore, que estava visitando Byron em Patras, em fevereiro de 1828. ‘Porque todas as mulheres diriam: ‘Olhem o pobre Byron, como ele está interessante assim morrendo’”. (SONTAG *apud*

Byron, 1984) A autora sugere que talvez a dádiva dos poetas românticos não seja a “estética da crueldade e a beleza do mórbido”, como Mario Praz relata em seu livro, ela diz, mas a “ideia niilista e sentimental do interessante”. É compreensível que nos dias atuais ainda tenhamos essa visão romântica sobre certas doenças, principalmente aquelas que não são detectáveis aos olhos leigos, pois herdamos toda essa herança de tal modo a tratá-la como algo singular e interessante, como atributos de uma personalidade diferenciada. As doenças misteriosas parecem ser mais suscetíveis a metáforas. Susan acredita que a tristeza “produziu o interessante”:

Tratava-se de um sinal de refinamento, de sensibilidade: ser triste. Isto é, ser despoído de poder. Em *Armance*, de Stendhal, a ansiosa mãe obtém a confirmação do médico de que Octave não está, apesar de tudo, sofrendo de tuberculose, mas apenas daquela "desgostosa e crítica melancolia característica dos jovens de sua geração e posição". (SONTAG, 1984)

Quando lemos seus poemas na *Lira dos vinte anos*, percebe-se que a melancolia está disfarçada por entre diversos sentimentos do “pobre poeta”, como no amor e na fé, tal como também na esperança ou na sensação de contato com a morte.

Nas duas partes da *Lira*, nos dois prefácios, o sentimentalismo é muito presente, ficando claro o estado de espírito do poeta, mas sempre com seu discurso crítico, ora distante do mundo real, mergulhado na esperança de um amor idealizado, ora na desesperança com o mundo, em que um anjo com suas asas douradas cai na terra e sente a dor de seu corpo físico, palpável, sem poder mais voar, imaginar-se livremente por aí.

A melancolia romântica não seria, de fato, uma doença, porém ela teria a propriedade de disseminação, que para Moacyr Scliar é “uma espécie de contágio psíquico -, dominando o clima de opinião e conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar”. (p.9)

A busca pelo “não lugar” é constante na literatura romântica, como um berço, um refúgio para os poetas, por isso a necessidade da imaginação. Abandonar um pensamento racional é, sobretudo, fugir da realidade, em busca da sobrevivência. Ser um “bom selvagem” (expressão de Rousseau) seria novamente voltar ao paraíso, onde o encantamento pela natureza ainda está presente, e é absolutamente necessário. No mundo real (das máquinas, do processo industrial) há um desencantamento presente e constante, no qual o homem comum não se vê e não está preparado para tantas

mudanças violentas, sentindo-se perdido, encurralado, “sufocado” por uma fumaça densa e negra nascida na industrialização; a melancolia devora esse sujeito, o poeta. Não há esperança que esteja presente e alcançável nesse mundo, tampouco a cura; a utopia é a única fuga (mas também uma prisão); do contrário, apenas a morte, que se aproxima de modo tão veloz quanto a própria modernização, ao ponto de serem quase indissociáveis; portanto, é nessa dicotomia, nesse contraste que se encontra esse poeta romântico.

Mas antes disso, no século XIV, após a Renascença, houve uma mudança que iria influenciar direta e indiretamente toda a visão de mundo, desde o âmbito filosófico ao científico. Surge uma nova percepção de tempo e espaço, o que antes na idade média e na antiguidade não era algo que se tratava com muita exatidão, não havendo um registro temporal preciso. A marcação do tempo era algo institucionalizado, o que nem todos tinham acesso, em uma época em que as igrejas e mosteiros tinham esse “controle”, através dos sinos que marcavam as horas. Na Idade Média a igreja fazia parte direta no cotidiano das pessoas, no controle da cronometria. Tamanha importância tinham os sinos, que acreditavam que seus sons podiam afastar coisas ruins, até mesmo doenças, pestes.

É na Renascença que uma “revolução temporal” (ou seja, no modo como o tempo era marcado, referenciado) acontece. Segundo Scliar, “à medida que as cidades iam crescendo e que a atividade econômica se expandia, surgia a necessidade de novas maneiras de marcar o tempo: mais exatas, mais individualizadas”. (p. 9) Assim, cada indivíduo poderia controlar o seu próprio tempo. Isto não significa, obviamente, que todos teriam controle do próprio tempo, já que nem toda população tinha acesso aos instrumentos de marcação individual que surgiriam mais adiante, como os relógios de bolso e depois os de pulso. No entanto, no séc. XIV, na Europa, os relógios públicos foram aparecendo pouco a pouco. Scliar descreve que,

no começo eram grandes relógios públicos, nas torres das igrejas. Substituindo os sinos, mas, para que continuassem cumprindo um papel religioso, traziam a inscrição: *Mors certa, hora incerta*, a hora pode ser incerta, mas a morte é certa. (SCLIAR, 2003, p. 13)

Logicamente que toda essa mudança iria mexer com o pensamento das pessoas e do funcionamento da sociedade. Se o tempo controla a morte, também a vida. Agora o tempo fluía mais rápido; se antes caminhava, agora corria na frente de seus olhos,

através dos ponteiros dos relógios públicos. Ficava mais fácil controlar as atividades sociais, principalmente o trabalho e sua produção. Nesse momento o tempo passou a ser mais valioso por ser mais preciso, logo mais fácil de ter o controle; e se este permite o controle dos minutos e segundos, também permite o controle sobre as pessoas.

Diante desta nova dimensão de tempo, até o amor foi relativizado, como podemos verificar no alegórico poema *Li Orloge amoureux* [O relógio amoroso, c. 1380], no qual “Jean Froissant compara o amor a um relógio: assim como este tem mecanismos de autocontrole, o amor precisa ser refreado”. (SCLIAR, 2003, p.13 apud FROISSANT c.1380) Existe uma expressão francesa que diz [*ç'est l'horloge du palais qui fait comme il lui plaît*]³, datada do século XIV, quando todos os sinos das igrejas tocavam em Paris ao mesmo tempo, o que deu uma grande cacofonia. Charles V, rei da França, instala um relógio em seu palácio e decreta que os outros relógios devem ser colocados sobre o último. Sua construção dura oito anos, mas, apesar de tudo, o relógio quebra, fica fora de ordem e os habitantes de Paris têm que parar o relógio para ter o tempo, assim se cria essa expressão.

Essa nova concepção de tempo também influenciou a filosofia e a ciência, nas quais o corpo é visto como máquina, assim como também o universo. Todas essas mudanças iriam impulsionar a chegada do advento da modernidade, na qual o tempo fluirá mais depressa ao ponto de não poder mais controlá-lo e freá-lo, escorrendo entre os espaços e os modificando velozmente. A relação entre espaço e tempo se tornará cada vez mais indissociável, pois a modificação e a expansão do espaço se ligará diretamente proporcional ao correr do tempo. Seria um breve início da concepção de que tempo é dinheiro, é desenvolvimento do espaço, é o preço da vida, e agora cada segundo custa caro. No *Manifesto Comunista*, Marx e Engels escrevem que “A burguesia pôs um fim a todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Ela rompeu sem piedade os laços que ligavam o homem a seus superiores naturais; não há outra conexão entre os homens senão o aberto auto-interesse e o cru pagamento em dinheiro”. Ainda sobre a burguesia, no Manifesto escrevem que a mesma “retirou o halo de cada ocupação até então reverenciada. Converteu o médico, o advogado, o padre, o poeta, o cientista em trabalhadores pagos. Retirou a família o seu véu sentimental.” Nesse contexto, inicia-se o desenvolvimento da cartografia, buscando a ampliação do mundo e

³ Tradução: “é o relógio do palácio que faz o que agrada ou o que quiser”.

um novo olhar ao horizonte, explorando novos mares, novas terras distantes, através das grandes navegações, impulsionadas pela histórica escola de Sagres. Uma nova visão do mundo, novos instrumentos, novos poderes. Explorar terras distantes significaria explorar terras desconhecidas. Scliar escreve que,

Os mapas refletiam também crenças e temores. A expressão *terra incógnita*, por exemplo, apelava à imaginação; tratava-se e regiões que podiam ser povoadas por seres estranhos, amaldiçoados – agentes da Morte (...). Havia alusões mais diretas. Um mapa medieval contém, em cada um dos quatro cantos, as letras M, O, R, S, que, juntas, formam a palavra latina significando Morte. (SCLiar, 2003, p. 15)

Com o Renascimento, a individualidade torna-se um peso enorme ao homem em seu tempo. Paradoxalmente, a partir da revelação de tantos mistérios, que antes o homem comum não tinha respostas, como a teoria do heliocentrismo, ou da concepção de que a terra é redonda, agora as dúvidas aumentam. Segundo Scliar, “assim como, nos versos de Ovídio, as lágrimas de Narciso, caindo na água em que ele de mira, destorcem-lhe a própria imagem, a visão do mundo ficará perturbada e essa perturbação transparecerá na cultura renascentista”. (SCLiar, 2003, p.17) Isto é, a autoconsciência pode ser muito mais perturbadora por trazer maior responsabilidade, já que a revolução burguesa trouxe ao homem sua independência diante da nobreza, mas, também, trouxe a solidão. Assim, Scliar (2003) afirma que essa noção de individualidade também traz ao homem um sentimento de culpa, que muito frequente é associada à melancolia. “Um novo mundo está nascendo, mas para isso o velho terá de ser destruído (...) Contudo, a destruição não se faz sem culpa, e a culpa gera depressão – ou melancolia”. (p. 23)

Karl Marx já havia percebido que “a desvalorização do mundo humano aumenta em proporção direta com a valorização das coisas”. O poeta romântico participa desse processo de destruição de um velho mundo em busca de algo novo. O cientista político Antonio Gramsci afirma que “A crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo não pode nascer; nesse interregno, uma grande variedade de sintomas mórbidos aparecem.” (GRAMSCI, 2002, p. 184) O desconhecido sempre esteve ligado à morte e vice-versa, sendo a temática de maior mistério que possa existir até os dias de hoje. Desta forma, em alguns casos o desconhecido é quase o mesmo sentimento que o da morte, sendo, às vezes, quase indissociáveis. Todos esses sentimentos, como a melancolia, surgidos através de todas essas mudanças descritas atingiria igualmente a Arte, que agora também enxergaria o mundo de uma forma nova.

O artista se sente afetado com as revoluções e isso afetará também sua obra de arte. A chegada da modernidade foi um marco importante para que o poeta romântico fosse afetado por um sentimento de ruptura, entre o que era tradicional e o que agora é moderno. O mundo se expandia e a arte teria que dar conta disso, em meio à turbulência do tempo, do espaço e da mente moderna. Agora, mais do que nunca, o poeta encontra-se sozinho, melancólico, com menos tempo e o ponteiro aponta para mais próximo da morte.

1.3.: IRONIA: O DESVELAR DOS OLHOS.

É muito comum associarem o Romantismo a uma literatura alienada, inocente, e puramente sentimentalista/amorosa, porém há um grande erro nessa avaliação imediatista. O Romantismo é um movimento fortemente crítico e engajado nas causas sociais, tendo de forma clara o conhecimento dos problemas que existem em seu tempo, como a miséria, a solidão e as desigualdades econômicas. É nesse ponto que devemos nos ater no intuito de desmitificar esse movimento. Algumas temáticas, como o amor, são recursos totalmente estéticos, que muitas vezes fazem refletir mais objetivamente que o próprio racionalismo em forma pura. Por isso o recurso da ironia. Talvez um leitor mais descuidado não perceba quão irônico pode ser um discurso romântico, deixando passar despercebido o real objetivo crítico do poeta em seus poemas, que pode estar zombando de um Romantismo exacerbado bem na cara do próprio leitor.

É importante estar bem atento à leitura, ter um necessário rigor, não tanto à forma do poema e seus metros, mas principalmente ao sentido que as palavras possam realmente ter, isto é, o que de fato está por detrás dessas, suas referências; por isso que um leitor não muito atento poderá perder tais referências implícitas, enquanto, contrariamente, um leitor atento e assíduo perceberá o senso crítico com maior facilidade. Mas, primeiramente, deve-se estar claro o conceito de ironia. Diversos autores ao longo da história tentaram descrever a figura de ironia, sendo assim um conceito complexo que valha a pena investigar. No *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (1928) é possível se deparar com vários. O autor inicia apresentando alguns, mas em seguida escreve que “por fim, para não estender demasiado a lista,

ressalte-se que Vladimir Jankélévitch dedicou uma obra inteira ao exame da ironia, alinhando uma série de conceitos, inclusive os que já tinham sido assinalados pelos seus precursores, como”:

“a ironia é a consciência da revelação por meio da qual o absoluto, num momento fugitivo, se realiza e ao mesmo tempo se destrói”, “a ironia introduz em nosso saber o relevo e o escalonamento da perspectiva”, “a ironia é uma atividade espiritual infinita, como tudo que é de proveniência mental”, “ironizar é escolher a justiça”, “a ironia é indizível, mas nem por isso é inefável”, “a ironia poderia chamar-se, no sentido próprio do termo, uma alegoria, ou melhor, uma pseudologia, pois ela pensa uma coisa e, à sua maneira, diz outra”, “a ironia não quer que se acredite nela, mas que seja compreendida, isto é, interpretada”, “a ironia [...] é uma simulação [...], mais do que uma dissimulação, uma conduta cheia de manigâncias e de retrações [...], uma intriga insidiosa e complicada” (JANKÉLÉVITCH, 1928 *apud* MOISÉS: 19, 22, 28, 39, 44, 45, 64, 72-73)

Moisés (1928: 246), após expor as ideias do autor, nos atenta a observar que Jankélévitch não apresenta bem um conceito totalmente definido do que seja ironia, mas aponta características que permeiam esta figura, não chegando a identificar e distinguir de outras, justamente por ser uma ideia demasiadamente complexa semanticamente, podendo, segundo ele, tais imagens coexistirem em outras categorias, vizinhas ou não.

A ironia romântica seria, além de tudo, uma atitude, um posicionamento de vida, político-social, perante o *status quo*. É claro que esta atitude está presente nas composições poéticas, mas também em como que esse sujeito social se posiciona no mundo, de maneira única, autêntica, contestadora, independente e com consciência de suas ações e suas possíveis consequências. Pensar em utopia não é um modo de se alienar, mas sim o início de uma presença de alma revolucionária, que não se encaixa no mundo real e que tenta buscar uma solução para os problemas de sua época, deste mundo desconsertado e caótico.

Nos contrários é que podemos analisar a tão famosa obra de Álvares de Azevedo, *Lira dos vinte anos*, na qual o poeta nos apresenta sua visão de mundo em dois polos distintos, que de certa forma se contradizem, não por tropeço discursivo ou descuido, mas sim para expor sua visão irônica do tema recorrente em seus poemas: o Amor. Não é possível analisar sua obra apontando o olhar apenas a um desses polos, talvez porque o leitor se identifique mais com um dos lados ou quem sabe porque acredite que uma dessas metades represente melhor o pensamento do autor sobre a temática do Amor. Os olhos devem ficar fixos e atentos concomitantemente aos dois

movimentos. Esses dois polos seriam a visão romântica e emotiva ao amor, do poeta apaixonado e entregue a esse sentimento tão recorrente nessa geração, contrapondo-se a uma visão desacreditada e racional do eu lírico, que enxerga a mulher atrelada aos seus defeitos físicos, por exemplo, que antes não aparecia em seus olhos cegamente apaixonados. Soares comenta sobre esses dois polos:

Há realmente algo muito especial na *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, que o faz destacar-se no nosso romantismo lírico-intimista. É que, de modo muito singular, o poeta não só desperta todo o sentimentalismo que geralmente mobiliza sonhos adolescentes, mas também motiva o leitor uma experiência zombeteira, quando satiriza, na segunda parte do livro, aquela face meio ridícula dos excessos românticos. (SOARES, 2006, p.9)

A antes visão idealizada da mulher inalcançável, pura, casta e perfeita se transforma em uma totalmente realista, na qual essa mulher é palpável, de carne, sangue e osso, que possui tantos defeitos quanto os do leitor ou do próprio poeta.

Esse movimento de mudança discursiva, recurso que Álvares utiliza, pode-se chamar de ironia ou sarcasmo, figuras que serão exploradas bastante em seus poemas. Sue Helen da Silva Vieira, estudiosa desta temática da ironia amorosa alvaresiana, escreve sobre a “binomia” na obra do poeta:

O poeta insere um novo código poético, cuja principal característica é a ironia. No entanto, mesmo diante deste recurso, o poeta não deixa de abordar o amor em seus poemas, porém, ironiza o amor ultrarromântico, tão exaltado na primeira parte. O mundo onde Sancho Pança é rei dita a realidade que consegue perceber nitidamente a feiura da lavadeira Dulcinéia. A segunda parte, denominada também de ironia byroniana, faz uma crítica através do rompimento com o estilo antecedente, para exaltar seu temperamento mórbido em relação à vida. (VIEIRA, 2009, P. 12)

A autora (re) utiliza a imagem de Sancho Pança porque o próprio poeta usa em seu prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*: “Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei.” (2000, p.190) E Vieira completa seu raciocínio ao dizer que “esse mundo novo a que ele se refere é a ruptura com os padrões da poesia ultrarromântica cercada de dúvida, amor em excesso, sonhos e morte”. (p.11-12)

A natureza humana é regulada pelos opostos. A dualidade está presente da cabeça aos pés, fisicamente e emotivamente. Isso não significa que devemos escolher

apenas um dos lados, já que isso é uma tarefa difícil, controlar sua própria natureza. Se alguém escolher viver de forma muito racional, provavelmente terá muitos benefícios, na vida profissional, por exemplo, mas talvez isso custe bastante para vida pessoal. Ou se viver de maneira muito intensa em seus sentimentos, como, por exemplo, em uma relação amorosa, talvez traga uma felicidade jamais experimentada antes, mas poderá atrapalhar em alguns aspectos, como ter decisões que exijam mais do lado lógico e racional da mente. Isso tudo são apenas suposições; claro que devem existir pessoas que vivem bem com seu lado intensamente racional ou emocional, mas é importante que a vida aconteça da forma mais harmônica possível, entretanto não significa que seja fácil chegar nessa tal harmonia que muitos buscam encontrar. A vida em si é composta por muitas oposições, vista em todos os aspectos, o belo e o feio, o alto e o baixo, o claro e o escuro, o quente e o frio. Certamente em sua formação literária como leitor, Álvares de Azevedo percebeu que os contrastes faziam parte das narrativas que tentavam descrever a natureza humana. Alguns autores descreviam essas diferenças analiticamente e outros sinteticamente. Nosso poeta, segundo Soares, recria através da ironia essa natureza dos opostos:

Ao aproximar o sublime e o grotesco, que, como teorizou Victor Hugo (1802-1885), no prefácio de seu drama *Cromwell*, mesclam-se em nossa vida, tornando-se desdobrável, colorida e, por isso, mais humana, o nosso poeta pode recriá-la ironicamente, num exercício de autoparódia, à altura dos grandes mestres. Como Garrett, Leopardi, Byron, Musset, Victor Hugo, Espronceda, Álvares de Azevedo legou imagens no sentido paradoxal dos sentimentos humanos, tantas vezes contraditórios, incertos e carregados de fantasia – tantas vezes ainda tão românticos. (SOARES, 2006, p.10)

Tal sentimento paradoxal, contraditório, carregado de dúvida e fantasia, que tanto seduziu a poética desses poetas românticos, é muito bem exemplificado no poema “Qual é o fim...” de Victor Hugo:

Qual é o fim de tudo? a vida ou a tumba?
 A onda que nos sustém? ou a que nos afunda?
 Qual a longínqua meta de tanto passo cruzado?
 É o berço que embala o homem ou é o seu fado?
 Seremos aqui na terra, nas alegrias, nos ais,
 Reis predestinados ou simples presas fatais?

Ó Senhor, responde, responde-nos, ó Deus forte,
 Se condenaste o homem apenas à sua sorte,
 Se já no presépio o calvário se anuncia
 E se os ninhos sedosos, dourados pela manhã fria,

Onde as crias vêm ao mundo por entre flores,
São feitos para as aves ou para predadores.
(*Poemas: Victor Hugo, 2002*)

Mesmo na primeira parte da *Lira*, parece que o discurso de Álvares de Azevedo já se caracteriza como teatralizado, no sentido de o eu lírico se passar por um personagem com o objetivo de se proteger da própria realidade à sua frente. Apontar um amor frustrado e inalcançável para si é claramente afirmar a não vontade de tê-lo, por incapacidade de encarar o real, se de fato crer que esse real amor possa ser mais complexo que a própria idealização. Assim, Álvares se queixa a Deus por seus sonhos frustrados:

Meus Deus! Por que sonhei, e assim por ela
Perdi a noite ardente,
Se devia acordar dessa esperança,
E o sonho era demente?
(“O Poeta”, *Lira dos vinte anos*, p.13)

Ter a consciência concreta de que o amor idealizado é distante e aceitá-lo assim como tal, talvez traga mais segurança que ter um amor alcançável, porém igualmente frustrante. Assim, esse discurso do poeta romântico da primeira parte da *Lira* também acaba por carregar, igualmente, um peso irônico, já que diz algo contrário ao que a vontade quer e deseja. Talvez esse eu lírico da primeira parte saiba exatamente o que o da segunda parte enfrentará ao desvelar seus olhos.

Angélica Soares trata de um paradoxo que é a realidade no sonho e na ironia do poeta romântico, já que sua realidade está sempre “encoberta por um véu”, e nos alerta que justamente por existir sempre esse velar do real,

(...) não podemos limitar essa referência apenas a elementos exteriores, mas também ao espaço interno, no qual se movem sentimentos vários: de dor, de esperança, de angústia, de desilusão. Ele foi sobretudo um intimista, cuja manifestação do mundo externo se estrutura em uníssono com a paisagem interior: nebulosa, insegura, oculta no mistério da vida, cantada aos “vinte anos”. E embora no “Prefácio da primeira parte” da *Lira*, o poeta transmita a sensação de que sua obra é um recatado desnuda-se, ao romantizar, seu verso é um re-velar contínuo. (SOARES, 1989, p.67)

Segundo a autora, esse “re-velar” carrega um sentido de “velar sempre”, isto é, mesmo que, por exemplo, sua musa esteja “semi-nua”, estará sempre velada através de seus sonhos e fantasias, que por mais que sejam harmônicos e românticos, são cheios de melancolia, angústia e dor. Se sua realidade amorosa é totalmente idealizada, encoberta de sonhos ela atinge uma potência de impossibilidade ainda mais intensa, entretanto é uma forma do poeta superar suas limitações enquanto amante e se confortar nesse universo onírico, porém a frustração é sempre inevitável no momento de despertar:

Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
 A ventura de uma alma de donzela!
 E sem na vida ter sentido nunca
 Na suave atração de um róseo corpo
 Meus olhos turvos se fechar de gozo!
 Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas
 Passam tantas visões sobre meu peito!
 Palor de febre meu semblante cobre,
 Bate meu coração com tanto fogo!
 Um doce nome os lábios meus suspiram,
 Um nome de mulher... e vejo lânguida
 No véu suave de amorosas sombras
 Seminua, abatida, a mão no seio,
 Perfumada visão romper a nuvem,
 Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras
 O alento fresco e leve como a vida
 Passar delicioso... Que delírios!
 Acordo palpitante... inda a procuro:
 Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas
 Banham meus olhos, e suspiro e gemo...
 Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!
 Só o leito deserto, a sala muda!
 Amorosa visão, mulher dos sonhos,
 Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
 Nunca virás iluminar meu peito
 Com um raio de luz desses teus olhos?
 (“Ideias íntimas”, IX, p. 67)

Ao desfolhar as páginas da *Lira*, nota-se demasiadamente a presença quase que constante de duas figuras: “Deus” e a “virgem”. Além do ato de estar sempre velando a sua musa, seu amor, através de seus sonhos e devaneios, o poeta acrescenta essas duas entidades em seus versos, que, em nossa cultura, são vistas sempre como distantes e inalcançáveis. Ao caracterizar a musa como virgem, não há apenas o objetivo de torná-la casta, mas também de divinizá-la e pô-la numa espécie de pedestal, onde o eu lírico sempre, através de um ritual, se apresenta como um fiel a contemplá-la. Igualmente a

“Deus”, que sempre aparece na figura de um ouvinte de suas confissões, como em “O Poeta”, no qual questiona: “Meu Deus! por que não morri/Por que do sono acordei?” (p. 46) “Deus” também aparece como figura paterna de sua musa, isto é, o criador do amor de seus sonhos; neste caso, sua aparição tem o objetivo de elevar ainda mais a perfeição do seu objeto de desejo: “Na praia deserta que lua branqueia,/Que mimo que rosa! Que filha de Deus!” (“Sonhando”, p. 33)

Mesmo com essa enorme proximidade com o que é divino e etéreo, Álvares também tem seu lado profano e impuro. Para que se conheça a face de Deus, haverá também de se conhecer a face do Demônio, já que a existência de um depende da do outro. Para Soares (1989), fica “nítida a duplicidade do personagem romântico, simultaneamente anjo e demônio (...) nos sonhos, que ora se dirigem pela ‘voz do coração’, ora pela ‘convulsão impura’ da matéria” (p. 76) Isto faz crer que existe sim uma duplicidade, porém algo que seja arquitetado previamente, que tenha total controle o poeta, como se percebe ao ler os prefácios que antecedem todo esse alternar discursivo. Ainda em relação a essa duplicidade, a pesquisadora esclarece que:

Na segunda parte da *Lira dos vinte anos* o poeta encontrará de preferência, um outro caminho para velar a dor: a ironia que sustenta o choro retraído no sorriso, levando-o a declarar: “Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde”.
(SOARES, 1989, p.76)

2. CAPÍTULO II: LIRA DOS VINTE ANOS: UM PISCAR DE OLHOS, ENTRE A LUZ E A SOMBRA.

2.1.: MORTE EM VIDA DE ÁLVARES DE AZEVEDO.

Fatos curiosos também marcaram a vida alvaresiana; claro, ligados à questão da morte, não podendo ser diferente, já que estamos lidando com o maior representante dessa geração romântica. Angelica Soares conta, em *Lira dos vinte anos: diálogos possíveis* (2006), que, certo dia, Álvares de Azevedo, com seu espírito fúnebre, se fingiu de morto a fim de arrecadar dinheiro com seu próprio velório. A encenação teve

parceria de seus amigos Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa. Segundo a história, o plano deu muito certo e os dois amigos, com tal dinheiro arrecadado, fizeram uma invejável ceia no local onde o “cadáver” de Álvares estava. Toda a cena surpreendeu os fãs do poeta e também pessoas que ali passavam, ao verem o renomado escritor intacto. Pelo visto o plano foi um sucesso.

Percebe-se que realmente a morte sempre esteve presente direta ou indiretamente na vida do poeta. Constantemente, abordava a temática em suas conversas quando estava com amigos, familiares, e até proferia esta questão do fim da vida em suas palestras e declarações públicas. Coincidentemente, dois anos antes de sua morte, teve pressentimentos que o fim de seus dias estava perto de chegar. A morte de dois de seus amigos, Feliciano Coelho Duarte (1850) e João Baptista da Silva Pereira Junior (1851), influenciou diretamente nessa sua possível profecia, o que mais para frente acabou por se cumprir, em 1852. Nesse período escreve “Epitáfio”, poema que descreve bem esse sentimento. Inclusive a epígrafe do próprio poema sugere isso: “NO TÚMULO DO MEU AMIGO JOÃO BAPTISTA DA SILVA PEREIRA”, como se estivesse observando sua própria morte e aproveitando o momento para sua última confissão, a seguir:

Perdão, meu Deus, se a túnica da vida...
 Insano profanei-a nos amores!
 Se da c'roa dos sonhos perfumados
 Eu próprio desfolhei as róseas flores!

No vaso impuro corrompeu-se o néctar,
 A argila da existência desbotou-me...
 O sol de tua gloria abriu-me as pálpebras,
 Da nódoa das paixões purificou-me!

E quantos sonhos na ilusão da vida!
 Quanta esperança no futuro ainda!
 Tudo calou-se pela noite eterna...
 E eu vago errante e só na treva infinda...

Alma em fogo, sedenta de infinito,
 Num mundo de visões o vôo abrindo,
 Como o vento do mar no céu noturno
 Entre as nuvens de Deus passei dormindo!

A vida é noite! o sol tem véu de sangue...
 Tateia a sombra a geração descrida!...
 Acorda-te, mortal! é no sepulcro
 Que a larva humana se desperta à vida!

Quando as harpas do peito a morte estala,
 Um treno de pavor soluça e voa...

E a nota divinal que rompe as fibras
 Nas dulcis angélicas ecoa!
 (“Epitáfio”, p. 31)

De fato, é observável uma confissão, ou pelo menos uma tentativa de se perdoar diante Deus pelos seus pecados, seus casos de profanação, relacionados aos amores com os quais teve em sua curta vida, se justificando por um possível estado de insanidade. Seu sentimento é de fim existencial, ao usar metáforas como a argila que iniciou a vida, que agora estaria desbotando, perdendo sua firmeza, e em seguida o Sol relacionado a uma luz divina que iluminaria os caminhos desse poeta impuro, cheio de sonhos, ilusões e esperanças acumuladas em vida. O fim está mais próximo do que nunca. E de fato estava. Trinta dias antes de sua morte, Álvares escreve “Se eu morresse amanhã”, poema que foi lido em seu funeral por Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), famoso autor de *A moreninha* (1844):

Se eu morresse amanhã
 Se eu morresse amanhã, viria ao menos
 Fechar meus olhos minha triste irmã;
 Minha mãe de saudades morreria
 Se eu morresse amanhã!
 Quanta glória pressinto em meu futuro!
 Que aurora de porvir e que manhã!
 Eu perdera chorando essas coroas
 Se eu morresse amanhã!
 Que sol! que céu azul! que doce n'alva
 Acorda a natureza mais louçã!
 Não me batera tanto amor no peito
 Se eu morresse amanhã!
 Mas essa dor da vida que devora
 A ânsia de glória, o dolorido afã...
 A dor no peito emudecera ao menos
 Se eu morresse amanhã!
 (AZEVEDO, 2000, p. 301)

Lógicamente a questão da morte é acompanhada de muita dor, tristeza, sofrimento e angústia, ao saber que sua mãe sentiria saudades e sua irmã fecharia seus olhos, mas a tristeza vem acompanhada de uma glória, tão revisitada pelos poetas que desejam tornar-se imortais ao deixarem suas obras para o amanhã. A manhã seguinte encerraria a dor de viver, a dor de amar e, por fim, traria a glória, se, de fato, “eu morresse amanhã”.

Além da temática da morte sempre estar presente na vida de Álvares de Azevedo, como se pôde ver há pouco, igualmente esteve presente em sua obra. Um dos recursos que os românticos utilizavam para tentar frear o imediatismo e a velocidade da modernidade foi abastecer a mente e seus textos de lembranças. O mergulho na memória é a prática da fantasia, sendo ela feita de experiência do poeta ou não. Recordar o passado no presente é um meio de eternizar o tempo tornando-o atemporal, e, conseqüentemente, driblar a morte. Soares (1989) expõe a ideia de que “velar é também vigiar – dimensão que atingiremos na pré-ocupação romântica com a morte”, e, também, que “o sonho suscitaria sentimentos comuns e seria uma forma de vigília da esperança, cada vez mais esfacelada no período pós-revolucionário”. (p. 49-50) Isto é, o romântico busca no sonho a confiança na esperança; a partir do instante que o sonho está tão presente e constante em sua realidade, diminui-se a fronteira entre o que é real e imaginação mnemônica. A autora relembra que:

Georges Poulet, em seu artigo *Timelessness and romanticism*, acentua o fato de terem muitos românticos eliminando as fronteiras entre passado e presente, através das recordações, que não eram simples lembranças, mas experiências concretas, pelas quais individualizaram a atemporalidade do homem, enfatizando-lhe a crença na permanência e na eternidade. (SOARES, 1989, p. 50 *apud* POULET, 1954, 15: 3-22)

Desta forma, a atemporalidade viria, primeiramente, através do sonho mnemônico e, posteriormente, na concretização da morte. Já que esse é um dos objetivos do poeta romântico, a eternização na morte, não há um sentimento de tristeza e dor ao pensar em sua possível chegada e concretização, como se pode ver nos versos de “Lembrança de morrer”:

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nenhuma lágrima
Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro,
- Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;
 (“Lembrança de morrer”, p. 49)

Até aqui, o eu lírico apresenta em seus versos a ideia de que a eliminação da fronteira entre vida e morte, presente e futuro, lhe traria o conforto e a eternidade ao se mesclar à natureza, como o desfazer das “horas de um longo pesadelo”. Nos versos seguintes, o poeta enaltece apenas a saudade e a lembrança da ilusão amorosa que sofreu durante sua juventude, e, também, de seus pais, que o consolaram nos momentos de dor, tristeza e febre:

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade... é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.

Só levo uma saudade... é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
De ti, ó minha mãe, pobre coitada,
Que por minha tristeza te definhas!

De meu pai... de meus únicos amigos,
Pouco - bem poucos... e que não zombavam
Quando, em noites de febre endoudecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.
("Lembrança de morrer", p. 49)

Na oitava estrofe desse poema, o poeta volta a lembrar da dor do amor que não se concretizou, mas logo em seguida, na nona, retoma o desejo de realizar esse amor pós morte: “Filha do céu, eu vou amar contigo!” Na estrofe subsequente, completa a ideia de que pós vida a dor e a mágoa desaparecem, ao pedir para que escrevam em sua lápide: “- Foi poeta – sonhou – e amou na vida”. Nas duas últimas estâncias de “Lembrança de morrer”, invoca aos elementos da natureza a sua proteção e transformação em um ser atemporal, que habitaria um entre lugar/tempo, dia e noite, dando o sentido de eterno renascimento:

Sombras do vale, noites da montanha
Que minha alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe canto!

Mas quando preludia ave d'aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua pratear-me a lousa!
("Lembrança de morrer", p. 49-50)

Nota-se que tanta preocupação com a morte, descrita muitas vezes de forma romântica, era algo que realmente estava presente fortemente na vida e obra do poeta. Para Álvares de Azevedo, a morte tinha um sentimento dúbio de medo e revitalização, de sofrimento e purificação. A temática da morte não se resumia apenas a uma estética da literatura romântica, mas também a um contexto histórico, que, naturalmente, refletiu na arte como um todo. Morte e melancolia estarão sempre atreladas na obra do nosso poeta.

2.2.: UM CONCERTO AO DESCONSERTO.

Álvares de Azevedo flertou romper, intencionalmente ou não, com as tradições de seu tempo. Mesmo sendo poeta ultrarromântico, verseja uma poesia moderna, desmitificando o estereótipo de que se deve apenas falar sobre mulheres e amores impossíveis de um adolescente. Não se adequa ao conceito nacionalista da primeira geração romântica com sua linguagem indianista, nem à terceira com seu teor político abolicionista, pois inova ao discursar sobre a morte e temas grotescos, de forma irônica e sarcástica.

Se o índio vivia de forma harmônica na natureza selvagem, Álvares, estudante de Direito, descreve de forma irônica e humorada o homem da selvageria urbana, que tem que se adaptar a esse meio caótico, desordenado: “Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça/Que rege minha vida malfadada/Pôs lá na rua do Catete/A minha Dulcinéia namorada” (“Namoro a cavalo”, 2ª parte). Talvez justamente por ter esse olhar diferente ao Romantismo, Álvares tenha se tornado o maior representante e mais respeitado poeta da segunda geração, acrescentando seu olhar de ironia, mais jovem, revolucionário e realista, de crítica, ao braço mais idealista do ultrarromantismo abrindo portas para uma poesia mais moderna. Carolina de Almeida Zava, pesquisadora da literatura romântica, afirma que:

como movimento implica ação, o Romântico pode ser pensado como uma resposta ao contexto histórico europeu do século XVIII. Tal posição se desdobra em propostas políticas, sociais e estéticas distintas. O movimento eclode, ele é uma reação à imitação clássica na qual os autores do Classicismo tinham sido tomados como um modelo a ser estudado e reproduzido. (ZAVA, 2011, p. 20)

Tais mudanças históricas dos séculos anteriores, desde o Renascimento à Revolução industrial, contribuíram para que também os costumes e as vidas das pessoas mudassem, inclusive o modo de repensar o mundo e como elas se inseririam nesse meio. Esse contraste entre o antigo e o moderno fará com que os poetas românticos rompam com o classicismo. As regras mudam. Os conteúdos das obras e suas formas se reciclam. No teatro e na literatura a valorização do conteúdo será de maior valia, enquanto o formato tinha menor importância. O lirismo era a base desse novo olhar, independente se for escrita em verso ou prosa. A ideia era escrever um texto no qual todos compreendessem, com uma linguagem mais simples, porém mais poética. A mitologia grega dos deuses era então substituída por uma mitologia pagã.

Segundo Zava, após estas revoluções sanguinolentas, reformas urbanas e trabalhistas, “a paisagem acinzentou-se” e “a flor sufocou no jardim e a vida também”. A escritora completa seu raciocínio ao dizer que

assim, os primeiros filhos dessa história enevoada foram marcados pela rebeldia e dissonância com a aristocracia que desagradou a muitos em seu modo de condução da sociedade. Com o crescimento do gigante fumacento, a indústria, a elite acabou sendo aburguesada. Os padrões clássicos da Antiguidade ficaram antigos demais e foram abandonados. Ardia o desejo de se criar um novo mundo. (ZAVA, 2011, p. 20)

Nosso filho mais proeminente a tal rebeldia literária, o que mais nos interessa, é Álvares de Azevedo. Um filho que soube muito bem representar essas mudanças e enxergar o mundo através dessa névoa. Soube muito bem discorrer sobre o romantismo de seu século, mas também mostrar o desconcerto presente nesse romantismo. Um concerto ao desconcerto seria um bom subtítulo à *Lira dos vinte anos*. O movimento romântico é sim reacionário quando comparado a tudo que era feito anteriormente baseado numa visão classicista, porém, o romantismo não se limita apenas a um movimento. Álvares era da segunda geração do romantismo brasileiro, logo se contrastava com a primeira geração indianista. Ser ultrarromântico muitas das vezes não era uma escolha, mas sim uma condição de seu tempo, não apenas na literatura, mas na vida em geral, em seus hábitos mais comuns do cotidiano. Nosso poeta, imerso nesse contexto, utiliza a base do romantismo da sua geração para depois, através de um discurso irônico, sarcástico, criticá-lo. Ser romântico, sobretudo, é ser revolucionário.

3. CAPÍTULO III: RUPTURAS EM A. DE AZEVEDO: ANÁLISES E COMENTÁRIOS.

3.1.: MELANCOLIA À FLOR DA PELE.

Neste capítulo discorreremos sobre alguns tipos de rupturas Álvares de Azevedo trouxe em sua poética. Já vimos como se configura a questão da melancolia e da ironia, através de um olhar histórico, para que se possa compreender a geração em análise. Aristóteles (“inconstante são os melancólicos”) escreveu sobre esse sentimento que reapareceria na modernidade:

Mas muitos, pela razão de que o calor se encontra próximo do lugar do pensamento, são tomados pela doença da loucura ou do entusiasmo. O que explica as Sibilas, os Bakis, e todos os que são inspirados, quando eles assim se tornam não por doença, mas por mistura de sua natureza. E Maracus, o Siracusiano, era ainda melhor poeta nos seus acessos de loucura. (ARISTÓTELES, 1998, pág. 7)

No texto intitulado *Problema XXX, 1 – O Homem de Gênio e a Melancolia* (1998), Jackie Pigeaud apresenta a visão aristotélica sobre a relação entre melancolia e criatividade vinculadas ao homem e sua relação com a arte, as ciências e a filosofia. O questionamento é sobre o fato desse homem de exceção (*perittoí*) constituído de genialidade ser manifestamente melancólico. De exceção, nesse caso, teria o sentido de um excesso, que ultrapassa a necessidade, mas também de “excepcional” (*peritton*). Para Aristóteles, a tal melancolia, também intitulada como bile negra, “atacaria” os mais vulneráveis, e que se constituiria como uma substância composta e instável, que se modificaria de acordo com alguns fatores:

Se o estado da mistura é completamente concentrado, eles são melancólicos ao mais alto nível; mas se a concentração é um pouco atenuada, eis os seres de exceção. (...) A bile negra é fria por natureza, e, não estando na superfície, quando ela se encontra no estado que acaba de ser descrito, se ela é em excesso no corpo, ela produz apoplexias, torpores, atimias, ou terrores, mas se ela é muito quente ela está na origem dos estados de eutimia de cantos poéticos, de acessos de loucura. (ARISTÓTELES, pág. 99)

Álvares nos deixou dois prefácios bem consistentes para *Lira*. No primeiro, descreve-se um pobre poeta que apresenta seus primeiros cantos, como “as primeiras vozes do sabiá”, que segundo ele, “não tem a doçura dos seus cânticos de amor”. E segue dizendo que, como já foi antecipado na introdução desta pesquisa, “é uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa, mas sem viço”. Nota-se que já em seu início há um discurso desencantado, ou quem sabe um poeta apaixonado, mas com certa experiência no mundo real. Há sim o início de um rompimento, como “páginas despedaçadas de um livro não lido”.

O último parágrafo deste primeiro prefácio intensifica o conceito de transformação, de transição, de mudança para algo novo que virá a seguir, um novo perfume do Romantismo, uma nova musa.

E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida, por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração, é meus amigos, recebei-a no peito e amai-a como o consolo, que foi, de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus. (“Prefácio 1ª parte”, p. 1)

Percebe-se que o poeta apresenta uma musa seminua, que se despe, transita entre o idealismo e um olhar mais racional e moderno que virá a seguir. A ruptura com a tradição fica mais clara no segundo prefácio. Entretanto, Octavio Paz (1974, pág. 17) propõe uma reflexão acerca do vínculo entre tradição e ruptura ao dizer que toda ruptura se transforma em tradição, ou seja, o novo passa a ser velho e assim por diante. Álvares estava vivendo um período de grandes mudanças, após diversas revoluções, então naturalmente terá essa necessidade de também romper com o antigo e apresentar uma visão nova referente à sua geração. De acordo com a reflexão de Paz, existe então um paradoxo, já que ruptura e tradição estarão sempre atreladas. Assim chega à conclusão de que, à medida que esse paradoxo ocorre diversas vezes durante os tempos, há uma inversão e ele se torna uma “tradição da ruptura”.

A poesia alvaresiana irá apresentar os contrastes entre o velho e o novo, o passado e sua atualidade cheia de novidades que buscam anular sua anterioridade. O moderno tem sua autonomia crítica para desqualificar o que é defasado e propor uma frente de novidades, mas sempre terá como base uma heterogeneidade, já que nem tudo anterior é possível ser descartável. Paz escreve que “o moderno é autossuficiente: cada

vez que aparece, funda a sua própria tradição”. (1984, p. 18) Mais importante que apresentar o novo é criar algo descontínuo ao que já existia, pois o novo muitas vezes está disfarçado sob o recorrente. Na *Lira*, Álvares confere descontinuidade ao que ele mesmo já havia proposto, isto é, na mesma obra apresenta um segundo prefácio que “anula” o primeiro, por meio da ironia literária. Na segunda parte ele retrata esse mundo moderno e acelerado, que já não há espaço para a aura que a poesia romântica defendia, conferindo um valor idealizado da obra de arte, que no contexto pós-industrialização se perde justamente por ser um período de fugacidade e imediatismo. Assim, o contato com essa aura da obra de arte se daria apenas através da memória e de um rastro que o passado deixou no tempo.

Walter Benjamin constrói sua teoria da materialidade da obra de arte em *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*, na qual faz uma reflexão profunda da relação da Arte numa época da evolução da modernidade e a aparição do Capitalismo pós-industrialização, e conseqüentemente na perda dessa aura. O autor se preocupa em perceber quanto a obra de arte perde sua autenticidade na modernidade técnica:

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo - o testemunho histórico da coisa - encontra-se igualmente abalado. Não em dose maior, por certo, mas o que é assim abalado é a própria autoria da coisa (BENJAMIN, p. 225).

Quando é produzida uma obra de arte nessas condições da modernidade, em que o capitalismo está aflorado em busca de consumidores em massa, sofrerá interferências desse novo estilo de reprodutividade. Fica mais difícil apresentar algo que contemple a aura tão apreciada nos séculos anteriores, justamente por haver essa mudança na máquina social, que é acompanhada por um público não mais restrito e seletivo, entretanto uma massa heterogênea e imediatista. Os artistas não mais estão produzindo para um único público, nobre e aristocrata, mas para um que contemple uma diversidade inimaginável de formação cultural, isso porque a arte começa a se tornar também mercadoria desse mercado moderno capitalista. Se agora a arte é mais democrática, também se torna mais passível à reprodutividade, logo perde sua autenticidade, e perdendo seu caráter autêntico e ritualista, ganha uma prática política e mercadológica.

Desta maneira, segundo Benjamin, “a massa é a matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade” (p. 250) A diversão substitui o recolhimento e a busca pela contemplação da obra, perdendo assim seu caráter dialético e questionador.

Outra reflexão pertinente é a mudança de olhar sobre o que era considerado temas dualísticos, como, por exemplo, o grotesco e sublime, pois agora há certo encantamento pelo o que contrariaria o belo, ou o que certamente estava cheio de vida. O feio e o belo se misturam, porém nem sempre se anulam, assim como dor e o prazer, vida e morte. Essas binomias e tantas outras são observáveis na obra de Álvares de Azevedo. Sílvia Romero descreve o poeta:

Nem anjo, nem demônio. Foi uma natureza inteligente e idealista, porém mórbida, desequilibrada de origem, e ainda mais enfraquecida pelo estudo e agitada pela leitura dos sonhadores do tempo. (ROMERO, 2000, p. 30)

Segundo Rafael Fava Beluzio (2009), Sílvia Romero escolhe não se posicionar da forma antiga polarizadora diante o poeta, como foi muito comum, portanto supera e escolhe uma visão de fusão de características: “inteligente, idealista, ávido leitor e mórbido, originalmente desequilibrado, enfraquecido” (em vez de apenas puro e libertino). Desta forma, escolhe uma posição mais comedida, portanto sociológica, considerando o lado biográfico do poeta em sua análise. Beluzio tenta, através da leitura de outros autores, entender como se posicionavam os críticos perante a questão da binomia. Em tais leituras, a existência de uma oposição temática e estrutural se torna bem clara, mas o mais importante seria entender se os contrastes se anulariam, se fundiriam gerando uma possível síntese ou se apenas davam continuidade em si. Romero desacredita dessa antiga binomia (puro e libertino) e sugere uma nova: “Esse lirismo pode sofrer uma divisão capital: idealismo e humorismo”. (ROMERO, 2000, p. 37.) Segundo Beluzio, para Romero essa binomia está mais para ruptura do que continuidade, deixando bem clara a visão de existir duas partes distintas e isoladas na *Lira*, não havendo momentos em que ambas coexistam. Assim, acredita claramente numa binomia, porém de natureza artificial e previamente pensada e estruturada:

(...) dualismo de ideal e ironia, de sinceridade e sarcasmo, de pureza e grosseria que também se nos depara em seus versos. Esse dualismo de outra espécie era conscientemente praticado, era sistemático e tinha alguma coisa

de artificial. O poeta o praticou de caso pensado e ele mesmo tem o cuidado de o avisar, precedendo a segunda parte da Lira dos vinte anos dessas palavras, que revelam suas ideias, seus planos, suas preocupações de artista. (ROMERO, 2000, p. 33.)

Além de fazer tal crítica à obra alvaresiana, Romero analisa o próprio romantismo, pois defende que é um movimento de total consciência artística, atribuindo, portanto, caráter de autocrítica à obra ultrarromântica, ao pensar sobre a vida e a arte. Segundo Romero (2000), “O romantismo não foi assim tão despido de realidade e senso crítico, qual queremos nós os homens de hoje supor”. (p. 35)

Continuando a leitura de outros autores, Beluzio aproxima a análise de Sílvio Romero à de Antonio Candido ao classificar ambos como sociologistas. Em primeira instância, o autor cita o trabalho “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, como exemplo textual em que Candido demonstra sua maneira de pensar a questão da binomia:

A outra circunstância é o caráter de projeção do debate interior, pelo desdobramento do poeta nos dois personagens de Macário e Penseroso – ambos ele próprio, cada um representando um lado da “binomia” que, segundo vimos, condiciona a sua vida e a sua obra, exprimindo o dilaceramento da adolescência. (CANDIDO, 1975, vol. II, p. 189)

Como se pode perceber, Candido também inclui as questões pessoais do poeta ao analisar sua obra (porém aqui analisando a parte teatral), como uma espécie de “debate interior” que refletiria nos dois personagens citados, e ainda pesa a questão do “dilaceramento da adolescência”. Dessa forma, a parte biográfica e a poética se mesclariam. Comparado a Romero, Candido é mais direto ao propor uma forma mais clara e analítica da binomia alvaresiana, não deixando espaço para descontinuidade severa entre vida e obra em momento de análise, deixando sua característica sociológica bem evidente. Não há um momento de harmonização dos lados, mas sim um enfrentamento, porém há uma dependência dos polos, no sentido de um estar condicionado ao outro para existir. Para Beluzio, Candido “ressalta apenas a antítese, deixando de lado a síntese, e, seguindo a avaliação de Sílvio Romero, de algum modo salva a poesia alvaresiana apenas pelo que acredita ser a “Segunda parte” da Lira”. (2009, p. 21)

CONCLUSÃO

Álvares de Azevedo é um dos autores mais pesquisados e estudados na Literatura, o que torna cada vez mais difícil extrair novas leituras de sua obra. Porém, de certa maneira, ao mesmo tempo é um autor aberto para se ter infinitas visões e apreensões relacionadas ao que já foi debatido e teorizado; e, também, muitas possibilidades de se fazerem relações diretas e indiretas a autores contemporâneos à sua época, como também à modernidade. Dessa forma, o que fascina é sua busca incessante por algo novo referente ao seu tempo e sua poética e, concomitantemente, por algo de nossa época que seja tão velho que reflita sobre um comportamento já declarado alvaresiano. Mais importante que fazer a crítica, é fazer a autocrítica. É um exercício totalmente indissociável desse romantismo em *Lira dos vinte anos*, no qual as contradições possuem muito mais o objetivo de explicar do que de confundir, de criticar e buscar novas visões do que se manter num mesmo entendimento contínuo. E para que isso aconteça, as antíteses devem se fazer presentes a todo instante, as binomias, as contradições, como partes de um processo de desconstrução, para que uma futura construção seja viável e tenha algum sentido, ou seja, descontinuar para continuar.

Primeiramente, apoiando-nos em estudos de Angelica Soares, foi necessário contextualizar historicamente onde nasce esse pensamento romântico alvaresiano, ou pelo menos, entender o importante momento das mudanças históricas que impulsionavam a chegada de grandes revoluções socioculturais, que ao mesmo tempo criticavam a velha aristocracia, como também a nova burguesia. Após esse entendimento, foi possível adentrar o campo das luzes e sombras alvaresianas, especificamente sobre sua melancolia romântica e o desvelar dos olhos através de sua ironia poética, expondo suas dicotomias tão necessárias para sua constante autocrítica. Moacyr Scliar foi essencial para tal entendimento da melancolia romântica, tema analisado em seu *Saturno nos Trópicos*, desde as matrizes europeias até sua chegada ao Brasil, influenciando o modo de vida ultrarromântico. A temática da morte, sempre presente na vida e obra do nosso romântico, foi uma das questões mais importantes para entender esse movimento da crítica alvaresiana, pois atrelada a ela esteve sempre presente outro movimento, de querer frear o imediatismo e a velocidade da modernidade abastecendo a mente e seus textos de lembranças, assim como a eterna

busca pelos prazeres, físicos e espirituais, nas coisas simples. “Lembrança de morrer” representou muito bem essa relação entre morte, esperança e a busca pela eternidade.

Com Carolina de Almeida Zava, pudemos entender que, segunda ela, “como movimento implica ação, o Romântico pode ser pensado como uma resposta ao contexto histórico europeu do século XVIII” (ZAVA, p. 20), principalmente com a chegada da Revolução Industrial. E, também, que “os padrões clássicos da Antiguidade ficaram antigos demais e foram abandonados”. Assim, nasce um desejo de criar um novo mundo, de ruptura, o que Álvares de Azevedo fez com muita maestria, através de uma literatura rica, irônica, crítica e aberta a novas reflexões, o que vem atraindo durante anos e anos novos pesquisadores e curiosos por essa autêntica, diferenciada e fascinante literatura alvaresiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998, p. 7.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

BELUZIO, Rafael Fava. *Uma lira de duas cordas: o ritmo como elemento construtivo da binomia de "Lira de vinte anos"*. Minas Gerais: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Nova York, The New York Review of Books, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, vol. 3. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HUGO, Victor. *Poemas: Victor Hugo*. Seleção e tradução: Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Editora Assirio & Alvim, 2002.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *The Communist manifesto*. In: *Marx and Engels: Basic Writing on Politics and Philosophy*. Lewis S. Feuer, Ed. Londres, Collins, 1976.

MOISÉS, Massaud, 1928. *Dicionário de termos literários Massaud Moisés*, —. 12. ed. rev, e ampl. — São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1974.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998, p. 7.

POULET, Georges. *Timelessness and romanticism*. Journal of the History of Ideas, New York, 15: 3-22, 1954.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

ROMERO, Silvio. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 26-43.

SOARES, Angélica Maria Santos. *Lira dos vinte anos: diálogos possíveis*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.

SOARES, Angélica Maria Santos. *Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico – intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

VIEIRA, Sue Helen da Silva. *Álvares de Azevedo: A ironia no amor ou o amor na ironia*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ: Faculdade de Letras, 2009.

ZAVA, Carolina de Almeida. *O concertar da lira azevediana: a harmonia poética*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ: Faculdade de Letras, 2001.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

VITOR GUEDES SILVA

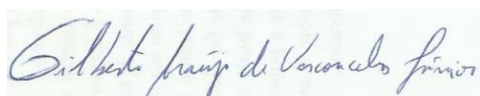
DRE: 110099654

MELANCOLIA E IRONIA NA POÉTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM
PISCAR DE OLHOS, ENTRE A LUZ E A SOMBRA.

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Data de avaliação: 31/05/2021

Banca Examinadora:



Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior
Prof. Doutor da Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: 10,0



Anélia Montechiari Pietrani
Prof. Doutora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: 10,0

MÉDIA: 10,0