

O POETA E A POSTERIDADE DO CANTO

Vagner Camilo (USP)

Em resposta à proposta feita à mesa de que tomei parte neste Seminário (*Por uma outra História da Literatura Brasileira?*), gostaria de apresentar algumas considerações teóricas e críticas que ajudem, minimamente, a configurar as alternativas que têm me orientado mais recentemente em pesquisas historiográficas e orientações de dissertações e teses sobre a poesia brasileira, notadamente do século dezenove.

Em linhas gerais, tais considerações referem-se a dois estudiosos da lírica romântica: Andrew Bennett que, a propósito da poesia inglesa, discute os modos pelos quais a escrita romântica figura sua possibilidade de recepção como algo que se dá somente após a morte do poeta; e Jose-Luís Diaz, que explora o que ele bem denomina de cenografias autorais na poesia francesa.

A partir da retomada, em linhas gerais, das teses teóricas e histórico-críticas de ambos os estudiosos, busco examinar, de forma sucinta, um tema recorrente na poesia brasileira – o do “poeta morrendo” –, tal como foi explorada a partir de “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, e algumas de suas reescritas nos séculos XIX e XX.

1 A cultura da posteridade

Um dos primeiros estudos de Andrew Bennett a tratar do tema que me interessa discute a *figuração* da leitura na poesia de John Keats. O crítico sugere que tais “figuras de leitura” influenciaram os modos de resposta aos textos do grande poeta inglês. Em particular, ele aborda a questão da leitura como vida póstuma da escrita e explora as formas pelos quais a escrita romântica figura a possibilidade de recepção como algo necessariamente adiado para depois da morte do poeta. Repensando, assim, as relações entre poesia romântica e público, Bennett se alinha a discussões teóricas a respeito da narrativa, leitores e leitura, a natureza do público da poesia e a “invenção” romântica da posteridade, numa redefinição da escrita romântica bastante sofisticada e muito bem fundamentada historicamente. No caso de seu objeto específico, o crítico inglês demonstra como as instabilidades características da poesia de Keats, determinadas pela intensidade não contida de oxímoros, neologismos e, em particular, os solecismos (distorções e deslocamentos sintáticos), além dos *enjambements*, apontavam para a incerteza fundamental da poesia romântica apartada do público¹.

Em outro estudo, Bennett retorna ao tema com um *corpus* e um escopo bem mais amplos: trata de todo o romantismo, a partir da abordagem detida dos poetas ingleses mais

¹ Andrew Bennett. *Keats, narrative and audience: the posthumous life of writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

emblemáticos do movimento, e do fenômeno do que denomina, nessa visada ampla, de a *cultura da posteridade*.

Embora recorrente na tradição clássica, a questão do reconhecimento póstumo ganha contornos muito distintos, que o livro de Bennett trata magistralmente de evidenciar. Mais do que tema ou tópica, a posteridade passa a ser elemento *estrutural* da própria obra, por razões histórico-sociais que o crítico trata muito bem de evidenciar. Seu fundamento, evidentemente, está no horizonte histórico de mudança radical que marcou a Inglaterra da revolução industrial, operando transformações fundamentais nas condições de existência do poeta e do público, já sucintamente examinadas por Raymond Williams (*Cultura e sociedade*), com quem Bennett dialoga de perto em passagem significativa do livro. De modo mais específico, Bennett ancora a hipótese de a poesia se constituir no período como resposta a um público ausente ou uma comunidade futura de leitores irmanados pela sensibilidade e pela capacidade de interpretá-lo corretamente, num contexto pautado por desenvolvimentos técnicos na impressão e difusão de livros e outros materiais; mudanças nas leis direitos autorais; desenvolvimento da cultura e do crescimento do público leitor proveniente da classe média; fatores como a diferenciação entre os sexos na questão da composição do(s) público(s) de poesia; profissionalização do escritor e declínio do mecenato; aumento da comercialização de poesia, romances e outros produtos culturais; e a emergência dos discursos de disciplinas distintas, de economia, filosofia, crítica literária e estética². A constituição de um mercado de leitores, influenciando decisivamente o modo de organização literária, faz com que o “produto” não consumido pela média seja posto à margem rapidamente, perdendo, assim, algo da forma de manifestação de seu valor. Os grandes poetas românticos vão erigir seu lastro com base nesse recuo e estabelecer como novo valor o *estético* compreendido em seu tempo apenas por uma minoria, que representaria a comunidade ideal de leitores contemporâneos, mas que na posteridade poderia alcançar toda uma coletividade.

Ancorado nesse contexto de transformação radical, a explicação sócio-histórica da cultura da posteridade dada por Bennett e outros intérpretes parece não se ajustar ao nosso caso, dada a diversidade do desenvolvimento histórico-social do Brasil oitocentista. Veremos, entretanto, o alcance e a validade dessa explicação nas ponderações que buscam matizar a compreensão da recorrência do tema da *lembança de morrer* em nossa poesia.

Como observa Bennett, durante o século dezoito, a questão da *vida póstuma do texto* assumia importância crescente na produção da poesia e na teoria literária. A fascinação perene com o efeito de imortalidade passa a ser concebida como força determinante na produção cultural. O poeta “não escreve mais simplesmente por dinheiro,

² Andrew Bennett. *Romantic Poets & the Culture of Posterity*. Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 39.

reputação contemporânea, *status* ou entretenimento. Em vez disso, ele escreve de modo que sua identidade, transformada e transliterada, divulgada no ato infinito de leitura, venha a sobreviver. É com o romantismo que este impulso vem a ser amplamente teorizado e praticado de forma clara e melhor. Na verdade, o próprio romantismo pode ser descrito em termos de um determinado valor concedido à teoria e à prática da escrita para a posteridade”³.

Não há com retomar aqui o debate proposto pelo crítico inglês em todos os seus meandros. Canalizando para aquilo que me interessa, na tese da sobrevivência da poesia na posteridade, Bennett considera apenas um aspecto do *discurso da morte*: o da vida póstuma compreendida estritamente em termos seculares, limitando-se, assim, àqueles poemas em que não se figura qualquer espécie de consolo ou redenção num futuro transcendente ou sobre-humano. Nisso Bennett segue a observação de Leo Braudy, para quem, na sociedade secular, “a fama e a aprovação da posteridade substitui a crença em uma sobrevivência póstuma”⁴. Veremos, entretanto, que no caso de alguns dos poetas brasileiros examinados aqui, que reescreveram a *lembrança de morrer* azevediana, a posteridade se confunde mais de uma vez com a crença na transcendência que Bennett descarta...

2 Cenografia autoral: o poeta morrendo

No caso do não menos amplo e adensado estudo de Jose-Luis Diaz, interessaria apenas, para as análises aqui propostas, de uma das *cenografias autorais* que o romantismo pôs em circulação: a do *poeta morrendo*. No entanto, para compreendê-la devidamente, é necessário recompor algo expressivo dos conceitos e do horizonte de reflexão teórica com que Diaz opera⁵.

O crítico francês começa por notar que o *autor* voltou à ordem do dia depois de dois decênios em que se acreditava definitivamente *morto*, desde a famosa tese barthesiana, que concretizou toda uma série de tentativas de *assassinatos* datados a partir do século dezenove. Diaz propõe-se a construir uma *teoria do autor* digna desse nome, partindo da contestação de tal tese pela conceito de *função-autor*, formulado no auge do estruturalismo, embora se levar devidamente em conta o que Foucault dizia a respeito dessa função e do “ser de razão” que ela designa. Querendo ou não, diz o crítico francês, a *figuração do autor* (assim como do leitor e do livro) é necessária à toda consumação literária, pois a imagem que o leitor constrói do autor domina sua leitura de ponta a ponta.

³ Idem, p.2.

⁴ Idem, p. 12.

⁵ DIAZ, José-Luís. Pour une théorie de la fonction auctoriale. *L' écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007:11-62.

Diaz fala, assim, de um *espaço autoral* que não pode ser reduzido ao “homem”, mas que convém também, inversamente, não restringir a uma simples função linguística, a de um sujeito da enunciação cuja existência estaria limitada a marcas textuais. Como já notava Foucault, quando fala de a função-autor não se restringir a seu “aparelho formal”, pois envolve uma “pluralidade do *ego*” da qual interessa identificar os diferentes estratos, não se pode buscar o autor nem do lado do escritor do real, nem do eu fictício, reduzido a marcas de enunciação: “a função-autor se efetua na cisão mesma – nessa partilha e nessa distância”. Assim também Diaz se recusa a pactuar com aqueles que, para escapar da “ilusão referencial”, tendem a reduzir a instância autoral a uma rede de signos imanentes a cada texto, sem qualquer contato com um realidade transdiscursiva. Longe do puro imanentismo, importa compreender que

a especificidade do espaço literário certamente supõe admitir, de início, que tudo aí é signo, marca, palavra, desligado de todo empirismo. Mas isso obriga também a considerar a dimensão fantasmática da prática literária, esse jogo de papéis no qual se trata, para o autor como para o leitor, de “ensaiar identidades”.

Assim, recorrendo a uma aproximação com a psicanálise para evidenciar a complexidade da instância autoral, Diaz retoma a célebre tríade laciana para definir os três estratos virtuais superpostos que formam a realidade *estereoscópica* do *espaço-autor: real, textual e imaginário*. No plano do *real*, mais do que o escritor, temos o homem de letras, sujeito biográfico e ator social, engajado numa atividade socio-econômica, que toma a seu cargo a parte concreta da atividade literária. No *textual*, temos uma instância nominal e pronominal, enunciativa, o *eu* que rege formalmente o texto, onde ocupa a *função-sujeito* e se indica de maneira textual (pela assinatura ou nome encabeçando o livro) como *fabricante* e *signatário* do produto em que imprime sua marca. No plano *imaginário* temos a terceira dimensão da função autoral, do escritor como *fantasma* (sempre psicanaliticamente falando), como *representação* ou *encenação*. Embora afirme ser este último o que tem despertado o interesse mais recentemente não só dele, mas da crítica francesa, Diaz adverte que esses três estratos podem, com frequência, estar em jogo na interpretação literária.

Além das analogias ou metáforas *espaciais*, Diaz trata a questão da representação autoral também em termos de imagem (incluindo mesmo a *midialogia*...) e de *encenação*, de *jogo*. Jogo de sedução, de reconhecimento-ignorância, de chamariz-isca, de captura especular, que se faz sempre através de um dispositivo *cenográfico*. Nota, desse modo, que, para ele, o essencial na literatura é a busca ou conquista de uma identidade, uma busca inquieta que se configura como tal em função da labilidade (alternância injustificada de emoções) dos *cenários* aos quais recorre o poeta. Incessantemente, este pode se sentir traído pelas imagens que se forma dele, mas ele sabe também que a visibilidade é seu

preço. A construção dessa imagem envolve um código de conduta, visto que os papéis (sempre) *estereotipados* – o que não tem, necessariamente, conotação negativa para Diaz – não se contentam de tratar o escritor como personagem estritamente literária: eles lhe designam também um lugar no teatro social.

Ainda com relação à imagem, nota o crítico que, em toda leitura, deve-se buscar reconstituir o projeto semântico-pragmático do autor, e para tanto, o leitor não pode se impedir de recolher as peças do mecanismo (ou da *mecânica*) autoral. Essa *bricolage* explica as diferenças de imagem de um mesmo autor por distintos leitores. Mas como todo jogo, a regra impõe uma parte de repetição: convém que tais peças tenham valores fixos e movimentos pré-definidos. A lei desse teatro autoral supõe redundância, economia de meios e menor esforço. São *cenografias* de uso coletivo ofertadas ao autor. O jogo literário moderno instituído desde o romantismo consiste em rejeitar esses empregos fixos, pela obrigação da originalidade que comanda o verdadeiro escritor, embora a história literária trate logo de abrir novas gavetas para armazenar essas *invenções*. Diaz reconhece que a estereotipia autoral incomoda profundamente aqueles que entendem que o interesse maior reside sempre no que a literatura comporta de único, de tragicamente individual. Mas o crítico recomenda cautela, pois não é assim tão fácil separar a pose do verdadeiro rosto: as máscaras acabam por aderir à pele.

A adoção de diversas imagens ou coleção de *imagos*, que Sartre atribuía à geração pós-romântica, Diaz faz retroceder à geração dos *cadets* do Romantismo, a dita *escola do desencanto* (Musset, Nerval, Gautier...), a partir da qual é preciso levar a sério posturas e máscaras que são parte visível de todo o processo de ficcionalização do escritor, tratando a si mesmo como alegoria, que não permanece apenas ao nível do *fantasma*, mas se inscreve em seu próprio estilo de vida, assim como em sua maneira de escrever. Daí porque se torne frequentemente difícil separar os três estratos da realidade autoral que o crítico identificou: impossível isolar uma instância “real” (social ou biográfica), sem “construí-la” mais ou menos inocentemente em função de um imaginário. Isso assinala a insuficiência de toda sociologia literária desatenta às mediações *imaginárias* do social. É igualmente impossível isolar uma instância puramente textual quando se constata que uma escolha exclusivamente formal em aparência (por exemplo, a *meditação poética* de Lamartine) é condizente com a escolha sócio-profissional (o afastamento em relação à cena literária parisiense para ingressar na carreira diplomática) e a adoção de uma identidade especular (a do “poeta morrendo”). São interações como essas que levam Diaz a indagar se modos de vida e escolhas textuais confirmam ou não a opção por um dado papel. Não que o imaginário seja a estrutura *primeira*, mas ele tem uma função de regulação sobre as opções tomadas nos três níveis.

Aprofundando um pouco mais as discussões sobre as *imagens e representações* autorais, assevera Diaz que os dois termos emprestados do vocabulário visual são os mais

naturalmente empregados para enfatizar a parte do mecanismo especular que preside às estereotipias autorais. Todavia, ele trata de distinguir entre as diversas maneiras, mais ou menos abstratas, de encarar tal figurabilidade. Quando se fala de *imagem* ou se está tomando uma concepção vaga do figural ou insistindo sobre o fato de o escritor buscar uma objetivação propriamente icônica de si. Nesse caso, a escolha não é livre e pessoal, pois depende da situação do escritor na história. Já quando se fala em termos de *representação*, pode-se insistir sobre o aspecto teatral da encenação: a *re-presentação* consiste na reduplicação simplificadora antes que na verdade da cópia. É que se trata para o escritor não tanto de se “ver” realmente sob traços individuais, mas de se colocar à distância: se re-presentar, se *ver como um outro* em um espelho que simplifica seus traços. A imagem é, então, o seu *duplo* que lhe é oferecido como penhor, facilmente consumível pelo imaginário social. Se a ênfase é posta não sobre a especificidade da representação, mas sobre seu lado social, tem-se, então a “imagem pública”, a que projeta o personagem literário no espaço social, sob pena de o ver reduzido a uma aparência codificada. Além de *estereótipo*, o crítico fala de *modelo*, *pattern* e *tópos* autorial para enfatizar o aspecto *iterativo* das encenações, assinalando que há lugares comuns num domínio reservado, em princípio, à expressão do indivíduo, o que evidencia o estranho paradoxo do romantismo que, ao se propor como época da individuação do escritor, viu afluir tais clichês.

Por fim, ao tratar da metáfora teatral ou cinematográfica, a dita *cenografia*, o crítico enfatiza que ela introduz a dimensão essencial do jogo, o que leva, desde o romantismo, a dizer que ser escritor é “jouer l’écrivain”. A expressão “cenário autoral” tem o mérito de marcar essa dimensão teatral do ofício do escritor, e de insistir sobre o lado estereotipado dessas encenações. O papel oferecido ao escritor é escolhido numa lista restrita de empregos, que se renovam quando das grandes mutações da história literária. Mas não contente de atrair a atenção sobre essa estereotipia, a noção sugere que não é só o escritor visado por esses dispositivos cênicos. À ideia de um autor autônomo e solitário, ele convida, em substituição, à de uma instância autoral complexa, constituída por uma **pluralidade do ego** (Foucault), mas também de uma pluralidade virtual de trajetos e de pólos de comunicação por esses diversos *ego*. Quando se fixa uma nova imagem de escritor, é de fato todo um espaço cenográfico que se acha redefinido. Um papel é dado aí a outros autores periféricos necessários aos efeitos de conjunto: comparsas, confidentes, rivais, a crítica... A noção de *cenografia* autoral tem, enfim, a vantagem de designar a instância-autor como *espaço* ao mesmo tempo sideral e cênico.

3 Um problema de geração

O esquema interpretativo proposto por Diaz (assim como o de Bennett) possibilita(m), a meu ver, uma alternativa à historiografia do romantismo e, como já disse,

tenho me guiado por ele(s) nas pesquisas dedicadas à essa escola no Brasil. Mas a proposta de escrita do que poderia ser denominado, provisoriamente, de uma *história da representação autoral* (ou das *cenografias autorais* do romantismo no Brasil) é algo que demanda tempo e, mesmo, trabalho conjunto⁶.

Assim como já o fizera Paul Bénichou, com quem dialoga de perto⁷, Diaz também se mostra empenhado em redefinir a importância dessa geração de *cadets meurtris et désenchantés*⁸, segundo a definição do primeiro, inclusive como marco de início da modernidade poética. Dada a importância desses *cadets* para Álvares de Azevedo e seus contemporâneos, a abordagem que lhes dedicou Diaz podem servir de parâmetro – guardadas as diversidades de contexto – para a revisão historiográfica de um dos problemas postos para o estudioso de poesia, em especial do romantismo brasileiro, que é a composição de e a divisão em *gerações*. Basta tomar como exemplo o caso da referida segunda geração para flagrar de pronto as contradições e limitações que encerra o agrupamento de autores e obras nela inscritos; o perfil que deles se traça; a sociabilidade literária que se lhes atribui, com a boêmia semilendária estudantil paulistana; a definição de seu *projeto* poético; a denominação com que são identificados e o contraponto que se estabelece entre eles e as gerações que os precede ou sucede. De modo pouco mais detalhado, valeria por em questão a imprecisão dos epítetos e denominações dadas a tal geração (como *ultra-romântica*, por exemplo) e o conseqüente retrato equívoco que dela se criou; a imposição de um só projeto poético como hegemônico (o de Álvares de Azevedo) e extensivo a outros tantos nomes do período, além da visão restritiva que se tem desse mesmo projeto, inclusive com o apagamento de suas marcas políticas e o abrandamento de seu alcance crítico. A eleição de um só projeto poético como dominante leva, conseqüentemente, à exclusão de outras vertentes poéticas distintas (quando não irreconciliáveis) como a de Bernardo Guimarães, de Laurindo Rabelo e de Luís Gama (o *Orfeu de carapinha*), além do esquecimento gradativo de toda uma poesia campesina, entre outras tendências... A quase simultaneidade das *gerações* é algo a se ponderar, além de outra questão relevante que a historiografia tendeu a deixar na sombra dos debates, como a que diz respeito à reivindicação de diálogos e interfaces entre poesia e filosofia, não só em

⁶ De certo modo, venho tendo o prazer de acompanhar, na qualidade de orientador, desdobramentos de pesquisas nessa linha, colaborando para esse trabalho conjunto. É o caso do relatório de Iniciação Científica (intitulado *Tensão neoclássica em Bernardo Guimarães* – como bolsista PIBIC/CNPq) e da atual pesquisa de mestrado (*Ecos da voz num século de silêncios: um estudo da produção poética do século XIX no contexto das faculdades de Direito* – como bolsista CNPq) de Lucas Bento Pugliesi, que reflete, em particular, sobre a aplicabilidade das interpretações de Bennett no caso da segunda geração romântica juntamente com a noção de *comunidade*, nos termos de Rancière e outros.

⁷ Diaz tratou dessa dívida (bem como das divergências) em relação ao pensamento de Bénichou em estudo coletivo dedicado a este último. Ver José-Luis Diaz. "L'écrivain dans l'histoire". T. Todorov & M. Fumaroli (org.). *Mélanges sur l'oeuvre de Paul Bénichou*. Paris: Gallimard, 1995:57-101.

⁸ Paul Bénichou. *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

Álvares de Azevedo, mas também em Bernardo Guimarães (este, ao tratar das disputas de autoridade espiritual e educadora sobre poesia e filosofia).

Esse seria, em suma, o horizonte mais amplo de um projeto historiográfico. Por ora, volto às questões da posteridade do canto de Bennett e das cenografias autorais propostas por Diaz para pensar suas reverberações num dos temas introduzidos entre nós por Álvares de Azevedo, tornando-se um dos mais recorrentes na poesia brasileira que lhe é posterior.

4 Do poeta morrendo às lembranças de morrer

Dentre os temas ou tópicos legados pelo Romantismo, sem dúvida um dos mais recorrentes é a “Lembrança de morrer”. Sabemos da importância do tema da morte como reintegração harmônica na unidade perdida⁹, que a ambivalência do título do poema ajudar a reiterar. Mas aqui interessa, por ora, só a recorrência mesma, que já é por si só reveladora de certa concepção dominante a respeito da condição, lugar ou destino da poesia e do poeta, que chegou ao modernismo¹⁰.

O tema já gozava de precedência na lírica europeia, em particular naqueles com que Álvares de Azevedo dialogou de perto. É o caso de “Eutanásia” (1811), de Byron, poema no qual a morte é uma forma de resgate da dor da esfera pública para o domínio do privado, com o eu descendo ao túmulo em silêncio e voltando, sem alarde, ao nada que era antes de nascer para vida e para o sofrimento. As estrofes exploram os possíveis efeitos dessa morte sobre os mais próximos, que compõem o círculo de relações do eu, bem como o desejo de coibir as manifestações sinceras e fingidas de suas dores... Curioso que o mesmo anseio do fim levará o eu azevediano a solicitar a presença dos entes mais próximos que o poeta-lorde dispensa de acompanharem-lhe à morada final, justamente para poupá-los da dor da perda...

Christopher Campbell observa que a concepção de morte como esquecimento é dominante nas obras iniciais do poeta-lorde, tornando-se a marca registrada do herói byroniano, como rejeição clara ao benefício da ênfase de Wordsworth sobre a função redentora da memória e da metafísica. Nesse sentido, dirá *Manfred*: “*Abençoados são os mortos, que não [têm] a visão / De sua própria desolação*”. Depois de *Manfred*, Byron aprofundou essa concepção, como se vê em carta a seu editor, em que fala de alguns epitáfios de Ferrara que lhe agradaram muito mais do que os monumentos mais esplêndidos

⁹ Cf. entre outras, a bela leitura desse tema no imaginário romântico em M. H. Abrams. *Natural Supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature*. New York/London: W.W. Norton & Co., 1973.

¹⁰ O exame detido do poema e de várias de suas reescritas (equiparável em número apenas às da “Canção do exílio”) consta de um longo ensaio em vias de publicação (“*Lembranças de morrer: notas sobre a posteridade da poesia e a consagração póstuma do poeta na lírica romântica brasileira*”), do qual busco apenas dar notícia aqui.

de Bolonha. As inscrições latinas nas lápides lhe pareciam repletas de *pathos* “porque essas poucas palavras diziam tudo o que pode ser dito ou solicitado pelos mortos: – “Implora pace” e “Implora eterna quiete”.

A celebração dessas inscrições tumulares é importante por duas razões. A primeira, é a forma de *poesia de epitáfio* que o tema do desejo do fim ou da “lembrança de morrer” vai assumir. A segunda razão é que essa celebração já prepara a subversão da tópica fundamental na arte clássica, a da *perenidade do canto* e do poeta (o famoso *exegi monumentum* horaciano), que o tema em questão vai promover no Romantismo. Tal subversão foi brilhantemente examinada por Andrew Bennett no estudo citado.

Algo próximo à poesia de epitáfio desponta em outro poeta caro a Álvares de Azevedo: Musset, cujo tema comparece na elegia dedicada *À Lucie*:

Meus caros amigos, quando eu morrer,
Plantai um salgueiro no cemitério.
Eu gosto de sua folhagem chorosa;
Sua palidez me é doce e querida,
E sua sombra será leve
Na terra onde vou dormir.

A estrofe veio a ser gravada na lápide do poeta francês no Père Lachaise, onde está até hoje, exatamente à sombra de um salgueiro. Ao fundo, há uma estátua esculpida sobre o túmulo da irmã que parece lhe velar o sono, com seu livro de versos aberto no colo... De forma intencional ou não, os monumentos esculpidos sobre os túmulos de ambos parecem encenar o âmbito íntimo ou familiar não apenas como detentor do espólio e da memória do poeta, mas também como destinação restrita da obra. Por ocasião de sua morte, narra Patrick Berthier que, apesar de sua eleição para a Academia Francesa, pouca gente assistiu a seu funeral além de seus confrades e soldados da Guarda Nacional, que escoltaram o falecido, devido a seu estatuto como acadêmico e membro da Legião de Honra. Junto deles, uns poucos desconhecidos que se encontravam ali apenas por obrigação. Se o funeral já parece, assim, caminhar no sentido do esquecimento, a lápide construída à sombra do salgueiro, segundo a vontade do poeta, parece encenar a referida restrição ao âmbito íntimo ou familiar.

Não só os versos a Lucie, mas algo da história que cerca sua inscrição na lápide e sua simbologia sobre o reconhecimento póstumo do poeta francês parece reverberar nos versos que correspondem à versão matricial de todas as nossas *lembranças de morrer*: último poema da 1ª. parte da *Lira dos vinte anos*, que se encerra, assim, com a perspectiva negra da morte iminente. A mesma concepção byroniana da morte como forma de supressão da “dor vivente” (*weltschmerz*), leva o “poeta caminheiro” a ansiar por abandonar de vez o tédio do deserto, signo da esterilidade da existência na terra. Apresentada a justificativa para o anseio do fim, o eu azevediano também vai se dirigir a um

âmbito restrito e familiar compreendido pelos pais e uns poucos amigos, além da virgem com quem espera, em termos petrarquistas, consumir seu amor apenas postumamente, a fim de expor sua última vontade, como em Musset: sob a proteção da Natureza, na floresta esquecida dos homens, o seu “leito solitário” deverá ser disposto à sombra de uma cruz, contendo, como sabemos, o mais famoso epitáfio da Literatura Brasileira: - **Foi poeta - sonhou - e amou na vida**. Palavras que o pai do poeta mandaria gravar no túmulo construído com o dinheiro proveniente da venda da primeira edição da *Lira*. A solicitação final do eu aos arvoredos da floresta e aos ramos – para que se afastem e deixem a luz da lua pratear o túmulo e reverberar, assim, “não apenas seus próprios reflexos, como também a inscrição da lápide” - estaria, ainda segundo Cilaine Alves, metaforizando... “o desejo de alcançar, na posteridade, o reconhecimento público. Vista na totalidade do poema, a consecução da poesia transcendental não apenas se refere ao desejo de definir uma unidade própria para o sujeito poético, como ainda determina o desprendimento da natureza sensível como condição do alcance do prestígio público.” Esse objetivo, que durante a vida do poeta mereceu o descrédito dos contemporâneos, após sua morte conduzirá, provavelmente, ao reconhecimento da originalidade de sua poesia”, com a extrapolação de círculos restritos do gosto, permitindo ao sujeito poético tornar-se [...] um poeta de maior abrangência.”

Trata-se de uma interpretação pertinente porque aponta para a temática do reconhecimento póstumo que viria a se constituir em topos no Romantismo, concebido em sintonia com a questão da incompreensão do gênio. Note-se, entretanto, que Cilaine opta por uma das variantes do último verso de “Lembrança de morrer”, justamente a menos adotada desde a edição príncipe da *Lira*, porque, segundo Jacy Monteiro, o último verso aparecia ilegível nos manuscritos: “deixai a lua pratear-me a lousa” ou, mais provável, “prantear-me”. Se optarmos pela versão mais aceita, poderíamos concluir por uma leitura completamente inversa, pois o lamento se estenderia para além do túmulo, sem sinalizar a esperança alguma de reconhecimento póstumo...¹¹ Nisso, aliás, Álvares de Azevedo iria se mostrar ainda mais próximo da concepção byroniana que lhe serviu de inspiração.

Seja como for, a recorrência do tema da *lembrança de morrer* foi examinada por Paulo Franchetti, que lhe apresenta uma motivação histórica local. Diz ele:

Em uma passagem um tanto mal-humorada, [Sílvio] Romero diz acreditar que boa parte do grande sucesso de [AA] se deve ‘à felicidade de fazer a bela poesia de uma morte a propósito’. Com essa expressão, o crítico não apontava apenas para a realização do acalentado ideal romântico de íntima

¹¹ Não se pode deixar também de considerar a relação dessa passagem, como bem me observou Lucas Pugliesi, com um dos *topoi* da epigramática greco-latina em que a lápide (a voz do poeta se transforma na materialidade de um enunciador-túmulo) conclama o passante (e no caso, a luz) a deixar uma lágrima sobre si. A substituição do passante pelo astro antropomorfizado pode ter implicações interessantes e diversas, mas considero mais detidamente esse aspecto na versão ampliada desta parte do ensaio.

união da obra com a biografia – o ideal da sinceridade poética, que a morte de Azevedo, cantor da morte, realizava perfeitamente. Apontava também para a questão [...] de que na juventude, durante o período de vida acadêmica, surgem promessas literárias que geralmente acabam por nunca se cumprirem. Por isso, diz o crítico, AA teve maior nomeada de que Aureliano Lessa, que lhe sobreviveu alguns anos: por ter interrompida sua carreira no momento de plena potencialidade e por ter toda a obra logo publicada, graças a familiares cuidadosos.[...] [É uma] triste constatação de que entre nós a boa poesia costumava encontrar público e condição de existência apenas no seio da juventude boêmia e acadêmica. Na maior parte dos casos, o vulto e a inspiração do escritor tendiam a diminuir rapidamente de estatura com o passar dos anos, à medida em que se ia fazendo necessário adequar o homem de letras à figura pública do burocrata e às oscilações da vida política que, frequentemente, definiam seu destino em um país onde as tiragens eram ínfimas.

Sem desconsiderar o mérito dessa explicação histórica local, é importante lembrar que esse também é um tema dos mais recorrentes no Romantismo francês, tendo sido objeto de uma investigação detida promovida por José-Luis Diaz, quando examina um dos lugares comuns da cenografia ou representação autoral no romantismo francês: a do *poète mourant*, imortalizado por Lamartine e muitos outros românticos que compõem o repertório de leituras diletas de Álvares de Azevedo. A tópica do *poeta morrendo* sofre transformações radicais do primeiro Romantismo às gerações posteriores, como no período da Restauração, transitando da ode à elegia, da celebração e perpetuação do nome no Panteão ao pessimismo, do heroísmo à visão sacrificial do poeta, em estreita associação com os rumos tomados pela nova ordem burguesa e pela visão desencantada dos *cadets* do Romantismo. Com isso, da reiteração em chave romântica do tema da *perenidade da poesia*, passa-se ao desejo de esquecimento e o apagamento da memória que subverte a tópica horaciana da *posteridade* associada à figura do gênio romântico.

No ensaio, escorado, ainda, nos clássicos estudos de Paul Bénichou, desdobro as implicações histórico-políticas que Diaz extraiu dessa representação recorrente do “poète mourant”, oferecendo um caminho pouco explorado pela historiografia para investigarmos a produção poética brasileira não só do romantismo, já que me interessa a *persistência* da tópica na *longa duração*. Esse caminho é o da investigação das referidas “cenografias autorais”.

Por ora, limito-me a mencionar apenas uma das reescritas por um poeta inscrito na mesma geração: Laurindo Rabelo, que glosou o tema em mais de um momento, fazendo a tópica circular e se *popularizar* (inclusive na dicção) como modinha, operando, assim, como suponho, a transição da tópica para o domínio da música popular, onde também fez história até chegar ao século XX, quando se notabilizou com Sinhô, Noel Rosa e a acusação de plágio em torno de “Fita amarela”.

Depois de Rabelo, outros tantos românticos de 2ª. e 3ª. gerações levaram adiante o “legado” da “lembração de morrer” azevediana, como José Bonifácio, o moço, Fagundes

Varela e Castro Alves. Em contexto pós-romântico, a tópica, sempre com referência a AA, seguiu adiante com B. Lopes e pré-modernos como Juó Bananere (que em registro macarrônico denuncia a condição inserção efetiva do “*poeta, Barbière i giornaliste!*”), até chegar ao Modernismo, quando se multiplicou em versões instigantes nas mãos de Milliet, Quintana e Schmidt, entre outros. A versão mais relevante talvez seja a de Mário de Andrade, pelo subversão radical da tópica na *Lira paulistana* (aludindo assim ao poema e ao livro azevedianos).

O desejo de permanência e comunhão com a cidade natal, fonte de inspiração de sua obra, leva o eu marioandradino a ansiar pelo sepultamento em solo paulistano, às escondidas dos inimigos. Para que se opere a mais ampla comunhão com os espaços urbanos, idealiza o esquartejamento e o sepultamento de seu corpo em diferentes partes da cidade. Esquartejamento esse inspirado pelo modelo popular do bumba-meu-boi, tão ao poeta afeito à cultura popular e à centralidade que nela assume, de norte a sul do país, os festejos do boi. A escolha desse folguedo é significativa não só pela lógica do esquartejamento, mas também pelo sentido de ressurreição¹². Essa lógica subjaz à incorporação do folguedo pelo poema, pois o poeta também permanecerá de certo modo vivo, presente nos diferentes espaços que integram sua rotina na cidade e a história desta. A destinação das partes do corpo obedece a uma lógica evidentemente simbólica, que não teria tempo de explorar aqui...

De todo modo, importa observar que, com a versão de Mário, diferentemente do modelo romântico que lhe serviu de inspiração, a morte não é veículo de fuga, mas de permanência. A realidade não é um deserto de onde escapar, mas local de partida e retorno ou de *permanência*. Não se coloca aqui o drama do escritor incompreendido que impulsionava o eu azevediano em direção a um público restrito à esfera doméstica e a um círculo de amigos muito pequeno. Longe do sentimento lutuoso, melancólico do modelo azevediano e de boa parte das versões oitocentistas, o sentimento que move a versão marioandradina é celebrativa e a problemática da posteridade de poeta e do canto é reinscrita em nova chave.

¹² Sobre o poema, ver Cristiane Rodrigues Souza. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. São Paulo, FFLCH/USP, 2009 (tese inédita).