

Antonio Candido

Na sala de aula
caderno de análise literária

ANTONIO CANDIDO

NA SALA DE AULA
cadernos de análise literária

9ª edição

Ouro sobre Azul | Rio de Janeiro 2017

* ÍNDICE

<i>Prefácio</i>	9
<i>Movimento e parada</i>	13
<i>Uma aldeia falsa</i>	33
<i>Cavalgada ambígua</i>	59
<i>No coração do silêncio</i>	82
<i>Carrossel</i>	103
<i>Pastor pianista/ pianista pastor</i>	122
<i>Edições usadas</i>	147

* PREFÁCIO

Este caderno contém seis análises de poemas, que procuram sugerir ao professor e ao estudante maneiras possíveis de trabalhar o texto, partindo da noção de que cada um requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns. Um desses pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes. Outro, que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se *estruturam*, isto é, são reelaborados numa síntese própria, esses elementos só podem ser considerados *externos* ou *internos* por facilidade de expressão. Consequentemente, o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir.

9

Com maior ou menor minúcia conforme o caso, as análises focalizam os aspectos relevantes de cada poema: às vezes a correlação dos segmentos, às vezes a função estrutural dos dados biográficos, às vezes o ritmo, a oposição dos significados, o vocabulário etc. Mas em todas elas está implícito o conceito básico de estrutura como correlação sistemática das partes, e é visível o interesse pelas *tensões* que a oscilação ou a

oposição criam nas palavras, entre as palavras e na estrutura, frequentemente com estratificação de significados.

Embora o cunho técnico haja sido limitado ao máximo, surge inevitável, em certos momentos, o toque da aridez. Tenho consciência de que o tipo de trabalho apresentado aqui se ajusta melhor à sala de aula, onde tudo ganha mais clareza devido aos recursos do gesto e da palavra falada, com o auxílio do fiel quadro-negro e seu giz de cor. Reduzidas à escrita, as análises perdem força; mas creio que ainda assim podem valer como registro dum tipo de ensino, e eventual ponto de apoio para professores e estudantes.

- 10 Isso é dito para o leitor se capacitar de que este caderno não é um conjunto de ensaios, mas um instrumento de trabalho, contendo textos analíticos *dependentes*, isto é, que não foram feitos para ser lidos por si mesmos, mas em correlação estreita com os poemas. Por isso é preciso não perder de vista os poemas, que devem ser consultados a cada alusão. Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível nesse ofício.

As versões iniciais desta e muitas outras análises foram redigidas há bastante tempo. Na maioria, entre 1958 e 1960, quando eu ensinava literatura brasileira na Faculdade de Filosofia de Assis, SP. À medida que as utilizava nas aulas (em diversos lugares daqui e do estrangeiro, mas sobretudo na

Universidade de São Paulo), elas iam sendo acrescentadas e modificadas; o seu estado atual é, portanto, uma etapa, fixada pela publicação, depois de revisões mais ou menos extensas. Os professores de literatura sabem que cada abordagem de um texto poético pode alterar a maneira de entendê-lo; mas sabem também que o nosso ofício obriga a apresentá-las, por mais insatisfatórias que sejam. Assinalo que duas dessas análises já foram publicadas em versões um pouco diferentes: a de Manuel Bandeira em 1975, no nº 1 da revista *Texto*, da Faculdade de Filosofia de Araraquara; a de Durão, em *Seminário sobre a cultura mineira do período colonial*, Belo Horizonte, 1979.

11

Falta dizer que concebo o meu trabalho como artesanato, ou “arte” no velho sentido, dependendo por isso muito da personalidade do artesão.

Agradeço a Marisa Philbert Lajolo e João Luiz Lafetá a leitura e comentário do presente caderno, o que me ajudou a ter menos dúvidas quanto à utilidade em livro deste material de sala de aula. * * *

ANTONIO CANDIDO DE MELLO E SOUZA

novembro de 1984

* CAVALGADA AMBÍGUA

* 1 *

Um dos poemas mais fascinantes e bem composto de Álvares de Azevedo está na terceira parte da *Lira dos vinte anos*:

Meu sonho

Eu

- 1 Cavaleiro das armas escuras,
- 2 Onde vais pelas trevas impuras
- 3 Com a espada sanguenta na mão?
- 4 Por que brilham teus olhos ardentes
- 5 E gemidos nos lábios frementes
- 6 Vertem fogo do teu coração?

- 7 Cavaleiro, quem és? o remorso?
- 8 Do corcel te debruças no dorso...
- 9 E galopas do vale através...
- 10 Oh! da estrada acordando as poeiras
- 11 Não escutas gritar as caveiras
- 12 E morder-te o fantasma nos pés?

- 13 Onde vais pelas trevas impuras,
- 14 Cavaleiro das armas escuras,
- 15 Macilento qual morto na tumba?...
- 16 Tu escutas... Na longa montanha
- 17 Um tropel teu galope acompanha?
- 18 E um clamor de vingança retumba?

- 19 Cavaleiro, quem és? – que mistério,
20 Quem te força da morte no império
21 Pela noite assombrada a vagar?

O Fantasma

- 22 Sou o sonho de tua esperança,
23 Tua febre que nunca descansa,
24 O delírio que te há de matar!...

60 Este poema é escrito como se fosse um diálogo de figurantes marcados: “Eu” fala na primeira pessoa, dirigindo-se a um cavaleiro, que adiante é denominado “O Fantasma”, e responde satisfazendo a sua curiosidade.

“Eu” vê esse cavaleiro revestido de couraça escura galopar num vale também escuro, levantando poeira e despertando o grito dos mortos, enquanto um fantasma lhe morde os pés. Os olhos do cavaleiro brilham e ele solta gemidos, trazendo desembainhada na mão uma espada cheia de sangue. Talvez haja feito algo terrível, pois parece que é seguido por um tropel e um brado de vingança, partidos do alto da montanha que costeia o vale. O observador, situado em posição ideal, quer saber aonde vai, quem é, por que manifesta sofrimento e por que vaga pela noite cheia de assombramentos; e chega a supor que seja encarnação de um remorso. Essa hipótese, feita em forma interrogativa, não satisfaz, pois subsiste no “Eu” o sentimento de estar ante um mistério maior, até que sua

pergunta angustiada seja respondida pelo “Fantasma”: este diz então que é o sonho da sua esperança, a sua febre sem repouso, o seu delírio sem solução. Essa revelação parece esclarecer o mistério. Sobretudo se nos reportarmos ao título: o sujeito do enunciado estaria descrevendo um sonho, onde se vê a angústia devida à frustração das aspirações, corporificada num cavaleiro que galopa pelo reino da morte.

Esse primeiro sentido é válido. A análise do nível estético fará ver como ele se traduz em linguagem poética, e pode abrir caminho para a captação de outros, pois o ar de mistério leva a crer que o poema é mais complexo do que a leitura inicial sugere. De fato, o problema é saber que sonho, que febre e que delírio mortal são esses. Note-se que “Eu” funciona como observador ideal, cuja percepção *institui* o assunto; e que não *conta* algo *ocorrido*, mas *mostra* o que *está ocorrendo*, numa apresentação de tipo dramático, realçada pela indicação dos figurantes e expressa pelos verbos, que estão todos no indicativo presente. De tal modo que o tempo narrado (ou da narração) é igual ao tempo narrativo (ou do narrador), pois a ação decorre simultaneamente ao ato de mostrá-la.

61

* 2 *

O “sonho” deste poema parece mais um pesadelo, e é bem diverso do devaneio, ou sonho acordado, da Lira 77 de Gonzaga. A tonalidade é diferente: noturna, convulsa, opressiva, com um toque obsedante visível no questionamento inin-

terrupto e na repetição de palavras, expressões, versos. Há 10 pontos de interrogação; o verso 1 e o verso 14 são o mesmo, assim como o 2 e o 13; a palavra “cavaleiro”, sempre com função vocativa, aparece quatro vezes, nos versos 1, 7, 14 e 19. Além disso, o cunho ominoso é reforçado pela suspensão constante devida às perguntas, que correspondem a uma perplexidade não satisfeita e, em certos momentos, chega a ser dúvida quanto à própria observação. Realmente, nos versos 16, 17 e 18 “Eu” pode estar registrando a existência de um tropel e um clamor, que ecoam nas quebradas da serra; mas (em virtude dos pontos de interrogação) pode estar indagando do cavaleiro se este confirma a sua impressão.

A tonalidade noturna é dada pelas referências diretas, como “trevas”, nos versos 2 e 13, “noite”, no verso 21, além da cor “escura” das armas nos versos 1 e 14. Mas também por meios indiretos: a presença de palavras que formam contraste com a escuridão, como o sangue vermelho da espada no verso 3, a brancura óssea das caveiras no verso 11, a tez pálida, “macilenta”, no verso 15. E até o “fogo” metafórico dos versos 4 e 6. Esse jogo de contrastes serve de quadro para o elemento propriamente macabro, que parece dar o tom, na medida em que o vale de sombras é qualificado no verso 20 como “império da morte”. Isso é reforçado pelas mencionadas “caveiras” do verso 11, o “morto” e a “tumba” do verso 15 – esta, retomada implicitamente no verso 18, que termina pela palavra “re(tumba)”. É interessante notar que a compa-

ração “macilento qual morto na tumba” qualifica o *aspecto* do cavaleiro, mas pode aludir também à sua *realidade*: seria ele um cadáver ambulante, alguém que pertence efetivamente ao reino dos mortos?

O vocabulário e a sintaxe de MEU SONHO são simples e não apresentam problemas, havendo talvez um único trecho mais complicado: o hipérbato, ou inversão sintática, dos versos 20 e 21, que se podem ler assim: “Quem te força a vagar, pela noite assombrada, no império da morte?” A manipulação das palavras é impecável sob todos os aspectos, podendo-se, por exemplo, notar a força expressiva da gradação ascendente nos versos 22-24: o “sonho” (pesadelo) conduz à “febre” e esta ao “delírio”, que desfecha na “morte”. (Adiante veremos a importância dessa associação.) Observe-se ainda a sonoridade expressiva, isto é, a correspondência do som ao sentido, na representação do galope e dos movimentos por meio de aliterações da oclusiva dental no verso 15:

Macilen(T)o qual mor(T)o na (T)umba?...

Retomadas nos versos 16 e 17, elas tecem, acolitadas pelas suas irmãs labiais e velopalatais, uma obsessiva rede sonora –

(T)u escu(T)as... Na lon(G)a mon(T)anha

Um (T)ro(P)el (T)eu (G)alo(P)e acom(P)anha? –

amarrada pela forte rima do verso 18, com consoante de apoio:

E um clamor de vin(G)ança re(T)umba?

O poema se divide em quatro estrofes, de seis versos cada uma, obedecendo ao esquema *aabccb*. A última estrofe é cortada ao meio pela indicação do personagem, depois do verso 21. Esse corte cinde o poema em duas partes, correspondentes às falas, de modo que o desequilíbrio é grande, pois uma parte tem 21 versos e a outra apenas três. Em compensação, um forte elemento unificador estabelece o equilíbrio noutra nível: é o esquema rítmico – o traço formal mais importante deste poema, que obedece a uma regularidade absoluta. Com efeito, todos os versos são novessílabos (ou eneassílabos), com acentos tônicos na 3^a, 6^a e 9^a sílabas formando pausas que dividem o verso em três segmentos de três sílabas cada um (3 + 3 + 3):

On-de-VAIS | pe-las-TRE | vas-im-PU | ras.

Cada segmento pode ser assimilado a um anapesto, que é a unidade, ou “pé”, da antiga metrificacão grega e latina formada por três sílabas, das quais duas breves e uma longa, representando-se do seguinte modo:

UU – | UU – | UU –

Passando da métrica quantitativa para a silábica, elas equivalem a duas átonas e uma tônica. Por analogia e extensão, podemos, assim, considerar esse eneassílabo sendo formado por três desses segmentos, chamando-o de trímetro anapéstico.

Os românticos usaram muito esse tipo de verso martelado e sonoro, que exige uniformidade sem discrepância ao longo do poema, correndo o risco de monotonia e, às vezes, ridículo. A sua marcialidade se presta ao movimento dos hinos, como o Acadêmico, de Bittencourt da Silva, com música de Carlos Gomes; o da República, musicado por Leopoldo Miguez sobre texto de Medeiros e Albuquerque; o da Bandeira, com letra de Olavo Bilac e partitura de Francisco Braga:

Sal-ve-LIN | do-pen-DÃO | da es-pe-RAN | ça,
Sal-ve-SÍM | bo-lo au-GUS | to-da-PAZ.

Bem usado, serviu para exprimir movimento, ou então o ofego dos estados de angústia – como em sua utilização mais conhecida no Romantismo brasileiro, o CANTO DO PIAGA, de Gonçalves Dias, onde é essencial para criar a atmosfera fantasmagórica de pressentimentos sinistros e opressão moral, sendo possível que tenha inspirado a opção métrica de MEU SONHO:

Esta noite era a lua já morta,
Anhangá me vedava sonhar,
Eis na horrível caverna que habito
Rouca voz começou-me a chamar

Essa indicação sobre o uso do anapesto em poemas tão diferentes serve para lembrar que a função expressiva do ritmo e do metro varia segundo o contexto.

Com esses dados podemos passar a níveis mais fundos, de cujo conhecimento depende a avaliação final do significado. Sob esse aspecto, MEU SONHO é um caso mais simples que o da Lira 77, de Gonzaga, porque a análise da estrutura aparente fornece os elementos constitutivos da estrutura profunda. Na verdade, trata-se de apenas um, o ritmo, que além de responsável pela fisionomia geral do poema é também o seu princípio organizador. Graças à força imitativa e sugestiva, ele traduz tanto os sentidos ostensivos quanto o sentido oculto, de um modo que hoje se chamaria icônico.

- 66 Isso fica evidente ao lermos o poema *solicitando* o ritmo, isto é, pronunciando bem de leve as sílabas átonas, e com bastante força as tônicas. Desse modo a sonoridade expressiva “rende” o máximo, e nós percebemos que o ritmo figura não só o galope desvairado d’“O Fantasma”, no seu tropel martelado, mas o ofego de angústia do “Eu”. A pulsação regular manifesta o caráter implacável da visão e da emoção que ela produz. Ambas não cessam, não mudam, recomeçam a cada instante na uniformidade quase feroz do anapesto, que enforma o poema e define uma situação cuja força opressiva parece eterna. A recorrência dos versos e das palavras tem o seu correlato na recorrência infinita do ritmo, que poderíamos imaginar sempre em andamento, para lá do ponto final. Ele pode, assim, ser considerado a “razão” profunda da estrutura e do significado.

Portanto os valores de construção se confundem com os de significado, havendo fusão completa entre ação e emoção, isto é, entre o ritmo do galope e a angústia. A força unificadora do anapesto, extremamente eficaz, supera o desequilíbrio das partes, fundindo “Eu” e “O Fantasma” num só movimento. Isso faz pensar que, se há unidade no plano da estrutura, deve haver também no do significado, ou seja: se a divisão em duas partes é aparente, por que não seria aparente o diálogo? Por que não seria ele um monólogo dilacerado do “Eu” consigo mesmo, representando desdobramento na personalidade? Mas antes de chegar aí, convém juntar mais elementos, fazendo a contextualização de MEU SONHO; e a primeira coisa a notar é que a biografia do poeta não ajuda a elucidá-lo. O poema de Gonzaga pode ser visto quase como episódio de sua vida, porque exprime um momento dramático de sofrimento e esperança, que é possível documentar paralelamente. Mas esse sonho fantástico está preso ao inconsciente, não aos fatos da existência, e nesses casos interessam outros elementos, como a personalidade literária, que é elaborada na obra e, sendo mais ou menos inventada, pode não ter nada com a vida. Interessa também a pesquisa de analogias com outros textos, do autor e da literatura do tempo. Finalmente, as características desse tempo.

Para sentir a atmosfera do poema, lembremos que um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno. Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e penetra em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões (no I JUCA PIRAMA aparecem “as larvas da noite sombria”); mas também o gosto pela noite da alma, modo de ser melancólico ou lutuoso, dominado pelas emergências do inconsciente.

Nas histórias sobre divisão da personalidade, caras aos românticos, o “outro” quase sempre aparece à noite, como os lobisomens, forma extrema da personalidade rachada e oposta a si mesma. Além disso, há uma ternura melancólica presa à lua e ao envolvimento pela treva, devendo-se lembrar no domínio da música a emoção esbatida e dissolvente dos “noturnos”.

À noite se liga o sono, como estado que conduz a um mundo próprio, às vezes tocado pelo sobrenatural, por causa do sonho e da sua manifestação extrema, o pesadelo. Tudo isso é matéria querida da imaginação romântica, que no limite concebe o sonho como vida diferente, tão válida quanto a

da vigília e representando um desdobramento não apenas da personalidade, mas do mundo. Um outro ser, num outro mundo.

Incrustado na noite, o sonho passa então a modelo de poesia e narrativa: escrever como em sonho; descrever estados e ambientes de sonho; até propor o sonho como realidade, ou a realidade como sonho, mediados pela noite.

Louvada seja a eterna noite,
Louvado seja o eterno sonho,

diz Novalis, para quem a noite

não é apenas o momento benéfico da solidão na natureza, no qual as lembranças refluem ao coração. Ela aparece ao poeta como a grande reveladora, a fonte oculta, tanto dos nossos sentimentos quanto das coisas, o tesouro infinito no qual um mundo inteiro de imagens desperta sob o passo do explorador.¹

Comentando as ideias do filósofo romântico Kieser, diz Béguin que

o sonho não é apenas a *mera negação da vida desperta*; ele é tão *autônomo* quanto ela, e tem com ela a mesma relação que o polo negativo do imã com o polo positivo.²

1 * Segundo Albert Béguin. *L'Âme Romantique et le Rêve*. 2ª edição. Paris: José Corti, 1946, p. 212.

2 * Id., *ibid.*, p. 79.

Para Gérard de Nerval, a sua realidade é tão grande quanto a da vigília, e a respeito ele escreveu coisas de uma beleza incrível, como o início de *Aurélia*:

O sonho é uma segunda vida. Nunca pude transpassar sem um frêmito essas portas de chifre ou marfim que nos separam do mundo invisível. Os primeiros instantes do sono são a imagem da morte; um entorpecimento nebuloso domina o nosso pensamento, e não podemos determinar o instante preciso em que o eu, sob outra forma, continua a obra da existência. É um subterrâneo vago que se ilumina pouco a pouco e onde se desprendem da sombra da noite as pálidas figuras gravemente imóveis que habitam a paragem dos limbos. Depois o quadro se forma, uma nova claridade ilumina e movimenta essas aparições bizarras; – e o mundo dos espíritos abre-se para nós.

70

Os românticos foram, portanto, particularmente sensíveis à força transfiguradora da noite, inclusive e sobretudo como hora do sonho, que eles fazem refluir sobre a realidade, provocando uma transmutação na maneira de ver e conceber tanto o mundo exterior quanto o interior.

Ora, de todo o Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo foi por excelência o poeta da noite, do sono e do sonho. Na sua obra as amadas são vistas dormindo, o autor do enunciado também dorme com frequência, ou sonha, ou se debate com a insônia. O fragmento *LÁBIOS E SANGUE*, do romance *O livro*

de *Fra Gondicário*, decorre à noite, como a sua obra-prima, *Macário*, que aliás talvez seja um sonho, porque as aventuras começam depois de o protagonista dormir. *A noite na taverna* se passa à noite, com personagens transitando a cada instante entre sono e vigília; a sua poesia lírica é ambientada em parte (para lembrar um dos seus versos mais famosos) “à luz da lâmpada sombria”; nem falta, n’*O conde Lopo*, um pesadelo onde o protagonista galopa desabalado pela escuridão. Portanto MEU SONHO é bastante característico da sua visão poética, na qual o “poeta dormindo” (diria João Cabral de Melo Neto) é uma constante. Conclusão: para ele sono e sonho são estados favoráveis à expressão, inclusive porque dão acesso a certo tipo de espaço, o mais adequado à visão convulsa do Romantismo fantástico e macabro. Este poema pertence ao universo onírico, com seus nexos obscuros, suas incongruências e mensagens cifradas. Como no texto de Nerval, nele “o sonho é uma segunda vida”.

71

* 5 *

Essa tonalidade se ajusta ao gênero do poema, que parece uma balada, forma romântica por excelência, aqui reelaborada de maneira pessoal e criativa. Veremos que o significado de MEU SONHO fica mais claro se pudermos considerá-lo desse modo.

A balada a que me refiro é o poema narrativo de origem popular, parecido com o que na Península Ibérica se chamou

“romance”, contando fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte, com uso do diálogo, recorrência de versos e palavras, apresentação de tipo dramático.³ Os pré-românticos, em busca de tradições, começaram a coligir poemas desse tipo, que estimularam o interesse pelo folclore e a Idade Média (na qual se originaram), tendo grande importância como fonte a coletânea de Percy, na Inglaterra: *Relics of Ancient English Poetry*, 1765. Mas a balada por excelência, que ficou como paradigma, foi a elaborada em nível erudito a partir das sugestões dessa obra pelos ingleses e os alemães; estes, a começar pela LENORA, de Bürger (1773), que se difundiu entre os nossos românticos na tradução de Alexandre Herculano. Nela, um soldado morto na guerra vem buscar a namorada inconsolável no meio da noite, e ambos partem num galope frenético, até o cemitério distante onde jazia; lá chegados, ele reassume a condição de esqueleto e leva-a para o leito nupcial, que é o sepulcro.

Essa balada fúnebre teve grande influência na história da literatura, abrindo um filão que se espalhou pelas literaturas ocidentais. E as baladas, em geral, prosseguiram na Alemanha com Goethe e Schiller no que se poderia chamar Pré-

3 * Sobre a balada popular, muitas de cujas características se conservaram na erudita, ver: Albert B. Friedman. BALLAD em: Alex Preminger, editor, *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965, p. 62.

-Romantismo; com Uhland e outros no Romantismo. De Goethe são as conhecidas O REI DE THULE e O REI DOS ELFOS. A segunda (que foi musicada por Schubert) contém igualmente elementos macabros e sobrenaturais: de noite, o pai, num cavalo a galope, leva o filho no colo; o rei dos elfos chama o menino e só este o vê; por isso pede ao pai que o salve, mas o pai acha que está delirando, e a cavalgada segue rápida, com o diálogo crispado e as falas do ente mágico, através do vento e da noite; chegando em casa o filho está morto.

No Brasil, tanto quanto sei, o primeiro a escrever poemas narrativos de corte lendário e chamá-los “balatas” foi Joaquim Norberto no decênio de 1840. Quase ao mesmo tempo, Araújo Porto-Alegre procurou adaptar o gênero ao ambiente e temas brasileiros, inspirado com certeza pelas *Odes e baladas* (1822) de Victor Hugo.

73

O ritmo usado nas baladas varia muito, mas em geral busca certa facilidade de cadência popular, podendo ocorrer o intuito imitativo, como nas abundantes onomatopeias de LENORA e no próprio O REI DOS ELFOS, que por momentos tem uma batida de galope:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinen Kind.

Essas indicações mostram como MEU SONHO possui elementos característicos da balada de origem alemã; quanto ao

ritmo, lembro por curiosidade que um famoso poema narrativo de Uhland, *CANÇÃO DO MOÇO MONTANHÊS*, foi traduzido por Lúcio de Mendonça em eneassílabos anapésticos, mas sem intuito imitativo:

Sou o moço pastor da montanha.

74 No entanto, mais interessantes do que as analogias são as diferenças, ou antes, *a* diferença, que revela a originalidade de Álvares de Azevedo: enquanto por definição a balada é objetiva, narrando sequências de atos e fatos em relação aos quais o emissor do discurso está de fora, *MEU SONHO* é uma narrativa toda interior, uma espécie de drama vivido pelo próprio emissor, onde o elemento dialógico corresponde ao desdobramento da alma.

Nas baladas, o diálogo nunca suprime o discurso indireto, isto é, elas não são inteiramente dialogadas (muito menos com interlocutores marcados à maneira teatral). Nelas, o elemento dialógico está submetido ao elemento narrativo, enquanto aqui ocorre o contrário: o elemento narrativo é submetido ao elemento dialógico, que exprime o essencial, isto é, o dilaceramento do ser. Ao transpor o narrativo para o dialógico, e o fantasmagórico para o onírico, Álvares de Azevedo pôde interiorizar o gênero, e graças a isso deu extraordinário efeito dramático à descrição do tormento íntimo, fazendo uma verdadeira invenção relativamente aos modelos europeus. Essa transmutação poderia ser vista como um tipo

extremo, não previsto, de hipertrofia do elemento lírico, que, segundo um estudioso austríaco, se associa na balada ao dramático, possibilitando modulações de largo âmbito e favorecendo não apenas a intensidade do efeito, mas a manifestação do narrador como presença, ao contrário da narrativa épica.⁴

Esta análise comparativa, aparentemente circunstancial, ajuda a esclarecer o poema no que tem de mais seu, porque faz sentir a complexidade da organização: defini-lo como “balada interior” (contradição em termos) é entrever a sua verdadeira natureza e originalidade.

Como contraprova, lembremos o curioso pastiche de MEU SONHO feito por Castro Alves, REMORSO (com a menção: AO ASSASSINO DE LINCOLN), onde tudo o que é original e misterioso em Álvares de Azevedo desaparece, sobrando em nível meramente descritivo os aspectos óbvios, que reduzem o poema às baladas corriqueiras. Castro Alves tomou como chave o verso 7 (“Cavaleiro, quem és? o remorso?”) para imaginar a cavalgada alucinante do ator J. W. Booth depois de ter matado o libertador dos escravos norte-americanos, equiparando-o a Caim fugindo da própria consciência:

Cavaleiro sinistro, embuçado,
Neste negro cavalo montado,

4 * Herbert Seidler. *Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein*. 2ª edição melhorada. Stuttgart: Kröner, 1965, p. 509-510

Onde vais galopando veloz?
Tu não vês como o vento farfalha,
E das nuvens sacode a mortalha
Ululando com lúgubre voz?

Mais esclarecedora para o nosso trabalho é a aproximação com o soneto MORS-AMOR, de Antero de Quental, onde há certa persistência de associações românticas que ajudam a encaminhar a parte final da análise de MEU SONHO:

76

Esse negro corcel, cujas passadas
Escuto em sonhos quando a noite desce,
E, passando a galope, me aparece
Da noite nas fantásticas estradas,

Donde vem ele, que regiões sagradas
E terríveis cruzou, que assim parece
Tenebroso e sublime, e lhe estremece
Não sei que horror nas crinas agitadas?

Um cavaleiro de expressão potente,
Formidável, mas plácido, no porte,
Vestido de armadura reluzente,

Cavalga a fera estranha sem temor:
E o corcel negro diz: "Eu sou a Morte!"
Responde o cavaleiro: "Eu sou o Amor!"⁵

5 * Quem menciona os poemas de Castro Alves e Antero de Quental

Ainda aqui, quase uma geração depois, encontramos o galope fantasmal do cavaleiro couraçado, num cavalo negro. Mas, enquanto em Álvares de Azevedo o sentido é complexo e vai fugindo para camadas mais fundas à medida que o cercamos, no poema sem mistério de Antero de Quental ele é alegoricamente claro, e decorre também de uma declaração final: o cavalo diz que é a morte, o cavaleiro diz que é o amor.

Amor e morte são um par que o Romantismo cultivou nas variações mais diversas, inclusive a famosa “morte de amor”, *Liebestod*, formulada por Novalis e elaborada de maneira suprema por Wagner em *Tristão e Isolda*. Neste soneto interessa a sua associação com um cavaleiro e um cavalo oníricos, galopando por estradas fantásticas e tenebrosas. Pergunta-se: no poema de Álvares de Azevedo poderia a mesma constelação temática estar vinculada ao par Amor e Morte? (Sem esquecer que Hipnos, deus do sono na mitologia grega, é irmão desta.)

77

* 6 *

Já vimos que em MEU SONHO a significação, como no soneto posterior de Antero, é claramente expressa: “O Fantasma” diz que o “cavaleiro das armas escuras” é uma alegoria da esperança frustrada, da inquietação incessante que acabará destruindo o “Eu”.

a propósito de MEU SONHO é Homero Pires. *Álvares de Azevedo*. Obras completas. 8ª edição, organizada e anotada por Homero Pires. São Paulo: Nacional, 1942. v. I, p. 230-231.

Ora, essa resposta parece uma solução tão clara, tão explícita, em contraste com o mistério envolvente que foi-se desdobrando ao longo das estrofes, que o leitor desconfia. Pensa que as coisas talvez não sejam assim tão simples, e que em vez de alegoria estamos diante de um símbolo, cuja chave deve existir, porque se trata de um sonho. A força oculta do poema parece resistir à indicação dos significados mais visíveis ou declarados, e poderia estar nesse símbolo, que exprime o significado profundo, sem anular os outros. Assim como a interiorização da balada transformou em dilaceramento interior a usual narração de fatos, a declaração d'“O Fantasma” pode encobrir a verdadeira razão do dilaceramento (expresso como “sonho”, “febre”, “delírio”, nos versos 22-24).

Portanto o enunciado d'“O Fantasma” seria uma consequência, não uma causa, que estaria ligada, segundo o arquétipo romântico exposto de maneira tão clara por Antero de Quental, ao amor, sob a forma de angústia sexual. Lembremos que esta percorre a obra de Álvares de Azevedo e se associa ao temor adolescente de que o ato do sexo, tão desesperadamente desejado, seja profanação de algum valor intangível.

Relendo o poema com essa hipótese em mente, sentimos que ela pode ser o significado final, oculto sob os sentidos parciais, se lembrarmos que o cavalo é símbolo de força viril na literatura popular e erudita. O “Eu”, que o vê desenfreado, sente remorso (atribuído ao cavaleiro, no verso 7, graças ao desdobramento) porque está desejando praticar, ou efetivamente

praticando, um ato que considera reprovável e merecedor de castigo. Que este ato seja de sexo, parece claro devido à conjugação de dois elementos de valor simbólico em contexto de sonho, isto é, em contexto de mensagem cifrada cujo código se pode encontrar. Refiro-me a “espada sanguenta” (verso 3), órgão da virilidade, e ao seu correlativo “vale” (verso 9), a que equivaleria de modo metonímico “trevas impuras” (versos 2 e 13), ambos simbolizando os órgãos sexuais femininos. De fato, correlacionando esses elementos, é sugestivo que uma espada ensanguentada, violadora, animada pela força vital do cavalo, penetre (como numa bainha, em latim *vagina*) no vale escuro de trevas impuras (visão depreciativa e pecaminosa da genitália da mulher, a “criança enferma e doze vezes impura” de um poema de Alfred de Vigny). Como diz um psicanalista:

79

A espada é sem dúvida o símbolo mais antigo do atributo viril; todas as armas o são, mas em particular a espada, como mostra claramente a sua oposição à bainha, símbolo feminino.⁶

À vista de certos traços de autoerotismo na obra de Álvares de Azevedo, o fato de a espada ser representada na mão do cavaleiro leva a pensar numa fantasia onírica de cunho masturbatório, onde toda a constelação analisada seria projeção do desejo solitário.

6 * Georg Groddeck. L'ANNEAU em *La Maladie, l'Art et le Symbole*. Paris: Gallimard, 1969. p. 233. Original alemão.

Esta leitura simbólica é confirmada por outros traços que completam o quadro, porque se ligam ao orgasmo, como “olhos ardentes” (verso 4), “gemidos nos lábios frementes” (verso 5), e quem sabe o fogo metafórico, talvez seminal, que arde no coração e dele transborda (verso 6). O ritmo devido ao anapesto seria, portanto num plano terceiro e mais fundo, o próprio ritmo do orgasmo – tendo sido galope no primeiro plano, e ofego de angústia no segundo.

80

Sendo assim, os elementos macabros estariam compondo com estes, de maneira peculiar, o par romântico Amor e Morte. E a resposta d’“O Fantasma” se referiria a uma frustração devida ao sentimento de culpa em face do desejo sexual visto como pecado, mas não obstante indômito, que caracterizava o quadro da adolescência no tempo do poeta. Ele sonha poder realizar o seu desejo, ou “esperança” (verso 22), porque arde numa tensão irreprimível (a “febre” do verso 23), tudo tão violento e perigoso que, realizado (o “delírio” do verso 24), pode causar a sua destruição. Esse sentimento irremediável de culpa indissociada do desejo de prazer, expresso pelo “Fantasma” como próprio do “Eu”, se projeta na reprovação que ele julga suscitar nas “caveiras” ululantes do verso 11 e no “clamor de vingança” do verso 18. O arsenal dos poemas macabros forneceu ao poeta elementos externos para simbolizar o drama, neste poema que é uma balada *sui generis*, sobre uma modalidade *sui generis* do par romântico Amor e Morte.

* 7 *

A leitura que propus consiste essencialmente em reconhecer significados sucessivos e cada vez mais escondidos, privilegiando um elemento de fatura, o ritmo, que, ao dar forma tanto à estrutura aparente quanto à estrutura profunda, pode ser considerado princípio organizador, graças ao qual Álvares de Azevedo foi capaz de criar um símbolo poderoso para exprimir a angústia do adolescente em face do sexo, que vai até o sentimento da morte. Ele o apresenta como gravura fantástica, bela por si mesma, na qual o pesado negrume se associa (como nas de Oswald Goeldi) ao contraste vivo das manchas de cor, suscitando o espaço de uma balada de tipo original. Sob essa camada estética, estratificam-se os significados, até o que se refugia nas camadas mais fundas, onde a análise literária procura captá-lo. E nós sentimos que a beleza de um poema se localiza na camada aparente, a dos elementos estéticos, onde se enunciam os significados ostensivos, e que basta para uma leitura satisfatória, embora incompleta. Mas a força real está na camada oculta, que revela o significado final e constitui a razão dos outros. * * *

81