

**ENTRE ARIEL E CALIBÃ.
O JOGO PARODÍSTICO NA *LIRA DOS VINTE
ANOS***

*Maria Imaculada CAVALCANTE**

Introdução

A presença da paródia nos poemas da *Lira dos vinte anos* do poeta romântico Álvares de Azevedo é um dos traços que mantém atual a sua produção literária. O seu fazer poético não se reduz em formas preestabelecidas, promove o abandono dos moldes clássicos em busca de novas realizações e o jogo parodístico é uma das características de sua obra que confirma esse traço de atualidade. Sua produção apresenta um duelo entre manter-se fiel ao cânone e/ou romper com a tradição. Dessa forma, a paródia aparece como uma das realizações desse mundo controvérsico, acontecendo não só como um “canto” que perverte o sentido de outro, mas principalmente, como forma de transgressão de um gênero e de uma época, “num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANA, 1988, p.07).

Observaremos, na *Lira*, a paródia como efeito metalinguístico, onde o poeta, usando da linguagem e dos modelos próprios do Romantismo, cria uma poesia leve e bem humorada, que brinca com as palavras, fazendo referências a autores e personagens consagrados da literatura mundial. Construindo-se como um jogo de adesão e/ou ruptura das convenções, podemos distinguir uma paródia dos próprios textos, a autoparódia, visto que o autor utiliza-se dos mesmos temas para fazer ora uma poesia séria e elevada, ora uma poesia leve, cheia de humor e ironia.

* Docente do Curso de Letras do Campus de Catalão – UFG.

Em 1853 foi publicada postumamente a *Lira dos vinte anos*¹, única obra cuja edição o poeta começara a preparar para publicação e para a qual escrevera prefácios referentes a uma primeira e uma segunda partes. Pode-se dizer que a *Lira* se articula em dois níveis: individual, enquanto expressão dos anseios do poeta e universal, enquanto inter-relação com outros textos; visto que, enquanto leitor ávido, sua obra é carregada de citações e referências dos “bons escritores gregos, latinos, ingleses, italianos, alemães e franceses. Especialmente Shakespeare, Tasso, Byron, Werner, Musset, Victor Hugo e Sand são seus autores prediletos” (ROMERO, 2000, p.28). As epígrafes e citações são uma maneira que o poeta encontrou para homenagear seus escritores prediletos. Em toda sua produção, segundo Alves (1999, p.76), encontram-se cento e vinte e cinco epígrafes, das quais cento e onze no original do autor epigrafado e quatorze traduzidas por ele e por outros tradutores. Entre os autores epigrafados há uma preferência por Byron (dezessete epígrafes) e Shakespeare (também dezessete).

Não satisfeito com a expressão lírica elevada de sua poesia Azevedo buscou uma contrapartida com a utilização da paródia, que, segundo Alfredo Bosi (1990, p.165), “há um momento em que o poeta mostra não levar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia”. Não se contentando apenas com o belo e o sublime, o poeta vai buscar no humor e na ironia formas de realizar o jogo parodístico em sua criação, pois, como afirma Aragão (1980, p.19):

¹ O livro é formado de três partes, sendo que a terceira segue a mesma direção temática da primeira. A primeira publicação, organizada por Domingos Jaci Monteiro, não obedeceu à organização feita pelo poeta e, à medida que descobriam novos poemas, foram acrescentando-os em novas edições.

Enquanto analisa e ironiza formas alienadas de dizer, o parodista vai desmistificando todo o sistema sobre o qual os mitos se apoiavam. Questiona a ideologia, denuncia as falhas mas, por ser um discurso também literário, não traz as resposta prontas. Aliás, nem pretende dar respostas alguma, porque o que lhe interessa é provocar a reflexão no leitor. A paródia é uma forma de jogo em que se usa uma determinada técnica, cujos efeitos não são uniformes.

Para Azevedo tudo é razão de poesia, desde o uso de temas elevados, como o uso de temas extraídos do cotidiano, do corriqueiro, dando a sua obra um caráter paradoxal, fugindo ao convencional, criando uma nova forma de se expressar. Através do modelo romântico o poeta joga com as palavras e cria uma poesia bem humorada e irreverente, principalmente na *Lira*, onde a segunda parte é uma espécie de paródia da primeira. Tal afirmação podendo ser verificada a partir dos dois prefácios que as introduzem. Neles percebe-se a consciência que o poeta tinha da divisão de sua poesia: a primeira refere-se ao aspecto da doçura, da timidez, das esperanças frágeis que alimentam os versos, a segunda muda repentinamente de tom e nos fala da desilusão, do humor e da ironia: “A ironia é, sem dúvida, um dos fortes da paródia. É a consciência agindo sobre a tradição. Outro recurso próprio da paródia é o humor, fato que provoca um certo estranhamento no leitor, pela inversão dos valores tradicionais” (ARAGÃO, 1980, p.21).

Ao contrário da maioria de seus contemporâneos, pode-se notar no poeta uma consciência livre, foliona e irônica, apesar de um tanto reprimido pela sociedade e pelos parâmetros do romantismo. Wagner Camilo (1997) afirma que essa veia humorística e irônica só se evidencia, no Romantismo brasileiro em Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, cabendo aos demais o cultivo de gêneros mais clássicos como a sátira.

A poesia de Álvares de Azevedo está pautada por uma visão particular de mundo. Embora tenha sofrido influência de poetas europeus, sua poesia é a expressão íntima de sentimentos que o agitavam, apresentando, também, preocupações de seu tempo e as marcas de uma estética pautada no sentimento e na liberdade de expressão.

O jogo parodístico na *Lira dos vinte anos*:

Podemos afirmar que a segunda parte da *Lira dos vinte anos* se apresenta como uma espécie de desconstrução da poesia romântica brasileira por seu caráter parodístico, carregado de humor e ironia. Partindo dos dois prefácios, podemos notar que a segunda parte desfaz o sentido tradicional da primeira e terceira, criando uma poesia menos convencional e menos idealizante. Segundo Cilaine Alves (1998, p.71), a obra lírica de Azevedo pode ser dividida em dois momentos, em um primeiro como clássica e em um segundo como ruptura: Automeada, num primeiro momento como “clássica” – espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando a fé e a esperança numa civilização ideal. No segundo momento, porém, o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante a adoção de valores e formas de vida condenados pela moralidade vigente. Nesse momento, a consciência poética torna-se cética, refuta a imortalidade da alma e divide-se em várias personalidades tomadas socialmente como marginais.

O paradoxo na *Lira* se presentifica desde a sua organização, composta de uma primeira e terceira partes carregadas de melancolia, fantasia e idealização e uma segunda parte onde vamos encontrar uma poesia cheia de sensualidade, erotismo, humor, ironia e paródia. Um poeta em crise com os valores de seu tempo. No prefácio da primeira parte lemos:

São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.

Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitavam um sonho, notas que o vento levou, - como isso dou a lume essas harmonias.

(...) ó 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. (p.120)²

Em contraposição, no prefácio da segunda parte, temos:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quichote, onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A verdade é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia (...) verdadeira medalha de duas faces.

O poeta acorda na terra. Demais o poeta é homem (...) – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. (p.190)

² Os trechos retirados da *Lira*, serão marcados apenas com o número de página.

Por estes trechos podemos perceber o jogo parodístico da obra, com a presença de dois mundos distintos e paradoxais. O primeiro expressa o lado crente, romântico-amoroso do poeta; o segundo, aponta para o riso velado, o seu lado satânico e transgressor. Para Cilaine Alves (1998, p.71), o dualismo de princípios estéticos, na poesia de Azevedo, “está também em estreita relação com a ruptura, empreendida pelo romantismo, dos padrões clássicos e, por conseguinte, com a afirmação de valores específicos da filosofia romântica”. O poeta cria um eu terno e lírico e, contrapondo a este, um eu sarcástico e impiedoso.

Neste sentido, Azevedo pode ser visto como um poeta rebelde que clama por liberdade, contra os padrões preestabelecidos, levando às últimas conseqüências os ideais de liberdade de criação, de subjetividade, de imaginação criadora, de fantasia e escapismo tão apregoados a partir do século XIX. Nessa perspectiva é que vamos encontrar a paródia que, para Maria Lúcia Aragão (1980, p.21) é a conscientização do ultrapassado, ou melhor:

É o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar. Ela nos apresenta uma terceira realidade, que não é nem a do contexto, nem a do texto literário original. É um discurso ficcional sobre o literário. É uma ficção da ficção.

A relação parodística entre as duas partes da *Lira* pode ser comprovada em poemas como *Vagabundo* e *Desânimo*. O primeiro é livre, descontraído, jovial e irônico. Caracteriza o anseio de liberdade do jovem, sem compromisso, apenas vivendo e amando, sem dinheiro, sem família, sem moradia. Um seresteiro enamorado da noite:

Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,
Fumando meu cigarro vaporoso;
Nas noites de verão namoro estrelas;
Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso!

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;
Mas tenho na viola uma riqueza:
Canto à lua de noite serenatas,
E quem vive de amor não tem pobreza.
(p.233)

Contrapondo a *Vagabundo*, em *Desânimo* o poeta mostra toda a sua desilusão diante da vida e do amor. O poeta é descrente, pessimista, angustiado e desiludido:

Estou agora triste. Há nesta vida
Páginas torvas que se não apagam,
Nódoas que não se lavam... se esquecê-la
De todo não é dado a quem padece
Ao menos resta ao sonhador consolo
No imaginar dos sonhos de mancebo!

Oh! Voltai uma vez! Eu sofro tanto!
Meus sonhos, consolai-me! Distrai-me!
Anjos das ilusões, as asas brancas
As névoas puras, que outro sol matiza,
Abri antes meus olhos que abraseiam
E lágrimas não têm que a dor do peito
Transbordem um momento...
(p.262)

Vagabundo apresenta a liberdade do andarilho sem peias social e livre do trabalho e dos estudos. Essa liberdade, no poema, cria uma forma original de ver a vida, em

contraposição ao ideal romântico. Segundo Bella Jozef (1980, p.54), “no espaço de uma escritura ambivalente, porque absorção e rejeição, situa-se a paródia. A escritura finge ser o real, mascarando-o para desmascarar o que é, corromper o estabelecido e pervertê-lo”. Há uma nota de jovialidade no poema, desaparecendo o tom pesado e triste para mostrar uma vida digna de ser vivida.

Segundo Hutcheon (1989, p.21), a autoparódia consiste em pôr em questão não apenas a relação de uma obra com outra, mas a sua própria identidade. E é o que Azevedo faz ao criar, propositadamente, um eu que ora é sério, intimista e angustiado, ora é brincalhão e alegre, por isso o tom humorístico em *Vagabundo*:

Namoro e sou feliz nos meus amores
Sou garboso e rapaz... Uma criada
Abrasada de amor por um soneto
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismado
Na donzela que ali defronte mora.
Ela ao ver-me sorri tão docemente!
Desconfio que a moça me namora!...

Tenho por meu palácio as longas ruas;
Passeio a gosto e durmo sem temores;
Quando bebo, sou rei como um poeta,
E o vinho faz sonhar com os amores.
(p.234)

Em *Desânimo*, temos:
O que sofres? Que dor desconhecida
Inunda de palor teu rosto virgem?
Por que tu'alma dobra taciturna,
Como um lírio a um bafo d'infortúnio?

Por que tão melancólica suspiras?
Ilusão, ideal – a ti meus sonhos,
Como os cantos a Deus se erguem gemendo!
Por ti meu pobre coração palpita...
Eu sofro tanto! meus exaustos dias
Não sei por que logo ao nascer manchou-os
De negra profecia um Deus irado.
Outros meu fado invejam... Que loucura!
Que valem as ridículas vaidades
De uma vida opulenta, os falsos mimos
De gente que não ama? Até o gênio
Que Deus lançou-me à doentia frente,
Qual semente perdida num rochedo,
Tudo isso que vale, se padeço!
(p.264)

Há aqui uma recriação com diferença de sentido. O pessimismo em *Desânimo* é patente desde o título. O tédio é a presentificação do ser angustiado, de temperamento dramático. A perda da felicidade, representada pela ausência da mulher amada, leva o eu-lírico à completa solidão e desespero. O conforto e a opulência não são remédios para curar os males da alma. Em oposição temos o tom jovial e descontraído de *Vagabundo* que, mesmo sem lar, sem dinheiro, é feliz. O poeta brinca com a estética romântica e, em tom piadístico, a tão cantada “binomia” vai se consolidando de poema para poema. A paródia serve-se da ironia para instaurar um novo sentido.

Lembrança de Morrer é outro exemplo desse tipo de paródia:

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz, e escrevam nela;
- Foi poeta, sonhou e amou a vida.

Sombras do vale, noites da montanha,
Que minh'alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe o canto.
(p.189)

Em oposição temos *O Poeta Moribundo*:
Poetas! Amanhã ao meu cadáver
Minhas tripas cortai mais sonora!...
Façam dela uma corda e cantem nela
Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verão que me alentava...
O aroma dos currais, o bezerrinho,
As aves que na sombra suspiravam,
E os sapos que cantavam no caminho!
(p.236)

E ainda em *Lembrança de Morrer*:
Eu deixo a vida, como deixo o tédio
Do deserto o poento caminheiro,
- Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro.
(p.188)

Em *O Poeta Moribundo*, a outra face da moeda:
Eu morro qual nas mãos da cozinheira
O marreco piando na agonia...
Como o cisne de outrora... que gemendo
Entre os hinos de amor se enternecia;
(p.236)

Em *Lembrança de Morrer* o poeta se conforma com a morte
e clama por ela como forma de se livrar do tédio e da

solidão, como se a morte fosse a solução para todos os problemas. Já em *O Poeta Moribundo* o humor trágico procura vingar-se da angústia final da existência pela ironia, pelo riso, ainda que este seja apenas um disfarce de seu provável estado anímico, dentro do qual a amargura da certeza do fim próximo subjazeria a amargura do riso forçado, do humor e da troça arrancados a custo de seu peito. José Fernandes (1985, p.07), em uma análise que faz deste poema, afirma que Álvares de Azevedo ri de seu próprio cadáver: “o poeta goza superiormente o espetáculo encantador de sua própria miséria e, conseguintemente, de sua própria angústia”. Ao morrer, todo sonho, toda fantasia se desmorona e o homem se iguala a qualquer outro animal. “A revelação do animalesco na criatura humana aumenta o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro” (FERNANDES, 1985, p.07). O poeta, convertido no céptico dos cépticos, é um cérebro frio, um racionalista desencantado, sem quaisquer ilusões, por isso goza da própria morte. Referindo-se ao poema *O Poeta Moribundo*, Angélica Soares (1985, p.48) afirma que:

O descompasso entre a seriedade do tema e seu tratamento irreverente sustém, animada pelas exclamações, a desafinação voluntária, que afasta o discurso do repertório nobre e da atitude respeitosa, para o desvendamento da realidade pelo seu lado cômico e não institucionalizado. Assim, instala-se nova ordenação na partitura romântica, apoiada na ressonância circular da ironia, sobre os acordes do humor.

Em *O Poeta Moribundo*, a morte é apresentada como o ideal, mesmo não significando a passagem para outra vida, não é encarada como simples cessamento, mas um halo de velamento, válvula de escape para as

dores humanas. Em certos momentos sente um certo horror perante a verdadeira face da morte:

Coração, por que tremes? Vejo a morte,
Ali vem lazarenta e desdentada...
Que noiva!... e devo então dormir com ela?
Se ela ao menos dormisse mascarada.
(p.236)

Em contrapartida, em *Lembrança de Morrer* o poeta só lamenta o amor não realizado. A amada é sublimada e altamente desejada, mas nunca possuída:

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!
(p.189)

Para Mário de Andrade (1980, p.1241), em seu famoso e controvertido artigo intitulado “Amor e medo”, a imagem do rapaz morto é uma constante em Álvares de Azevedo: “O nossos poetas românticos foram muito vítimas dessa imagem do rapaz morto. Não só a cantaram às vezes, especialmente Álvares de Azevedo, como viram suas vidas encurtadas, alguns colhidos mesmo numa ainda rapazice irritantemente inacabada”. O tema da morte é bastante recorrente na *Lira dos vinte anos*. Podemos citar, ainda, exemplos como: *Anjinho*, *O Pastor Moribundo*, *Virgem Morta*, *Um Cadáver de Poeta*, dentre outros.

Outro tema que consolida a paródia é a visão que o poeta tem da mulher, ora pura, virgem e inocente, outras vezes sensual, erótica e prostituída. Anjo e demônio, fada e feiticeira, as duas faces da mesma medalha, o que pode ser confirmado em *Meu anjo*. A partir do título a paródia se

apresenta, visto que esse anjo é comparado ao vinho e à fumaça do charuto, transformando a mulher em objeto do desejo, em vício, em instrumento do prazer. A figura angelical é dessacralizada. Retirada de seu pedestal, transita entre o mundo comum dos mortais:

Como o vinho espanhol, um beijo dela
Entorna ao sangue a luz do paraíso.
Dá morte num desdém num beijo vida,
E celestes desmaios num sorriso.

Mas quis a minha sina que seu peito
Não batesse por mim nem um minuto,
E que ela fosse leviana e bela
Como a leve fumaça de um charuto
(p.233)

Podemos perceber a oposição de postura perante a mulher em *Pálida inocência*:

Por que, pálida inocência,
Os olhos teus em dormência
A medo lanças em mim?
No aperto de minha mão
Que sonho do coração
Tremeu-te os seios assim?

[...]

Inocência! Quem dissera
De tua azul primavera
As tuas brisas de amor!
Oh! Quem teus lábios sentira
E que trêmulo te abrira
Dos sonhos s tua flor!

[...]

Quem te amasse e um momento
Respirando o teu alento
Recendesse os lábios seus!
Quem lera, divina e bela,
Teu romance de donzela
Cheio de amor e de Deus!
(p.152)

A representação da mulher na literatura azevediana é dialética, ela pode ser vista de diversos aspectos: elevada a símbolo do amor ou transformada em objeto de tentação e perdição. Em *Pálida Inocência* a musa é apresentada como uma virgem bela, pura e pálida, objeto de adoração e contemplação. O seu beijo é casto como o desabrochar de uma flor. Já em *Meu anjo* a mulher é voluptuosa, inebriante como o vinho. O tom parodístico pode ser visto na forma irônica e bem humorada com que o poeta apresenta o seu objeto de desejo, dando ao poema uma carga de sensualidade e erotismo.

Em *Meu anjo* a rejeição da amada é encarada com humor. É divertido e alegre, retira a amada de uma redoma e a coloca em equivalência com outros prazeres mundanos. A mulher santa, anjo, virgem, pura é agora leviana, ardente, sensual e vaporosa, envolta na fumaça do charuto e na embriagues do vinho. Pode-se perceber uma mistura de galanteio e deboche.

No poema *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!* Azevedo assume, mais uma vez, uma postura bem diferente de seus contemporâneos, levando ao extremo sua veia humorística ao tomar como musa uma simples lavadeira. “Dialogando criticamente com a própria criação, Álvares de Azevedo ressalta a consciência do duplo, ao mesmo tempo em que

denuncia, embora precariamente, porque dirigido pelo sublime (Otelo, Carlota, Laura, Beatriz) a crise do gosto clássico” (SOARES. 1989, p.79):

É ela! É ela! __ murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou __ é ela!
Eu a vi... minha fada aérea e pura __
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas;
Eu a vejo e suspiro enamorado!
(p.237)

O poema pode ser lido como paródia de poemas que cantam a beleza das musas românticas e o sonho do amor ideal, contrapondo-se a poemas como *Quando a noite no leito perfumado*. A forma como o poeta encara o sono da mulher em *É Ela! É Ela! É Ela!*, a sua postura de falsa contemplação, o amor tangível, caracteriza a posse da mulher simples e trabalhadora. Em outro tom, mais elevado, colocando a mulher em um pedestal, temos *Quando a noite no leito perfumado*:

Quando à noite no leito perfumado
Lânguida fronte no sonhar reclinas,
No vapor da ilusão por que te orvalha
Pranto de amor as pálpebras divinas?

E, quando eu te contemplo adormecida,
Solto o cabelo no suave leito,
Porque um suspiro tépido ressona
E desmaia suavíssima em teu peito?

Virgem do meu amor, o beijo a furto
Que pouso em tua face adormecida

Não te lembra no peito os meus amores
E a febre do sonhar de minha vida?
(p.133)

Na seqüência, jogo humorístico de *É Ela! É Ela! É Ela!* funciona como paródia dos clássicos poemas românticos, como paródia de estereótipos:

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! Que profundo sono!
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso...
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! de certo... (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores;
São versos dela... que amanhã de certo
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beije-a a tremer de devaneio...

É ela! É ela! __ repeti tremendo;
Mas cantou nesse instante uma coruja...

Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! Era um rol de roupa suja!
(p.237)

Em *Malva-Maçã*, podemos, mais uma vez apreciar a outra face da “medalha”:

De teus seios tão mimosos
Quem gozasse o talismã!
Quem ali deitasse a fronte
Cheia de amoroso afã!
E quem nele respirasse
A tua malva-maçã

Dá-me essa folha cheirosa
Que treme no seio teu!
Dá-me a folha... hei de beijá-la
Sedenta no lábio meu!
Não vês que o calor do seio
Tua malva emurcheceu?...

[...]

A folha que tens no seio
De joelhos pedirei...
Se posso viver sem ele
Não o creio!... oh! Eu não sei!...
Dá-ma pelo amor de Deus,
Que sem ela morrerei!...
(p.269)

Em *Malva-Maçã* o poeta implora de joelhos a folha perfumada que se encontrava nos seios da amada, não ousando jamais maculá-la com seu toque, apesar da

sensualidade apresentada ao longo do poema, permanece, ainda, a visão contemplativa do objeto amado.

Em *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!*, o poeta zomba da beleza alva e pura através da imagem de uma mulher do povo. Assim, a lavadeira é a paródia da beleza da mulher romântica. Ao classificá-la de “fada aérea e pura”, desmistifica o ideal de beleza. A comicidade, levada ao extremo do rebaixamento, se dá quando o poeta rouba de seus seios um bilhete que, pensando encontrar versos de amor, depara-se com um “rol de roupa suja”. O humor continua: “Como roncava maviosa e pura!.../ Quase caí na rua desmaiado!”. O quase desmaio tanto pode ser de emoção por ver sua amada dormindo, quanto de susto por vê-la roncando, em pé, com o ferro de engomado nas mãos. O ronco da amada, qualificado de mavioso, dessacraliza a postura romântica.

O poema soa como uma brincadeira de estudante, feito para se dar risadas, carregado de fantasia, capricho e vigor juvenil. Aos moldes do poema romântico-amoroso, o poeta recria, num tom de paródia, uma lira a sua amada, cantando seus amores e suas paixões a ponto de não enxergar, propositadamente, o ridículo da situação. Displícitamente humoriza o pieguismo e o amor platônico. Sua atitude ante a amada é irreverente, ousando invadir, despreocupadamente, seus domínios e roubar-lhe dos seios um bilhete. “Como vemos, repetem-se modos já cristalizados nos cantares líricos do amor e, ao mesmo tempo, eles se vêem dissociados dos valores em favor dos quais foram tantas vezes convocados” (SOARES. 1989, p.80). Num tom jocoso, o Romeu apaixonado ouve não a cotovia, mas o canto da coruja, agoirando seu devaneio como a premeditar o conteúdo do bilhete.

No entender de Angélica Soares (1985, p.43): “Pelo canto paralelo ao seu próprio discurso, o poeta exhibe e mascara o ridículo da situação problematizada, bem como as

lacunas da concepção romântico-amorosa”. Pode-se perceber, ainda, a dissolução das formas constituídas através da entronização da musa popular, desmascarando o complexo jogo da realidade pela arte crua de palavras como: “lavadeira, vestido de chita, ferro do engomado, roncava, rol de roupa suja, camisinhas”; palavras ligadas ao mundo da musa e que não condiz com a imagem que se tem da mulher romântica, daí o riso. Observa-se, então, a carnavalização do instituído, pois o carnaval “aproxima, reúne, celebra e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (BAKHTIN, 1981, p.106). O poeta não faz mais que agrupar em *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!*, uma gama de situações contrárias e inusitadas, principalmente em se tratando do Romantismo.

O clima criado pelo poeta, prolongando o momento de ler o bilhete, instigando a curiosidade no leitor, aumenta o tom jocoso. O bilhete amoroso tão sonhado resulta em um “rol de roupa suja”. A dramaticidade da cena acaba em comicidade, não faltando nem os suspiros do enamorado diante da possibilidade. O eco conseguido pela repetição da expressão “è ela” e, o uso das reticências, reforça ainda mais a comicidade do poema.

O sentimento expresso pelo poema é fingimento porque contradiz todas as regras do amor. O que se evidencia é o rebaixamento, a transgressão aos códigos vigentes, a burla ao instituído. Azevedo brinca com as palavras e cria um mundo a sua maneira, às avessas, possibilitando o (im)possível, desdenhando dos padrões normais de sua época, talvez como único meio de se vingar da (im)possibilidade de um amor ideal. Para Antônio Cândido (1997, p.163):

o poema é até certo ponto perverso, repontando um sentimento de classe tão antipático. O poema é a expressão do preconceito desse filho de família

burguesa que desdenha da mulher do povo, podendo, assim, rebaixá-la e colocá-la em situação ridícula: “A lavadeira de “É ela!” é uma mulher que se pode possuir; mulher de classe servil, a respeito da qual não cabem, para o mocinho burguês, os escrúpulos e negações relativos à virgem idealizada. Por isso mesmo, porque ela está a sua mercê, cobre-a de ridículo a fim de justificar a repulsa”.

Temos ainda em *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!:*

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas
Se achou-a assim mais bela, __ eu mais te
adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! É ela! Meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! É ela! __ murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou __ é ela!
(p.238)

O jogo parodístico irrompe quando o poeta compara a lavadeira a musas inspiradoras de ideal elevado, Carlota de Goethe, Laura de Petrarca e Beatriz de Dante. A comparação acaba sendo um contra-senso ao colocar dois padrões artísticos distintos juntos, de um lado a literatura mundial consagrada, representante de um ideal feminino elevado e, de outro, uma literatura prosaica, retirando do cotidiano o seu modelo de musa.

O tom humorístico acentua-se em *Um namoro a cavalo*. A trajetória amorosa, antes de se tornar romântica, resulta numa caminhada cômica e desastrosa. O amor antes cantado como símbolo de enobrecimento, aqui é ridicularizado. O amor platônico é desfeito em decorrência

da degradação da situação por que passa o amante. Dessa forma, o amor desce de seu pedestal de condição ideal a um nível risível.

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (Três mil-réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado,
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousou suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a comédia __ em casamento...

Ontem tinha chovido... que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chamas,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafues encheu de lama...

Eu não desanimei! Se Dom Quixote
No Rossinante erguendo a larga espada
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado,
Onde habita nas lojas minha bela,

Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode,
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
Berrando de raiva como bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair, de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...
(p.242)

O amor se desfaz em raiva e decepção. O ridículo do amante é gritante. Desde o início está o amor fadado a um final tragicômico. O poema inicia ironizando a dificuldade de se ver a namorada devido a distância, atitude nada romântica. Depois, a namorada torna-se dispendiosa, chega a estipular a quantia gasta no aluguel do cavalo e, ainda por cima, reclama dos mimos que é obrigado a comprar para ela. Como se não bastasse, a trajetória ao encontro da amada torna-se absolutamente desastrosa, a ponto de perder a compostura e ridicularizar-se, pois além de sujar-se por inteiro, estatela-se no chão: “Circunstância agravante. A calça inglesa/ Rasgou-se no cair, de meio a meio”. Perdendo as calças perde também a masculinidade, pois o uso de calças, para o homem, é a marca da varonilidade, só se começa a vesti-las quando se torna homem.

A intertextualização com a criação de Cervantes é clara e atua na manutenção do tom jocoso. Como o cavaleiro da “Triste Figura”, o jovem enamorado, com o seu “Rossinante” segue em busca de sua “Dulcinéia namorada”. A ação da paródia é patente, conseguida pelo jogo paradoxal que se instala ao longo da trajetória amorosa que redundam em uma cena cômica. O romantismo sentimental é ridicularizado. A situação cômica e grotesca faz do amante um bufão.

Angélica Soares (1989, P.78), analisando o poema, faz a seguinte afirmação: “Pondo-se entre o sonho e a realidade, o cômico das palavras, dos gestos e da situação reunidos incumbem-se de desfazer a atmosfera de sublimidade da trajetória amorosa”. A descrição da caminhada do amante rumo à amada acontece num tom de comédia, aos moldes aristotélico.

Ainda mais interessante e original, o poema por ser engraçado, não deixa de ser inédito. O eu-lírico é um herói bufo nada esportivo, perde a compostura e sai “Berrando de raiva como um bode”. O poeta cria uma situação verossímil para estabelecer o ridículo. O tom piadístico se apresenta através de reclamações e situações ridículas por que passa o amante. Denuncia, ainda, a incapacidade do namorado com pretensões de poeta: “Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,/ alguns versos bonitos... mas furtados”. O mais engraçado de toda a história está na participação do cavalo que toma as dores do namorado e recebe “Sobre as ventas a janela”, derrubando-o e fazendo-o acordar do devaneio amoroso.

Considerações finais

Como poeta parodístico Álvares de Azevedo ocupa um lugar distinto na literatura romântica. Ele é um dos poucos de sua geração que dá vazão a uma veia irônica e humorística. O tema da paródia, em sua obra, é vasta,

podendo ser vista não só nos poemas escolhidos, mas ao longo de sua produção. Fez-se necessário um recorte para que pudéssemos colocar em pauta o que pretendíamos nesse estudo – a questão da paródia – principalmente a autoparódia e, ainda, o jogo estabelecido pelo poeta contrapondo, no Romantismo, a poesia elevada da poesia transgressora, bem humorada e irônica.

O que procuramos mostrar foi o fato de que Azevedo não foi apenas um dos poetas românticos mais individualistas, mas também, bastante original, capaz de influenciar seus contemporâneos e até subverter a ordem. É verdade que sua obra é inconclusa, um tanto imatura, mas criou sua marca e até serviu de modelo e inspiração.

A ironia mordaz, o humor e a paródia são formas de transgressões que fazem com que a sua obra se destaque e permaneça atual. Mudam-se os tempos, muda-se a visão do homem acerca da arte, abrindo, a cada dia, novas possibilidades de interpretação, pois a verdadeira arte é inesgotável, ultrapassa o homem e sua pequenez. Por outro lado, a produção de um artista é seu espírito que sobrevive ao tempo e, Álvares de Azevedo vem sobrevivendo e deixando sua contribuição dentro do quadro geral da literatura brasileira.

Referências bibliográficas

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1998.

ALVES, Maria Cláudia R. *O poeta leitor. Um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências, Humanas e Letras – USP, 1999, 142p. (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada)

- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, v. 2.
- ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em A Força do Destino. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2.000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares. Poesia e humor romântico*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 2.
- CAVALCANTE, Maria I. *Ruptura e adesão na lírica de Álvares de Azevedo*. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: UNESP, 2.002, 258p. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia, humor e fingimento literário*. Belo Horizonte: UFMG, Caderno de Pesquisa, Nº 15, 1997.
- FERNANDES, José. *Álvares de Azevedo. O sacrílego da forma*. Goiânia, 1985. Inédito.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- JOZEF, Bella. O espaço da paródia. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

- ROCHA, Hildon. *O poeta e as potências abstratas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956.
- ROMERO, Silvio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- RONCARI, Luiz. Comentário e análise da poesia de Álvares de Azevedo. In: __. *Literatura Brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP/FDE, 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1988.
- SOARES, Angélica. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. In: Revista *Perspectiva II*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, 1985.
- _____. *Ressonâncias veladas da lira. Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.