

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

ISABELA MELIM BORGES SANDOVAL

O GROTESCO E O ESTRANHO EM PIZZICATOS, DE B. LOPES

Florianópolis,
2013.

ISABELA MELIM BORGES SANDOVAL

O GROTESCO E O ESTRANHO EM PIZZICATOS, DE B. LOPES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras Língua Portuguesa e Literaturas, sob orientação do professor doutor Alckmar Luiz dos Santos.

Florianópolis,
2013.

Este trabalho é dedicado aos meus filhos Bernardo e Manuela; e Liége Maria Alves (in memoriam) com todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

São tantas pessoas que merecem agradecimentos! Acredito que precisamos uns dos outros sempre, que nosso caminho é construído por meio do esforço de várias pessoas, e, sendo assim, as primeiras a quem tenho muito a agradecer são meus filhos e marido que acompanharam e ajudaram em todo esse percurso. Obrigada pelo silêncio que sempre fizeram quando eu pedi, pela televisão desligada, por deixarem de viajar para ficar ao meu lado, pelos abraços e beijos compreensivos, por aguentarem todo o meu estresse e mau humor, muito obrigada Bernardo, Manuela e Pablo Sandoval, sem vocês tudo seria mais difícil.

Denise Maria Alves Melim Borges e Eleonora Gevaerd Sandoval, minha mãe e sogra que muito me ajudaram no início disso tudo, cuidando dos meus filhos para que eu pudesse continuar. Meu pai Ilmar José Pereira Borges por todas as suas palavras de sabedoria e luz que sempre iluminaram meu caminho; e Percy Sandoval Ribera, por sempre torcer por mim, muito obrigada!

Obrigada tio Fernando Henrique Alves Melim e Mariliani Bordin, que de alguma forma, sempre estiveram presentes na minha vida e acompanharam meus passos.

Especial agradecimento ao meu orientador, amigo, companheiro de trabalho, Alckmar Luiz dos Santos, que aguentou toda a minha teimosia e aguentará por muito mais tempo.

Tânia Ramos, Zilma Gesser Nunes, Stélio Furlan, professores queridos que estiveram ao meu lado desde o começo e torceram pelo meu sucesso.

Emanuel Cesar Pires de Assis, obrigada pelo ombro amigo, por me mostrar o melhor caminho, por estar sempre pronto em todas as horas.

Professor Armando Gens, que mesmo sem me conhecer, enviou seu livro para melhorar meu trabalho.

CNPQ e NUPILL que foram e serão sempre imprescindíveis no meu percurso.

Meus colegas de sala de aula e de trabalho que, de alguma forma, me ajudaram a ser quem me tornei.

E Deus, por não me deixar fraquejar nunca!

Muito obrigada!

“Dizei-me, por favor: serão, a cabeça, a cara, o peito, as mãos, as orelhas, partes do corpo reputadas honestas, que geram deuses e homens? Ora, meus senhores, eu acho que não: o instrumento propagador do gênero humano é aquela parte, tão deselegante e ridícula que não se lhe pode dizer o nome sem provocar o riso. Aquela, sim, é justamente a fonte sagrada de onde provêm os deuses e os homens.” –Erasmus de Rotterdam-

RESUMO

Este TCC tem como propósito analisar quatro poemas dos doze que compõem o livro *Pizzicatos*, de B. Lopes (1886) no intuito de encontrar traços da temática romântica, mais especificamente traços do grotesco. Para tal, será feita uma introdução sobre quem foi o poeta em questão, tentando traçar um panorama da época em que escreveu e viveu. Também será importante contextualizar o romantismo, a própria temática grotesca e a noção de ruptura da tradição e a tradição da ruptura, provenientes das ideias de Octávio Paz (2013), que ajudam a entender a dissonante lírica de B. Lopes, para enfim, realmente analisar os poemas propostos à luz de Charles Baudelaire (2008), Victor Hugo (2010), Wolfgang Kayser (2003) e Mikhail Bakhtin (1993).

Palavras-chave: B. Lopes. *Pizzicatos*. Grotesco. Lira dissonante.

ABSTRACT

This TCC aims to examine four of the twelve poems that make up the book *Pizzicatos* from B. Lopes (1886) in order to find traces of the romantic theme, more specifically traces the grotesque. This will include an introduction to who was the poet in question, trying to draw a picture of the era in which he lived and wrote. It will also be important to contextualize the romanticism, the theme of the grotesque, the notion of breaking from the tradition and the tradition of breaking from the ideas of Octavio Paz (2013), which help to understand the jarring lyrical B. Lopes, to finally analyze the poems actually proposed helped by Charles Baudelaire (2008), Victor Hugo (2010), Wolfgang Kayser (2003) and Mikhail Bakhtin (1993).

Keywords: B. Lopes. *Pizzicatos*. Grotesque. Jarring lyre.

1 SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. SOCIEDADE CARIOCA EM TRANSIÇÃO	19
3. B. LOPES E SUA LÍRICA DISSONANTE.....	25
4. GROTESCO COMO TEMÁTICA ROMÂNTICA REMANESCENTE.....	33
5. BREVE ANÁLISE DOS PIZZICATOS.....	44
6. DESFECHO	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60
ANEXOS	63

1. INTRODUÇÃO

Bernardino da Costa Lopes, mais conhecido sob o nome artístico de B. Lopes, nasceu em Boa Esperança, hoje Imbiara, no estado do Rio de Janeiro em 19 de janeiro de 1859. Cresceu entre fazendas e serras, que até hoje engrandecem a paisagem do local, da qual se pode ter uma ideia por meio deste soneto, incluído no livro *Helenos*:

Berço
 Recordo: um largo verde e uma igreja,inha,
 Um sino, um rio, um pontilhão e um carro
 De três juntas bovinas, que ia e vinha
 Rinchando alegre, carregando barro.

Havia a escola, que era azul e tinha
 Um mestre mau, de assustador pigarro...
 (Meu Deus! que é isto, que emoção a minha
 Quando estas coisas tão singelas narro?).

Seu Alexandre, um bom velhinho rico,
 Que hospedara a princesa; o tico-tico
 Que me acordava de manhã e a serra...

Com o seu nome de amor, Boa Esperança,
 Eis tudo quanto guardo na lembrança
 Da minha pobre e pequenina terra! (LOPES, 1945, p.47) ¹

B. Lopes, ainda adolescente, deixou Rio Bonito e seguiu para Sant'Ana de Macacu (Japuiba) onde, acolhido por um tio paterno, trabalhou e aperfeiçoou seus conhecimentos. Em 1875, mudou-se para Porto das Caixas e, finalmente, em 1876, fixou residência na cidade do Rio de Janeiro que, naquela época, estava em plena transformação social e cultural. Ingressou na administração dos correios, nomeado para a 9ª Seção da Diretoria Geral, emprego que manteve até falecer. A partir daí, começou a escrever para jornais e a frequentar a boêmia literária. “Sem fazer noticiário em versos, mas beirando a crônica social, são exemplares alguns poemas de B. Lopes incluídos em *Brasões* (1885). Como ‘Turfê’, espécie de sugestão variada da programação dominical” (SÜSSEKIND, 2006, p. 98):

¹ Conta-se que em 12 de julho de 1868 a princesa Isabel e o Conde d'Eu, que, voltando de viagem ao norte fluminense, hospedaram-se em uma casa ainda hoje de pé, em frente ao “largo verde” (a praça principal) e à “igrejinha” de que fala o poema. Naquela ocasião a filha do imperador recebeu abrigo de um ilustre e rico morador da região, Alexandre Pereira dos Santos (1791-1876), o “bom velhinho rico” do soneto. O “mestre mau de assustador pigarro” era o francês Gabriel Bernardes Prevost, professor de famílias eminentes da região, inclusive da família de Alberto de Oliveira. (LACERDA, p. 42)

Domingo. O verde embaixo, o azul em cima
 E o cristal da manhã vibrando ao meio;
 O sol parece um guizo de ouro, cheio
 Da alegria sonora de uma rima.

Belo dia de luz para um torneio
 De florete, que os músculos anima,
 E o sangue, então, na intrepidez da esgrima
 A espadanar-te em púrpuras no seio;

Ou para um 'tour de champ' de meia légua
 Num faéton de asas, atrelado à égua,
 Lustroso ao solo, como o verniz de um cromo;

Vendo-te a fina flor, da arquibancada,
 Qual uma enorme e rútila granada
 Flamejando na raia do hipódromo!

Casou-se com Clelia Vitória de Macedo em 1879, com quem teve cinco filhos homens. E assim, de 1881 a 1905 publicou *Cromos*, *Pizzicatos*, *D. Carmem*, *Brasões*, *Cromos* (em uma segunda edição), *Sinhá Flor*, *Val de Lírios*, *Helenos* e *Plumário*, totalizando nove livros e ainda em 1904 mais dois livretos de poemas: *Patrício/Poemeto* e *Lírio Consolador*, sendo que este último não consta da edição de 1945 da qual Andrade Muricy foi o organizador e prefaciador;

Aparecera o primeiro livro de Alberto de Oliveira, *Canções Românticas*, prefaciado por Teófilo Dias. Bilac só em 1888 publicaria a primeira edição de *Poesias*; Raimundo Correia, só em 1883 daria as suas *Sinfonias*. Foi nesse ano de 1881 quando o Parnasianismo ainda não se afirmara, e ter-se-ia de esperar doze anos pela afirmação do Simbolismo (em 1893, com os *Broqueis*, de Cruz e Souza), que apareceram os *Cromos*, de B. Lopes. O sucesso foi enorme. A primeira edição esgotou-se imediatamente. Foi recitado em toda parte, e isso num tempo em que o recitativo era tão familiar e obrigatório quanto o piano. (MURICY, 1945, p. 12-13).

B. Lopes é visto, pelos críticos da época, de várias formas: sincretista, realista, parnasiano, simbolista, decadentista.

Massaud Moisés (1984), em a *História da Literatura Brasileira*, rotula o poeta como parnasiano sincrético, enfatizando uma dicção poética diferente dos demais parnasianos devido à originalidade, “decorrente antes de uma sensibilidade invulgar que de impregnação cultural” (MOISÉS, 1984, p. 226).

Acresça-se, ainda, que a predominância de sulcos românticos, nem por se patentear em *Cromos*, significa evolução demarcada em três fases, ou duas, como pretendem alguns críticos. As modulações, na verdade, se fundem, com

altos e baixos, regressos e avanços, ao longo de sua trajetória, talvez com incidência maior da parnasiana. Por outras palavras, as forças motrizes de sua cosmo visão se evidenciam desde os poemas iniciais (MOISÉS, 1984, p. 226-227).

Moisés afirma um traço de lusofilia, acredita que haja uma temática e estilo semelhantes aos de Macedo Papança em *Musa Alantejana*, apontando para o poema que introduz o livro *Cromos*:

A minha musa, a minha pobre musa,
De riso à boca e flores na cabeça,
Morena virgem, rústica e travessa,
Que um vestidinho dos mais simples usa;

A noiva alegre de um rapaz de blusa,
Que talvez muita gente não conheça,
De riso à boca e flores na cabeça
Vem visitar-nos, tímida e confusa.

Não lhe aumenteis o rúbido embaraço,
Levando-a ao vosso lado e pelo braço
Com requintes fidalgos de condessa;

Filha do campo, distinções recusa
A minha musa, a minha pobre musa
De riso à boca e flores na cabeça!

Ainda, o teórico faz remissões à semelhança de um cotidiano à Cesário Verde no poema LI de *Cromos*, com descrições que suscitam um impressionismo como em “Sentimento dum ocidental” e aponta mais uma vez à semelhança daquele poeta o soneto do livro *Brasões*, “Manhã de Esporte”:

—Pronto, “milady”. E, improvisado pajem,
Mão sobre o freio refulgente de aço
E a outra espalma, em meia curva o braço,
Eu lhe rendia guapa vassalagem.

Senti-lhe o pé, numa pressão de aragem...
Puxando acima as dobras do regaço,
—Upa! E entre aromas aflorou no espaço
A sua esguia e cavaleira imagem.

De um salto ei-la no dorso da normanda,
Cujo pelo de seda reluzia
Sob o arabesco de oiro da varanda;

Dei-lhe as rédeas colhidas e o chicote;
Lépido, galgo a minha montaria,
E abrimos juntos num garboso trote!

Neste período, Moisés afirma um sopro novo na poesia de B. Lopes, um afastamento aos esquemas românticos e até uma negação da tranquilidade parnasiana e do cientificismo realista. Em “Madrigal de um doido”, presente também no livro *Brasões*, o compara com Gregório de Matos, com uma poesia “menos desabusada”, presente a “displicência de um boêmio, sem melancolias fáceis, pessimismo de carregação ou sentimentalidades teatrais” (MOISÉS, 1984, p. 229).

Além de outros estudos acerca do poeta em questão, Massaud Moisés finaliza acreditando que B. Lopes foi ‘acometido por frivolidades’ e acabou por:

versejar galanterias de alcova, absolutamente inconsequente, do ângulo estético. Talvez desinteressado da glória que sobrevém ao labor austero, deixou-se levar pelas circunstâncias de um viver incerto, sem compreender que possuía dons poéticos que fariam dele um dos corifeus de sua geração (MOISÉS, 1984, p. 232).

Sílvio Romero, em sua *História da literatura brasileira*, datada de 1904, crê em um B. Lopes atravessador de duas fases e de duas formas de poetar: a primeira, mais espontânea e brilhante, podendo filiar-se ao parnasianismo e presente em *Cromos*, *Pizzicatos*, parte de *Brasões*, em parte de *Dona Carmem* e *Sinhá Flor*. Na segunda, pode ser encontrada certa religiosidade e misticismo, atribuídos então ao simbolismo. “Achamos preferível a primeira; porque nela melhor se apreciam as boas qualidades do poeta, que consistem no brilho da frase, na riqueza das imagens, na facilidade do verso e da rima” (ROMERO, p. 306).

Romero inclui B. Lopes entre os melhores de sua época, num trecho em que compara alguns autores do final do século XIX aos melhores românticos:

todos estes são ainda os mais valorosos poetas brasileiros: Olavo Bilac, Raimundo Correia, Teófilo Dias, Alberto de Oliveira, Luiz Murat, Bernardino Lopes, Múcio Teixeira, Emílio de Menezes e Cruz e Souza são dignos de formar com aqueles [os românticos a que se refere] a ronda brilhante de nossa poesia (ROMERO, 1949, p. 269).

Afrânio Coutinho² (1955) enxerga B. Lopes como um poeta do realismo agreste, influenciado por Gonçalves Crêspo. E vê em *Cromos* seus melhores exemplos, caracterizando-os como graciosos e por tal razão, terem ficado conhecidos. No entanto,

² A literatura no Brasil, p. 296.

Coutinho atém-se apenas ao livro *Cromos*, deixando de comentar todas as posteriores publicações do poeta.

José Veríssimo, em *Estudos de Literatura Brasileira*, não vê B. Lopes de uma forma muito agradável:

O Sr. B. Lopes, que parece o mais bem reputado dos seus poetas, não é um simbolista, mas apenas um poeta de curto fôlego, que, poetando há dezesseis anos pelo menos, jamais achou o seu caminho, imitando alternadamente os líricos brasileiros do segundo período romântico, depois os parnasianos e, sobretudo Gonçalves Crespo, de quem fez verdadeiros pastiches [...] É tudo o que o parnasianismo decadente, de envolta com afetada simplicidade posta em moda pelo Sr. Junqueiro e confrades, tem de mais vazio (VERÍSSIMO, 1976, p.79).

Andrade Muricy (1945), que escreve o prefácio das *Poesias Completas* de B. Lopes, é quem faz um estudo mais longo e enaltecido do poeta, afirmando o sucesso do livro *Cromos*, cuja primeira edição esgotou-se rapidamente. Acredita que naquela poesia havia influências de outro poeta fluminense, Ezequiel Freire, com certo distanciamento, pois B. Lopes conseguiu uma feição mais naturalista e familiar, sem idealização romântica; além de Teófilo Dias e também aqui, Gonçalves Crespo. Segundo Muricy, Araripe Júnior historia no seu livro “O Movimento de 93” a formação do simbolismo brasileiro e alude a B. Lopes, Emiliano Pernetta, Oscar Rosas e Cruz e Sousa, realçando que B. Lopes era o mais conhecido. O poeta é visto pela sua originalidade:

Que poema ardente nesse gesto eu leio!
Braços erguidos, sacudindo o colo,
Empinado e tremente o agudo seio...

Quando concertas os cabelos pretos,
Abre-se em lírios e harpas todo o solo,
Toda a minha alma em rosas e sonetos!

Andrade Muricy considera o poeta um “paisagista dum impressionismo cheio de vida, vibrante, radiante.”³ Acredita que o poeta “sabe fixar o tom musical menor, em notações finas como esta” (MURICY, 1945, p. 23):

Fim de tarde serena e violetada...
No céu — duas estrelas, e arpejos
Na safira do mar...

³ MURICY, Andrade, 1945, p. 23.

Além dos críticos acima citados, há duas biografias do poeta, uma de Mello Nóbrega e outra de Renato de Lacerda, esta, de 1949 e aquela, de 1959. Renato de Lacerda⁴ comenta sobre a influência de B. Lopes:

Houve tempo em que a influência de B. Lopes nas nossas esferas beletristas foi tão acentuada, que proliferou no Rio – afirma um de seus admiradores – um verdadeiro enxame de belopeanos... E isso não foi só na Capital da República, mas de norte a sul do país se projetava o seu nome [...] No Rio Grande do Sul, saíram publicadas poesias de B. Lopes até em almanaques.

Mello Nóbrega⁵ também escreve sobre o sucesso dos Cromos:

Cromos conquistou de assalto o gosto do público. Não havia sarau familiar ou festa colegial em que, ao som do piano, deixasse o programa de incluir alguns sonetinhos famosos, à luz do gás ou dos lampiões de querosene, que, ainda então, os fios elétricos não haviam chegado às zonas menos centrais da cidade.

E comenta sobre o livro *Brasões*⁶:

Essa popularidade explica o milagre de terem sido vendidos em quinze dias os dois mil exemplares da primeira tiragem de *Brasões*, caso excepcional poucas vezes repetido até hoje, entre nós. A admiração pelo poeta alastrou-se pelo país inteiro, em verdadeira mania belopeana. Surgiram os imitadores, confessos ou dissimulados: Jonas da Silva, Galdino de Castro, Ulisses Sarmiento, Luís Pistarini, Artur Lobo, Orlando Teixeira e outros menos conhecidos, como Luís Rosa, Armando Lopes, Luís Nóbrega e Alfredo Pimentel.

E também uma análise mais atual do professor Armando Gens (2006)⁷:

B. Lopes estreou no campo literário brasileiro com o livro *Cromos*, cuja primeira edição vem a lume em 1881. Tal foi o sucesso que aparece uma segunda edição corrigida em 1896 sob a chancela da Fauchon e impressa na Tipografia Leuzinger. Já o livro *Brasões*, publicado em 1895, pela mesma editora de seu primeiro livro, teve uma edição de 2000 exemplares que se esgotou em 15 dias. Tais exemplos deixam em evidência que as obras de B. Lopes constavam dos catálogos de importantes editoras como a Fauchon e a Laemmert pela qual, em 1900, saiu *Val de Lírios*. Considerando-se as barreiras que o autor nacional tinha de atravessar para ter um livro nas vitrines das livrarias da cidade do Rio de Janeiro, há que se reconhecer a

⁴ Um poeta singular: B. Lopes, 1949, p. 46.

⁵ *Evocação de B. Lopes*, 1959, p. 34.

⁶ *Idem* nota 5.

⁷ A trajetória do poeta B. Lopes em perspectiva crítica in: *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário/ organizadores: Celina Maria Moreira de Mello, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catarina-Rio de Janeiro: 71letras, 2006.*

posição privilegiada de B. Lopes no campo literário brasileiro e no sistema de produção para o grande público.

B. Lopes colaborou com os jornais *Novidades*, *O Cruzeiro*, *Gazeta da Tarde*, *O País* e *Gazeta de Notícias* e, segundo Liane Arêas⁸, também usou pseudônimos, dentre eles, o de Bruno Lauro, porém seu sucesso não foi jornalístico, mas poético. E, a partir daí, segue toda uma vida boêmia, fato já citado acima, mas que merece informação, não que seja imprescindível para a análise e entendimento da obra do poeta, mas vale como ilustração e talvez, olhando por uma ótica sociológica, seja cabível para compreensão de alguns poemas polêmicos.

B. Lopes tinha, segundo biógrafos e críticos, uma personalidade e comportamento um tanto quanto fora dos padrões da época. Vestia-se de forma espalhafatosa na tentativa de chamar a atenção, além de ser assíduo participante das rodas boêmias daquele tempo, e, por conta disso, segundo Mello Nóbrega⁹, sua obra acabava sendo questionada:

Aqueles que privavam com o autor não podiam evitar que a má impressão deixada pelo homem se refletisse no artista. E B. Lopes nada fazia para atenuar tal julgamento. Bem ao contrario: provocava reações, desdenhoso de simpatias. Bastava-lhe nessa vaidade infantil, a boa conta em que se tinha.

Roger Bastide¹⁰ associa todo esse comportamento à tentativa de fixar-se em uma sociedade que estava em transição de Império para República e, dessa maneira, afirmar-se como poeta mestiço no cerne de todo um ambiente ainda escravocrata. Segundo Nóbrega, havia um desejo de ir além dos poetas brancos e que no fundo B. Lopes se divertia com a facilidade de manipulação da poética parnasiana, “sua obra está cheia de notas irônicas; e muitos dos excessos que a enfeiam, em desacordo com a simplicidade dos versos da juventude, estão a indicar uma simples atitude, deliberada e quixotesca” (NÓBREGA, 1959, p. 70).

Outro fator relevante é o envolvimento do poeta com Adelaide Uchoa Cavalcanti¹¹, por quem abdicou da família e de si mesmo, e a quem dedicou o livro *Sinhá-Flor*, pela época dos crisântemos.

⁸ B. Lopes: O poeta fidalgo, organização Liane Arêas-Niterói, RJ: Nitpress, 2010, p. 37.

⁹ Evocação de B. Lopes, p. 20.

¹⁰ A poesia afro-brasileira, São Paulo, 1943, citado por Mello Nóbrega em Evocação de B. Lopes, p. 65.

¹¹ Andrade Muricy, mas em Mello Nóbrega o nome é Adelaide Mendonça Uchoa.

CABOCLA

Sabem todos. O tipo é mameluco.
 Para meu gosto e para meu desejo
 É o mais cheiroso fruto sertanejo
 E a mais bonita flor de Pernambuco.

Da boca escorre-lhe o melífluo suco,
 Sai-lhe dos olhos o ávido lampejo...
 Empalideço e tremo quando a vejo,
 Ou se os seus dedos entre os meus machuco.

Traz apertadas no trigueiro seio
 Duas belas metades de uma esfera,
 (Sejam dois pães redondos de centeio).

À cabeça uma auréola e uma quimera,
 Galgos aos pés, às mãos o galanteio,
 E em si todo o esplendor da primavera
 (LOPES, Fantasia-página em separado- em Helenos, 1945, p. 49).

A partir deste momento, a trajetória de B. Lopes, começa a declinar, iniciam-se as chacotas dos inimigos, afastamento dos amigos, ciúmes, traição da amante, levando-o a uma miséria física e moral. Nóbrega afirma que o alcoolismo havia tomado conta do poeta, este teve de ser internado no Hospital Nacional de Alienados¹² e, mais tarde em casa, sofreu queda manifestando epilepsia ulterior. E é nesta época, 1910, que houve um episódio lamentável: o Conselheiro Rui Barbosa e o Marechal Hermes da Fonseca rivalizavam pela presidência da república (República Velha), aproveitando-se da fraqueza mental do poeta, politiquieiros ‘arrancaram’¹³ um soneto em defesa do Marechal para fazer parte de uma antologia em sua homenagem, entretanto, o soneto não foi considerado de bom tom, mas parodiado, declamado e cantarolado, tornando o próprio Marechal e, conseqüentemente, B. Lopes, motivos de piadas:

MARECHAL HERMES

Lembra-me, ao vê-lo, a flor extraordinária,
 Sob o céu limpo, azul e iluminado...
 —Não há, como ele, outro imortal soldado,
 De mais bela feição humanitária!

Puxa do raio – a lança ebúrnea e vária-
 Em defesa da Pátria, lado a lado;
 —Faz-se de tudo um santo bem-amado...
 Só busca a força, quando é necessária!

O vinho d’Ele é saboroso e quente,

¹² Segundo Renato de Lacerda, em Um poeta Singular: B. Lopes, o poeta sofreu uma queda onde trabalhava, batendo a cabeça levando a uma epilepsia e posteriormente a internação no Hospício Nacional de Alienados, p. 141.

¹³ Em Renato de Lacerda, p. 142.

De encher a taça, e embriagar a gente,
Entre os festins gloriosos da bravura!...

Não há por este mundo – agora o digo-
Quem mais piedade tenha do inimigo...
— Bonito herói! Cheirosa criatura!¹⁴

Além desse, houve outro soneto também para o Marechal e, infelizmente, B. Lopes passou a ser conhecido como o ‘autor dos sonetos ao Marechal Hermes’. A sociedade havia esquecido o poeta de Cromos, Brasões e todos os escritos anteriores, enfatizavam apenas o poeta de “Bonito Herói! Cheirosa criatura!”. Em 18 de setembro de 1916, morreu B. Lopes, cuja morte foi noticiada no jornal O País:

O Brasil, país imenso e novo, precisa produzir e progredir. Cada cidadão, pois, deve organizar a sua vida dentro de normas utilitárias e práticas. O poeta boêmio é assim um tipo que aqui não pode mais existir. O último deles foi decerto esse pobre B. Lopes, ontem colhido pela morte. E é de notar que o próprio B. Lopes, além de poeta integralmente boêmio, era Bernardino da Costa Lopes, funcionário aposentado dos Correios. (O PAÍS..., 1916, p. 5)¹⁵

Por meio dessa nota, é possível perceber que algo novo estava em voga: o comportamento anti-boêmio, repercutindo na tentativa de formação de uma sociedade sóbria e séria, enaltecida e sutilmente criticada em obra por Machado de Assis, fundador da Academia Brasileira de Letras¹⁶.

O mesmo jornal continua a nota e, apesar das críticas, acaba por reconhecer a obra de B. Lopes:

B. Lopes teve uma larga época brilhantíssima de intenso sucesso. Com uma bela resistência conseguiu viver longos anos depois que se deixou empolgar por um intenso desregramento. Boêmio por temperamento, como pelas influências da época em que ascendeu e fulgiu, desapareceu com 57 anos feitos, pois o seu nascimento ocorreu na cidade fluminense de Rio Bonito em 19 de janeiro de 1859. De há muito deixara ele de escrever e quase ninguém dele se lembrava. Os seus versos, com uma porção de qualidades magníficas, entre as quais avultavam a espontaneidade e a harmonia, faziam novos admiradores. (O PAÍS..., 1916, p. 5)¹⁷

¹⁴ Evocação de B. Lopes, Mello Nóbrega, p. 51 — 52.

¹⁵ Excerto em COPPOLA, Julio Cesar. Viva la gracia: a celebração do erotismo feminino nos versos de B. Lopes/ Julio Cesar Coppola. Rio de Janeiro, 2012.

¹⁶ Machado de Assis negou cadeira na Academia Brasileira de Letras a muitos outros escritores, considerando o mesmo motivo de ‘extrema relevância’: boemia. O poeta ou romancista, ou coisa que o valha se não se comportasse de maneira séria, não tinha valia para ser membro da Academia. Emílio de Meneses só conseguiu uma cadeira depois da morte de Machado e mesmo assim, faleceu antes de tornar-se imortal.

¹⁷ Idem ao 14.

Acreditamos que há muito mais a ser dito, pensado, levantado e escrito. B. Lopes construiu sua própria visão do abstrato, do panegírico, nasceu e viveu como poeta. A partir daqui, tentaremos traçar um breve panorama da sociedade carioca, entranhada de sotaques franceses, envolvida em aura romântica, mesmo que esta última suposição tenha sido negada.

2. SOCIEDADE CARIOCA EM TRANSIÇÃO

B. Lopes mudou-se para o Rio de Janeiro em 1876, período de grandes transformações sociais, políticas e culturais¹⁸. Final do século XIX, repleto de frutíferos movimentos artísticos na literatura, na música, nas artes plásticas, no teatro, que alimentavam o imaginário dos pensadores, além de avanços tecnológicos e científicos, sem esquecer dos ideais republicanos. Rio de Janeiro era o centro do Brasil, visto como uma ‘mini-Paris’, uma vez que a moda e todo o ideário ideológico, além de bases para a urbanização da cidade, vinham da Cidade Luz.

[...] o prefeito Pereira Passos vai tornar-se Barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. [...] enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia. [...] E a transformação da paisagem urbana se ia refletindo na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária (BROCA, 1956, p. 13).

É o século do cinematógrafo, da imprensa empresarial, da fotografia, das crônicas mescladas com poemas, do jornalismo, do automóvel, da sensação de rapidez na passagem do tempo, enfim, da mudança na percepção. “A paisagem cotidiana que se vê fora do carro se desrealiza e, dentro dele, o passageiro, num torpor imperceptível, perde, em parte, a própria noção de tempo ou de lugares por que passa ou a que se destina” (SÜSSEKIND, 2006, p. 50- 51). É um momento da escrita fragmentada, jornalística, que se atém aos fatos e não aos pormenores. Neste panorama surge também o fonógrafo que funciona:

Como uma espécie de derradeiro registro das ‘Vozes do Império’ enquanto ainda poderosas. Registro, ao mesmo tempo, de efeito duvidoso. Pois, se fixa e reproduz tais vozes, parece, nesse mesmo movimento, como numa mágica cruel, tirar-lhe a aura anterior (SÜSSEKIND, 2006, p. 52 e 53).¹⁹

¹⁸ Transição de Império para República, momento de extrema importância política, no entanto, não cabe aqui entrar em detalhes devido ao foco naquilo que realmente está em observação.

¹⁹ Com essa afirmação da ensaísta, pode-se fazer remissão a visão da dessacralização de Marshall Berman, quando analisa o poema em prosa de Baudelaire, “A perda do Halo” e o “Manifesto Comunista” de Marx, em Tudo o que é sólido desmancha no ar, p. 186 a 189.

Entretanto, em meio a toda essa modernidade, surgem controvérsias: a perda da aura e a busca pela sua imortalidade. Por meio da poesia, principalmente na voz de Olavo Bilac, a subjetividade resumia um movimento contrário a toda modernização e tecnicismo da época, inverso ao do cotidiano da virada do século. Subjetividade que B. Lopes conseguiu traduzir em *Cromos*, onde recorda sua infância e cidade natal, além da construção de um universo fantasioso e severamente criticado nos livros ulteriores, enfatizando aqui *Pizzicatos* por se tratar de, segundo Andrade Muricy²⁰, uma ‘comédia elegante’ e que cabe, perfeitamente, dentro desta sociedade em mutação.

Ainda, Flora Süssekind deixa claro quando afirma: “É como se, diante deste cenário em transformação, o poeta, sabendo ser impossível escapar por completo dele, opta por um lugar nem inteiramente integrado à paisagem, nem totalmente fora dela”. A mesma ensaísta cita Norma Goldstein em *Do Penumbriismo ao Modernismo* falando de quando “aparece o processo de filtração das coisas que chegam do lado de fora e que são adaptadas ao ambiente interior”, suscitando assim, algo fantasmático que se infiltra no ambiente do poeta, recantos fora da realidade, cuja forma de ser vista, segundo Süssekind, era de dentro para fora, ou seja, de uma janela, como que emoldurando essa realidade repleta de uma miríade de transformações. Sendo o poeta aquele que conseguiria fixar, por meio da subjetividade, suas impressões acerca da realidade e assim parar ou atrasar o tempo.

E nessa ‘contracorrente’ instala-se²¹ o Parnasianismo, movimento do qual faz parte B. Lopes com seus primeiros livros (*Cromos*, *Pizzicatos*, *Dona Carmem* e parte de *Brasões*). Já as publicações subsequentes têm grande influência Simbolista/Decadentista, movimento fundado, no Brasil, por meio de artigos-manifestos escritos pelo poeta em questão ladeado por Emiliano Pernetá, Oscar Rosas e Cruz e Sousa.

Mas, no que tange ainda à modernização do Rio de Janeiro, há um fato interessante que deve ser levado em consideração: Artur de Azevedo, João do Rio e Oswald de Andrade discutem sobre o cinematógrafo em seus escritos, e segundo Süssekind, “passa-se de uma compreensão sobretudo documental do aparelho à noção de que, por trás da câmera, haveria o olhar do seu operador, fixando ‘impressões pessoais’ na fita²²”. Pensando de acordo com esta última afirmação feita pela ensaísta é

²⁰ Prefácio das obras completas de B. Lopes, 1945, p. 15.

²¹ Mesmo que importado da França.

²² SÜSSEKIND, Flora. 2006, p. 36.

possível imaginar Pizzicatos sob este prisma, ou seja, por tratar-se de uma ‘comédia elegante’, conduz o leitor como um espectador em cuja cena são transplantadas as impressões do poeta, mesmo que de forma irônica:

[...] Nos veremos à farta
 Domingo à noite – saberás aonde.
 Com certeza o visconde,
 Por ser de noite, lá não te acompanha
 E ficará, reumático, na cama.
 Toma a tua carruagem,
 Dando as precisas instruções ao pagem,
 E vem ao Politeama. [...]
 (LOPES, Fragmento de Pizzicatos, I, 1945, p. 99).

Assim, o cinematógrafo era operado de acordo com as escolhas do operador, que nas palavras de João do Rio, também citado por Flora Süssekind²³, acredita ser uma “série de novelas e de impressões pessoais do operador à procura do ‘bom momento’, é a nota do seu temperamento a escolher o assunto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita”.

Em meio a todas essas mudanças tecnicistas, logicamente que também houve mudanças sociais, comportamentais e por que não dizer ‘mentais’! A vida de grande parte dos literatos era de cunho boêmio, os quais passavam suas tardes e noites em cafés, confeitarias²⁴ e alguns em livrarias²⁵. Entretanto, segundo Brito Broca em A vida literária no Brasil-1900, essa boêmia estava com os dias contados, ou melhor, devido às mudanças visíveis e a fundação da Academia Brasileira de Letras, era exigido um comportamento condizente com a sociedade daquela época e não havia lugar para intelectuais ou literatos ébrios, “O período de reajustamento político-social, que sucedeu à proclamação da República, não era de molde a favorecer os hábitos mundanos” (BROCA, 1956, p. 35).

Andrade Muricy em seu Panorama do Movimento Simbolista²⁶ separa os literatos em dois times: o dos amantes do álcool, no qual estavam inseridos Emiliano Pernetá, Gonzaga Duque, Santa Rita, Venceslau de Queiroz, Oscar Rosas, Lima Campos, Orlando Teixeira, Carlos Dias Fernandes, Zeferino Brasil, Edgard Mata, Max de Vasconcelos, Maranhão Sobrinho, Tiago Peixoto, Pedro Kilkerry, Ernani Rosas,

²³ Cinematógrafo de letras, 2006, p.138.

²⁴ Café do Rio, Java, Café Paris, Café Papagaio, Café Globo; Confeitaria Colombo, Confeitaria Pascoal, Cailteau e Castelões, segundo Brito Broca, p. 43; livraria Garnier e Lombaert, p. 49.

²⁵ Machado de Assis era assíduo frequentador das livrarias e não se misturava com a boemia.

²⁶ Volume I, págs. 47 e 48.

Alphonsus Guimaraens e claro, B. Lopes. O segundo time é o dos sóbrios: Cruz e Souza, Silveira Neto, Nestor Vitor, Rocha Pombo, Graça Aranha, Domingos do Nascimento, Dario Veloso, João Itiberê, Pethion de Vilar, Adalberto Guerra Duval, Maurício Jubim, Saturnino de Meireles, Euclides Bandeira, Tristão da Cunha, Félix Pacheco e quase todos os neossymbolistas. Entretanto, Broca afirma que, com exceção de Cruz e Sousa, o time ‘ébrio’ foi o que mais caracterizou o movimento simbolista.

Refletindo sobre essa visão moderna de enxergar o mundo é inevitável deixar de abordar a figura do dândi, que de acordo com Charles Baudelaire em *O Dândi*²⁷, é perceptível justamente em períodos de transição em que a democracia ainda não se firmou, enfatizando a aristocracia. “A palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo; mas, por outro lado, o dândi aspira à insensibilidade. [...] O dândi é entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta.”²⁸ Ora, B. Lopes era então um dândi às avessas, pois de acordo com suas biografias e, justamente em seus versos, nada tinha de insensível ou entediante. Vestia-se com uma indumentária exótica e escandalosa para os padrões da época, atestando outra controvérsia, uma vez que o dândi deveria ser discreto e passar despercebido dentro da multidão. Era sim um observador inserido na modernidade, cujo comportamento destoava da ideia baudelaireana.

Com o intuito de ilustrar tal reflexão, Andrade Muricy²⁹ cita Gonzaga Duque:

Entra o poeta, espalhafatoso no seu vestuário, uma camisa azul, enorme laçaria de seda creme presa sob as pontas largas dum colarinho branco, calças de xadrez dançando nas pernas, polainas de brim, um para-sol de foulard amarelo, um chapéu de palha branco, e na lapela do jaquetão um bouquet, verdadeiramente um bouquet. Nada menos de três cravos vermelhos e duas rosas ‘tela de ouro.

E continua a comentar o fato que ocorreu em uma confeitaria quando viu Sinhá-Flor:

Lopes entra, para, relanceia o olhar pela sala, corresponde à saudação de alguns camaradas com um gesto intraduzível pelo que tinha de largo e de ridículo e, sem a menor consciência da responsabilidade daquelas senhoras, arranca da lapela o seu bouquet e desfolha-o, desfolha-o na cabeça da Mameluca!³⁰

²⁷ Sobre a modernidade, editora Paz e Terra, 2007.

²⁸ Idem a 25, p. 20.

²⁹ Prefácio das Poesias completas de B. Lopes, 1945, p. 11.

³⁰ Esta Mameluca era Sinhá-Flor, ou Adelaide Uchoa, por quem B. Lopes era apaixonado. Nesse momento eles ainda não tinham qualquer relação, esta sucedeu à posteriori.

Há outro fato que vem de mãos dadas com essa modernização: a primeira edição de *Cromos* deu-se em 1881 e outra de 1896, nesta o poeta adicionou as *Figuras*, ou seja, 21 sonetos que traçam perfis de mulheres, o soneto de abertura e ainda *Festas Íntimas* e comenta: “de sorte que o presente volume é quase que um novo trabalho, posto que todo ele de uma mesma fase literária de estreia, mas que não me envergonha”.

SINHÁ

Fria estátua do abandono!
 Inspiras trovas e pena;
 Nasceste, moça morena,
 Para os veludos de um trono.

Tens, vaporosa e serena,
 As nostalgias do outono;
 Nesse olhar, que pede e ordena,
 Boia o fantasma do Sono!

Cismando, tuas mãos frias
 São duas asas esguias
 Entorpecidas no queixo...

Ao vago som que proferes
 Solto o meu beijo, e não queres!
 Quando quiseres, não deixo!
 (LOPES, *Figuras*, p. 79)

ANTONICA

Na palidez doentia
 Daquela face morena
 Vê-se que o mal de um só dia
 Toda uma vida condena.

Fronte elegante e serena,
 Sem expressões de alegria:
 Traços doces de Maria,
 Com erros de Madalena.

Ilude. Se a noite tomba,
 Tem uma pálida rosa
 Retraimentos de pomba;

Quebrou o leque das asas
 Numa queda dolorosa
 Sobre um terreno de brasas!
 (LOPES, *Figuras*, p.84)

Mesmo que não o envergonhe – e acreditamos que realmente não o envergonha e sim o enaltece – é possível perceber um traço diferente daquele usual que descreve as

paisagens e o sentimento mais genuíno de sua terra natal.³¹ Nesses versos há um B. Lopes menos descritivo, mais sinestésico, influenciado talvez pelas imagens e musicalidade simbolistas. Em *Sinhá*, percebe-se aliteração de ‘s’, enfatizando uma musicalidade incomum se comparada aos seus primeiros versos, além de imagens mais sombrias, desprovidas das cores que tanto se sobressaem em *Cromos*. Em *Antonica* há figuras noturnas, pálidas, assemelhando-se aos ‘primeiros baudelaireianos’ de Antônio Cândido,³² apesar de B. Lopes não se encaixar no estereótipo traçado pelo teórico quando este comenta que os seguidores de Baudelaire “não se interessavam pelos espaços externos da vida contemporânea, inclusive o senso penetrante da rua e da multidão; ficaram quase sempre dentro de casa e mais especialmente do quarto de dormir”, o poeta em análise é justamente o oposto, é aquele que está no meio da multidão mesmo que não a expresse em seus versos ou a critique de forma fantasiosa e irônica, e talvez por isso tenha sido mal interpretado naquele momento.

E assim, B. Lopes encontra uma cidade em extrema metamorfose, com costumes, ideias e comportamentos em transformação, mas que mantinha sua arrogância e preconceito, pois o poeta:

O que trazia na bagagem? Pouca cultura e riqueza nenhuma. No peito, doces e poéticas lembranças do torrão natal, um amor juvenil que ficou para trás e um coração sonhador querendo viver, querendo ser, alimentado pela autoestima do amor da casa paterna e pelos saudáveis ares da verde Serra de Boa Esperança.³³

Talvez, para não ser engolido e digerido por aquela sociedade carioca, fez o que fez e, apesar de tudo, teve imitadores (confessos ou dissimulados), entre eles Jonas da Silva³⁴, Galdino de Castro, Ulisses Sarmiento, Luís Pistarini, Artur Lobo, Orlando Teixeira e outros menos conhecidos, como Luís Rosa, Armando Lopes, Luís Nóbrega e Alfredo Pimentel, fato que consta em *Evocação de B. Lopes*, de Mello Nóbrega (NÓBREGA, 1959, p. 34).

Assim, tem-se B. Lopes como um poeta de transição inserido em um ambiente conservador que consegue variar do parnasianismo ao simbolismo/decadentismo, em

³¹ *Cromos*, segundo a fortuna crítica é o livro que ‘abre alas’ para o poeta, no qual retrata os detalhes do lugar e das pessoas que moravam em Nova Esperança, sua terra natal.

³² *A educação pela noite e outros ensaios*, 1987.

³³ ARÊAS, Liane. *O poeta fidalgo*, 2010, p. 30.

³⁴ Este mantinha correspondências com B. Lopes e acabou publicando uma carta escrita pelo poeta em questão como prefácio de seu livro: *Ânforas*.

cujos movimentos creio que traços de temática romântica são evidentes e, sendo assim, pretendo analisá-los pelo seu viés grotesco em Pizzicatos.

3. B. LOPES E SUA LÍRICA DISSONANTE

Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*³⁵, traz a noção de uma lírica dissonante, ou seja, capaz de causar certa incompreensão associada à fascinação e estas, unidas, geram um determinado grau de tensão: tensão dissonante. Essa tensão está inserida na forma:

Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

E tal tensão dar-se-á também dentro do conteúdo, acabando por ‘deformar’ aquilo que é inerente às coisas e aos homens. Assume que há três maneiras comportamentais da lírica: sentir, observar e transformar “é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua.”³⁶ Diferencia a lírica romântica da moderna quando propõe que esta deva surpreender e causar estranheza além de não abranger um significado ‘que satisfaça o leitor’. Acredita que o estatuto da lírica moderna é o da ‘experiência vivida’, concebendo o ‘eu’ lírico não mais como uma entidade particular, mas como “artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo.”³⁷

Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poeatar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

³⁵ *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*, 1991, p. 15.

³⁶ *Idem*, p. 17.

³⁷ *Idem*, p. 17.

Friedrich concebe que, desde a metade do século XIX, se opera uma real distinção entre a língua comum e a poética (apesar dessa distinção estar sempre presente, o autor explora tal diferença pelo viés da Modernidade) assumindo esta como um ‘caráter de experimento’ do qual são oriundas combinações que não foram esperadas pelo significado, ocasionando, em verdade, perturbação no leitor.³⁸ Essa dissonância, capaz de causar surpresa e estranhamento, é vista como uma ‘anormalidade’, todavia, na época seguinte passa a ser encarada como norma, passível de assimilação. Entretanto, Friedrich admite que essa assimilação não aconteceu com Rimbaud tampouco com Mallarmé e essa falta de assimilação perdura na grande maioria dos poetas modernos, e talvez isso tenha ocorrido com a poesia de B. Lopes, o leitor não compreendeu apenas ficou surpreso, inquieto (muitas vezes horrorizado) e, por não ter alcançado aquilo que é passível de compreensão e interpretação, a excluiu.

A poesia moderna, segundo Eliot³⁹, não se fecha em um determinado significado para agradar os hábitos de um leitor, tal poesia é tão imprevisível na sua significação que até mesmo o próprio poeta parece estar acometido de certa atonia em frente aos seus escritos. Esta falta de compreensão do significado é vista por Friedrich como uma das características da poesia moderna, concebendo-a como uma categoria negativa, bem diferente daquela que a precedeu, cuja categorização era extremamente positiva, poesia que é feita até o início do século XIX.

Pensando em uma historiografia é necessário aclarar que a poesia que precede a moderna “achava-se em âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras” (FRIEDRICH, 1991, p.20), fato que ocorreu tanto no panorama europeu como no brasileiro. Posteriormente, a poesia transformou-se em um “lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição”.⁴⁰

Neste momento de reflexão vale lembrar o que T. S. Eliot escreve em seus Ensaio de Doutrina Crítica:

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua

³⁸ Fato que ocorre com os Pizzicatos de B. Lopes e que serão tratados mais ulteriormente.

³⁹ Citado por Hugo Friedrich, p. 19.

⁴⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 20.

própria geração de sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (ELIOT, 1962, p.22).

Eliot, por meio da citação acima, fala de uma necessidade de conhecer para poder romper, ou melhor, a relação com o passado não é de subserviência, mas de compreensão para assumi-lo como presença no presente.

Octávio Paz, em *Tradição da Ruptura*⁴¹, crê em uma tradição moderna da poesia, reiterando que ‘não significa que existe uma poesia moderna, mas também que o moderno é uma tradição’. Paz e Eliot concordam que o passado é primordial para o rompimento, entretanto Paz vai além, ou seja, admite uma ruptura, o que não implica somente negação da tradição, mas também da própria ruptura:

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que o passado não é uno, e sim plural. (PAZ, 2013, p. 15 — 16)

Em decorrência do passado plural há discordâncias acerca do que Paz e Eliot admitem como ‘tradição’, nem o moderno é uma continuação do passado inserido no presente, tampouco o ‘hoje é filho do ontem’, essa ‘tradição’ é simplesmente ruptura, negação.

Paz cita o poeta Gracián⁴², que afirma serem os poetas modernos mais ‘argutos’ que os antigos por oferecerem novas combinações dos mesmos elementos, de certa forma traduz essa combinação como uma estética da surpresa, entrelaçada à negação. Mas, de que forma? De acordo com Octávio Paz, desde que a modernidade se instaurou, surgiu com ela uma paixão crítica, havendo uma dupla negação, como crítica e também como paixão:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade.

⁴¹ In *Os Filhos do Barro*, 2013, p. 15.

⁴² Sei que os poetas modernos, aos quais Octávio Paz faz referência, são ‘diferentes’ dos nossos brasileiros, no entanto, acredito ser importante citar Gracián para exemplificar e dar continuidade ao pensamento.

A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma. (PAZ, 2013, p. 17).

Para Paz, o ‘novo’ não é exatamente o moderno, somente se for portador de uma negação do passado e ao mesmo tempo uma afirmação de algo diferente, entendido como estranho à tradição do momento: ‘a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia o curso numa direção inesperada’.⁴³ Para o autor, o relevante não é somente aquilo que é diferente, mas o que causa estranheza, ‘e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora.’⁴⁴

Friedrich trata da ruptura da tradição quando analisa a obra de Rimbaud⁴⁵, suscita uma ‘violenta transformação’ ocorrida na obra daquele poeta devido ao que aprendeu por meio de leituras, de certa forma até execrando a tradição em *Lettres d’un voyant*. Afirma que esse poeta ridicularizava o Museu do Louvre e gostaria de ver a Biblioteca Nacional em chamas. Havia uma repulsa àquilo que estava concatenado com o passado, fatos estes que geraram uma incomunicabilidade com o público daquela época. Acredita que textos de Rimbaud sobre a antiguidade aparecem totalmente desfigurados, ou seja, deforma a antiguidade e concebe tal comportamento estilístico como um reflexo da poesia moderna.

Sendo assim, tanto Friedrich quanto Paz concordam quando pensam sobre a poesia moderna, elencando elementos antigos desfigurados, ou melhor, ‘transfigurados’ em algo novo, mesmo que repelidos; e é aí que está a tradição da ruptura!

Quando B. Lopes nos traz, em seus Pizzicatos, suas viscondessas, suas cores, seus vestidos, suas mãos, permeados por ironia⁴⁶ e erotismo, utilizando somente versos de seis e de dez sílabas, consegue a ‘transfiguração’ de elementos usuais em não usuais e assim o estranhamento e não aceitação do leitor da época, fomentando, desta maneira uma quebra da tradição e conseqüente tradição da ruptura.

[...] Eu nunca tinha visto
Coisa igual em mulheres. Era a esfinge!
Levantei-me colérico e soberbo
Como o leão que se tinge
No próprio sangue, e enfebreci o verbo.[...]
(LOPES, fragmento de XII de Pizzicatos, 1945, p.117).

⁴³ Tradição da ruptura, em *Os filhos do barro*, 2013, p. 17.

⁴⁴ Idem nota 41.

⁴⁵ *Estrutura da lírica moderna*, 1991, p. 64 e 65.

⁴⁶ Essa ironia irá ser desenvolvida no decorrer do trabalho, enfatizando o grotesco como uma tradição da ruptura, ou seja, a volta àquilo que já ocorreu (romantismo) e que permanece de forma cíclica na poesia moderna de uma forma geral.

B. Lopes, na época que escreveu *Pizzicatos* era considerado parnasiano. Mesmo não tendo pretensão alguma de classificá-lo em qualquer corrente ou movimento, é premente deixar claro que as imagens trazidas nesse pequeno fragmento já não mais se encaixam naquela corrente. Outro importante ponto que aqui deve ser explorado é o romantismo, ou seja, o grotesco como temática romântica que se mantém em *Pizzicatos*, considerando que possa ser o grotesco aquele que ‘abre alas’ para a compreensão da lírica brasileira do final do séc. XIX, devido aos efeitos dissonantes, forma distorcida e temas marginais que, de certa forma, levam a uma poética moderna. Sendo esse traço romântico capaz de permear várias correntes literárias, permitindo assim a constatação da tradição da ruptura, entendida como uma transmutação, ou seja, a permanência do romântico de forma modificada causando o estranhamento e se encaixando na poesia moderna.

A lírica de B. Lopes é dissonante em vários aspectos; se seus primeiros escritos forem comparados com os demais, neste caso *Pizzicatos*, há muito que pensar. Considerando o conceito de tensão proposto por Friedrich, em cuja definição estão entrelaçados a forma e o conteúdo de maneira instável, suscitando um estranhamento por parte do leitor, o livro *Cromos*⁴⁷ não corresponde a essas expectativas:

III

Ontem, à porta sombria
De uma casinha fechada,
Bateu ligeira pancada
Mão que tremer parecia...

Ouvi...Dentro alguém gemia:
Era mulher desgraçada,
Uma visão desbotada
Quem no tugúrio vivia.

Transpus a porta, assustado...
Virgem Maria! De um lado
Onde essa mãe tresloucava,

Plácida, magra, amarela
Pelo reflexo da vela,
Uma criança expirava.
(LOPES, 1945, p. 36).

⁴⁷ *Cromos* é composto de sonetos, cujos títulos são números romanos, o mesmo acontece em *Pizzicatos*.

São sessenta e seis sonetos que seguem uma temática descritiva, familiar, paisagista, ou seja, consonantes. No entanto, há algo que destoa desses sonetos, pois o livro não é iniciado com eles e sim com um poema⁴⁸ sem título, com cento e vinte e cinco versos sem ordenação precisa, alternando-se em hexassílabos e decassílabos, também sem uma ordem exata (heterométricas). Porém, as imagens são divergentes daquelas dos sonetos que compõem o livro:

O sol, príncipe aéreo
 De olhar de fogo, o ensanguentado mouro,
 Descansa por detrás daqueles montes,
 Que recortam violáceos horizontes,
 E dorme entre o lençol de nuvens de ouro
 No seu leito sidéreo:
 São horas...descansemos.
 Conhece-me, senhora? Conversemos
 Neste quieto recinto,
 Em que perfume delicado sinto...
 [...] (LOPES, fragmento, 1945, p.31).

São imagens diferentes e, possivelmente posteriores àquelas encontradas nos sonetos, observáveis nos livros publicados depois de *Cromos*, tais como: “sol de olhar de fogo ensanguentado”, levando a crer em uma influência simbolista já estabelecida.⁴⁹ No vigésimo segundo verso do fragmento do poema supracitado: ‘Em sanguíneas manhãs, frescas e puras’ Andrade Muricy acredita que B. Lopes teria antecedido Raimundo Correia, pois este utiliza tais imagens em 1882⁵⁰, enquanto aquele as publicou em 1881. “*Cromos* é de 1881, e sua publicação foi mais notória... Aquele ‘sanguíneas’ era novidade em literatura, depois dos milenários ‘dedos rosados da Aurora’, de Homero.”⁵¹

Voltando à ideia da lírica dissonante, tais afirmações que foram feitas acerca do poeta podem sim fazer sentido quando pensadas no momento histórico, na poesia que estava na ‘moda’, sendo tanto esta como aquele, fatores que contribuíram para incompreensão e esquecimento da obra de B. Lopes.⁵²

⁴⁸ Poema que, de acordo com Rogério Chociay em *Teoria do Verso* (1974), classifica contendo estrofes heterométricas, presentes nas odes e canções clássicas e admite esse hexassílabo como verso autônomo utilizado pelos poetas modernos.

⁴⁹ De acordo com o livro de Liane Arêas, 2010; *Cromos* teve duas publicações devido ao grande sucesso da primeira edição, mas a segunda foi editada somente quinze anos depois: 1881 – *Chromos*. Rio de Janeiro: Tip. Do Cruzeiro, com retrato do autor. 1896- *Chromos*. 2ª Ed., aumentada. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia. Editores.

⁵⁰ ‘Raia **sanguínea** e **fresca** a madrugada’, do soneto ‘As Pombas’, datado de 1882.

⁵¹ Citação de Muricy inserida no livro de Liane Arêas, p. 47.

⁵² Fato que se pretende entender, futuramente, em mestrado.

Ainda sobre a dissonância da lírica, ruptura de uma tradição e a tradição da ruptura, Otávio Paz aposta em um mesmo princípio capaz de inspirar os românticos alemães e ingleses, simbolistas franceses – e no caso o brasileiro – e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX:

Em várias ocasiões Friedrich von Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos em termos não muito distantes daqueles que, um século depois, André Breton empregaria ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influências, coincidências? Nem uma coisa nem outra: persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir (PAZ, 2013, p. 20).

Essa dissonância também pode ser reconhecida quando B. Lopes responde a Jonas da Silva, discípulo que queria seguir os passos do mestre, em carta, da qual aqui está um fragmento:

O contrário lhe digo: leia o menos possível os mestres para não ficar sem originalidade e estude simplesmente o que diz respeito a sua profissão. Que para fazer bons versos, meu amiguinho, não é preciso que venham livrarias abaixo. Muito pelo contrário: quem muito sabe, o sábio, quando versos faz, fá-los medonhos.⁵³

Segundo o texto *Troféus da Consagração*⁵⁴, ao publicar *Ânforas*, em 1900, impresso na Tipografia do Instituto Nacional, Jonas da Silva, exhibe como prefácio a carta de B. Lopes, mesmo a contragosto deste que afirma ‘não gostar de prefácios’, suscitando, dessa forma, uma possível rejeição à crítica literária e reforçando uma tendência à completa autonomia do poeta. Há ainda frases como: “irrompem de seus versos brunidos e cariciosos cometas em raio de ouro lanceolado como símbolo de força, de galanteria e de conquistas” ou “seu livro vai, aposto, agradar aos finos paladares e há de ser lido egoisticamente pelas almas enamoradas no esboço de um sorriso terno e feliz” e “você não me saiu um choramingas aos 19 anos”; reafirmando, sutilmente, por meio dessas frases, suas concepções subjetivas de julgamento, que deve ser solitário e ausente de uma ‘estética lacrimosa’.

De modo geral, finge desconsiderar qualquer manifestação da crítica e prega um conceito de criação que rejeita a escolha de um ou mais modelos a seguir, negando, em parte, que todo poeta é um leitor de outros poetas. No entanto,

1 ⁵³ Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário, organizado por Celina Maria Moreira de Mello e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina- Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 182.

⁵⁴ In Crítica e movimentos estéticos, idem acima.

B. Lopes, nesta perspectiva, diverge das concepções do campo literário no qual estava inscrito, já que nele se realizou um grande debate sobre o fazer poético, como bem demonstra a massa de trabalhos críticos que por ele circulava através de prefácios, notas, debates, historiografia e matéria jornalística.⁵⁵

Mesmo tendo como proposta uma análise do livro *Pizzicatos*, acredito ser importante algum comentário sobre a carta-prefácio citada acima, ainda que em nível de ilustração. Por meio dela B. Lopes deixa claro que trabalha em uma área voltada para o ‘sentir’, se acredita como um leitor que lê os poemas com os olhos da alma, elaborando assim um conceito de poesia mais livre e mais solta. Vaticinando já uma poesia moderna, dissonante, no instante em que, segundo Friedrich quando fala de Rimbaud, acredita em uma poesia moderna que “se deixa lançar no caos do inconsciente e novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona”.⁵⁶ E como nova experiência, diferenciando-se do livro de estreia, há esse soneto do livro *Plumário*:

LUTA SELVAGEM

Tresmalhada e balindo na montanha
Para lutar as armas aparelha...
A águia desce, na tarde, sobre a ovelha,
Que golpes de asas e ferrões apanha.

Em defesa do filho expõe a entranha,
E a couraça felpuda se avermelha...
Marra, escouceia, empina, arfa, ajoelha,
Rasgando o corpo na hispida campanha.

Foge – a presa no bico formidando...
Com o triste olhar o voo acompanhando
Fica a pobre da ovelha, exausta e langue.

O herói no espaço é um pavilhão guerreiro.
Geme a derrota... E o cândido cordeiro
Vai pelos ares, escorrendo sangue.
(LOPES, *Plumário*, 1945, p. 80)

E ainda (e não só):

PUNHAL

O punhal é de prata,
Tem meu nome no cabo e na bainha,
Com sinistros labores de obra minha.
Triste daquele, triste do mortal
Que ela apontando me dissesse – mata!
— Eu lhe traria, como flor exangue,
Eu lhe traria, bêbedo de sangue,

O coração na ponta do punhal!
(LOPES, *Plumário*, 1945, p. 90).

⁵⁵ *Ibidem* 49, p. 183.

⁵⁶ A estrutura da lírica moderna, Hugo Friedrich, 1991, p. 63.

Tanto em *Luta Selvagem* como em *Punhal*, há imagens fortes de cunho grotesco ('entranha', 'couraça que se avermelha', 'corpo rasgado', 'sangue escorrendo', 'beber o sangue', 'coração na ponta de um punhal') que divergem daquelas em que B. Lopes canta a sua terra natal. São imagens dissonantes, repletas de angústia, sem a cor habitual, que impressionam o leitor devido à estranheza, por destoarem daquilo que era costumeiro (tanto por parte do poeta como do leitor). Assim como Rimbaud falará de poesias foscas, nas quais a rima brote "como um jato de carbonato de sódio, como borracha líquida" e "incorpora imagens incoerentes, acumuladas, criam cidades da fantasia ou do futuro, superando todos os tempos, invertendo toda a ordem espacial; as massas estão em movimento, ressoam e bramem" (...)⁵⁷, a lírica de B. Lopes é dissonante quando comparada com suas publicações de estreia, de meio e de fim, além de dissonantes no que tange à sua época, onde o fantasioso era visto com maus olhos, considerado totalmente fora de contexto.⁵⁸

Inserida na lírica dissonante de B. Lopes está uma característica de extrema importância para este estudo: o grotesco, assim como também está presente em Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, entre outros; no entanto, esse grotesco é 'transmutado', mais uma vez fazendo jus a tradição da ruptura admitida por Octávio Paz e que será desenvolvida no próximo capítulo.

4. GROTESCO COMO TEMÁTICA ROMÂNTICA REMANESCENTE

Para iniciar a reflexão acerca do grotesco como temática remanescente do romantismo na poesia de B. Lopes é necessário uma volta ao passado (sempre!) e ninguém melhor do que Victor Hugo em *Do Grotesco e do Sublime*, para ajudar na compreensão. O autor atribui algo de novo na poesia: o grotesco em forma de comédia

⁵⁷ FRIEDRICH, 1991, p. 66.

⁵⁸ Segundo José Veríssimo, "B. Lopes foi um poeta de curto fôlego, que, poetando há dezesseis anos pelo menos, jamais achou seu caminho, imitando alternadamente os líricos brasileiros do segundo período romântico, depois os parnasianos" (Em *Estudos de Literatura Brasileira* – n1ª série, Ed. Itatiaia: São Paulo, 1976). No entanto, a crítica de José Veríssimo é ferrenha e deve ser bastante filtrada antes de aderida.

sendo capaz de diferenciar a literatura romântica da clássica (apesar de já estar contida alguma nuance do grotesco no épico da antiguidade, como a ‘carroça-báscula de Téspis ao lado dos carros olímpicos’⁵⁹), e assume que é “(...) da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo (...)”.⁶⁰

Hugo acredita em uma poesia nova e que esteja em oposição à regra da separação de gêneros inerente a todo o formalismo literário:

A arbitrária distinção dos gêneros depressa se desmorona diante da razão e do gosto. Ao gênio cabe a tarefa de criar uma obra total, sem excluir qualquer que seja elemento do real; representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe ao mesmo tempo, o interior e o exterior; representar a natureza, pois tudo o que está na natureza está na arte, sem, no entanto proceder à mera e simples reprodução do real, visto que o domínio da arte e o da natureza são perfeitamente diferentes (HUGO, 2010, p. 10).

Faz apologia ao verso, em um momento que se reverenciava a prosa sob influências de Mme. Staël e de Stendhal, “Advoga o emprego de um novo metro, mais variado e flexível, apto a ‘tudo permitir’ e a ‘tudo transmitir’, podendo percorrer toda a gama poética, ir das ideias mais elevadas às mais vulgares, das mais cômicas às mais graves”.⁶¹ Hugo reitera que o sublime sobre o sublime não produz contraste algum e que é preciso “descansar de tudo, até do belo.”⁶² Considera ser por meio do grotesco que o belo se sobressai e é nesse paradoxo que reside o movimento romântico, visto como um início da modernidade estética, que traz consigo um clamor por uma nova crítica, que segundo expressão de Chateaubriand, citada por Hugo, “abandonará a crítica mesquinha dos defeitos pela grande e fecunda crítica das belezas”.⁶³ Assim, a tentativa de combinação de conceitos opostos, os produtos da imaginação distantes do verossímil, o uso de recursos considerados vulgares pela tradição, a observação do ‘novo’ por meio da surpresa e do estranhamento, sejam essas características vistas pelo âmbito da

⁵⁹ HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime, p. 30.

⁶⁰ HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime; tradução do prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012. Hugo tenta estabelecer uma real e radical diferença entre a literatura clássica e a romântica utilizando o grotesco como parâmetro.

⁶¹ Introdução de Do Grotesco e do Sublime, p. 10.

⁶² Idem 56, p. 33.

⁶³ Introdução do Grotesco e do Sublime, Victor Hugo, p. 10.

estética ou da percepção da realidade, encontram estatuto no grotesco e por conseguinte, no movimento romântico, sendo aquele um traço que constituirá a estética moderna.

Para dar continuidade a esse raciocínio vale fazer um apanhado geral sobre o romantismo na Europa e a posteriori, no Brasil. Sabe-se que a França foi a grande divulgadora do romantismo no Brasil, entretanto, seu início se dá na Inglaterra e na Alemanha, onde já havia a presença do grotesco, haja vista os romances góticos ingleses por volta do século XVIII e, na Alemanha, desde o iluminismo alemão, com o movimento Sturm und Drang.⁶⁴

A ironia será uma esfera que Friedrich Schlegel associará diretamente com o grotesco, usando-a como viés do seu pensamento filosófico. “Schlegel vê a criação artística como algo que subordina a dinâmica dos arabescos. Metáfora que, no futuro, Baudelaire usaria para definir, no Salão de 1859, a imaginação – a rainha das faculdades”.⁶⁵ Dessa forma, pode-se perceber que a dicotomia arabescos e grotescos, grotesco e sublime; esteve presente desde o romantismo até as vanguardas.

Dentro do panorama brasileiro do século XIX, o grotesco foi visto de uma forma um pouco distante, poucos poetas dele usufruíram e a crítica não dava tanta ênfase a essa característica, sendo muitas vezes menosprezada e mal interpretada.

Segundo Fabiano Santos (2009) em sua Lira Dissonante, o grotesco foi deixado à margem de outros assuntos estéticos ou talvez até ‘embutido’ em diferentes conceitos:

Quando Schlegel fala em “bufonaria transcendental”, ou mesmo em ironia, muitas vezes refere-se ao grotesco. Outro escritor alemão, Jean Paul Richter, em sua Introdução à estética (1804), concebe um tipo de humorismo infernal que, como Wolfgang Kayser, comporta todas as características do grotesco, no entanto o autor em momento algum se serve do termo grotesco para expressar suas ideias (Kayser, 2003, p. 58). Mesmo Schiller, ao definir o poeta sentimental de tipo satírico, alude à possibilidade de geração de obras irmanadas ao grotesco; isso para citar apenas alguns atestados de referência indireta àquela categoria em textos influentes para a configuração dos estudos estéticos modernos (SANTOS, 2009, p. 37).

Voltando ao romantismo francês, grande influenciador da literatura brasileira, o grotesco não teve tanto alarde como no anglo-germânico, os franceses se identificaram mais com o “sentimentalismo de Lamartine, Musset ou com o gênio cristão de

⁶⁴ Sturm und Drang era um movimento que “dava às ideias uma tônica mais filosófica, que constituiu um programa estético orgânico e preocupado com a relação das novidades de seu tempo com a sensibilidade estética moderna”, SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Lira Dissonante. p. 35.

⁶⁵ SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Lira Dissonante. p. 35.

Chateaubriand”⁶⁶ e assim, influenciados por aqueles, os nossos poetas desenvolveram características mais voltadas para o emocional e o nacional, pelo menos nas primeiras gerações românticas brasileiras.

É na geração ultrarromântica que o grotesco pode ser identificado, mais precisamente com Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães. Antônio Cândido em seu ensaio *A poesia pantagruélica*, cita esses três poetas como possuidores de uma lírica mais jocosa, “a composição de uma poesia nonsense, onde a lógica era posta em xeque e o caminho do riso tinha como guias o disparate e o contrassenso”.⁶⁷ De acordo com Santos (2009), Álvares de Azevedo, em seu prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, parece preparar o leitor para algo que remete à Rabelais, no entanto apresenta um humor melancólico que se distancia do grotesco. Já em *Noite na Taverna*, talvez por ser uma narrativa, havendo a presença do gótico e do fantástico, fazem maior referência ao grotesco;

O caso de Álvares de Azevedo ilustra o fato de que o grotesco entre os românticos brasileiros orientou-se mais para a dicção da prosa que do lirismo, podendo-se dizer que, no âmbito da lírica romântica da segunda metade do século XIX, apenas Bernardo Guimarães parece representar a adequação perfeita das formas dissonantes do grotesco à poesia (SANTOS, 2009, p.41).

Bernardo Guimarães, com *Orgia de Duendes* e *O Elixir do Pajé*, trás para dentro da literatura romântica brasileira o que há de mais relevante acerca do grotesco, contudo, a crítica literária brasileira, assim como a de outros contextos literários, não soube enxergar de forma clara e com bons olhos o grotesco, por tratar de um gerador de incompreensão nem sempre se encaixava na tradição, mas questionava-a.

Mas por que associar B. Lopes ao romantismo? Ora, trata-se aqui do romantismo como um fenômeno que ultrapassa a historiografia literária, podendo ser inserido em grande parte da modernidade e até, segundo alguns autores mais otimistas⁶⁸, parte da

⁶⁶ SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira Dissonante*, p. 38.

⁶⁷ CANDIDO, 1993, p. 230. Como atesta o nome dado a essa poesia, oriundo do gigante glutão, centro do ciclo de narrativas de François Rabelais – Pantagruel-, trata-se de uma poesia que busca o riso na zombaria ruidosa, no absurdo, no escatológico, na blasfêmia e mesmo no licencioso, segundo Fabiano Santos, p. 39.

⁶⁸ Michael Löwy e Robert Sayer; Apesar das características do romantismo poderem ser identificadas em tempos muito antigos, o romantismo só se tornou um sistema cultural – segundo os autores, quando a mercantilização passou a ser a forma dominante de organização da vida, no século XVIII. O surgimento desta cultura romântica teria ocorrido no centro da Europa capitalista, simultaneamente na França, Inglaterra e Prússia. Um pouco mais tarde, os autores afirmam, o romantismo surgiu na periferia europeia (Itália, Espanha e Leste Europeu) – na década de 1820, com impulso nacionalista no início, reagindo ao domínio de potências estrangeiras e, mesmo sem a existência de uma burguesia local significativa,

contemporaneidade atual. Também tal associação se deve à própria temática utilizada, mesmo que de forma dissonante, por B. Lopes: refúgio na poesia como meio de abster-se da realidade, fantasia, melancolia, enaltecimento de sua cidade natal, união de contrastes, lirismo zombeteiro e estranho, ironia, analogia, entre muitos outros. Mas o que realmente tem valor neste trabalho, mais do que verificar lampejos românticos na obra do poeta em questão, é assumir o que de grotesco e estranho há em sua obra, mais especificamente no livro *Pizzicatos*.

Para sustentar ainda mais a ideia acima é necessária a presença de Charles Baudelaire com seus *Escritos sobre Arte*, nos quais está inserido um ensaio de grande importância: *Da essência do Riso*.

Mas, antes de adentrar no ensaio propriamente, há que se fazer a leitura do poema abaixo e perceber a base do pensamento poético de Baudelaire, onde há combinação de repulsa e atração:

— Deste céu bizarro e cinzento,
E turvo como o teu destino,
À tua alma que pensamento
Desce? Responde, libertino.

—Insaciavelmente guloso
Do que é incerto e eu é sibilino,
Ovídio não serei choroso
Quando expulso do Éden latino.

Céus lacerados e tristonhos,
Em vós meu orgulho se fita;
As nuvens de dor infinita

São carros fúnebres dos sonhos,
Vosso clarão a sombra traz
Do Inferno à que minha alma apraz!⁶⁹

Sinestesicamente, une a repulsa e a atração, o grotesco e o sublime, e é aqui que esta reflexão continua intermediada por Baudelaire (2008), que enfatiza o cômico em

opondo-se à aristocracia local. Ou seja, mesmo estes países não tendo um desenvolvimento capitalista próprio, o fato de eles terem se inserido como periferia no capitalismo mundial provocou o surgimento de seus próprios romântismos. <http://andreegg.org/michel-lowy-e-robert-sayre-o-romantismo-na-contramao-da-modernidade/>

⁶⁹ — De ce ciel bizarre et livide, / Tourmenté comme ton destin, / Quels pensers dans ton âme vide / Descendent? Responds, libertin. // — *Insatiabement avide / De l'obscur et de l'incertain, / Je ne geindrai pas comme Ovide / Chassé du paradis latin. // Cieus déchirés comme des grèves / En vous se mire mon orgueil; / Vos vastes nuages em deuil // Sont lês corbillards de mês rêves, / Et vos lueurs sont le reflet/ De lénfer ou mon coeur se plaît.* Baudelaire, Charles. *As Flores do mal*, tradução de Jamil Almansur Haddad, São Paulo, Difel, 1964, p. 217.

seu ensaio *Da essência do riso*⁷⁰. Nesse ensaio, o autor trata da caricatura⁷¹ concebendo-a como característica do Belo moderno, no qual presume um conceito de cômico que se entrelaça, perfeitamente, com suas concepções morais e estéticas: “Uma caricatura bem atraente para nós, densa de fel e rancor, como sabe fazê-las uma civilização perspicaz e enfadada”⁷².

Para Baudelaire, o riso vem da própria ideia de superioridade e a partir do momento que esta é reconhecida, mais ‘sabedoria’ se observa além de um orgulho inconsciente. “Eis aí o ponto de partida: eu não caio; eu caminho direito; eu, meu pé é firme e seguro. Não sou eu que cometeria a asneira de não enxergar uma calçada interrompida ou um paralelepípedo que barra o caminho.”⁷³ Baudelaire continua seu pensamento insistindo que é necessário distinguir a alegria do riso, alega que a alegria é uma enquanto o riso é contraditório, duplo, convulsivo; e, neste momento, contempla o riso causado pelo grotesco: “O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação”. Em sua teoria, distingue o grotesco cômico absoluto do grotesco cômico significativo; levados aos últimos limites, este se tornaria o cômico feroz enquanto aquele, o cômico inocente, e ambos mantêm a ideia dominante de superioridade. Considera que, para que haja o cômico, dois seres devem estar cara a cara:

(...) a essência desse cômico é parecer ignorar-se a si mesmo e desenvolver no espectador, ou melhor, no leitor⁷⁴, alegria de sua própria superioridade e a alegria da superioridade do homem sobre a natureza. Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal ser é cômico, e que só o é sob a condição de ignorar sua natureza; da mesma forma, por uma lei inversa, o artista só é artista sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza (BAUDELAIRE, 2008, p. 58).

⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

⁷¹ Algo que tentarei traçar utilizando-me dos *Pizzicatos* de B. Lopes, pois considero esse livro uma caricatura da sociedade vigente naquela época.

⁷² *Idem* 65, p. 38.

⁷³ BAUDELAIRE. *Da essência do riso*, 2008, p. 41. Citação cujo exemplo em questão é desencadeador do riso irresistível e súbito: “o que há de tão engraçado no espetáculo de um homem que cai sobre o gelo ou na rua, que tropeça na beira de uma calçada, para que o rosto de seu irmão em Jesus Cristo se contraia de um modo desordenado, para que os músculos de seu rosto comecem a funcionar subitamente como um relógio ao meio-dia ou um brinquedo de molas? Esse pobre diabo no mínimo de desfigurou, talvez tenha fraturado um membro essencial. Entretanto, o riso saiu irresistível e súbito.”

⁷⁴ O leitor é de extrema importância, vejo-o como componente primordial e imprescindível de todo o processo poético, no entanto, reservo-me o direito de analisá-lo, ou melhor, aprofundá-lo em estudos ulteriores.

Outro fator importante que não pode deixar de ser aqui mencionado é a ironia, presente no grotesco, e que por sua vez está presa à analogia, as quais, para Octávio Paz são ‘irreconciliáveis’.

Em seu texto *Analogia e Ironia*⁷⁵, o autor inicia seu pensamento por meio de uma reflexão profunda sobre os romantismos alemão e inglês: “a conjunção entre a poesia e a poética foi uma manifestação da aspiração romântica à fusão dos extremos: a arte e a vida, a antiguidade sem datas e a história contemporânea, a imaginação e a ironia.”⁷⁶ Discorre então sobre poesia e prosa, cuja interpenetração estaria além e aquém dos limites da antiga poética, acreditando que o ‘sentir e o viver’ estavam na nova poesia. Percebeu-se que a experiência poética era uma experiência vital, na qual está inserida a totalidade do homem. “O poeta não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz.” E esse ‘fazer’, Paz admite como um fazer a si mesmo como autocriação, experiência da qual o leitor é imprescindível, pois repete a autocriação do poeta ‘encarnando’ a poesia na história; momento de extremo diálogo com Baudelaire quando este suscita que para alcançar o cômico é necessário ignorar a natureza do ser (uma vez que foi criado pelo próprio artista) e que para ser artista deve-se ser duplo, não ignorar nenhum aspecto da sua dupla natureza: autoconhecimento e autocriação.

É a poesia pensada e vivida como uma mágica capaz de metamorfosear o real; e é aí que reaparece a analogia entre a magia e a poesia, que, de acordo com Octávio Paz, já estava nos românticos alemães. Por conseguinte, assume a visão da poesia como magia, destaca uma ‘estética ativa’ e a “arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: também é intervenção na realidade”⁷⁷, capaz de mudar o mundo. Para o ensaísta e poeta, a história da poesia moderna, do romantismo aos nossos dias, é inseparável de analogias, tal como: “O mundo não é mais um teatro regido pelo acaso e pelo capricho, pelas forças cegas do imprevisível: o ritmo e suas repetições e conjunções o governam”.⁷⁸ Tais repetições também são feitas pelos leitores que transformam os ‘poemas dos poetas em poemas dos leitores’, tornando-os plural, subjugados à linguagem, na qual o poeta e o leitor são momentos existenciais.

Considerando a ironia a antípoda da analogia, aquela poderia ser definida, de forma simplista, como o gosto pela discrepância. Enquanto a analogia se faz por uma

⁷⁵ Em *Os Filhos do Barro*, 2010, p. 68.

⁷⁶ *Idem* nota 70.

⁷⁷ *Filhos do Barro, Analogia e Ironia*, 2013, p. 69.

⁷⁸ *Idem*, p. 74.

aproximação de conceitos, a ironia coloca-os ‘frente a frente’ no intuito de observar suas diferenças. Segundo Paz, a ironia constitui uma das correntes “mais poderosas e persistentes da literatura moderna: o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural, em uma palavra, a ironia – grande invenção romântica” (2013, p.63).

‘Analogia como ciência das correspondências’, esta é a concepção de Paz, na qual não há supressão de diferenças, mas as torna possíveis, partindo da ideia do mundo moderno como fundador da crítica, onde a analogia poética é usada como destaque da alteridade. Paz atribui a Baudelaire a representação de uma poesia moderna, como o ideal de uma beleza bizarra, ou seja, “única, singular, irregular, nova:”

Não é a regularidade clássica, mas a originalidade romântica: é irreproduzível, não é eterna: é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia. Seu outro nome é infortúnio, consciência da finitude. O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos esses nomes da estética romântica e simbolista não passam de diferentes maneiras de dizer a mesma palavra: morte. Num mundo em que a identidade desapareceu – ou seja: a eternidade cristã -, a morte se torna a grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: ironia – a estética do grotesco, do bizarro, do único – e a analogia – a estética das correspondências. (PAZ, 2013, p. 81).

De acordo com a citação acima é possível compreender que Octávio Paz está falando da morte de Deus, como a presença de um vazio que será preenchido pela poesia, cuja característica é ser a "religião original da humanidade", entretanto, há muitas outras possibilidades de argumentação e complementação acerca daquela citação, mas por ora acredito que o foi escrito é o bastante, além de: “a negação, a crítica, a ironia são um saber que não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, e sim na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico.”⁷⁹A ironia parece estar em busca de evidências que possam caracterizar, de forma substancial, o real.

Pensando novamente no grotesco, este parece ser um conceito bastante controverso uma vez que comporta fenômenos contraditórios e ambíguos, com contrastes agudos pautados na surpresa e que rompem com o olhar normal sobre o real.

A teorização do grotesco esbarra frequentemente em controvérsias, o que dificulta uma conceituação precisa dessa modalidade estética. Boa parte dos obstáculos que se apresentam aos críticos que perscrutam as formas do

⁷⁹ Idem nota 72, p. 82 e 83.

grotesco, a fim de depreender – como súmula de uma multiplicidade de definições – um conceito homogneo que compreenda todas as manifestações dessa categoria deve-se  polissmia imanente ao vocábulo ‘grotesco’(SANTOS, 2009, p.135).

As teorias consentem que são inerentes ao grotesco: o híbrido admitido pela união dos contrários, a loucura, o onírico, o absurdo, o riso, enfim, recursos que salientem a surpresa a fim de produzir, especificamente, o estranhamento. Entre seus teóricos estão Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser.

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p.40).

Kayser⁸⁰ (2003) parte do princípio que o grotesco é configurado por meio de contradições que tendem aliar o riso ao horror, a beleza ao hediondo, encontradas na lírica de Baudelaire. Admite o espanto do espectador que desemboca em uma visão do homem ‘apartado do seu meio e isolado da coletividade’⁸¹, fato que desorienta o espectador e pode relativizar os conceitos.

Bakhtin (1993) admite o grotesco baseado nos costumes do vulgo (cultura popular presente na obra de Rabelais), no entanto, essa concepção , cronologicamente, anterior às ideias do grotesco romântico. Cr que o grotesco, originalmente, ‘convergiria mais para algo entre o comum e o maravilhoso do que, como defende Kayser, para as zonas do fantástico e do sinistro’.⁸² Acredita que o romantismo modificou as manifestações do grotesco, levando-o ao estranhamento, uma vez que a esttica romântica tinha como base o caráter intimista e rebelde.

Assim, vale salientar que Kayser analisa o grotesco pelo viés das artes e da literatura, enquanto Bakhtin tenta entendê-lo pela cultura popular, mais especificamente nos romances de Rabelais.

Na realidade a função do grotesco  liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo srio, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de

⁸⁰ Grotesco: sua configuração na pintura e na literatura, 2003.

⁸¹ Lira dissonante, p. 139.

⁸² Ibidem nota 80.

necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1993, p. 43).

Bakhtin acredita em uma liberdade desencadeada pelo grotesco, presente na realidade concreta e imediata. Realmente, se observadas as obras grotescas, essa liberdade criadora poderá ser percebida na combinação de opostos, na conciliação do sobrenatural com o real, na associação do absurdo com o mimético. Como obscenidades do grotesco que convergem para a fertilidade, deformidades exageradas, formas hiperbólicas do corpo. Além do ‘realismo grotesco’, onde o “cotidiano vulgar revelaria as manifestações da inversão da ordem comum do mundo, além de expressar a alegria universal que residiria nas instâncias mais baixas e fundamentais da vida.”⁸³

Enquanto Kayser ‘viu suas fontes no mal-estar suscitado pelo estranho, que residiria inclusive nas fontes cômicas do grotesco’⁸⁴, Bakhtin enxergou sua origem na alegria ‘ruidosa’ do povo.

Frederick Burwick (1987) pensa de forma diferente dos dois teóricos acima, teoriza sobre um grotesco baseado na sua recepção e não em sua composição.

The grotesque, like beauty, exists in the eye of the beholder, yet existing in the eye not, like beauty, to rush forth in a ravishing moment of glory, but lurking, perhaps rankling, only to glare out into the world in lurid light or to gleam with wicked glee midst sordid shadows (Burwick, 1987, p.18).

O grotesco, para Burwick, não está no objeto em si, mas no modo como a percepção e sensibilidade do espectador enxergam esse objeto, é nesse âmbito que o grotesco se configura, apesar de focar somente a literatura romântica. Vale lembrar que Hegel⁸⁵, quando se refere ao grotesco, fala sobre esculturas de deuses indianos, com exageradas proporções físicas, variedade de membros; no entanto, o estranhamento da imagem está na percepção ocidental.

As teorias (que aqui aparecem apenas de forma concisa) de Burwick e Kayser podem ser tidas como complementares, ou seja, este tenta encontrar estruturas que formariam o grotesco na arte; aquele busca as manifestações da recepção do grotesco no romantismo. Dessa forma, parece que Burwick relativiza a percepção do grotesco na

⁸³ Idem nota 84, p. 244.

⁸⁴ SANTOS, Fabiano. Lira dissonante, p. 145.

⁸⁵ Bakhtin, 1998, p.18.

época em que produzido. Kayser quer enxergar uma forma fixa do grotesco que seja cabível em qualquer momento.

Santos (2009), em sua *Lira Dissonante*, acredita que as manifestações tidas como grotescas nos estudos de Kayser, tendem ao lúgubre: “a consciência de que o mundo, subitamente, pode revelar-se estranho e ordenado por regras desconhecidas.” Enumera várias características como o exagero da caricatura que vão de encontro à verossimilhança, híbridos animais por serem desconhecidos da natureza, o riso que suscita sensação contraditória, o onírico e a loucura que desfiguram as regras do mundo, a linguagem usada de forma lúdica e nonsense na poesia, que leva a um estranhamento entre o conceito e a forma.

Kayser acredita que “por mais ridículo que haja no grotesco, devido à desfiguração e ao absurdo, há nele um elemento assustador diante da instabilidade, da falta de fundamento seguro que é repentinamente sentida.” (2003, p.130).

De acordo com Hugo Friedrich, a característica própria da poesia moderna é reunir o incompatível por meio da metáfora, que leva a associações estranhas e, por conseguinte, ao grotesco.

Assim, após esse percurso de teorizações acerca do grotesco é possível destacar algumas das principais características: 1- uma maior maleabilidade do verossímil e da racionalidade, expressas nos exageros das caricaturas, na monstruosidade, nos disparates alógicos, nas inversões, na manifestação de elementos oníricos, etc.; 2- mescla daquilo que é heterogêneo, ou seja, de conceitos dissociados, como o riso e o horror, cômico e trágico; 3- o burlesco que vulgariza o sublime, o intertexto utilizado em situações disparatadas e risíveis, enfim, efeitos de estranhamento e surpresa, uma vez que um dos topos do grotesco é o próprio estranhamento.

Muito bem, e onde está B. Lopes no meio de todas essas ‘divagações’? Ora, B. Lopes, além de sua poética dissonante, cuja ideia foi desenvolvida no capítulo três, apresenta alguns dos elementos característicos do grotesco, mais precisamente no livro *Pizzicatos* (não somente nesse livro), no qual faz uma caricatura⁸⁶ perfeita da época, ironizando sobremaneira, utilizando-se de finalizações estranhas que chegam a se

⁸⁶ A Caricatura estava também em voga na época, devido à imprensa, aos homens-sanduíche citados por Flora Süssekind no seu *Cinematógrafo de Letras*, além das caricaturas de Goya que são analisadas por Baudelaire em *Escritos sobre arte*.

assemelhar ao nonsense, fato que talvez tenha contribuído para o seu repúdio⁸⁷ naquela sociedade e seu posterior esquecimento. Segue um fragmento como exemplo:

Não me crimines, filha,
 (Eu não sei pelo idioma,
 Como a flor pelo aroma,
 Se de Constantinopla ou de Sevilha)
 — Há de chegar o desejado instante
 Dessa aventura lúbrica e suprema,
 A lauda palpitante
 Do emocional e lírico poema!
 Eu sou prudente e austero:
 Para o nosso consórcio,
 Pomba arribada! Unicamente espero...
 Uma lei de divórcio.
 (Fragmento do poema VI).

Neste fragmento é perceptível a ironia, a palavra ‘divórcio’ usada de forma grotesca em um poema que, durante a leitura não é esperado tal desfecho, fato que corrobora a ideia de um grotesco jocoso mantido pela união de contrastes e perturbação causada pelo riso. E, no intuito de melhorar e aprofundar tal questão segue o próximo capítulo com análise da maioria dos Pizzicatos, inclusive desse acima.

5. BREVE ANÁLISE DOS PIZZICATOS

No prefácio do livro *Poesias Completas de B. Lopes*⁸⁸, Andrade Muricy discorre um pouco acerca do livro em questão, publicado em 1886 pela Tipografia Carioca e reeditado pela Zélio Valverde em 1945:

B Lopes ia, entretanto, afastando-se do seu ambiente natal e até da família. Ia sendo renunciado o seu definitivo feitiço, ia se afirmando aquele tom que tem parecido irremediavelmente fictício, e mesmo falso, o daquela “Comédia elegante” já presente nos Pizzicatos de 1886. Nesse livro vemo-lo encaminhar-se para um mundo imaginativo e de mundanidade, o que a todos surpreendeu, tratando-se de um humilde filho de arraial, empregadinho

⁸⁷ Talvez a palavra ‘repúdio’ soe um pouco forte, entretanto Pizzicatos não foi um livro bem querido, principalmente por ser considerado fantasioso e muitas vezes sem sentido; acredito que a sociedade daquela época não reconheceu novidade alguma e assim acabou optando pela rejeição.

⁸⁸ *Poesias Completas de B. Lopes*. Zélio Valverde, Rio de Janeiro/ Quatro volumes: I – Cromos, Pizzicatos, Dona Carmem; II – Brasões; III – Val de Lírios, Sinhá Flor / Pela Época dos Crisântemos; IV – Helenos (Fantasia inserido neste último), Plumário, Patrício. Todos os livros foram reunidos por Andrade Muricy com prefácio do mesmo autor.

público insignificante e mestiço. Na primeira página encontramos pela primeira vez uma Viscondessa. Outras muitas viriam, e condessas e duquesas... O tom ainda é incerto. Fala à titular, referindo-se aos “dedinhos finos”, “as pétalas gracios, as róseas unhas”, à “nervosa mãozinha aristocrática”; porem logo depois expressões prosaicas surdem; “caiporismo nosso”, “cortaram-nos as vasas”, de entremeio com referências à “carruagem”...A paisagem familiar ainda se mantém, naturalista ainda e quase sem estilização nem deformação. (MURICY, 1954, p. 15 — 16).

Para início da conversa, é preciso saber que a palavra Pizzicato é de origem italiana, proveniente do verbo transitivo *pizzicare* [pittsi'kare] que pode significar: picar, beliscar, dedilhar, apanhar, prender; além de ser também um verbo intransitivo cujos significados variam entre: ter comichão, ter prurido, formigar, prurir, ser picante.⁸⁹ Além das definições acima, Pizzicato é um modo de tocar um instrumento de cordas sem o arco, beliscando-as.

O livro *Pizzicatos* é dedicado “Ao Mestre e Amigo A. J. Teixeira Lopes”, mais precisamente, Antônio Joaquim Teixeira Lopes, que pelo que consta nos arquivos da Biblioteca Nacional, era professor de línguas.⁹⁰ É composto por doze poemas, cujos títulos são números romanos, dos quais quatro (I, II, V e VI) foram escolhidos para análise por exibirem maior quantidade e qualidade de características do grotesco, entretanto, todos contém algum estranhamento e estão reunidos em anexo.

São poemas com versos que se alternam entre decassílabos heroicos (6-10), sáficos (4-10) e hexassílabos ou heroicos quebrados (2-4-6; 1-4-6; 1-3-6), os quais, segundo Rogério Chociay⁹¹ caracterizam estrofes heterométricas tipo 10/6, favorecendo um contra-ponto harmônico de cadência silábica, considerando que tal métrica era muito utilizada em odes e canções clássicas, além de silvas, liras, entre outros.

⁸⁹ Verbo transitivo: picar (questo formaggio pizzica la língua- este queijo pica a língua; *m'há pizzicato* una vespa – picou-me uma vespa; *pizzicare* qualcuno com parole ironiche – picar alguém com palavras irônicas, sendo este um sentido figurado); beliscar (*pizzicare* un braccio – dar um beliscão num braço); na música significa dedilhar (*pizzicare* Le corde dell'arpa – dedilhar as cordas da harpa); apanhar, prender (la polizia è riuscita a pizzicarlo – a polícia conseguiu apanhá-lo, prendê-lo). Pode ser também um verbo intransitivo: ter comichão, ter prurido, formigar, prurir, ser picante e ainda, figurativamente, sentirsi *pizzicare* le mani – ter vontade de bater em.

pizzicare In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-10-21]. <http://www.infopedia.pt/italiano-portugues/pizzicare;jsessionid=hTIEV0jy4R8YcSrJUyd-2w>

⁹⁰ Presume-se então que o termo, proveniente do italiano, tenha sido um dos ensinamentos do dito professor.

⁹¹ Teoria do verso, página 86.

No caso de B. Lopes, os poemas podem ser classificados como Madrigais⁹², uma vez que esta forma se alterna entre versos de dez e seis sílabas, expressando um pensamento delicado⁹³. Levando em consideração Segismundo Spina em seu Manual da versificação românica medieval⁹⁴ é “uma forma afeita à execução musical desde sua origem, o madrigal era cantado a duas ou três vozes; (...) a inserção de diversos hexassílabos entre decassílabos, e o caráter musical acaba sobrepujando o madrigal como composição poética”⁹⁵.

Considerando a forma e o título do livro, ou seja, madrigal é um canto onde há um pensamento delicado e Pizzicato pode ser interpretado como um beliscão, sugerindo então uma mescla de elementos heterogêneos. O Madrigal como algo elevado, frágil e melancólico e o pizzicato (beliscão) como o baixo, causando estranhamento que é o topos do grotesco, corroborando a dissonância na lírica de B. Lopes.

I

Viscondessa
 não posso
 Ir hoje aquele ponto
 Beijar-te a extrema dos dedinhos finos,
 As pétalas gracis, as róseas unhas
 De tua mão esquerda...
 Calcula tu que perda
 E vê, senhora, o caiporismo nosso!

Quando tínhamos pronto,
 Em duos columbinos,
 Um idílio ao luar, sem testemunhas,
 Cortaram-nos as vasas.
 Porem o amor tem asas

⁹² O madrigal, de origem popular, surgiu na Itália, tendo passado aos meios eruditos no século XIV. Inicialmente, tinha forma fixa; mais tarde passou a padrões mais flexíveis. A forma fixa inicial era constituída por dois ou três tercetos em versos decassílabos rimados e terminava por um ou dois dísticos; depois, perdeu a fixidez, consagrando-se como forma lírica breve, com um número de versos que girava em torno de dez. E os versos passaram a ser decassílabos e hexassílabos combinados e rimados. http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_11/er11_jamb.pdf

⁹³ http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=451&Itemid=2

Dicionário de termos literários de Carlos Ceia.

⁹⁴ 2003 páginas 148 e 149.

⁹⁵ Idem nota 82.

E voa longe, ó! minha loira Marta,
 Anjo de olhos azuis e boca breve.
 A paixão que nos leve
 Como plumas — ao alto da montanha.

Nos veremos à farta
 Domingo à noite — saberás aonde.
 Com certeza o visconde,
 Por ser de noite, lá não te acompanha
 E ficará, reumático, na cama.
 Toma a tua carruagem,
 Dando as precisas instruções ao pajem,
 E vem ao Politeama.

Podes trazer o Armando,
 O teu lindo morgado, esse fedelho
 De seis anos, galante,
 Que é todo loiro, mas de um loiro brando,
 E que, por ser teu filho, e teu espelho,
 Abismo santo que de li me aparta,
 Esse meigo tratante
 É o teu anjo da guarda,
 De boné e de farda.

Traz em teus lábios, Marta,
 Consolações e bálsamos — precisos
 Ao teu moderno e pálido Abelardo,
 N'um dos teus bons sorrisos,
 E de mistura — o nardo
 De um beijo doce e apaixonada prece.

Entre perfumes de cananga e malva,
 Fofos e “plissés” cândidos de renda,
 Surja o teu rosto como a estrela d'Alva,
 Que, entre cirrus nevados
 E albores perfumados,
 Como lágrimas enorme transparece.

E não te esqueças, pálida sereia,
 De uma camélia, que à lapela eu prenda,
 E níqueis para a ceia!

Este é o primeiro poema, composto de 48 versos dispostos em sete estrofes heterométricas que levam a um contra ponto harmônico de cadências silábicas, alternando versos desiguais.

Por ser um madrigal, espera-se que algo delicado seja cantado, entretanto precisa ser analisado até o final para se perceber que o grotesco, além de se manifestar

nas imagens que serão trazidas, estará presente também na incongruência da forma com o que é ‘cantado’ no conteúdo, dessa forma também suscitando o estranhamento.

Na primeira estrofe já se percebe algo que leva à surpresa quando o eu lírico admite não poder ir ‘àquele ponto’, tratando-se possivelmente de um lugar secreto, por conseguinte, beijar as ‘pétalas gracios’, ‘as róseas unhas’ da ‘mão esquerda’ da viscondessa. Essa mão esquerda leva a crer que se trata de uma mulher casada, e assim, são produzidas imagens dissonantes, causando o estranhamento, uma vez que compara a mão de uma adúltera a uma flor. Aqui o sublime, tido como ‘pétalas gracios’ é reduzido ao ridículo pelo grotesco.

A segunda estrofe inicia-se de forma sinestésica, beirando o romântico: eram dois columbinos namorando sob o luar, quando repentinamente, ‘cortaram as vasas.’ Aqui há dois disparates, o risível ocasionado pelo susto que fez cessar a sinestesia e a própria expressão ‘cortaram-nos as vasas’, sendo que ‘vasa’ figurativamente, significa depravação. No verso que o sucede, a rima final se faz por meio do vocábulo ‘asas’, constituindo uma justaposição que tende do baixo (vasas) ao elevado (asas), havendo uma correspondência perfeita entre as categorias do sublime e do grotesco pelo paralelismo acústico que marca esses versos e a homologia tonal na 2ª e 6ª sílabas, o que favorece também um efeito acústico cômico.

A terceira estrofe continua discorrendo acerca do encontro, cujo último vocábulo do primeiro verso é ‘farta’ que rima com ‘Marta’, presente no sexto verso da estrofe anterior, suscitando uma imagem vulgar e burlesca. No quinto verso há uma imagem do baixo corporal ‘reumático, na cama’, explorando um grotesco doentio, pois enquanto o visconde está reumático na cama, a viscondessa tomará sua carruagem e se fartará no Politeama. A ‘carruagem’ pode remeter aos contos de fadas, no entanto será o meio que a viscondessa usará para chegar ao Politeama⁹⁶ (vocábulo proveniente do grego, poli: vários; théama: espetáculos), que faz remissão a espetáculos sórdidos, devido a tudo o que já aconteceu no poema, figurando uma vez mais o estranhamento ocasionado pelo sublime rebaixado através do grotesco.

A quarta estrofe inicia-se com algo sem sentido, o eu lírico sugere que ela leve o Armando para o encontro, seu filho de seis anos, indicando um despropósito, causando estranhamento. No verso seguinte, ‘O teu lindo morgado, esse fedelho’, também o grotesco está presente quando ao mesmo tempo usa o ‘lindo’, de forma

⁹⁶ Pode ainda ser visto como um lugar insólito que corrobora os acontecimentos disparatados.

enaltecedora e imediatamente ‘fedelho’, depreciando-o. Nos dois últimos versos dessa estrofe há a formação de uma imagem estranha, burlesca, pois vulgariza o que é sublime: /É o teu anjo da guarda/ De boné e de farda/.

As duas estrofes subsequentes também estão carregadas de estranhamento, o eu lírico pede que ‘Marta console o pálido Abelardo’, aqui um intertexto que trata da história sobre Heloísa e Abelardo, suscitando o amor impossível em tom de vaticínio que subverte o real, pois usa o historiográfico para continuar na estrofe seguinte fazendo galhofas. Na penúltima estrofe trata de comparar o rosto de Marta com a estrela d’Alva, mas o concebe enorme, cuja comparação corrompe o sublime da ‘estrela’ pelo adjetivo ‘enorme’, quase a desfigurando grotescamente: /Surja o teu rosto como a estrela d’Alva,/ *Que, entre cirrus nevados/ E albores perfumados,/ Como lágrimas enorme transparece./*

E por último, a compara com uma pálida sereia, trazendo o belo e místico da sereia misturado ao doentio (pálida), pede que não se esqueça de uma camélia para ele prender na lapela e níqueis para a ceia, suscitando assim, a imagem de uma pessoa disponível, à venda, pois as camélias eram presas nas roupas nas mulheres no intuito de mostrarem-se desimpedidas. Também traz um intertexto, A dama das Camélias de Alexandre Dumas, que trata de uma cortesã, mas aqui no poema o eu-lírico é o ‘cortesão’, fato que burla o sublime da obra de Dumas.

Percebe-se esse madrigal que nada tem de ‘pensamento delicado’, mas estranho e grotesco, corroborando Bakhtin (1993, p. 43) quando este admite que por meio do grotesco, o homem descobre seu caráter relativo e limitado, e ri muito por conta disso!

II

Eu tinha recebido
Na mesma tarde — um dia de mormaço -
O bilhete amoroso e perfumado;
Recebi-o dobrado
D’esse feitio clássico de abraço...

Beije, abrindo, tonto e comovido,
O adorável pedaço
De o papel verde, especial e raro,
De ramagens por fora
E um lindo escudo nobiliário dentro,
Com a coroa de barão no centro.

Enfim, um papel caro,
Roubado à pasta do marido, embora!

Esperei impaciente todo o dia.
Caiu a noite e saio:
— Levava em mim a lépida alegria
De duas asas pelo azul de maio!

Aproximei-me logo do edifício...
“É' D. Juan Tenório?” disse, rindo,
A tentação, olhando-me travessa.
“Como o senhor é lindo
De chapéu desabado na cabeça!...
Eu vou pagar-lhe tanto sacrifício.”
E murmurou aos meus ouvidos “entre,

Mas devagar, sentido!”
— Fui a bico de pés pela mão dela,
Cauto, larápio, pipilando a fala.

Vi, ao passar na sala.
De boca aberta ao ar de uma janela,
O burguês do marido

Ressonando, ao divã, de mãos no ventre.

Este Madrigal, inicialmente, parece ser desprovido de qualquer estranhamento, novamente é necessário lê-lo até o final para perceber. Na primeira estrofe há grande profusão de adjetivos e substantivos, tendendo a uma apresentação plástica, descritiva. Entretanto, cria expectativa por parte do leitor, que quando chega ao final da segunda estrofe, no seu último verso, se espanta. O bilhete tão bem descrito, perfumado, beijado, dobrado com delicadeza (feitio de abraço), tinha sido roubado da pasta do marido. Essa passagem causa perturbação, pois ao mesmo tempo em que descreve o bilhete com tanto cuidado e delicadeza, ‘corta’ toda essa descrição sensorial com o verso /Roubado à pasta do marido, embora!/, utilizando o verbo ‘roubar’ e ‘marido’, tendo o verbo nada de delicado ou sublime, mas ‘baixo’, de conotação pesada e mesquinha. E novamente um ‘marido’ que será traído, para ilustrar e criticar os hábitos de uma sociedade. A delicadeza oposta ao mesquinho somado a uma imagem de mulher adúltera causa desconforto, estranhamento, suscitando um grotesco jocoso, vulgar, ao estilo do Rabelais e enfatizado por Bakhtin.

A terceira estrofe, isenta de estranhamento, introduz a quarta que está repleta de imagens grotescas. Essa distribuição é, de certo modo, irônica perturbadora, fato que remete ao grotesco intervindo na própria estrutura.

Como já citado no parágrafo acima, a quarta estrofe é extremamente risível devido às imagens levantadas. A mulher se refere, rindo, ao poeta chamando-o de D. Juan Tenório⁹⁷, personagem da obra de José Zorilla, de 1844, cuja principal característica é ser um D. Juan envelhecido, sendo essa uma metáfora perturbadora (pode estar criticando o romantismo também) e um dos principais topos do estranhamento. O eu lírico refere-se à mulher como ‘tentação’ com riso ‘travesso’, vinculando essas imagens ao diabo que, de certa forma, ocupa o imaginário erótico romântico. A figura feminina maldita, misto de sedução e monstruosidade, é capaz de evocar imagens como as de mitos e lendas das harpias, vampiros e esfinges.

Ainda na mesma estrofe, nos versos / “Como o senhor é lindo/ De chapéu desabado na cabeça!.../ Eu vou pagar-lhe tanto sacrifício.” / é possível verificar elementos que se contradizem em ‘lindo’ e ‘chapéu desabado’, pois ao mesmo tempo em que enaltece e eleva também o ironiza e diminui, uma vez que o chapéu desabado era sinônimo de desleixo e desalinho. E continua quando fala que vai pagar-lhe o ‘sacrifício’, que aqui parece estar usado não na forma literal, que seria oferecer algo aos deuses, mas de forma metafórica, como ato de abnegação e renúncia. No entanto, esse ‘sacrifício’ está relacionado ao poeta e se relaciona com sua aparência, que não demonstrava qualquer sacrifício para estar bem aparentado, uma vez que usava um chapéu desabado. Suscitando ironia que ocasiona a discrepância, o estranhamento.

Na quinta estrofe os vocábulos ‘cauto’ e ‘larápio’ são utilizados para descrever o eu lírico. ‘Larápio’ já acarreta uma imagem de baixeza por si só e ‘cauto’ a enfatiza.

A última estrofe é prenhe de estranhamento, uma vez que o marido está de ‘boca aberta’ sob o ‘ar de uma janela’, e depois dessa cena há um espaço em branco na forma do poema, para só então terminar em ‘Ressonando, ao divã, de mãos ao ventre’,

⁹⁷ <http://www.gutenberg.org/ebooks/5201> resumo: Uma mais recente versão da lenda de Don Juan é apresentada na obra de José Zorilla, Don Juan Tenório, de 1844. Esta versão apresenta um Don Juan totalmente envelhecido. A ação principia com Don Juan e seu amigo Don Luís, onde ambos contam suas seduções um para o outro, procurando saber qual o mais conquistador. Don Juan excede a Don Luís que, então, lança-lhe o desafio de conquistar uma mulher com a alma pura, deixando nele o desejo de conquistar uma mulher devota. Então, este se propõe a seduzir Dona Inês, noiva de Don Luís — o que efetivamente consegue, ao tempo em que encontra o verdadeiro amor. Enraivecidos, o pai de Dona Inês junto a Don Luís procuram vingar-se. A história termina com uma disputa entre as almas de Dona Inês e do seu pai pela alma de Don Juan: enquanto este tenta levá-lo para o inferno, aquela consegue trazê-lo para o céu.

levando à ideia da morte. Suscitando o disparate, a incongruência do cômico com o trágico, que percorrem todo o poema e são características de um grotesco lúdico e alegremente sinistro. E aqui se encaixa a concepção de ‘realismo grotesco’ de Bakhtin, pois este acredita que o cotidiano vulgar revelaria as manifestações da inversão da ordem comum do mundo, além de expressar a alegria universal que residiria nas instâncias mais baixas e fundamentais da vida, no caso o adultério. E ainda, Octávio Paz admite o dualismo: “o poeta como um pobre-diabo sublime e grotesco, uma espécie de Charlie Chaplin avant la lettre. Estética do mínimo, do próximo, do familiar, poderes secretos da linguagem coloquial”⁹⁸.

V

Regorgitava a sala de visitas;
 — Sociedade escolhida,
 Uma assembleia alegre e divertida
 De bacharéis casquilhos
 E mulheres bonitas,
 Com maridos burgueses, mas sem filhos.

Toda uma nuvem de perfume e renda!

N'um dos jogos de prenda
 Promovidos, unanime, na sala
 De uma feição de gala
 E iluminada a giorno,
 Com folhagens e flores por adorno,
 Eu sustentei o olhar daquela dama,
 Através das lunetas
 Acomodadas entre um nariz grego
 E sobranceiras pretas.
 Como o inseto no meio de uma trama,
 Sob o poder daquele olhar em chama
 Eu não tinha sossego.

Suspenderam o jogo
 Para servir-se o chá.
 A dama, logo
 Que viu-se livre, ergueu-se resoluta,
 Em toda a esplendorosa
 Graça de sua artística figura!
 — Tinha o soberbo aspecto
 De uma rainha medieval e astuta
 E a macia frescura

⁹⁸ Tradução e metáfora, em Os filhos do Barro, 2013, p. 102.

De uma orvalhada rosa.
Dirigindo-se a mim, com muito afeto,
Pedi-me o braço e fomos à janela:

Estava a noite quieta,
Estrelada e sem lua.

Desenrolei a mágica linguagem,
A linguagem singela
Do amor, mas do amor vago de poeta,
Como um beijo invisível que flutua...

Ela ouviu-me extasiada
E a fronte morna nos meus ombros pôs,
Ofegante, mimosa, enamorada.

Chamaram-nos, porém, no mesmo instante
Ao chá — o nosso algoz,
Que nos tirava de um colóquio amante.
Dei-lhe o braço e levei-a
À extensa mesa de convivas cheia...

Uma risada colossal, de ataque
Nos recebeu.
É que eu levava o fraque

Cheio de pó de arroz!

Este poema já inicia com uma imagem forte que remete ao grotesco, uma vez que é formada por vocábulos de campos semânticos diferentes ('regorgitava a sala de visitas'), o que causa estranheza. O verbo utilizado, regorgitar, já carrega em si mesmo o grotesco. Uma vez que a ação de regorgitar se faz pela boca e esta é um órgão particularmente ligada ao grotesco. 'Representa as funções inferiores do corpo, estando ligada à deglutição e à produção de fluidos tidos como abjetos.'⁹⁹ A boca é uma abertura do corpo e sendo assim, faz analogia com os orifícios e seus funcionamentos internos, além da ênfase dada aos atos de comer, excretar, o ato sexual, parir, etc. Além disso, é utilizada como metáfora para descrever uma sociedade como excremento. Ainda 'mas sem filhos', por meio da conjunção adversativa 'mas' trás a ideia de que tal sociedade não terá descendentes, fato que tranquiliza o eu-lírico.

⁹⁹ Dicionário de termos literários Carlos Ceia
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=129&Itemid=2

Na estrofe seguinte fala dessa sociedade que jogava, unanimemente, um dos ‘jogos de prenda’, que de acordo com Júlio Dantas¹⁰⁰ era

o passatempo ideal das sociedades sem espírito. Foi, mais ainda do que a dança, mercê das liberdades permitidas nas suas marcas, nas suas sentenças e nas suas penitências, uma verdadeira academia do namoro. Quando chegava o ‘beijo à capucha’, o ‘abraço de freira’, ou o ‘inferno’ trilado de beijos repenicados, as velhas fechavam os olhos, voltavam a cara, engranzavam ave-marias nos rosários, - mas concordavam logo, cabeceando os toucados negros, como mulas de liteira de alquiler, que tudo aquilo estava na ‘ordenação do jogo.’¹⁰¹

Satirizando novamente a sociedade, pois ‘jogavam à feição de gala’, um jogo que era considerado um ‘passatempo das sociedades sem espírito’. Dá continuidade à estrofe descrevendo o ambiente até chegar no ‘olhar da dama’ que é sustentado pelo poeta que se sente /Como o inseto no meio de uma trama./Sob o poder daquele olhar em chama/. Nesses dois versos há algo de perturbador, estranho, uma vez que a imagem produzida pelo primeiro verso é dissonante da produzida pelo segundo. O ‘inseto preso no meio de uma trama’ remete à morte, pois se debaterá tentando se desvencilhar em vão até sucumbir e esperar a morte chegar. A imagem fabricada por ‘o poder do olhar em chama’ suscita paixão, vida. Contemplando assim o estranhamento em decorrência da diferença entre as duas imagens. Além disso, serve como reforço dessa ideia, a posição das rimas, ou seja, são justapostas: trama/ chama, a ‘trama’ que leva o inseto à morte e a ‘chama’ que é a vida.

Na estrofe subsequente há também estranhamento quando o poeta descreve a dama, pois ao mesmo tempo em que a concebe ‘rainha soberba medieval e astuta’ também a vê como ‘rosa orvalhada fresca e macia’, esta fazendo menção à delicadeza e fragilidade; e aquela à rudeza, à arrogância e à sagacidade, imagens bem destoantes entre si.

E, como já é de praxe, as próximas três estrofes tratam de descrever os ambientes e as sensações, chegando a tangenciar o romantismo. Justificando o estranhamento do poema também por meio do movimento formal.

¹⁰⁰ Júlio Dantas (Lagos, 19 de Maio de 1876 — Lisboa, 25 de Maio de 1962, foi um escritor, médico, político e diplomata, que se distinguiu como um dos mais conhecidos intelectuais portugueses das primeiras décadas do século XX. Na sua atividade intelectual foi um polígrafo, cultivando os mais variados géneros literários, da poesia ao romance e ao jornalismo, mas foi como dramaturgo que ficou mais conhecido, em particular pela sua peça A Ceia dos Cardeais (1902), uma das mais populares produções teatrais portuguesas, em: wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Dantas.

¹⁰¹ Artigo de Júlio Dantas em: <http://www.arqnet.pt/amoremportugal/jogosdeprendas.html>

A penúltima estrofe traz o estranho quando compara o ‘chá’ com ‘algoz’, aqui, mais uma vez, o estranhamento se dá devido à diferença de campos semânticos entre os dois vocábulos.

E por último, o estranhamento se dá na imagem produzida por uma ‘risada colossal’ pois o fraque do poeta estava ‘cheio de pó de arroz’. Fazendo uso da hipérbole para suscitar uma risada em uníssono, como uma plateia que assistia ao espetáculo de um bobo da corte ou um palhaço, à Rabelais. Tendendo ao ridículo, pois o motivo de tamanho alvoroço era somente ‘o pó de arroz’. Sendo esta uma construção que aponta para o riso desprezioso, zombeteiro, gratuito.

VI

Este episódio cômico registro
No interrompido diário
Da minha vida de celibatário.

Eu frequentava clandestinamente
A casa de um ministro
Feio, rico, senil, quinquagenário;
Um magro titular de qualquer cousa,
Que tinha por esposa
Uma senhora, moça e inteligente.

O caso deu-se em Julho,
Numa manhã de rosas:
O céu brunido pelo sol magnífico
E atravessado de asas
De andorinhões e garças vagarosas,
Que divagavam, baixas, sobre as casas;
E vinham, num mergulho,
Lavar as alvas penas no mar verde,
Espelhado e pacífico,
Que no vago se perde.
Andava errante um columbino arrulho!

Esta sadia nesga de marinha
Nós víamos do quarto
Pela larga janela envidraçada;
Ela ainda alquebrada,
Tronco em meu braço, fronte unida à minha,
Eu — satisfeito como um lobo farto;
E com o olhar lambendo-a;
Buscando, amortecidos,
Os seus lânguidos olhos de chinesa,
Talhados em amêndoa.

Um tipo da raríssima beleza
Dos velhos tempos idos!

Passava nesse instante,
Cortando o mar e o tédio da paisagem,
Um veleiro escaler de pano ao vento.
Na rápida passagem
Era uma pluma lépida, volante!

Chegara-me aos ouvidos,
Como vago lamento,
Uma canção nostálgica de bordo,
— Toda a tristeza amarga do marujo...
Apurando os sentidos
Em mil receios trágicos acordo.

Sinto barulho e de seus braços fujo:
Subia o conselheiro
A escadaria gótica do prédio...
E pálido, e ligeiro,
Pus-me na sala, de chapéu na dextra;
Não havia remédio!

Entrou o esposo, trêmulo, na sala.
Deu comigo e parou sem dar palestra;
Interrogou-me apenas
Com o olhar penetrante...
Ela, vindo do quarto, petulante
Ao conselheiro fala,
Com voz melíflua e de feições serenas,
Num rasgo audaz de consumada artista:

Este moço... é o dentista!

Este poema é tão engraçado quanto lúgubre, tão desprezioso quanto provocador, com acordes dissonantes do grotesco. Há aqui discrepância naquilo que é cantado nas estrofes, enquanto uma trata do enaltecimento descritivo e sensorial da natureza, a outra desvirtua, ou seja, cai no satírico, no libidinoso, fomentando assim um estranhamento na própria estrutura do texto.

Logo na primeira estrofe o ‘estranho’ vem à tona quando o eu lírico admite ter uma vida de celibatário interrompida por um episódio cômico, de forma a preparar o leitor para algo que está por vir, uma vez que o celibato segundo 1 Coríntios⁷¹⁰², prega

¹⁰² <http://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/7#menu> – 1 Coríntios 7.

que é bom para o homem não ter relações sexuais com uma mulher, ironizando talvez. No início da segunda estrofe, admite que frequentava clandestinamente a casa de um ministro, fazendo jus à interrupção do seu celibato.

Continua naquela estrofe mantendo o mesmo tom, descreve um marido velho, feio, senil, magro e uma esposa moça e inteligente, depreciando aquele e enaltecendo esta, produzindo imagens dissociadas e dissonantes, que acabam por resultar em uma comparação grotesca, além de delinear uma caricatura bastante execrável do marido.

A terceira estrofe vem carregada de sinestesia onde descreve a natureza de forma extremamente sublime, para na próxima estrofe voltar ao estranho, sendo este o movimento do poema.

Sendo assim, na quarta estrofe, o eu lírico aparece ‘satisfeito como um lobo farto’, cujo ‘olhar é lambedor’, remetendo a fortes imagens animais e fomentando o grotesco através do ‘olhar lambedor’, uma vez que tal imagem é proveniente de campos semânticos contrastantes entre si. Imagens que, por sua vez, divergem de ‘lânguidos olhos de chinesas, talhados em amêndoas’, suscitando delicadeza.

As três estrofes seguintes acarretam, mais uma vez, a beleza, o sinestésico, a nostalgia, reforçando a interpolação de estrofes de cunho grotesco e sublime, que favorecem o funcionamento do poema.

A oitava estrofe é aquela que corta o movimento, que institui o susto, rebaixa o sublime das estrofes anteriores. Na qual o eu lírico ‘sente o barulho’ do marido subindo as escadas góticas, que por serem góticas, remetem ao belo romântico (talvez aqui também uma crítica ao romantismo). Intencionando assim o estranhamento ocasionado pela cena de um marido traído, tida como nefasta que alcança o cume por meio do belo.

E a última estrofe é aquela do grotesco galhofeiro, satírico, inesperado, causando uma explosão do riso. A imagem de um interrogatório feito por um ‘olhar penetrante’ de um marido trêmulo, que aparentemente já suspeitava do ato depravado, é suspensa pelo quadro de uma esposa artista e audaciosa de voz ‘doce e serena’ (imagem de terror em contrassenso com a de suavidade), que se refere ao amante como o dentista. Trazendo o risível por meio de uma imagem totalmente descabida e sem sentido. No entanto, há outro estranhamento, as imagens de ‘escaler ao vento’ e do ‘dentista’ aparecem em Ave- Maria parte de Sentimento dum ocidental, de Cesário

Verde¹⁰³, e ao trazer essas imagens, o poeta, novamente, incita o burlesco, vulgarizando e trocando o poema de Verde, rebaixando-o de forma grotesca.

6. DESFECHO

Este trabalho teve o intuito de encontrar traços da temática romântica, mais especificamente, do grotesco no livro *Pizzicatos*, de B. Lopes, embasados nas teorias de Victor Hugo, Charles Baudelaire, Wolfgang Kayser e Michail Bakhtin, entre outros. Percebeu-se uma poética que espelha o real, de forma subjetiva, valorativa, impressionista que é capaz de recriar, a partir do concreto, uma realidade imaginária, reinventada, cuja linguagem aproxima-se da prosa, da linguagem do cotidiano, todavia, carregada de poesia, de criação. E é nessa criação que vive o grotesco:

As criações fabulosas, os seres dos quais a razão, a legitimação, não pode ser extraída do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilaridade louca, excessiva, e que se traduz em lacerações e esvaziamentos intermináveis. O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação (...) o grotesco é uma criação mesclada de uma certa faculdade imitadora de elementos preexistentes na natureza. Quero dizer que nesse caso o riso é expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza. (BAUDELAIRE, 2008, p. 46 - 47).

A desorientação, o questionamento das convenções, a constatação do impossível e a revelação de outra realidade, seja ela assustadora ou ridícula, estão presentes em todas as considerações do grotesco. Desse modo, concordando com Baudelaire, vale afirmar que *Pizzicatos* está repleto de criações grotescas, de estranhamento, de elementos sarcásticos, irônicos e simplesmente risíveis. Mas tais formações não se apresentam apenas nas imagens produzidas e sim na própria forma do texto, no seu movimento.

Além da aceitação do grotesco em *Pizzicatos*, se formos mais a fundo em sua poética e, para tal, é necessário aumentarmos esse corpus, analisarmos seus outros livros de forma exaustiva, também veremos o quão dissonante é o restante de sua poética. Como já fora dito no início do trabalho, a crítica se fixou nas poucas análises do

¹⁰³ (...) /De um couraçado inglês vogam os **escaleres**;/ E em terra num tinir de louças e talheres/ Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda// Num trem de praça arengam dois **dentistas**;/(...), p. 126.

seu primeiro livro – Cromos — e por ali permaneceu, deixou de perceber o quão dissonante é a produção de B. Lopes, sendo esta característica que a torna admirável.

Assim, vale lembrar Antônio Cândido em Na sala de aula:

pensamos 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 (CÂNDIDO, 1984, p.7).

B. Lopes é um poeta de assuntos transitórios, relativos, prosaicos o que estende sobremaneira o lirismo da sua obra, e que, de acordo com Baudelaire no Salon de 1846, ‘a beleza absoluta e eterna não existe, não sendo mais do que uma abstração’. No entanto, nem sempre B. Lopes se mantém dessa maneira, seu olhar alcança outros horizontes /”Abri, aos rogos de um vão desejo,/ A prisão triste dos sonhos meus,/ E os sonhos vejo/ Batendo as asas, dizendo adeus!”/ — versos de ‘Último Sonho’, do livro Val de lírios. Horizontes que devem ser trazidos à tona, pois há muito com que se emocionar na poesia de B. Lopes, carecendo de muitos estudos acerca desse esquecido poeta que merece reconhecimento por demais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM DE CARVALHO. Teoria geral da versificação. Lisboa: Editorial Império, v.1 e v.2, 1987.

ARÊAS, Liane. B. Lopes, O poeta Fidalgo. Niterói: Nitpress, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Escritos sobre arte. São Paulo: Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: _____. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. III.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

_____. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. Tratado de versificação. Rio de Janeiro: 1905. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/arquivos/texto/0042-01168.html>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

BOSI, Alfredo. A História Concisa da Literatura. São Paulo: Cultrix, 1998.

BROCA, Brito. A vida literária no Brasil-1900. Rio de Janeiro: Departamento de imprensa nacional, 1956.

BURWICK, Frederich. The haunted eye: perception and grotesque in English and German Romanticism.

CANDIDO, Antônio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

_____. Na sala de aula. São Paulo: Editora Ática.

CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. São Paulo: Fapesp, 2009

CASTILHO, A. F. Tratado de Metrificação Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CORREIA, Leoncio. A Bohemia do meu tempo. Rio de Janeiro: F. Lemos, 1935

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil, volume II. Rio de Janeiro, 1955

CHOCIAY, Rogério. Teoria do verso. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DAUNT, Ricardo. Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86). Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas. Lisboa: Dinalivro, 2013.

FRANCHETTI, Paulo. Estudos de literatura portuguesa e brasileira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GENS, Armando. A trajetória do poeta B. Lopes em perspectiva crítica. In: Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário/ Organizadores: Celina Maria Moreira de Mello, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime – Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

LOPES, B. Pizzicatos. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

MOISÉS, Massaud. História da literatura brasileira, volume III. São Paulo: Cultrix, 1985

MOISÉS, Leyla Perrone. Altas literaturas. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MURICY, Andrade. Poesias completas de B. Lopes. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

NÓBREGA, Mello. Evocações de B. Lopes. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

_____. Os filhos do barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Do Barroco ao Modernismo. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1968

ROMERO, Silvio. História da literatura Brasileira, tomo VI.

SANTOS, FRS. Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009

SPINA, Segismundo. Manual de Versificação Românica Medieval. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Na madrugada das formas poéticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SÛSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de letras. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

VERÍSSIMO, José. Estudos de literatura brasileira 1ª série. São Paulo: Itatiaia, 1976.

ANEXOS

I

Viscondessa
 não posso
 Ir hoje aquele ponto
 Beijar-te a extrema dos dedinhos finos,
 As pétalas gracis, as róseas unhas
 De tua mão esquerda...
 Calcula tu que perda
 E vê, senhora, o caiporismo nosso!

Quando tínhamos pronto,
 Em duos columbinos,
 Um idílio ao luar, sem testemunhas,
 Cortaram-nos as vasas.
 Porem o amor tem asas
 E voa longe, ó! minha loira Marta,
 Anjo de olhos azuis e boca breve.
 A paixão que nos leve
 Como plumas — ao alto da montanha.

Nos veremos à farta
 Domingo à noite — saberás aonde.
 Com certeza o visconde,
 Por ser de noite, lá nãoo te acompanha
 E ficará, reumático, na cama.
 Toma a tua carruagem,
 Dando as precisas instruções ao pagem,
 E vem ao Politeama.

Podes trazer o Armando,
 O teu lindo morgado, esse fedelho
 De seis anos, galante,
 Que é todo loiro, mas de um loiro brando,
 E que, por ser teu filho, e teu espelho,
 Abismo santo que de li me aparta,
 Esse meigo tratante
 É o teu anjo da guarda,
 De boné e de farda.

Traz em teus lábios, Marta,
 Consolações e bálsamos — precisos
 Ao teu moderno e pálido Abelardo,
 N'um dos teus bons sorrisos,
 E de mistura — o nardo

De um beijo doce e apaixonada prece.

Entre perfumes de cananga e malva,
Fofos e “plissés” cândidos de renda,
Surja o teu rosto como a estrela d'Alva,
Que, entre cirrus nevados
E albores perfumados,
Como lágrimas enorme transparece.

E não te esqueças, pálida sereia,
De uma camélia, que à lapela eu prenda,
E níqueis para a ceia!

II

Eu tinha recebido
Na mesma tarde — um dia de mormaço -
O bilhete amoroso e perfumado;
Recebi-o dobrado
D'esse feitio clássico de abraço...
Beije, abrindo, tonto e comovido,
O adorável pedaço
De o papel verde, especial e raro,
De ramagens por fora
E um lindo escudo nobiliário dentro,
Com a coroa de barão no centro.
Enfim, um papel caro,
Roubado à pasta do marido, embora!

Esperei impaciente todo o dia.
Caiu a noite e saio
— Levava em mim a lépida alegria
De duas asas pelo azul de maio!

Aproximei-me logo do edifício...
“É D. Juan Tenório?” disse, rindo,
A tentação, olhando-me travessa.
“Como o senhor é lindo
De chapéu desabado na cabeça!...
Eu vou pagar-lhe tanto sacrifício.”
E murmurou aos meus ouvidos “entre,
Mas devagar, sentido!”
— Fui a bico de pés pela mão dela,
Cauto, larápio, pipilando a fala.

Vi, ao passar na sala.
De boca aberta ao ar de uma janela,

O burguês do marido
Ressonando, ao divã, de mãos no ventre.

III

Era um dia de março, um dia quente!
Através de florestas,
De povoações e campos de fazendas,
Rodava o trem vertiginosamente.
Era uma tarde d'estas
Que enlanguescem os pobres viajantes
Em fadigas horrendas.

Uma senhora de ares elegantes
Circunvagava o seu olhar de artista
Educado em viagens.

Sobre os pontos distantes
Vaporizavam-se, a perder de vista,
N'uma verdura tenra de pastagens,
As situações amenas,
Com duas cabras no quintal apenas,
E coqueiros em roda;
E um grande e velho engenho
Cuja pluma de fumo vaporoso
Era o traço gamenho
D'essa paisagem toda!

Aqui e ali — o gado preguiçoso,
De olhar tranquilo e ventas dilatadas,
Pacato ruminava
Ao abrigo das árvores copadas,
Pelas campinas em que o sol vibrava!

E no pendor da serra,
Onde alinhavam-se as figuras pretas
Da escravatura capinando a terra,
Coruscava, tinindo,
— Como um metal de rútilas facetas —
Ao sol das duas — o aço das enxadas!
E além, além, no claro das estradas,
Iam dois sulcos no atoleiro abrindo
Os carros de lavoura!
Eu, absorvido e pasmo,
Pensava então na viajante loura,
Quando a vejo sentar-se, balbuciando
Uma frase qualquer de entusiasmo.
E fomos palestrando
Sobre aquela beleza de paisagem...

Depois, pediu-me um livro, qualquer coisa
 Para matar o tédio da viagem:
 Um romance ou uns versos
 Em que o espírito quieto de uma esposa
 Não corresse perigo.
 — E tinha os olhos n'um clarão imersos!
 Eu murmurei comigo:
 E' uma aristocrata e ilustre dama.

E dei-lhe então os madrigais queixosos
 De um poeta de fama,
 Que era o prodígio lírico da rima.

Os olhos da senhora
 E os seus dedos mimosos
 — Uns espécimes róseos de obra-prima -
 Em pressões delicadas,
 Iam correndo agora
 Do belo livro as folhas adoradas
 De pernas para cima!

IV

Apareceu com a chuva,
 Ha de sair com o sol
 Esta minha paixão pela viúva,
 Que tornando-me triste noite e dia,
 Me prende e me agonia,
 Como um peixinho a rabear no anzol.

Quero cantar agora,
 Quero me rir, depois
 Que vi na igreja o teu perfil, senhora;
 Mas não posso cantar, e rir não posso !
 E rezo um padre-nosso
 Ao teu esposo morto há um ano ou dois.

Já de tristezas farto,
 Abro a minha janela e o sol doirado
 Entrou-me pelo quarto
 Às seis, do dia...
 e vejo a viuvinha
 Em outra alcova, bem defronte à minha,
 A torcer os bigodes de um soldado.

V

Regorgitava a sala de visitas;

— Sociedade escolhida,
 Uma assembleia alegre e divertida
 De bacharéis casquilhos
 E mulheres bonitas,
 Com maridos burgueses, mas sem filhos.

Toda uma nuvem de perfume e renda!
 N'um dos jogos de prenda
 Promovidos, unanime, na sala
 De uma feição de gala
 E iluminada a giorno,
 Com folhagens e flores por adorno,
 Eu sustentei o olhar daquela dama,
 Através das lunetas
 Acomodadas entre um nariz grego
 E sobranceiras pretas.
 Como o inseto no meio de uma trama,
 Sob o poder daquele olhar em chama
 Eu não tinha sossego.

Suspenderam o jogo
 Para servir-se o chá.
 A dama, logo
 Que viu-se livre, ergueu-se resoluta,
 Em toda a esplendorosa
 Graça de sua artística figura!
 — Tinha o soberbo aspecto
 De uma rainha medieval e astuta

E a macia frescura
 De uma orvalhada rosa.
 Dirigindo-se a mim, com muito afeto,
 Pediu-me o braço e fomos à janela:

Estava a noite quieta,
 Estrelada e sem lua.

Desenrolei a mágica linguagem,
 A linguagem singela
 Do amor, mas do amor vago de poeta,
 Como um beijo invisível que flutua...

Ela ouviu-me extasiada
 E a fronte morna nos meus ombros pôs,
 Ofegante, mimosa, enamorada.

Chamaram-nos, porém, no mesmo instante
 Ao chá — o nosso algoz,
 Que nos tirava de um colóquio amante.
 Dei-lhe o braço e levei-a

À extensa mesa de convivas cheia...

Uma risada colossal, de ataque
 Nos recebeu.
 É que eu levava o fraque
 Cheio de pó de arroz!

VI

Este episódio cômico registro
 No interrompido diário
 Da minha vida de celibatário.
 Eu frequentava clandestinamente
 A casa de um ministro
 Feio, rico, senil, quinquagenário;
 Um magro titular de qualquer cousa,
 Que tinha por esposa
 Uma senhora, moça e inteligente.

O caso deu-se em Julho,
 Numa manhã de rosas:
 O céu brunido pelo sol magnífico
 E atravessado de asas
 De andorinhões e garças vagarosas,
 Que divagavam, baixas, sobre as casas;
 E vinham, num mergulho,
 Lavar as alvas penas no mar verde,
 Espelhado e pacífico,
 Que no vago se perde.
 Andava errante um columbino arrulho!

Esta sadia nesga de marinha
 Nós víamos do quarto
 Pela larga janela envidraçada;
 Ela ainda alquebrada,
 Tronco em meu braço, fronte unida à minha,
 Eu — satisfeito como um lobo farto;
 E com o olhar lambendo-a;
 Buscando, amortecidos,
 Os seus lânguidos olhos de chinesa,
 Talhados em amêndoa.

Um tipo da raríssima beleza
 Dos velhos tempos idos!

Passava nesse instante,
 Cortando o mar e o tédio da paisagem,
 Um veleiro escaler de pano ao vento.
 Na rápida passagem
 Era uma pluma lépida, volante!

Chegara-me aos ouvidos,
 Como vago lamento,
 Uma canção nostálgica de bordo,
 — Toda a tristeza amarga do marujo...
 Apurando os sentidos
 Em mil receios trágicos acordo.

Sinto barulho e de seus braços fujo:
 Subia o conselheiro
 A escadaria gótica do prédio...
 E pálido, e ligeiro,
 Pus-me na sala, de chapéu na dextra;
 Não havia remédio!

Entrou o esposo, trêmulo, na sala.
 Deu comigo e parou sem dar palestra;
 Interrogou-me apenas
 Com o olhar penetrante...
 Ela, vindo do quarto, petulante
 Ao conselheiro fala,
 Com voz melíflua e de feições serenas,
 Num rasgo audaz de consumada artista:
 Este moço... é o dentista!

VII

O teu amor, criança,
 Enche-me os dias da existência honesta
 De uma luz tênue sempiterna e mansa,
 Com prelúdios de festa.

Como céu estrelado esta alma adornas!
 Mas teu olhar — um vândalo,
 Um bandido de capa,
 Com os agudos punhais de folhas mornas
 E ciumento escândalo,
 Às vezes salta e fere-me, à socapa...
 Mas num sorriso entornas
 Sobre a ferida o balsamo do sândalo!

Não me crimines, filha,
 (Eu não sei pelo idioma,
 Como a flor pelo aroma,
 Se de Constantinopla ou de Sevilha)
 — Há de chegar o desejado instante
 Dessa ventura lúbrica e suprema,
 A lauda palpitante
 Do emocional e lírico poema!

Eu sou prudente e austero:
 Para o nosso consórcio,
 Pomba arribada! unicamente espero...
 Uma lei de divórcio.

VIII

E apaixonado eu disse-lhe — fuja-mos,
 Ave adorada! Enlaça-te em meu braço,
 Braço de amante, protetor e forte.
 Vamos fugindo, vamos
 Assim, à lei da sorte
 Como dois alvos pombos pelo espaço...
 E descíamos a escada do terraço.

— Olha o mar... não escondas
 Amedrontado o teu olhar, ó! casta!
 Vê esta noite limpada e tranquila
 E a lua sobre as ondas,
 Como um globo de lâmpada que oscila,
 Sob o manto de luz que o céu arrasta,
 Todo, todo estrelado!...

Ai! sobre o dorso d'este leão farpeado
 De agulhetas de estrelas
 E frechas brancas do luar que escorre,
 Ha de vogar um barco
 De segredantes velas
 E dentro dele — nós; e enquanto, flor,
 O rumo ousado em teus olhares marco,
 Como um cisne que morre,
 Ao cadencioso ritmo das águas
 Vou desferindo uma canção de amor!

Rompendo a névoa túrbida das mágoas,
 Pelo brilhante mar da fantasia
 Vão a minha alma e a tua
 Num dos raios da lua,
 Como duas falenas transparentes.

Longe estaremos ao romper do dia,
 Como uns noivos contentes.

Além daquela praia
 Circular e alvacenta,
 Onde o luar mais lânguido desmaia,
 Cheios de muito amor, muito carinho,
 Vamos fazer o ninho,
 Ó! pomba, ó! alva pomba penugenta!

Paras?! Não pares.
 Firma-te em meu braço,
 Este braço amoroso, honesto e forte,
 Se te vence o cansaço.
 Vamos longe, mais longe, flor do norte,
 Ver crescer este amor, doce e garrido.
 Como um pássaro em plena primavera.

Se uma cabana — um ninho apeteçido -
 Toda enfeitada de jasmims e de hera,
 Onde a ventura existe,
 Como uma flor aberta nos espera,
 Porque queres voltar?...
 (Neste momento o mar gemeu mais triste)
 “Há quartos de alugar ...”

IX

Nós íamos ao banho
 Juntos e alegres, ao romper do dia...

Eu não era um estranho
 Que te levasse oculta à alguma parte;
 Muito ao contrario disso,
 Tua família sempre me dizia
 Que, se eu pudesse à praia acompanhar-te,
 Prestava-lhe um serviço.
 Mas de uma vez... ai! que manhã aquela!
 Revolvia-se o mar todo em ressaca,

E tu pálida e bela,
 Saíste da barraca...
 Estavas mesmo de fazer cobiça!
 Vinhas toda vestida de flanela,
 A cabeleira dentro de uma touca
 E os pés — nos sapatinhos
 De linho cru e sola de cortiça.
 Nos olhos — mil carinhos,
 E um sorriso na boca.

Esquecia-me, flor; manda a justiça
 Que registre-se o chic de teus braços
 Nus, roliços e brancos,
 Como de jaspe dois recurvos traços,
 Desenhando-te os flancos.

Tive um palpite e me vesti de meia;
 — Estava a maré cheia!
 Dei-te o braço e descemos: eu sem susto,
 E tu — a muito custo,

Com receios ainda.

Ai! que demônio ! estavas mesmo linda !
 Entrei, entraste, e mergulhamos juntos...
 — Todos, na praia, todos, assustados
 Cuidavam que saíssemos defuntos,
 E saímos corados!

X

Tinha findado o baile
 Na sala nobre, esplendida e brilhante...

A formosa condessa
 Morena, esbelta, acomodando o chale
 Sobre os bandós da fúlgida cabeça,
 Com um ar petulante
 Disse, cumprimentando-me — apareça...

A um aceno orgulhoso
 Aproximou-se o pagem,
 Descobrimo-se humilde e respeitoso,
 E apresentou-lhe a capa de saída;
 — Houve um frú-frú de seda comprimida,
 E partia a carruagem!
 Deixou no parque um rastro de perfume
 E na minha alma — o lume
 De uma paixão enorme e incalculável.

Logo ao dia seguinte
 Pus no lábio o sorriso mais amável
 E apresentei-me em casa da fidalga,
 Que as cumiadas do respeito galga:
 — A sala era um requinte
 De arte e luxo; de aroma e luz repleta.
 “Bem vindo o meu poeta”
 Disse ela rindo; e me buscando à porta.
 Conduziu-me à otomana e conversamos,
 Com critica e pilhéria,
 Sobre o baile da véspera.

“Mas vamos
 Ao que mais nos importa”
 Disse, de súbito, a fidalga séria.

Supus que fosse me falar de cousa
 Sentimental e a esmo;
 Dos sagrados deveres de uma esposa,
 Literatura mesmo,
 E não de assuntos em que a gente peque.

Eu palpitava e palpitava o leque
De lavores de prata
Na nervosa mãosinha aristocrata
Da elegante senhora.

Dentro abafava de calor; e fora,
Pelo quadrado espaço das janelas,
Distante – a gente via
Pedacinhos alegres de paisagem
Iluminados pela luz do dia...
Soprava as bambinelas
Uma travessa e momentânea aragem!

Havia em toda a casa
Certa calma narcótica e propícia,
Uma errante carícia.

Os meus sonhos de amor abriam asa!
Houve um momento de silêncio, como
Aqueles de romance...

Um aflitivo lance!
Rompi com ele! e, delicado, tomo
As mãosinhas rosadas da condessa...
Neste instante ligeiro
Tive um baile de sonhos na cabeça!

Ela os lábios abriu, como se fosse
Dar-me esperança, uma palavra doce...

Mas falou-me em dinheiro!

XI

Era a doce alegria
De minha vida: enchia-me a saleta
De garrulice e deliciosos trilos,
Desde a alvorada até findar o dia.

Vivíamos tranquilos,
Eu — um pobre poeta,
Ele — um tenor, um belga superfino,
Louro, mais muito louro,
Como um filhinho trêfego de ingleses,
Olhos inquietos e pescoço fino.

Nós tínhamos, às vezes,
Duos de flauta — original orquestra!
Em vez da refeição e da palestra.

E ouviam-se risadas
 Que pareciam moedinhas de ouro
 Sobre mesas de mármore atiradas,
 Quando o sol de janeiro
 Entrava, rindo, pela casa adentro,
 E vinha-nos o cheiro
 Dos próximos hotéis, da salsa e o coentro
 Das hortas, cheias de repolho e acelga.

Ai! com tristeza o digo:
 Morreu cantando o meu canário belga!
 Envolve-o a sombra do feral mistério.

Minha saudade roxa, vem comigo
 Ao triste cemitério
 Do meu quintal, onde enterrei aquele
 Que foi na vida o meu melhor amigo,

E para donde agora a dor me impele...
 Tenho os olhos de lágrimas pesados!

No dia de finados,
 Canários que passais — orai por ele!

XII

Encontrei séria e fria,
 Com evidentes laivos
 De ciumenta raiva no semblante,
 O meu pálido amor, naquele dia.

Deu-me na boca o beijo costumado
 E ordenou-me: sentai-vos,
 Meu bandoleiro amante.

Obedeci, sentando-me ao seu lado
 Sobre um divã de repes cor de zinco,
 Com ramagens vistosas.

Do poente aceso em púrpuras e rosas,
 Vinha um raio fugaz do sol das cinco,
 Um dourado filete,
 Pela janela aberta
 Que iluminava o róseo gabinete.

Cortava largamente
 Saudosa nota a vastidão deserta!
 E pelo éter tranquilo das alturas,

Como nódoas escuras,
Iam buscando abrigo
Bando de corvos sacudindo as asas.

Por detrás de um antigo,
Meio arruinado templo,
— A catedral de torres elevadas -
O sol morria no horizonte em brasas!

Enquanto isto contemplo,
Iam correndo as horas sossegadas.

Ela a custo fingia
Estar imersa em dolorosas cismas.
A sacudir a perna,
Fixava muito o triste olhar no lustre
Que, no cristal dos prismas,
Todo o fogo do ocaso refletia.

Havia um quer que fosse,
Uma agonia interna
Na alma doente dessa moça ilustre,
Que não teve para mim, naquele dia,
A gota leve de uma frase doce.

Olhando-me de chofre,
A suspirar me disse
Uma atrevida, rápida tolice,
Que eu guardei na memória
Como quem guarda pérolas num cofre:

“Sabeis a minha história,
Meu feiticeiro vate;
Que os episódios dela inda estão frescos.
Traíram-me esses modos romanescos
E aqueles versos lindos...
Mas nem por vós o coração me bate!
Quero dizer com isto:
— Os amores são findos!”

Eu nunca tinha visto
Coisa igual em mulheres. Era a esfinge!
Levantei-me colérico e soberbo
Como o leão que se tinge
No próprio sangue, e enfebreci o verbo.

Tive rancores trágicos de Otelo
A princípio; depois,
Engalfinhando os dedos no cabelo,
Um pensamento rápido e cobarde

Atravessou-me a ideia...
Houve uma longa pausa entre nós dois.

De uma tristeza cheia
Fora, no azul, esmaecia a tarde.

Ajoelhei-me a seus pés, pálido, tonto
Completamente, ao ponto
De lhe beijar as fimbrias do vestido...

Pedindo amor, pedindo amor e graça,
Eu balbuciei, vencido:
— Ó, minha pomba, amaina
Com a ponta da asa esta fatal desgraça!
Ao meu afeto doido abre a tua alma,
Que é um ninho de paina...

Ela encarou-me majestosa e calma;
E a minha voz vazava
Um filtro de saudade!
Lúcia tranquila, estática, me olhava.

E eu lhe falei da minha mocidade,
Dos meus vinte anos, cheios de calor,
Sem um pingo de neve
Que caísse de leve
No viçoso vergel do meu amor.

“Primavera pretensa!”
Disse ela, enfim, num teatral arranco.
E a rir-se muito, a rir-se doidamente,
Pedindo-me licença,
Num gesto audaz, impetuoso e franco,
Com a mãozinha insolente

Arrancou-me da barba um fio branco!