

## QUÃO ÍNTIMAS SÃO AS “IDEIAS ÍNTIMAS”?: ANÁLISE DO POEMA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

*Natália Gonçalves de Souza Santos\**

### RESUMO:

A presente leitura de “Ideias Íntimas”, poema da **Lira dos vinte anos** (1853), de Álvares de Azevedo, pretende rastrear os elementos que conferem um andamento dramático ao texto, tendo por pressupostos a conhecida filiação do poeta ao prefácio **Do grotesco e do sublime** (1827), de Victor Hugo, que debate, além das categorias estéticas de seu título, a concepção dramática ideal do ponto de vista romântico, além do sentimento patético presente no poema alvaresiano e a movimentação do eu pelo espaço da casa e seu apego aos objetos. Com base na interpretação de Cilaine Alves, que aborda “Ideias Íntimas” como sendo um “poema miscelânea”, mistura de estilos, e a de Vagner Camilo, que o toma como um texto de cunho meditativo, nossa leitura o aborda como um momento de revisão de diversas posturas poéticas na busca de uma única, que legitime a poesia no século XIX configurando, assim, um pequeno “drama”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Romantismo brasileiro. Álvares de Azevedo.

Nossa leitura do poema “Ideias Íntimas” procura compreendê-lo à luz dos dois prefácios que compõe o livro no qual ele se encontra, **Lira dos vinte anos**. O primeiro deles teoriza especialmente sobre a poesia lírica de cunho sentimental, enquanto o segundo, alvo de diversos estudos literários, abre margem para uma confluência de gêneros literários, especialmente o drama, perfazendo aquilo que foi chamado pelo próprio Azevedo de binomia. O sistema binômico pode ser entrevisto já no título do poema em questão, devido a certa ambiguidade presente nele, típica das polaridades alvaresianas. Victor Hugo defende em **Do grotesco e do sublime** que o drama deve ter como matéria principal o real, aquilo que a humanidade reflete, ou seja, suas ideias, posição bem distinta dos sonhos cantados pela poesia lírica e pelas ações narradas na

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

poesia épica, por exemplo. No entanto, em nosso poema, essas ideias não deixam de resvalar no cunho subjetivo presente no adjetivo “íntimas”, indicando que, por mais que se deseje um direcionamento realista, o subjetivismo do eu romântico sempre comprometerá o resultado final.

A estrutura de composição empregada no poema apresenta-se próxima daquilo que é indicado como ideal para a composição dramática de acordo com o texto hugoano. A utilização do verso na poesia dramática é aquilo que mais consome a atenção de Victor Hugo no concernente à forma: partidário do verso, ele se coloca contra a valorização da prosa promovida pelos modernos desde o século XVIII, dizendo que o comum embutido nela mata o teatral. Para ele, o verso ideal a ser empregado no teatro deve ser

livre, franco, leal, que ousasse dizer tudo sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco [...], mais amigo do *enjambement* que o alonga que da inversão que o embaraça; fiel à rima [...]. (HUGO, 2002, p. 75 a 77)

Excetuando-se o emprego da rima, tais são as palavras que podemos utilizar para descrever os versos de “Ideias Íntimas”. É até mesmo possível que eles se encontrem mais próximos da prosa do que recomendaria o poeta francês. São versos que mudarão facilmente de assunto, acompanhando a mobilidade do eu-lírico, que se apresentará caminhando pela sua casa.

Outra marca dramática do poema, de acordo com os preceitos hugoanos, está em sua epígrafe, colhida no livro **Jocelyn**, de autoria do mesmo autor escolhido para a abertura do prefácio à primeira parte da **Lira**<sup>1</sup>: Lamartine. No entanto, terminam aí as similaridades, pois ela destoa eminentemente daquela: “La chaise où je m’assieds, la natte où je me couche, La table où je t’écris. Mes gros souliers ferrés, mon bâton, mon chapeau, Mes livres pêle-mêle entassés sur leur planche. De cet espace étroit sont tout l’ameublement”. (AZEVEDO, 2002, p. 152). Na primeira epígrafe existia o desejo de um desligamento do eu-lírico para com o mundo físico; nesta ocorre um movimento

<sup>1</sup> Primeira epígrafe: “Dieu, amour et poésie sont les trois mots que je voudrais seuls graver sur ma pierre, se je mérite une pierre.” (AZEVEDO, 2002, p. 47)

inverso, pois o eu evidencia uma relação bastante estreita com os objetos que o cercam em seu dormitório. Esse sentimento, anunciado pela epígrafe, demonstra algo típico da obra dramática no que concerne à cena. Emil Staiger diz que o interesse do personagem dramático não se foca nas coisas em si, mas na finalidade que será dada a elas, de acordo com o problema que o ocupa. Isso significa dizer que todos os objetos trazidos à cena carregam em si um vestígio daquilo que atormenta o personagem e de uma possível resolução final para tal tormento (1972, pp. 141 e 142).

Na primeira estrofe, o eu nos apresenta diversos objetos, criando o efeito de que ele os menciona à medida que se depara com eles em seu caminhar. Alguns autores cuja menção é comum em Álvares de Azevedo são mencionados, diferenciando-se, neste momento, pelo sentimento que despertam:

- 1Ossian o bardo é triste como a sombra
- 2Que seus cantos povoa. O Lamartine
- 3É monótono e belo como a noite,
- 4Como a lua no mar e o som das ondas...
- 5Mas pranteia uma eterna monodia,
- 6Tem na lira do gênio uma só corda,
- 7Fibra de amor e Deus que um sopro agita:
- 8Se desmaia de amor a Deus se volta,
- 9Se pranteia por Deus de amor suspira.
- 10Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
- 11Fantástico alemão, poeta ardente
- 12Que ilumina o clarão das gotas pálidas
- 13Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
- 14Meu coração deleita-se... Contudo
- 15Parece-me que vou perdendo o gosto,
- 16Vou ficando *blasé*, passeio os dias
- 17Pelo meu corredor, sem companheiro,
- 18Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
- 19Minha casa não tem menores névoas
- 20Que as deste céu d'inverno... Solitário
- 21Passo as noites aqui e os dias longos;
- 22Dei-me agora ao charuto em corpo e alma;
- 23Debalde ali de um canto um beijo implora.
- 24Como a beleza que o Sultão despreza,
- 25Meu cachimbo alemão abandonado!
- 26Não passeio a cavalo e não namoro;
- 27Odeio o *lansquenet*... Palavra d'honra!
- 28Se assim me continuam por dous meses
- 29Os diabos azuis nos frouxos membros,
- 30Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.

Apenas Goethe, o “fantástico alemão”, parece providenciar um alento à monotonia vivenciada pelo eu-lírico. Mas pela leitura dos versos seguintes, vemos que este sopro não é suficiente para que ele mantenha uma atitude positiva e não se torne *blasé*. Além disso, se considerarmos os diferentes graus de influência que exerceram estes escritores dentro da obra alvaresiana, mesmo que não se possa medir isso de maneira segura, aquilo que cabe a Goethe não é tão significativo quanto o que cabe a Shakespeare, de tal forma que a negação da influência shakespeariana se mostra mais decisiva para configuração do estado de espírito do eu. O fato de se encontrar “sem ler, nem poetar”, dois hábitos que, a julgar pelas referências feitas acima, eram arraigados nele, contribuem para a configuração negativa desse estado. Essa impossibilidade parece remontar ao fato de compor uma poesia lírica, sob os ditames do cânone sentimental, pois o eu encontra-se compondo uma poesia naquele exato momento, mas que talvez não fosse aquela que correspondesse às expectativas de seu público leitor.

O mesmo distanciamento àquilo que antes lhe era familiar ocorre em relação aos objetos dispostos pelo ambiente e as ações que eles relembram ao eu. Nesse ponto, podemos notar certa mudança no assunto que é tratado, passando dos livros aos objetos e as ações. Essa passagem se dá por um recurso gramatical que será muito utilizado no decorrer do texto: as reticências. Por meio de seu emprego, o eu-lírico passará de um assunto a outro, como também dará asas às suas reflexões, demonstrando o estilo meditativo das “Ideias Íntimas” apontado por Vagner Camilo (1997, p. 86).

O eu começa queixando-se por sua perda de gosto, que transcende os limites das predileções literárias, já que ele não apresenta entusiasmo pelo ler e poetar, como dito, mas também por companhia e, solitário, passa os dias a cismar caminhando pelo corredor. De forma semelhante, ele encara outros elementos que antes poderiam lhe proporcionar prazer: o cachimbo, o passeio a cavalo, o namoro e mesmo a junção dos dois, prática comum do tempo como podemos ver no poema “Namoro a cavalo”, por exemplo, e o jogo de cartas *lansquenet*. No que se refere à substituição do cachimbo pelo charuto, podemos pensar num primeiro alinhamento positivo em relação ao

byronismo, que tem como um de seus pilares o charuto, fato evidenciado por Azevedo na série “Spleen e Charutos”.

Como podemos ver desde o início do poema, o eu não se apresenta em estado passivo, ele questiona suas leituras, descarta-as como inúteis, e essa atitude expande-se aos objetos. Ou seja, aqui se instaura uma das condições básicas do grotesco: o mundo seguro do eu-lírico, seu quarto de república, não parece mais tão confiável assim, já que lhe apresenta desconforto e questionamento, fazendo com que ele se afaste da vida social, assumindo uma posição alheada. Nesse sentido, os objetos contribuem para que o eu tenha mais dificuldade em definir sua identidade, pois eles, se antes formavam sua cotidianidade, agora se apresentam estranhos, como se empreendessem um tipo de vingança, pois no grotesco

os objetos respondem vingativamente aos sujeitos humanos, as identidades pessoais desfazem-se, os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo e provocando efeitos nervosos de riso, nojo, espanto ou absurdo. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 75)

Se antes a sensação de fastio estava limitada à relação interna do eu e suas predileções de leitura, essa sensação vai espalhando-se e assume um cunho grotesco a partir do momento em que passa a englobar os elementos do exterior. O desconforto gerado pelo grotesco é tal que o eu passa a mover-se no espaço, na segunda estrofe, deparando-se com elementos que vem a acentuar esse caráter e nos deixam constatar que ele envolve uma totalidade maior, o salão:

31Enchi o meu salão de mil figuras.  
32Aqui voa um cavalo no galope,  
33Um roxo *dominó* as costas volta  
34A um cavaleiro de alemães bigodes,  
35Um preto beberrão sobre uma pipa,  
36Aos grossos beijos a garrafa aperta...  
37Ao longo das paredes se derramam  
38Extintas inscrições de versos mortos,  
39E mortos ao nascer... Ali na alcova  
40Em águas negras se levanta a ilha  
41Romântica, sombria à flor das ondas  
42De um rio que se perde na floresta...  
43Um sonho de mancebo e de poeta,  
44El-Dorado de amor que a mente cria

45 Como um Éden de noites deleitosas...  
 46 Era ali que eu podia no silêncio  
 47 Junto de um anjo... Além o romantismo!  
 48 Borra adiante folgaz caricatura  
 49 Com tinta de escrever e pó vermelho  
 50 A gorda face, o volumoso abdômen,  
 51 E a grossa penca do nariz purpúreo  
 52 Do alegre vendilhão entre botelhas,  
 53 Metido num tonel... Na minha cômoda  
 54 Meio encetado o copo, inda verbera  
 55 As águas d'oiro do *Cognac* fogado.  
 56 Negreja ao pé narcótica botelha  
 57 Que da essência de flores de laranja  
 58 Guarda o licor que nectariza os nervos.  
 59 Ali mistura-se o charuto havano  
 60 Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo.  
 61 A mesa escura cambaleia ao peso  
 62 Do titâneo *Digesto*, e ao lado dele  
 63 *Childe Harold* entreaberto ou Lamartine  
 64 Mostra que o romanismo se descuida  
 65 E que a poesia sobrenada sempre  
 66 Ao pesadelo clássico do estudo.

Essa ampliação da situação pode demonstrar o quanto as forças abismais do grotesco afetam o eu, já que podemos facilmente notar o movimento brusco que é empreendido: das elegias de Ossian ao preto beerrão. As figuras na parede representam a máxima concretização do grotesco, seus corpos são constituídos de formas exageradas e que remetem a uma animalização da figura humana, como deve ser o corpo grotesco, “grossos beijos”, “a gorda face, o volumoso abdômen,/e a grossa penca do nariz purpúreo”, são características que se relacionam a hábitos desregrados, como comida e bebida alcoólica em excesso.

Se, num primeiro momento, tais figuras trazem o riso, num segundo momento, trazem a angústia do fato de terem irrompido na casa, de forma desconexa do assunto da primeira estrofe. As pinturas, de uma forma ampla, estarão presentes em vários versos do poema; e, se nem todas elas remeterão ao grotesco, como acontece diversas vezes na história universal da pintura, poderão denunciar uma predisposição, mesmo que subjacente, do eu-lírico, ao elemento grotesco. Nessa passagem, também podemos observar o não lugar que é legado à poesia, pois os versos mencionados foram escritos em uma parede e já nasceram sem função a cumprir.

Em sua passagem pelo salão, o eu volta a fazer referência a elementos fortemente ligados ao byronismo, são eles o *cognac* que “nectariza os nervos” e o fumo, não apenas o cachimbo, mas o mesquinho cigarro e o charuto. Considerando o texto em sua totalidade, é possível estabelecer o grau de importância que estes elementos adquirem para o eu, visto que são lembrados na segunda estrofe, na primeira e ainda na última. Na segunda estrofe, eles aparecem na tentativa de garantir a marginalidade para vida do estudante, uma das maneiras pelas quais o byronismo foi introduzido no Brasil, fundamentando hábitos boêmios e até mesmo a “apologia de valores e comportamentos devassos”, sobrepondo-se à rotina de estudo (ALVES, 1998, p. 71). Esta apologia vem sedimentada nos últimos versos desta estrofe, em que o eu sobrepõe um livro do próprio Byron àquela rotina.

Nesse sentido, a postura do eu em relação à atividade poética vai se tornando ambígua ao retomar até mesmo o poeta Lamartine, a quem, poucos versos antes, havia taxado de monótono. Se antes ele tentava se mostrar indiferente à literatura, mesmo que esta estivesse numa posição de desmerecimento na conjuntura do século XIX em relação às atividades econômicas, agora ele a valoriza em detrimento do romanismo e, como é visto na terceira estrofe, descreve-a como parte totalmente integrante de sua vida:

- 68Desce a teia de aranha as bambinelas  
69À estante pulvurenta. A roupa, os livros  
70Sobre as cadeiras poucas se confundem.  
71Marca a folha do *Faust* um colarinho  
72E Alfredo de Musset encobre às vezes  
73De Guerreiro, ou Valasco um texto obscuro.  
74Como outrora do mundo os elementos  
75Pela treva jogando cambalhotas,  
76Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fia!*

É possível perceber que o eu continua na trilha dos elementos poéticos de sua casa, partindo na quarta estrofe para alguns retratos de famosos poetas nas paredes da sala. No entanto, torna-se importante ressaltar, ainda na segunda estrofe, a referência que é feita em relação ao quarto de dormir, a alcova. Em meio a até então objetividade da descrição que o eu nos vai fazendo de sua casa, surge um momento de hesitação ocasionada por essa visão:

- 39 ...Ali na alcova  
 40 Em águas negras se levanta a ilha  
 41 Romântica, sombria à flor das ondas  
 42 De um rio que se perde na floresta...  
 43 Um sonho de mancebo e de poeta,  
 44 El-Dorado de amor que a mente cria  
 45 Como um Éden de noites deleitosas...  
 46 Era ali que eu podia no silêncio  
 47 Junto de um anjo... Além o romantismo!

Pelo advérbio empregado nos versos trinta e nove e quarenta e seis, percebemos que o leito encontra-se distanciado do eu-lírico, que está no salão. Trata-se de um momento de sublimação em meio às irrupções caricaturais do grotesco que marcam esta estrofe. Isso é perceptível nas comparações que o eu emprega para caracterizar este ambiente: elementos provenientes da natureza, que indicam, no contexto romântico, certa pureza, a evocação do onírico e da ideia de paraíso, construída a partir do El-Dorado e do Éden. É interessante notar que o eu fala do leito usando, predominantemente, o tempo verbal passado (era, podia), como se recordasse liricamente as noites deleitosas que ali passou junto de um anjo, figura que concretiza em si o sublime. Mas, neste momento, não é possível se ater a essas recordações, dentre outras razões, porque o eu se localiza no salão e parte em direção à sala, deixando o Romantismo do leito para o além de sua localização, tanto espacial, quanto em relação ao seu próprio estado de espírito. Para concretizar esse distanciamento, o poeta faz uso das reticências, marcando a sua intenção de seguir outra linha de raciocínio.

A continuação da movimentação do eu pelo espaço se faz necessária no sentido de, talvez, providenciar-lhe uma resposta àquilo que lhe incomoda, fazendo com que se afaste das coisas que mais gosta e, também, servir-lhe de válvula de escape à tensão, pois se “o *pathos* quer, [e] o problema pergunta”, não é possível ao eu ficar indiferente a essa tensão entre ele e o ambiente (STAIGER, 1972, p. 139). Dessa forma, tanto a caminhada pelo quarto, quanto o afastamento entre ele e o mundo exterior se fazem pertinentes, mantendo a objetividade necessária ao dramático e, até mesmo, ao mecanismo analítico da ironia, que depende de um afastamento objetivo, pois, “a ironia é a capacidade de não nos entregarmos inteiramente à coisa que nos ocupa, o que significa ficarmos destacados dela, mas sabermos perder-nos na sua profundidade



mantendo a liberdade de tornar a considerá-la do exterior.” (D’ANGELO, 1998, p. 105).

É mantendo essa liberdade que o eu, impulsionado pela violência do *pathos*, embora ainda comedido pela mobilidade da ironia romântica, segue para a sala, deparando-se lá com três símbolos da geração romântica. Nas próximas duas estrofes, Álvares de Azevedo parece se valer das premissas do prefácio hugoano que dizem mesmo “os homens de gênio, por grandes que sejam, tem sempre sua fera que parodia sua inteligência” (2002, p. 49), e, bom aprendiz, as aplicará mesmo a Hugo:

## IV

77Na minha sala três retratos pendem.  
78Ali Victor Hugo. Na larga fronte  
79Erguidos luzem os cabelos loiros  
80Como c’roa soberba. Homem sublime,  
81O poeta de Deus e amores puros  
82Que sonhou Triboulet, Marion Delorme  
83E Esmeralda a Cigana... E diz a crônica  
84Que foi aos tribunais parar um dia  
85Por amar as mulheres dos amigos  
86E adúlteros fazer *romances vivos*.

## V

87Aquele é Lamennais o bardo santo,  
88Cabeça de profeta, ungido crente,  
89Alma de fogo na mundana argila  
90Que as harpas de Sion vibrou na sombra,  
91Pela noite do século chamando  
92A Deus e à liberdade as loucas turbas.  
93Por ele a George Sand morreu de amores,  
94E dizem que... Defronte, aquele moço  
95Pálido, pensativo, a fronte erguida,  
96Olhar de Bonaparte em face austríaca,  
97Foi do homem secular as esperanças.  
98No berço imperial um céu de agosto  
99Nos cantos de triunfo despertou-o...  
100As águias de Wagram e de Marengo  
101Abriam flamejando as longas asas  
102Impregnadas do fumo dos combates,  
103Na púrpura dos Césares, guardando-o.  
104E o gênio do futuro parecia  
105Predestiná-lo à glória. A história dele?...  
106Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...  
107Um loureiro sem flores nem sementes...  
108E um passado de lágrimas... A terra  
109Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma.  
110Pode o mundo chorar sua agonia

111E os louros de seu pai na frente dele  
 112Infecundos depor... Estrela morta,  
 113Só pode o menestrel sagrar-te prantos!

Álvares de Azevedo afirma que o autor do **Cromwell** é “O poeta de Deus e amores puros”, contradizendo essa pureza por meio das personagens que usa para exemplificá-la: Triboulet, Marion Delorme e Esmeralda a Cigana, juntando a isso, com certa dose de humor, a alusão a possíveis passagens biográficas adúlteras. O mesmo se dá com Lamennais, a quem os acadêmicos daquele tempo conclamavam, em suas publicações, a difícil missão de cultivar a alma do povo brasileiro. Como diz Hélder Garmes, “é a partir de Lamennais que os acadêmicos dialogam com o povo, isto é, com o povo de **Le livre du peuple**”, pois o povo local, cuja maioria era analfabeto, era “pura virtualidade” e não devia se interessar muito por essas coisas da Academia (GARMES, 2006, pp. 66 e 67). O literato francês surge com essa mesma função nos versos alvaresianos, chamando “A Deus e à liberdade as loucas turbas”, com a diferença de haver uma alusão a certo caso com George Sand. E a Napoleão Bonaparte, talvez o maior herói da liberdade proclamada pelos jovens românticos, restou apenas o esquecimento.

A partir da sexta estrofe desponta um comprometimento da posição de afastamento empreendida pelo eu por meio da ironia e, conseqüentemente, ocorre uma abertura maior ao *pathos*, isto é, ao estado de paixão:

#### VI

114Junto a meu leito, com as mãos unidas,  
 115Olhos fitos no céu, cabelos soltos,  
 116Pálida sombra de mulher formosa  
 117Entre nuvens azuis pranteia orando.  
 118É um retrato talvez. Naquele seio  
 119Porventura sonhei doiradas noites:  
 120Talvez sonhando desatei sorrindo  
 121Alguma vez nos ombros perfumados  
 122Esses cabelos negros, e em delíquio  
 123Nos lábios dela suspirei tremendo.  
 124Foi-se minha visão. E resta agora  
 125Aquele vaga sombra na parede  
 126Fantasma de carvão e pó cerúleo,  
 127Tão vaga, tão extinta e fumarenta  
 128Como de um sonho o recordar incerto.

Isso se dá em virtude da aproximação do eu ao possível objeto norteador de sua caminhada pelo quarto, o leito, pois, como podemos ver no verso cento e catorze, o poeta se encontra junto dele. A forma de construção utilizada a partir destes versos será, aproximadamente, a mesma até o final da estrofe X, apontado, de maneira geral, o mesmo eixo temático central. Trata-se da *delectatio morosa*, que

consiste precisamente em cultivar a lembrança dos sentidos frustrados de seu objeto, em converter essa lembrança numa faculdade evocadora das coisas ausentes a tal ponto que a própria ausência dos objetos se torna a condição *sine qua non* desta faculdade de representação da sensibilidade frustrada. (KLOSSOWSKI *apud* ALVES, 1998, p. 81)

Torna-se interessante destacar que, nesta estrofe de “Ideias Íntimas”, a figura feminina é evocada de maneira muito semelhante a do conhecido soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria”, como sendo uma “pálida sombra”, delineando o emprego de um procedimento estilístico da primeira parte na segunda da **Lira**, além do uso da flexão passada na qual estão os verbos do fragmento, evidenciando o processo de rememoração:

114 Junto a meu leito, com as mãos unidas,  
 115 Olhos fitos no céu, cabelos soltos,  
 116 Pálida sombra de mulher formosa  
 117 Entre nuvens azuis pranteia orando.  
 118 É um retrato talvez. Naquele seio  
 119 Porventura sonhei doiradas noites:  
 120 Talvez sonhando desatei sorrindo  
 121 Alguma vez nos ombros perfumados  
 122 Esses cabelos negros, e em delíquio  
 123 Nos lábios dela suspirei tremendo.

Ressaltamos, na segunda estrofe, a presença de elementos que remetiam ao passado para a evocação da cama, este mesmo passado que é utilizado aqui para a caracterização da figura feminina, pois é com ela que ele passara noites deleitosas neste mesmo local, evidenciando um movimento progressivo na caminhada do eu. Neste tipo de mecanismo se encontra um dos eixos da força dramática do poema, pois o poeta porta-se tal qual um autor dramático, trabalhando com “o lance antecipado que o lançador terá que recuperar.” (STAIGER, 1972, p. 141).

Tal é a forma que o eu descreve a mulher que ocupava, virtualmente, o seu leito: uma mulher santificada, que ora com as mãos unidas, num ambiente inefável de nuvens e, além dessa aura angélica, existe a aura da incerteza, marcada pelos advérbios ‘porventura’, ‘talvez’, ‘alguma vez’, o que torna o contato físico, se pudesse ter ocorrido, improvável. E, com o auxílio dos gerúndios (sorrindo, tremendo), o eu consegue trazer essas ações ao presente da lenta rememoração, imprimindo à passagem uma ideia de movimento, assim com em “Pálida, a luz da lâmpada sombria”.

Já na estrofe VII,

129Em frente do meu leito, em negro quadro  
 130A minha amante dorme. É uma estampa  
 131De bela adormecida. A rósea face  
 132Parece em visos de um amor lascivo  
 133De fogos vagabundos acender-se...  
 134E como a nívea mão recata o seio...  
 135Oh! quantas vezes, ideal mimoso,  
 136Não encheste minh’alma de ventura,  
 137Quando louco, sedento e arquejante,  
 138Meus tristes lábios imprimi ardentes  
 139No poento vidro que te guarda o sono!

há uma pequena mudança de perspectiva em relação ao leito, visto que o poeta se coloca em frente e não mais junto dele, o que pode aumentar o grau de emotividade empregado nos versos. A figura feminina a quem o eu se dirige parece ser uma extensão daquela encontrada anteriormente, pois ostenta algumas características semelhantes, tais quais, o recato, atitude que pode ser relacionada a um ideia santificada de mulher. E o fato dessa visão ocorrer por intermédio de uma representação pictórica, assim como o retrato da estrofe VI, apontando que, mesmo que ambas as representações sejam eminentemente de caráter sublime, ainda assim, conservam algum alheamento próprio ao grotesco, como na estrofe II, o que resulta em distanciamento. Este afastamento pode ser ainda mais acentuado pelo fato de o eu-lírico ainda manifestar certa influência impressa pela impessoalidade da casa, não estando totalmente imerso na subjetividade do leito.

Embora as duas imagens femininas apresentem pontos comuns, notamos que o eu opta, na descrição da segunda, pelo emprego do presente do indicativo: naquele momento ela ‘dorme’, sua face “parece” avermelhar-se, enquanto ela “recata” o seio.

Tal mulher apresenta, em suma, as principais características do estereótipo feminino constante da primeira parte do livro: o estar adormecida, a beleza, a palidez, o destaque para o colo, a face rosada.

A incongruência desta passagem se dá em virtude do emprego do presente em detrimento do passado, aumentando a partir do verso cento e trinta e cinco, quando o eu trava um diálogo com seu ideal, impossível justamente pelo caráter de ser um ideal. Mas essa incongruência logo é dissolvida quando recuperamos a ideia de que esta estrofe não passa de uma descrição que o poeta nos oferece da pintura que havia em seu dormitório, da mesma forma que procedeu com as do fragmento II, com a diferença salutar do caráter contrastivo entre ambas, evidenciando-nos as nuances entre grotesco e sublime de sua casa que vão representar sua própria consciência poética:

135Oh! quantas vezes, ideal mimoso,  
136Não encheste minh'alma de ventura,  
137Quando louco, sedento e arquejante,  
138Meus tristes lábios imprimi ardentes  
139No poento vidro que te guarda o sono!

Nestes versos, o verbo imprimir, conjugado no pretérito perfeito se mostra bastante relevante para constatarmos como a *delectatio morosa* continua servindo de base para a construção deste trecho do poema. O verso cento e trinta e cinco ainda se mostra adequado para evidenciarmos outro recurso estético que entrará em cena junto à *delectatio morosa*, alcançando sua potencialidade máxima até a estrofe X: o efeito patético.

Schiller diz que o efeito patético é indispensável à composição dramática, pois vem a ser aquilo que mais nos entretém nos assuntos trágicos. O patético, embora seja confundido com o arrebatamento lírico, é muito mais intenso e doloroso, pressupõe sempre empecilhos exteriores para os anseios do eu; ele não é fluido como a lírica e não pode contar com uma disposição anímica e, sim, muitas vezes, deve ser gravado à força (STAIGER, 1972, p. 122). É por essas características que ele se torna tão atraente, pois

grande arte não é a de ter sob nosso domínio emoções que apenas leve e fugazmente arranham a superfície da alma; mas é necessária uma capacidade de resistência que se situa

infinitamente acima de todo poder natural para que se mantenha a liberdade da alma numa tempestade que agita toda a natureza sensível (SCHILLER, 1964, p. 103).

Justamente por dominar esse poder natural, que seriam os empecilhos exteriores, é que podemos considerar o herói dramático digno de homenagens. Ele deve ter a capacidade de evocar as faculdades transcendentais próprias ao homem para poder superar o padecimento que lhe aflige a alma. No entanto, não é considerado estético, por Schiller, o sofrimento em si, mas a resistência ao sofrimento. Sendo assim, “O patético só é estético na medida em que é sublime.” (1964, p. 108). Na arte trágica, é apenas por meio da dor que o indivíduo pode chegar ao sublime, pois para superá-la ele deve evocar as tais faculdades que estão acima da natureza. Para que uma ação seja considerada sublime, segundo Schiller, ela não pode ficar apenas restrita à sensibilidade, àquilo que tange ao sofrimento, mas deve afetar a constituição moral do indivíduo, para que ele se sinta impelido a tomar uma atitude que preserve a sua liberdade.

Em “Ideias Íntimas” o contato com o leito é que irá deflagrar a dor do eu-lírico. A linguagem patética, assim como o *pathos* em si, utilizará o verso cento e trinta e cinco como porta de entrada. Essa linguagem é empregada para descrever o estado máximo de paixão a que pode chegar o eu-lírico, haja vista a presença da interjeição e dos pontos de exclamação, que não se fazem tão constantes em nenhum outro momento do percurso do eu.

O efeito do *pathos* começa a ser mais fortemente sentido no momento em que o eu toma um lugar no leito, ação que se dá no primeiro verso da estrofe VIII:

140 O pobre leito meu desfeito ainda  
 141 A febre aponta da noturna insônia.  
 142 Aqui lânguido à noite debati-me  
 143 Em vãos delírios anelando um beijo...  
 144 E a donzela ideal nos róseos lábios,  
 145 No doce berço do moreno seio  
 146 Minha vida embalou estremecendo...  
 147 Foram sonhos contudo. A minha vida  
 148 Se esgota em ilusões. E quando a fada  
 149 Que diviniza meu pensar ardente  
 150 Um instante em seus braços me descansa  
 151 E roça a medo em meus ardentes lábios  
 152 Um beijo que de amor me turva os olhos,  
 153 Me ateia o sangue, me enlanguece a fronte,

154Um espírito negro me desperta,  
 155O encanto do meu sonho se evapora  
 156E das nuvens de nâcar da ventura  
 157Rolo tremendo à solidão da vida!

demonstrando-nos que há um movimento crescente de aproximação com o leito e, conseqüentemente, da força patética. Em cada um desses movimentos, o eu perde um pouco da objetividade proveniente da ironia romântica e, como desfecho, entrega-se à subjetividade despertada pelo móvel. É como se, a partir do momento em que o eu instala-se na cama, esta funcionasse como uma espécie de palco, dada a sua possível elevação, marcando um ponto superior de afastamento entre nosso plano, enquanto público desse pequeno drama, e a condição do poeta, enquanto um tipo de personagem dramática. Staiger nos diz que o “estilo patético exige [...] um palco qualquer, mesmo que seja simplesmente uma tribuna. [...] A ribalta, ou outra elevação, dissipa qualquer engano de que haja um mesmo nível entre orador e ouvinte, quando aquele toma a palavra.” (1972, p. 127).

Nessa elevação, o eu parece se dar conta da impossibilidade de alcançar o ideal, que pode ser identificada com uma persistência na postura canônica da primeira parte da **Lira dos vinte anos**:

148E quando a fada  
 149Que diviniza meu pensar ardente  
 150Um instante em seus braços me descansa  
 151E roça a medo em meus ardentes lábios  
 152Um beijo que de amor me turva os olhos,  
 153Me ateia o sangue, me enlanguece a fronte,  
 154Um espírito negro me desperta,  
 155O encanto do meu sonho se evapora  
 156E das nuvens de nâcar da ventura  
 157Rolo tremendo à solidão da vida!

Ele descreve o procedimento do não alcance do ideal através do seu rolar das nuvens, ambiente etéreo, característico do sublime, à realidade da vida cotidiana, aquela da qual ele se afastou totalmente ao colocar-se no leito. Não se trata de um rolar voluntário, mas sim desencadeado por um espírito negro. A insistência na manutenção desse ideal é tamanha que vão surgindo lembranças, através da *delectatio morosa*, de momentos que carregam um fundo de ridicularização pelos quais o poeta teve que

passar para manter lealdade ao cânone sentimental. Tal qual o momento em que ele de fato procura a figura ideal pelo quarto, sugerindo o extremo grau de convívio com essa imagem:

174Que delírios!  
 175Acordo palpitante... inda a procuro;  
 176Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas  
 177Banham meus olhos, e suspiro e gemo...  
 178Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!

Ainda na estrofe VII, podemos ter um exemplo semelhante do estado enfadonho até onde o *pathos* conduziu o poeta:

137Quando louco, sedento e arquejante,  
 138Meus tristes lábios imprimi ardentes  
 139No poento vidro que te guarda o sono!

Na estrofe X, o eu chega a certo limite do ridículo onde o vemos, após beijar o retrato nos versos acima, beijando o próprio travesseiro:

203Ó meus sonhos de amor e mocidade,  
 204Porque ser tão formosos, se devéis  
 205Me abandonar tão cedo... e eu acordava  
 206Arquejando a beijar meu travesseiro?

Se por um lado, temos atitudes que desmoralizam a figura do poeta e invalidam a possibilidade de disseminação de tais crenças poéticas devido à degradação a que elas levaram-no, por outro, há a expressão de sofrimento proveniente do desengano, reforçando o patético. Quando, por exemplo, ele exclama:

158Oh! ter vinte anos sem gozar de leve  
 159A ventura de uma alma de donzela!  
 160E sem na vida ter sentido nunca  
 161Na suave atração de um róseo corpo  
 162Meus olhos turvos se fechar de gozo!

Devemos ressaltar a passagem em que ele especifica o objeto de sua busca como sendo “uma alma de donzela” e não uma donzela em si, demonstrando o cunho idealístico do poema e não apenas biográfico, como já apontaram diversas leituras.



Ainda na estrofe IX, o poeta continua declamando seu discurso patético a uma virtual audiência:

163Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas  
164Passam tantas visões sobre meu peito!  
165Palor de febre meu semblante cobre,  
166Bate meu coração com tanto fogo!  
167Um doce nome os lábios meus suspiram,  
168Um nome de mulher... e vejo lânguida  
169No véu suave de amorosas sombras  
170Seminua, abatida, a mão no seio,  
171Perfumada visão romper a nuvem,  
172Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras  
173O alento fresco e leve como a vida  
174Passar delicioso... Que delírios!  
175Acordo palpitante... inda a procuro;  
176Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas  
177Banham meus olhos, e suspiro e gemo...  
178Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!  
179Só o leito deserto, a sala muda!  
180Amorosa visão, mulher dos sonhos,  
181Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!  
182Nunca virás iluminar meu peito  
183Com um raio de luz desses teus olhos?

Há, na passagem, opção por descrever a figura feminina através de metáforas vagas e quando utiliza o vocativo “mulher”, substantivo concreto, há inserção do determinante “dos sonhos”, remetendo-a ainda à esfera transcendental. Além disso, podemos notar que esta mulher mais se aproxima da figura de um anjo luminoso do que de uma mulher em si, dada à particularidade conferida a seus olhos, que são repletos de luz. Se, nestes versos, a figura feminina tem os olhos enfatizados, órgão responsável pela captação da realidade exterior, o poeta opta por receber essa luz através de sua subjetividade (meu peito), evitando retribuir o contato com seus próprios olhos e, conseqüentemente, esquivando-se do contato com a realidade exterior.

Outro ponto a ser levantado com relação a esse anjo luminoso é sua posição temporal: o eu pergunta se algum dia ele virá para consolá-lo. Nessa passagem há o emprego do tempo verbal futuro, o tempo que corresponde ao desligamento do corpo físico e ao enlace com o ideal. Para o ser romântico, como é sabido, o passado corresponde a uma época de ouro, sempre retomada, o presente, como, por exemplo,

este momento no leito, corresponde à dor e à perda das crenças e, o futuro, à esperança advinda da morte. Nesse sentido, para o eu que se encontra em estado de paixão no leito, a resposta a sua questão só pode ser o silêncio.

Mesmo lidando com tais impossibilidades, o eu ainda persiste em seu amor pelo referido móvel, que se identifica com esferas ideais, deixando entrever, seu apego pela posição canônica:

190Meu leito juvenil, da minha vida  
 191És a página d'ouro. Em teu asilo  
 192Eu sonho-me poeta e sou ditoso,  
 193E a mente errante devaneia em mundos  
 194Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes  
 195Do Levante no sol entre odaliscas  
 196Momentos não passei que valem vidas!  
 197Quanta música ouvi que me encantava!  
 198Quantas virgens amei! que Margaridas,  
 199Que Elviras saudosas e Clarissas  
 200Mais trêmulo que Faust eu não beijava,  
 201Mais feliz que Don Juan e Lovelace  
 202Não apertei ao peito desmaiando!

Como contraste ao primeiro fragmento do poema, neste, o eu-lírico reitera sua posição junto à literatura romântica, suas próprias sensações são autorizadas através dessa literatura, da qual evoca casais famosos, ansiando ser ele um desses pares. O poeta retoma uma das pistas dramáticas da estrofe II, na qual ele diz que o leito é “Um sonho de mancebo e de poeta”, afirmando na presente estrofe que, neste mesmo leito, “Eu sonho-me poeta e sou ditoso”.

Portanto, o abandono ou não das crenças poéticas se apresenta como um grande problema em “Ideias Íntimas”, pois ao mesmo tempo em que o eu sabe da invalidade que essas crenças adquiriram no contexto do Oitocentos, o desgaste já anunciado no segundo prefácio da **Lira dos vinte anos**, elas ainda lhe fornecem um alento, ainda são “a página d'ouro” de sua vida, de onde vem a dificuldade de deixá-las. No entanto, na qualidade de gênio original, possui o poeta uma alma nobre e que anseia à liberdade, por mais opressor que seja seu sentimento em relação a tais crenças, ele consegue deixá-las no instante em que deixa o leito, no início da estrofe XI:

207 Junto do leito meus poetas dormem  
 208 — O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron —  
 209 Na mesa confundidos. Junto deles  
 210 Meu velho candeeiro se espreguiça  
 211 E parece pedir a formatura.  
 212 Ó meu amigo, ó velador noturno,  
 213 Tu não me abandonaste nas vigílias,  
 214 Quer eu perdesse a noite sobre os livros,  
 215 Quer, sentado no leito, pensativo  
 216 Relesse as minhas cartas de namoro!  
 217 Quero-te muito bem, ó meu comparsa  
 218 Nas doudas cenas de meu drama obscuro!  
 219 E num dia de *spleen*, vindo a pachorra,  
 220 Hei de evocar-te dum poema heróico  
 221 Na rima de Camões e de Ariosto,  
 222 Como padirão às lâmpadas futuras!

Sendo assim, é no momento em que o poeta decide-se por abandonar aquilo que era identificado com o sublime que o verdadeiro sublime emerge no poema, advindo da dor que sente em decorrência de sua própria atitude. A resistência que ele apresenta a este sofrimento torna-se digna de ser considerada como um objeto estético, de acordo com Schiller.

Em textos dramáticos, de forma geral, o clímax do efeito patético se dá através do final trágico, que seria uma espécie de explosão do mundo da personagem dramática. Nas palavras de Staiger é “quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem [...]” (1972, p. 147). Bem pode ser isso o que ocorre com o eu de “Ideias Íntimas” no momento em que ele desiste de tentar unir-se às esferas do infinito. No entanto, ele prossegue seu percurso pelo quarto, avaliando outros pertences, como fez no princípio de seu percurso, embora não tão objetivamente como outrora, tendo em vista as marcas que a força do *pathos* lhe gravaram.

Nesse sentido, constatamos, pela leitura da estrofe XI, que, ao invés de haver um final trágico típico, há opção pela suspensão cômica. O *pathos* gera a tensão e faz com que o problema se desenrole na composição dramática, já a perspectiva cômica gera uma distensão, como se fosse uma queda das alturas, um momento em que “o esforço em direção ao objetivo é interrompido. [...] Chegamos a um beco sem saída e

precisamos ser iniciados de novo no contexto de uma ação.” (STAIGER, 1972, p. 158). Relativamente, é dessa forma que se encontra o poeta, mas sua comicidade é restrita a um sorriso amargo. A ironia romântica volta a exercer força junto às suas reflexões à medida que ele sai do leito, dando margem ao tratamento de objetos do cotidiano, como o candeeiro.

É interessante notar que a linguagem patética continua agindo, tanto por meio das constantes interjeições, quanto das exclamações. Porém, desta vez, com uma roupagem irônica, especialmente por conta do assunto tratado: uma homenagem ao lampião que iluminou o eu durante as cenas de seu drama íntimo. O tom irônico se faz mais evidente quando o poeta promete compor uma epopeia ao objeto, à maneira de célebres poetas clássicos, como um tipo de modelo às lâmpadas posteriores.

Ao encaminhar-se rumo ao cômico, o eu demonstra que chegou a um tipo de beco sem saída, de forma tal que procura movimentar-se no cenário de sua casa, como já fizera anteriormente, buscando outras alternativas para seu percurso, tanto espaciais quanto ideológicas. Afastando-se do leito e, após deter-se por um momento na mesa onde se encontram os retratos dos pais, uma outra alternativa parece surgir na estrofe XIII:

235Havia uma outra imagem que eu sonhava  
 236No meu peito na vida e no sepulcro.  
 237Mas ela não o quis... rompeu a tela  
 238Onde eu pintara meus doirados sonhos.  
 239Se posso no viver sonhar com ela,  
 240Essa trança beijar de seus cabelos  
 241E essas violetas inodoras, murchas,  
 242Nos lábios frios comprimir chorando,  
 243Não poderei na sepultura, ao menos,  
 244Sua imagem divina ter no peito.

As figuras femininas desenvolvidas por Álvares de Azevedo até este ponto representam apenas a idealidade e a busca pela sublimidade amorosa, típica do cânone ultrarromântico. Entretanto, com o convencimento da ineficácia dessa busca, o poeta recorda outra possibilidade de mulher que poderia consolá-lo, figura que, aliás, já havia dado pistas de sua existência ainda na estrofe VI, exatamente após o momento em que a visão sublime se ausenta:

124Foi-se minha visão. E resta agora  
 125Aquele vaga sombra na parede  
 126Fantasma de carvão e pó cerúleo,  
 127Tão vaga, tão extinta e fumarenta  
 128Como de um sonho o recordar incerto.

Por deparar-se na estrofe XIII com algo que já estava na estrofe VI, podemos notar que o eu começa a executar um movimento de retorno ao salão. Este sonho incerto que se nega a permanecer ao lado do eu como um alento trata daquilo que ficou conhecido como o “anjo perdido da mulher divina” (ALVES, 1998, p. 155). Uma figura que, apesar da beleza, semelhante à beleza ideal, não possui a pureza tipicamente relacionada à mulher por meio dos arquétipos românticos. Pelo contrário, seus lábios tressuam de ironia, assim como em “Lélia”, poema de autoria alvaresiana.

Dentro do Romantismo, esse estereótipo feminino ficou conhecido como o da mulher fatal, em oposição ao do herói maldito, o tipo do homem fatal byroniano. Álvares de Azevedo faz muito mais uso das imagens do herói maldito e, como podemos ver até mesmo no texto em questão, faz uso também, na estrofe X, de heroínas consolidadas por meio do mito da “jovencinha infeliz e perseguida”, Clarissa Harlowe e Margarida (PRAZ, 1996, pp. 102 e 103), sendo a mulher fatal, como o próprio eu diz, apenas uma sombra, a possibilidade de uma alternativa que não o contenta.

Ao final da estrofe XIII, concluímos que o eu-lírico esgotou suas possibilidades em relação à figura feminina, tanto em relação àquela ligada a esfera do sublime, admitida como impossível após a retirada do leito, quanto esta a qual vemos nesta estrofe que, dado seu caráter algo grotesco, não permite uma ascensão futura, indicada pelo sepulcro, ou seja, a morte, único modo de o poeta livrar-se das dores que lhe oprimem no presente da peregrinação pela casa.

Os sentimentos de tristeza e solidão que estas constatações insuflam no eu levam-no às lágrimas, tal como podemos ver no início da estrofe XIV:

245Parece que chorei... Sinto na face  
 246Uma perdida lágrima rolando...  
 247Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,  
 248Derrama no meu copo as gotas últimas  
 249Dessa garrafa negra...

250 Eia! bebamos!

251 És o sangue do gênio, o puro néctar  
 252 Que as almas de poeta diviniza,  
 253 O condão que abre o mundo das magias!  
 254 Vem, feroso *Cognac!* É só contigo  
 255 Que sinto-me viver. Inda palpito,  
 256 Quando os eflúvios dessas gotas áureas  
 257 Filtram no sangue meu correndo a vida,  
 258 Vibram-me os nervos e as artérias queimam,  
 259 Os meus olhos ardentes se escurecem  
 260 E no cérebro passam deliriosos  
 261 Assomos de poesia... Dentre a sombra  
 262 Vejo num leito d'ouro a imagem dela  
 263 Palpitante, que dorme e que suspira,  
 264 Que seus braços me estende...

265 Eu me esquecia:

266 Faz-se noite; traz fogo e dous charutos  
 267 E na mesa do estudo acende a lâmpada...

A ausência de uma figura feminina a que se fiar, sendo esta um dos pilares da lírica romântica, faz com que o eu mude mais uma vez de cenário. Na verdade, existe uma volta ao início do percurso, ao salão, fato que podemos averiguar pela presença de um pajem, “Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem” e pela mesa do estudo, que é aquela que, provavelmente, nos versos sessenta e um a sessenta seis comportavam os livros de estudo do Direito. Além disso, é onde se situava a garrafa negra do *cognac*, também presente na estrofe II.

O passeio que eu-lírico de “Ideias Íntimas” executa ao redor de sua casa pode ser compreendido como uma sequência de diferentes formas de se posicionar em relação ao Romantismo. Essas diferentes posições vão sendo reformuladas de acordo com cada cômodo que o eu adentra e, principalmente, com sua finalidade máxima, que é a de legitimar a arte, mais especificamente, a poesia, no contexto do século XIX, assim como no livro **Lira dos vinte anos** de maneira geral, por meio de seus dois prefácios.

No entanto, no poema os contrastes entre as categorias estéticas grotesco e sublime e suas diferentes nuances se fazem mais evidentes. Por exemplo, no fragmento I o poeta se mostra desiludido em relação à literatura romântica e a seus grandes expoentes; em contraposição, ele envereda por uma tentativa de arte grotesca, por meio

da pintura e, por outro lado, resvala no byronismo. Em seguida, ele continua empreendendo um tipo de processo reformulador para a poesia canônica do Romantismo, já que desmistifica três figuras importantes dessa escola literária, Victor Hugo, Lamennais e Napoleão Bonaparte. A partir da estrofe VI, há o início do conflito dramático do poema o qual mantém relação com a provável inclinação poética do eu, estendendo-se até a estrofe X, mas que, como visto, apresenta-se impossível, tanto pela impossibilidade de fusão com o ideal, quanto pelo desgaste desse tipo de poesia no contexto do Oitocentos. O humor característico do movimento romântico desvia o poema de um final trágico completo e faz o eu oscilar, por um momento, num terreno mais satírico. Logo em seguida, há o abandono desse esboço satírico em prol da posição elegíaca da estrofe XII, ocupada pelas reflexões sobre a morte e o amor filial, mais próxima de poemas que fazem parte da primeira parte do livro. Tal assunto é abruptamente substituído por mais uma tentativa em direção ao ideal amoroso, desta vez pelo caminho do belo horrível, presente no tipo da mulher fatal que, na verdade, não corresponde à preferência poética do eu, que se volta, na maior parte das vezes, rumo à beleza ideal. Portanto, o eu acaba retornando ao início de sua peregrinação sem conseguir encontrar uma posição poética efetiva para a poesia – todas aquelas pelas quais ele passou apresentavam-se problemáticas.

Dessa forma, é viável chegar à conclusão de que “Ideias Íntimas” é uma multifacetada defesa da poesia e que, embora sempre afetadas pela perspectiva subjetiva, como é entendido do próprio título e que pode se relacionar às preferências poéticas particulares do eu, não são apenas íntimas. Mas, elas são movidas por uma razão exterior, um problema central para a arte no século XIX: a posição do poeta e da poesia e a discutível validade de ambos para a sociedade burguesa. Décio de Almeida Prado aponta este problema como sendo

uma outra causa para a infelicidade do poeta [além da descrença em geral]: a sua inadequação as novas exigências sociais. O artista, no passado próximo, como se sabe, fora custeado pela aristocracia. Com a ascensão da burguesia, que pode ele oferecer no mercado de trabalho? Alfred de Vigny, no *Chatterton*, peça comentada e traduzida em alguns trechos por Álvares de Azevedo, coloca a questão, quer no enredo, quer no prefácio, julgado pelo autor brasileiro “tão belo como o drama”. A Inglaterra é um navio – diz o

próprio Chatterton -, no qual cada um cumpre uma tarefa específica. E o poeta? Qual a sua missão? “Ele vê nos astros a rota que nos mostra o dedo do Senhor.” (1996, pp. 122 e 123).

No entanto, não existe esse posto na marinha britânica, ficando o poeta “fora da sociedade moderna, de natureza laica e econômica.” Nesse sentido, Décio apresenta dois possíveis caminhos para o poeta que se encontra às portas da Modernidade: o suicídio, caso do próprio Chatterton, ou a vida dissoluta, como a de Bocage, por exemplo (1996, p. 123).

A impossibilidade de seguir no caminho poético chega a um extremo na última estrofe do poema, em que o eu volta ao salão onde, anteriormente, o vimos descrever suas figuras grotescas. Segundo Wagner Camilo, é neste momento que ele regressa do devaneio ao mundo exterior, onde se depara com o pajem, pedindo-lhe o *cognac* (1997, p. 94). Nesse sentido, podemos ver que o poeta inclina-se mais uma vez ao byronismo, referenciado pelo próprio Satã, o que pode apontar para o rumo da marginalidade, intrínseca à poesia de cunho satânico e, neste momento, intrínseca também ao poeta. A bebida, também símbolo do byronismo, desperta um tipo de homem fatal, seus olhos são ardentes como o cavaleiro negro do poema alvaesiano “Meu sonho”, seu sangue e seus nervos queimam e ele pareça, mais uma vez, recorrer ao tipo da mulher ideal, talvez até da jovem perseguida, tendo em vista o tipo masculino correspondente, entre os versos duzentos e sessenta e um a duzentos e sessenta e quatro.

Como perspicazmente questiona Wagner Camilo: comporá o poeta outro poema? Quando, na verdade, o mesmo já está composto, tendo sido feito durante o percurso pela casa? Camilo responde que “Ideias Íntimas” parece findar, assim, com um movimento de retorno, que remete não para o início do poema, mas para antes desse: um retorno, portanto, entendido (em vários sentidos) como regressão. [Porque] reata-se o fio do rotineiro, do normalizado”, ou seja, adere-se, novamente ao aspecto canônico (1997, pp 94 a 99). Algo diversa é, portanto, com base nos três últimos versos, nossa conclusão a respeito do caminho final que foi seguido pelo poeta: “Eu me esquecia/Faz-se noite; traz fogo e dous charutos/E na mesa do estudo acende a lâmpada...”.



Existe um espaço gráfico e o emprego das reticências introduzindo esses versos, como se houvesse um tempo maior de reflexão ou mesmo, uma passagem de tempo maior, assim como um pouco antes, nesta mesma estrofe, há um possível intervalo temporal entre a ordem ao pajem e o cumprimento desta. Dessa forma, neste interregno, o eu parece retomar algo que havia se esquecido há tempos: é como se o fato de estar escurecendo iluminasse alguma ideia em sua mente que, por outro lado, obscurantasse uma outra precedente. Ele dá uma segunda e derradeira ordem ao pajem: que este acenda a lâmpada na mesa do estudo. É preciso ter em mente que o eu encontra-se na sala e a mesa a qual faz referência é a mesa que “cambaleia ao peso/do titânico **Digesto**” e não aquela, junto ao leito, onde estão os livros de poesia, “o Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron”. Torna-se pertinente também o resgate de um dado exterior ao poema: o fato de ser no período noturno, à luz da vela ou do candeeiro, que os estudantes em São Paulo se dedicavam aos estudos acadêmicos, revezando-os com a atividade poética (ALVES, 1998, pp. 104 e 105). Tendo em vista o local em que é acesa a lâmpada no desfecho de “Ideias Íntimas”, é possível dizer, portanto, que a escolha do poeta volta-se ao estudo, àquilo que possui um lugar social, deixando a arte poética num não-lugar, obscurecida pela noite do esquecimento, pelo menos por enquanto.

#### HOW INTIMATE ARE “IDEIAS ÍNTIMAS”?: AN INTERPRETATION OF THE POEM FROM ÁLVARES DE AZEVEDO

##### ABSTRACT:

This interpretation of “Ideias Íntimas”, a poem from the book **Lira dos vinte anos**, from Álvares de Azevedo, proposes to investigate the elements that give a dramatic course to the text, considering the well-known approximation of the poet to the preface **Do grotesco e do sublime**, from Victor Hugo, which debates, besides aesthetic categories, the ideal dramatic conception from the romantic point of view, besides the *pathos* present in the poem and the movement of the character by the house and his feelings for objects. Based on Cilaine Alves’ interpretation which considers the poem as a “miscellaneous poem”, a mixture of literary styles, and on Camilo’s interpretation which considers the text as meditative, our interpretation considers the poem as a revision of many poetic postures and the search of the poet for a unique posture which legitimates the poetry in the XIX century, configuring, in this way, a short “drama”.

**KEYWORDS:** Poetry. Brazilian Romanticism. Álvares de Azevedo.

##### Referências

AZEVEDO, Álvares. **Poesias completas**. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Unicamp, 2002.

- PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMILO, Vagner. **Risos entre pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997.
- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998.
- D'ANGELO, Paulo. **A estética do Romantismo**. Lisboa: Estampa, 1998.
- GARMES, Hélder. **O Romantismo paulista**: Os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

*Recebido em 28/05/2011.  
Aprovado em 03/07/2011.*