

A ENCENAÇÃO DO DESEJO EM ÁLVARES DE AZEVEDO — UMA LEITURA DA *LIRA DOS VINTE ANOS*

Ana Maria Clark Peres

RESUMO

A partir de uma interlocução com a Psicanálise, este ensaio busca verificar a encenação do desejo na poesia de Álvares de Azevedo, através do enfoque das formações do inconsciente (sonhos), produções imaginárias (fantasias) e construções fantasmáticas, que se manifestam e se articulam sem cessar nas três partes da *Lira dos vinte anos*.

RÉSUMÉ

En partant d'une interlocution avec la Psychanalyse, cet essai cherche à vérifier la mise-en-scène du désir dans la poésie d'Álvares de Azevedo, en soulignant les formations de l'inconscient (rêves), les productions imaginaires (fantaisies) et les constructions fantasmatiques qui se manifestent et s'articulent sans cesse dans les trois parties de la *Lira dos vinte anos*.

E que noites de sôfrego desejo

(...)

E como t'esperei, anjo dos sonhos

(...)

Meu amor (...)

O fogo dos teus olhos me fascina

(...)

Nas doidas cenas de meu drama obscuro.

Álvares de Azevedo

L'amour est impuissant quoiqu'il soit réciproque,
parce qu'il n'est que le désir d'être UN, ce qui
nous conduit à l'impossible.

Jacques Lacan

A VISÃO ROMÂNTICA

No dizer de seus teóricos, o Romantismo se apresenta como um movimento singular, no qual o artista se lança, sequioso, num afã de integridade e totalidade, "assombrado pelo fantasma de um ideal a cumprir". Valorizando continuamente o "sentimento pelo sentimento", o "desejo pelo desejo", o romântico não se permite escapar de uma inquietação e insatisfação permanentes, em perseguição incansável da "poetização da vida", ou seja, à cata da "imagem de plenitude originária perdida e de uma perfeição futura a conquistar". Mergulhado em seu sonho, infundavelmente mitificado, e num "perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece", ele não cessa de se referir, em seus versos lamentosos, à Terra-Mãe acolhedora, refúgio supremo em que espera suprir imaginariamente a nostalgia de um gozo perdido.¹

Em busca da unidade elementar, almeja "fundir-se misticamente com o universo em sua plenitude", união essa que se realizaria em absoluto enlevo e bem, e, de preferência, nas trevas da noite.²

Acreditando na possibilidade de um amor completo, da união total, o que esse artista persegue reiteradamente é a fusão dos amantes, mesmo que seja pela anulação do par: "o abraço que destrufsse ou o auto-aniquilamento romperia com a dualidade,

cingi-la-ia no um". Em razão desse desejo de plenitude, encontramos nas produções românticas uma constante atração pelo arcaico e elementar, que proporcionariam a recuperação da "inteireza original" do homem.³

Dos românticos brasileiros, Álvares de Azevedo seria, ao que tudo indica, o mais representativo da mitificação do sonho, desse sentimento pelo sentimento, do desejo pelo desejo. Como afirma Antônio Cândido, um poeta "obcecado pelo seu drama íntimo".⁴

A ENCENAÇÃO DO DESEJO EM ÁLVARES DE AZEVEDO — UMA INTERLOCUÇÃO COM A PSICANÁLISE

Considerando o que apontam no Romantismo seus teóricos, é meu intento neste estudo ler o texto romântico a partir de uma interlocução com a Psicanálise, a fim de verificar como se constrói a poesia de Álvares de Azevedo em suas implicações com a falta é, por conseguinte, com o desejo que impulsiona o poeta na montagem de seu drama íntimo. Ora, se o sonho é um dos mitos do movimento, e se desde Freud é possível compreendê-lo como a realização de um desejo (inconsciente), é este que acaba por sustentar o drama, na variedade instigante de suas cenas. O desejo de recuperar uma plenitude perdida, a integridade e totalidade absolutas — união perfeita com o Outro, fonte continuamente renovada de enlevo e gozo.

O meu objetivo é, pois, escutar esse desejo insistentemente anunciado nos sucessivos versos do poeta, através do enfoque das formações do inconsciente (sonhos), produções imaginárias (fantasias) e construções fantasmáticas, que se articulam e se encenam na *Lira dos vinte anos*.

A MISE-EN-SCÈNE POÉTICA E SEUS VÁRIOS CENÁRIOS

"A realização (dissimulada) de um desejo (reprimido, recalçado)" — assim Freud concebe o sonho. Ou, em outros termos, enquanto produto de um desejo, que é dramatizado pelo sonhador, numa *mise-en-scène* cuidadosa. Como já foi dito,

interessa-me focalizar neste momento não apenas as inúmeras referências aos sonhos (noturnos) que faz Álvares de Azevedo em sua poesia, mas sobretudo as outras encenações do desejo (fantasias e construções fantasmáticas), que proliferam sob as mais diferentes formas, nas três partes de sua *Lira*.

A fim de desvelar as coordenadas de tal processo, detenho-me inicialmente no conceito de fantasma, matriz fundamental que nos permite tecer a trama da realidade e suportar o Real. Compreendido como a maneira com que o sujeito lida com a falta no Outro, implicando-se com o objeto do desejo e, por conseguinte, com a própria falta, todas as suas definições incidem sobre sua característica mais marcante: a de encenar o Real. "Memória de um paraíso que jamais existiu", "máscara", "simulacro", é por sua via que o sujeito busca atingir o gozo absoluto, através de um artifício peculiar: coloca-se na posição de objeto do desejo do Outro, enquanto o Outro desejante se reduz da mesma forma a objeto desejado.

Ao responder por um impossível e simular a plenitude de um amor completo, o fantasma faz o sujeito gozar (o gozo aqui entendido como suspensão do desejo) não pelo objeto, mas por ser o objeto.

Paradigma que revela a verdade do sujeito, estrutura mínima que permite todas as nossas produções, podemos situar essa montagem fundamental no princípio da criação artística, na medida em que coloca em jogo o mais íntimo de cada autor. Trocando incessantemente de cenário — estratégias variadas diante do desejo do Outro — e se manifestando através de construções multiformes, tal matriz se apresenta muitas vezes encoberta por fantasias, versões diferenciadas da mesma busca de gozo.

Dessas fantasias, interessa-me destacar as produções conscientes — devaneios (ou sonhos diurnos) —, cenas que se montam arditosamente e se oferecem de imediato à visão de seu criador, fascinando-o e capturando-o, com a promessa cumprida de plenitude e harmonia. De tal forma, utilizando incansavelmente os recursos que lhe são acessíveis e com os quais se compraz, fixado numa ficção que ele mesmo produz, enredado na trama de seu próprio desejo, o sujeito tenta, continuamente, tamponar a falta. Cada novo ato torna-a, entretanto, mais e mais evidente.

No que se refere à escrita poética de Álvares de Azevedo, defrontamo-nos com um movimento dramático peculiar. Se no início há uma sobrecarga de encenações, que visam a encobrir o

furo do Real, pouco a pouco se constata a fugacidade das inúmeras fantasias, implicando-se o poeta com a própria falta, em variadas construções fantasmáticas depuradas, que acabam por denunciar, tragicamente, a impossibilidade de seu sonho de amor. A morte como saída acena, no entanto, para a infinitude de seu desejo, a partir da promessa de um novo devaneio: gozar no céu, junto à amada. E de tamanha insistência (e tamanha falta) algo resta e se inscreve irreversivelmente, atualizando-se na cena instigante e complexa de sua escrita, incessantemente renovada por diferentes leituras: “Foi [é] poeta — sonhou — e amou na vida”.

A LIRA DOS VINTE ANOS — OS SUCESSIVOS ATOS DE UM SONHO DE AMOR

A alusão ao sonho (sonho este fabricado pelo próprio artista) perpassa a poesia de Álvares de Azevedo em toda a sua extensão. Dormir (e sonhar) torna-se uma necessidade imperiosa do poeta, que, aliás, parece viver desses sonhos de felicidade e encantamento, incansavelmente tramados em sua fantasia. Produzem-se cenários harmoniosos, em que ele adormece, de preferência junto à mulher amada, e sonha seu amor supremo. Espectador da própria performance, satisfaz-se com as visões que seduzem seus olhos, as quais adquirem as mais variadas nuances, mantendo-se, entretanto, o seu objetivo primordial: a busca incansável de um gozo pleno. Sonhos noturnos e diurnos se confundem, dessa forma, a fim de encobrir uma falta que se revela passo a passo, alternando-se e imbricando-se idilicamente nos três movimentos de sua *Lira*.

Já nas epígrafes de diversos poemas se mani esta claramente este projeto: “Rêvez, chanter et soupirez”; “Dreams! dreams! dreams!”; “Sonho, falas da tímida esperança”; “Que rêves-tu plus beau sur ces lointaines plages?”; “Oh! toi que j’ai revéé....”; “(...) les abîmes du coeur que remplit un seul rêve”; “Abandona-me a meus sonhos”; “A dream that was not at all a dream”.

A mesma insistência pode ser notada nos títulos de alguns desses poemas: “Sonhando”; “Fantasia”; “Meus Sonhos”; “Adeus, meus Sonhos”.

Na primeira parte da *Lira*, descortinam-se sobretudo sonhos

de ventura, de “eterno amor, eternas venturas”. No leito, acalentado, o poeta dorme, indolente:

(...) é tão doce dormir,
(...)
é tão macio descansar nos sonhos!
(...)
é tão divino sorver as ilusões dos sonhos ledos.

Que ninguém turve seus sonhos de mancebo, virginais, a embalá-lo, sonhos do amor de uma donzela: “Fulgura a minha amante entre meus sonhos”.

Nos seios da amada, quer viver por um instante:

Eu sonho o seio teu
(...)
De fogosas visões nutri meu peito.

No prefácio do segundo movimento, já é explicitada essa fusão sonho noturno/ diurno, que se fizera anunciar desde o início da primeira parte: de noite, o poeta sonha “as belas visões palpáveis de acordado”. Uma dissimulação, no entanto, se produz, via humor. Provisoriamente, ao invés de um amor sublime, surgem situações prosaicas, percepções irônicas:

Os frades parecem sonhar o refeitório.
(...)
(...) eu mais te adoro,
Sonhando-te a lavar as camisinhas.

Apesar desse disfarce, o poeta não consegue esquecer a imagem mitificada da musa adorada: “Formosa a vejo assim entre meus sonhos!”

No final de seus poemas, não é mais o sonho de plenitude que se coloca em questão, mas sim o seu esvaziamento e a sua fugacidade. Persiste, entretanto, o desejo primeiro a mover o poeta:

O que eu sonho, noite e dia
O que me dá poesia
(...)
É o teu seio, donzela.

A fantasia de um sonho de gozo: ser objeto do sonho do Outro

Nessa variedade tão grande de cenas que estimulam o sonhador, uma fórmula se destaca, principalmente nos versos iniciais do primeiro movimento. Monta-se um devaneio, no qual o poeta fantasia o sonho (diurno e/ou noturno) da amada:

Era de noite — dormias
(...)
Sonhavas?
Ai que ainda deliro
Entrevendo a imagem tua
(...)
Tua alma de sonhos cheia.

O mecanismo é constante, mas apresentações diversas procuram realizá-lo:

- a amada dorme em companhia dele — “Aos ais do meu coração”;
- se ainda não é dessa forma, ele demanda que seja: “Aqui no meu peito vem antes sonhar”;
- na incerteza do poeta quanto aos desejos da musa, brotam interrogações: “Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?”;
- da pergunta, ele passa, novamente, à sugestão — que ela sonhe perto dele, sonhe com ele:

E se quisesses comigo
Vir sonhar no desabrigo
(...)
Sonharias indolente....

- tão grande amor provoca nova fantasia, que transforma a amada adormecida na bela do conto de fadas:

Em um castelo doirado
Dorme encantada donzela
(...)
voam os sonhos errantes....

- na sua ficção, o desenlace é outro, contudo:

A donzela adormecida
É a tua alma santinha
Que não sonha nas saudades
E nos amores da minha...

- diante dessa desilusão, mais um devaneio se produz como recompensa: mesmo sem sonhar com ele, que ela, ao menos, durma próxima e tranqüila — “Nos sonhos junto a mim adormecia”;

- o sonho é tão intenso, que inclui a própria lua, sonhadora, no cenário: “pálida como eu, sonhando amores”;

Na segunda parte, o tema da amada (amante) adormecida tenta persistir:

A minha amante dorme. É uma estampa
de bela adormecida...

Instaura-se, entretanto, um corte súbito. No escape via humor, uma vez mais a suprema visão torna-se ridícula e grotesca:

Esta noite eu ousei mais atrevido
(...)
Ir espiar seu venturoso sono
(...)
Como roncava maviosa e pura!

No terceiro e último movimento, o motivo é retomado, mas, neste momento, implicando-se mais fortemente o poeta com o seu desejo e, portanto, com a própria falta:

Meu desejo? era ser (...)
A esperança que sonhas no futuro.

Tal fato acaba por provocar sua constatação de que são inexpugnáveis os sonhos da donzela:

Eu sonhav: (...)
Tu parecia: dormir,
Mas de balde eu quis ouvir

O alento dos seios teus.

E pior: aquilo que já se prenunciara na primeira parte, manifesta-se agora como dura realidade — ela não sonha com ele:

No teu mundo ideal de fantasia
(...)
Tu não pensas em mim.
(...)
Eu não sou o ideal
(...)
Que teu imaginar de encantos veste
E sonhas nos teus sonhos inocentes.

Apesar de tamanha decepção, que a deixem dormir:

(...) ela sonha cantando
Não a acordes contudo.
(...)
Ai! Teu sonho não morra tão cedo
Como a vida em meu peito morreu.

O apelo ao Outro, a demanda de amor: os significantes encenando a falta — a falta em cena

Na introdução de seus poemas, Álvares de Azevedo dirige-se aos “amigos” leitores, pedindo-lhes que aceitem sua musa, “como o consolo que foi de uma alma esperançosa que depunha fé na poesia e no amor”. Imediatamente a seguir, invoca sua mãe, em cujo seio quer depositar suas fantasias renovadas. É a partir desse apelo ao Outro materno que se apresentam em cena seus sucessivos versos, insistentemente endereçados àquelas que vieram ocupar esse lugar, proporcionando-lhe a reedição do gozo (primeiro) perdido.

No que concerne à mulher amada, torna-se extensa a seqüência de vocativos: “donzela”; “donzela sombria”; “minha donzela”; “suave morena”; “virgem”; “virgem do meu amor”; “pálida virgem”; “ó minha virgem dos sonhos errantes”; “anjo”; “meu anjo”; “anjo de Deus”; “anjo de meu Deus”; “meu anjo belo de Deus”; “meu anjo lindo”; “irmã dos anjos”; “anjo dos sonhos”; “anjo das ilusões”; “meu serafim”; “filha do céu”; “senhora”; “mulher”; “mulher

dos sonhos”; “ilusão de mulher”; “mulher do meu amor”; “pálida mulher”; “pálida inocente”; “pálida inocência”; “meu amor, minha vida”; “minh’alma”; “meu coração”; “minha saudade”; “minha ventura”; “minha noiva”; “ó noiva do poeta”; “ó minha amante”; “amorosa visão”; “imagem”; “querido sonho”; “ilusão ideal”; “ideal mimoso”; “Ilná”; “ó minha Ilná”.

No final, quando vê desvanecer seu sonho de amor, o poeta, desesperado, dirige-se à natureza (sombras do vale, noites da montanha, arvoredos do bosque, flores, árvores, estrelas, lua, luar); à Itália; a um velho; a seus amigos; a quem o lê; aos outros poetas; a um poeta morto; ao candeeiro; a Deus; a Satã; aos próprios sonhos.

Se é tão grande a variedade de endereçamento de sua poesia, são diversos igualmente os tipos de interrogação que o poeta faz à amada, que, coerente com o movimento romântico, surge sempre pura, virginal e angelical, apesar do amor tão ardente que lhe é devotado. Da mulher de seus sonhos, quer saber: se sonha; por que sonha; aonde vai; se tem pena dele; por que não lhe dá um beijo; se sabe quem lhe fala com tanta dor; por que não lhe dirige um olhar; por que seus seios tremem; se não o ouve, não vê o sofrimento e o amor que o exasperam; se se lembra ainda de seu poeta; se nunca o olhará; por que mentiu; se sorriu do desejo que o consome. Ao verificar que o sonho é vão, passa a indagar por que, então, sonhou em demasia, por que amou dessa forma desmedida, já que se encontra tão sozinho. Assim sendo, “de que vale a glória?”

De um cadáver de poeta (na segunda parte) quer descobrir o que lhe restou de “tanta inspiração e tanta vida”. A si mesmo pergunta se também deverá ir dormir com a morte, na ausência da mulher desejada. Não se arrepende, contudo, de tamanha entrega: afinal, “quem não teve sonhos?”

Na terceira parte diminui radicalmente sua demanda, explicitando-se que seu desejo de saber não passa, na verdade, do desejo de saber sobre o desejo. Como se viu, o desejo de ser o objeto do desejo do Outro:

Meu desejo era (...)

Ser o amante que sonhas, que desejas....

Reiteram-se, contudo, suas últimas indagações, ainda na esperança de novo enlevo e bem: o amor que nos olhos dela

refletia era por ele? O suspiro era para ele? Nesse instante, já sabe, entretanto, a resposta: não. Aturdido, o poeta tenta novamente proteger-se desse confronto com o Real: "Ter amores nos sonhos é crime?"

Mas, diante de uma falta inexorável, sua indagação é dirigida ao próprio Deus: "O que me resta?"

Além de tão diversas interrogações, são também freqüentes em sua poesia demandas que se manifestam sob a forma de súplicas imperativas:

- que a amada tenha pena dele (é uma constante essa busca de piedade); que não morra, que espere por ele. Se ela dorme, que acorde e lhe dê um beijo, um olhar, que venha aprender com ele o que é amar: "Amemos! Vivamos!";

- contrariamente, se está acordada, que a musa adormeça, não sem antes lhe dar um beijo e um olhar; que ela vote ao menos um "ai" ao sonhador e lhe fale de amor.

Curiosamente, depois de tantas demandas, o poeta anuncia que nada pediu — só ousou, nos seus delírios, apertar a mão amada.

Em alguns momentos, essa súplica imperiosa é dissimulada por uma ou outra condição: se ela viesse, se ouvisse seu desejo e fosse a flor das primaveras, e soubesse da dor de seu amante, por certo teria pena de tão intenso sofrimento.

Retorna, porém, mais forte, a demanda imperativa: que ela tenha saudades do seu poeta enamorado e lhe conceda uma hora de ilusão, dando "vida à sua vida". Que não ria de seus sonhos e que vá ao seu encontro, para que possam se abraçar e adormecer unidos. Reclinando-se e descansando, que ela fale de si mesma e murmure seu amor, ao luar: quer sonhar no colo de sua querida e reacender os desejos que dão vida à sua alma.

Ainda na primeira parte da *Lira*, não vendo atendidas suas súplicas, numa histerização crescente, o poeta se dirige às estrelas, a si próprio, a Deus, à natureza.

Na segunda parte, os vocativos (e as conseqüentes demandas) adquirem uma feição distinta: o que predomina agora é a lembrança das venturas passadas e a constatação dolorosa de sua fugacidade. Quer mais, ainda: um novo olhar. Persistem as instruções sobre o que devem fazer com o seu corpo depois de morto: que lancem sobre seu túmulo os retratos de seus pais e, sem a companhia da donzela, que a lua não o deixe "dormir solteiro". Quanto aos outros poetas, que simplesmente —

prosaicamente — cortem a sua tripa.

Na terceira e última parte, um desespero crescente diante da falta que o atormenta provoca o avivamento de suas demandas: que a amada morra com ele de amor. Surgem denegações (“Não peço o teu amor”), insuficientes para abafar o desejo intensíssimo: “Ah! volta ainda uma vez!”

Ele a procura com “os lábios sedentos”, desejando que a virgem de seus sonhos lhe consinta só um beijo na hora da partida e que, nessa “hora derradeira”, “venha sentar-se saudosa” no seu leito de morte. E que o acalente no seu seio, proporcionando-lhe novos sonhos venturosos — “pelo amor de Deus!”

A implicação com a falta — dos devaneios às construções fantasmáticas depuradas

Em meio à produção intrincada de fantasias recorrentes e de demandas imperiosas, surgem pouco a pouco nos versos da *Lira* inúmeras construções fantasmáticas depuradas, ou seja, construções que se montam independentemente dos sonhos diurnos e/ou noturnos. (Como se viu, nessas produções elas já estavam presentes, na medida em que o poeta sonhava sempre ser o *objeto* do sonho do Outro.)⁵

Um olhar que captura

As construções mais freqüentes dizem respeito ao *olhar*, olhar este que fascina o artista e o faz viver (“Só por teus olhos eu viver podia”) — e morrer de paixão.

Pelos olhos azuis de uma donzela, ele “geme”, “desmaia”, “empalidece”, “treme” — “expira-lhe o coração”: “Por que derramas tanto amor nos olhos?”

Inicialmente, há apenas a vontade que tal maravilha aconteça — “beber amor nos olhos de mulher” —, sendo rara a construção fantasmática depurada: “Volveu-me os olhos úmidos de pranto”. E é a noite a responsável pelos seus sonhos excessivos, já que nessa hora “os olhos têm mais ternura”. A fantasia se faz tão grande, que abarca o “olhar celeste” das estrelas e a luz fascinante do relâmpago.

Na segunda parte, o que prevalece é mesmo a demanda de um olhar, mas já aparecem construções fantasmáticas depuradas:

“Vivo à luz de teus olhos namorados”.

No terceiro movimento, retornam os devaneios, em que o poeta fantasia um “doce olhar de ventura”. Diferentemente da primeira parte, no entanto, ele já tem consciência de que se trata mesmo de um devaneio (aliás, o poema se intitula “Fantasia”):

Eu só queria a ventura
De um olhar suave assim!

Essa constatação só faz provocar outras demandas, eloqüentes: “Volve ao amante os olhos por piedade!” Demandas cada vez mais vãs, como se verá logo adiante.

A voz que inebria

Contrariamente ao que ocorrera com o olhar da amada, o qual se presentifica mesmo fora dos sonhos, em relação à voz é rara a construção fantasmática depurada:

Quando sua voz entre harmonias
Sufoca-se de amor
(...)
Respiro o amor do céu.

O que predomina ainda é a demanda do poeta (“Quero ouvir-te”), além das vozes da natureza: da rola, do sabiá, da tempestade, das “aves da aurora”, do mar — e até de Jeová. Mas os “ais” e o canto da amada não se cansam de povoar seus sonhos, sobretudo as lembranças (encobridoras?) do passado:

No seu colo eu me deitava
E ela tão doce cantava
De amor e canto vivia.

Quanto aos devaneios futuros, o que espera é ouvir uma “voz divina”, além, na eternidade:

Passa, quando eu morrer, no meu jazigo
Ajoelha-te ao luar e canta um pouco.

Se nem isso for possível, resta-lhe escutar a “voz das sepulturas”: “Morrer! morrer!”.

Na segunda parte, o esquema se mantém, manifestando-se a voz de sua querida em meio aos sonhos: “E de seus lábios o gemido escuto”.

No final da *Lira*, findo o sonho, sobram-lhe apenas recordações de uma voz “que inebria docemente”:

Eu sonhava que sentia
Tua voz que estremecia
(...)
E uma voz, uma harmonia
(...)
Falava em tanta ventura.

De real, apenas o consolo das vozes da natureza: “o gemido das folhas na floresta”, “o eco da montanha”, “o arruído das folhas secas”, “o som das vagas” — “lamentos sentidos”. Restos a realçar o vazio.

O beijo que entorpece

Se a voz, fugidia, da virgem adorada é incapaz de reanimar o poeta, também seus beijos não passam de promessa.

No início, ele se fixa numa esperança de gozo — morreria se os tivesse. A seguir, monta-se o devaneio — quer vivenciar “beijos divinais” —, do qual só há lembranças — de “lábios se tocando” —, capazes de projetar novas fantasias: de beijos de amor, a “turvar-lhe” os olhos, “atear-lhe” o sangue, “enlanguecer-lhe” a frente.

No final, resta-lhe a infinita demanda:

Meu pobre coração
(...)
Para enchê-lo de amor tu bem sabias
Bastava um beijo teu!

Não se concretiza, pois, o amor.

O seio que nutre

Tal como a voz da donzela, que se apresenta quase que exclusivamente em sonhos, o seu seio é também uma visão sublime do poeta ("doce berço do moreno seio"), que parece saber agora que se trata, de fato, de mais uma fantasia de amor, reedição simulada de um gozo antiqüíssimo.⁶

No final da *Lira*, quando o peso do Real o aniquila, descansar nesse berço perfeito torna-se seu mais ansiado projeto de felicidade, provocando uma outra construção fantasmática, trampolim para novos sonhos:

O teu seio que estremece
Enlanguede-me de gozo
(...)
Faz-me viver venturoso!"

Viver e — finalmente — morrer no seio amado expressa-se como sua última e imperiosa demanda:

Quero a delícia que o amor sonhava
Deixai que eu durma ali e que descanse,
Na morte ao menos, junto ao seio dela!"

Os braços que enlaçam

Novamente, em devaneios que alimentam sua vida e sua poesia, visões o extasiam:

Vejo num leito a imagem dela
Palpitante, que dorme e que respira
Que seus braços me estende.

Na morte, que lhe concedam, ao menos, descansar nos braços desejados.

A dura realidade do prazer que escapa

Se a depuração das construções fantasmáticas, principalmente com relação ao olhar, já revela uma progressiva

implicação com a falta (a voz, os seios e os braços mantêm-se sempre envoltos em fantasias), há momentos em que essa falta se radicaliza, insuportavelmente dolorosa. Apesar (ou por causa) de tantas encenações, o poeta se sente só — não viveu, de fato, apenas sonhou —, não é amado da forma planejada:

*Mas quis a minha sina que seu peito
Não batesse por mim nem um minuto.*

Não teve o seio almejado, que fantasiou em “doiradas noites”:

Oh! nunca em fogo teu ardente seio
A meu peito juntei.

Nem os beijos e abraços perseguidos:

Oh! nunca à virgem flor das faces belas
Sorvi o mel das longas despedidas...

Manifesta-se, portanto, o mesmo mecanismo fantasmático, agora invertido: “Tu não pensas em mim” — “Meu Deus! ninguém me amou”.

Um olhar que não há

Na primeira parte da Lira, como se viu, ser olhado pela mulher amada foi a tônica dos vários poemas. A partir do segundo movimento, contudo, o que começa a predominar é uma outra realidade: o poeta não é olhado como tanto desejou.

A princípio ainda se trata de uma dúvida:

Esse amor que em teus olhos refletia
(...) era por mim?

Mas logo a resposta se impõe: “Oh! não era por mim!” Sem o olhar que o iluminava, entre sombras e trevas ele passa a viver: sombras dos “fantasmas de amor”, da “noite terrível” da morte, das “ermas grutas”. Percebe, então, que sua fantasia foi vã e se

cala na treva, a “treva medonha e maldita”. Em noite sem lua, um céu enegrece: “Apagou-se teu sol da mocidade”. Esta escuridão só faz realçar a imagem sonhada (e luminosa) perdida: “Foi-se a minha visão” — “Minha alma dorme em treva completíssima”.

Na terceira parte, o tema é repetido: “tenho os olhos meus na escuridão”.

No final, sintetiza-se esse momento de dor:

*Sem ti o mundo é um deserto escuro
E tu és a minha vida”.*

O poeta não se cansa, porém, de demandar ser olhado, nem que seja pela própria morte: por “um olhar que a morte envolve em luto”.

A voz que se perde

Fugidia e fugaz, a voz da musa se apresenta desde o começo como algo ilusório. Mesmo na primeira parte, o poeta já constata: “Ah! se nunca te ouvi”.

Mas houve sonhos tão fortes, que, inevitavelmente, acabaram por se diluir: “Agora vivo no deserto d’alma”. Embalde ele chama pela amada, implora outra ilusão: “Tudo é silêncio”.

O fim do sonho/Um sonho sem fim? — a atualização de um objeto perdido na cena da escrita

Sendo o sonho uma constante nos versos de Álvares de Azevedo, a sua fugacidade, como se viu, é também incessantemente destacada: toda ilusão tem seu fim, toda fantasia se desvanece um dia:

A tua imagem
(...)
A minh’alma perdia.

Um primeiro ponto que se ressalta é o fato de o poeta acreditar que os sonhos (assim como o amor e a poesia) são sempre dementes e que, por isso, estão fadados a terminar. Na segunda parte da *Lira*, tal idéia é continuamente desenvolvida:

De que vale o poeta? — um pobre louco
Que leva os dias a sonhar — insano
Amante de utopias e virtudes.

O próprio poeta afirma sentir-se “um doido em sonhar tantos amores”. Seus sonhos se mostram enganosos (“Esperança que mentiu!”), já que ele sempre lembra: “Tudo! tudo morreu” — “Aqui tudo se perdeu”.⁷

Tanto amor, tantas venturas sonhou, “mas hoje o coração desbota, esfria”, e o encanto de seu sonho “se evapora”. O confronto com tamanha decepção não é capaz, porém, de enfraquecer seu desejo, tampouco suas demandas, que, aliás, parecem intensificar-se cada vez mais: “Imploro uma ilusão” — “eu sofro tanto”. Rompendo a tela, onde ele pintara seus “doirados sonhos”, a visão amada se esquiva, provocando o fracasso reiterado em abordar o gozo:

Ó meus sonhos de amor e mocidade
Por que ser tão formosos, se devíeis
Me abandonar a beijar meu travesseiro”.

Na terceira parte, é novamente o despertar que causa o desespero:

Eu sonho findo o martírio
e acordo pregado à cruz!

Já que viver sem tais cenas se revela intolerável, morrer é a saída possível: “Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro”. De tão imenso gozo encenado em sonhos de ventura, sobram-lhe lembranças e saudades: “É doce reviver mesmo chorando”.

Quer mais, no entanto: sonhar de novo. E as demandas, no clímax do desespero, ganham nova força: “Voltai, sonhos de amor e de saudade!” Caso não seja viável esse desejo, que ele morra no leito dela e vá gozar seu amor na eternidade: “Com ela sonharei eternamente”. À amada, o adeus final: “Levo no coração a tua imagem”.

Para além da morte, o sonho quer resistir. O poeta vacila, entretanto, desiludido: “De meus sonhos de amor nada resta...”

Ou melhor: se se considera o segundo movimento de sua *Lira*, agora “resta um poeta morto”.

Fim da encenação?

Não creio.

Retomando os últimos momentos da *Lira*, sentimos a vida do poeta se esvaír em poemas desesperançados. Seu drama experimenta as derradeiras súplicas. Mas de “tanta inspiração e tanta vida”, nem tudo se perde nesse ato final. No cenário intrincado e adornado de sua escrita — “cantos primeiros espontâneos do coração” —, algo se inscreve irreversivelmente, perpetuando-se, incansável, nos versos lamentosos de sua *Lira* solitária.

De tamanhos sonhos e tamanhos desencantos, resta-nos hoje sua poesia.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].
- BOSI, Alfredo. *Imagens do romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. v.2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Trad. J. Meyerson. 8.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire; livre XX - Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura; uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada.)
- ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, J. *Um encerramento*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

NOTAS

- ¹ Cf. NUNES, 1978. p. 51-74.
- ² Cf. BOSI, 1978. p. 239-256.
- ³ Cf. ROSENFELD, 1978. p.275-293.

⁴ CÂNDIDO, 1975. p. 15.

⁵ Se se considera a matriz fantasmática como o que de mais *infantil* há em nós (Cf PERES, 1995), a atualização reiterada de tal matriz nas três partes da *Lira*, através das mais variadas construções fantasmáticas, nos revela a reincidência desse "infantil" na escrita poética de Álvares de Azevedo.

⁶ Na poesia de Álvares de Azevedo, são constantes, como se viu, as referências (explícitas ou implícitas) ao Outro materno e a conseqüente manifestação de traços infantis. Por exemplo, as alusões repetidas aos seios da mulher amada, transformados em "doce berço", nos introduzem na dimensão de um infantil temático, que se conjuga com o infantil estrutural, atualizado pelas construções fantasmáticas.

⁷ Vale assinalar que é justamente nesse "engano", ou nessa "mentira", que se revela a *verdade* do sujeito, a verdade fantasmática.