



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

GUILHERME CARRARO PEDRONERO

OS POEMAS DO *LIVRO NEGRO* DE CASIMIRO DE ABREU

SÃO CARLOS - SP

2024

GUILHERME CARRARO PEDRONERO

OS POEMAS DO *LIVRO NEGRO* DE CASIMIRO DE ABREU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras (Português-Inglês) da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques.

SÃO CARLOS - SP

2024

À memória de Casimiro de Abreu, que, na
quadra primaveril de sua breve existência,
legou-nos as variegadas flores de suas
Primaveras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Wilton José Marques, as generosas contribuições e o atencioso amparo à pesquisa que pude desenvolver sob sua sempre presente supervisão.

À minha querida mãe, Silvana, a presença amorosa e restauradora, e a meu amado pai, Paschoal, a força desbravadora com que franqueou muitos dos caminhos que pude e continuo a trilhar. Aos dois, o amor e o apoio incondicionais.

Ao meu irmão, Gustavo, com quem não foram poucos os tapas e apertões trocados em nossa meninice, a alegria e a leveza que sua presença me inspiram.

À minha irmã, Giovanna, os sorrisos e as arteirices de criança que me inspiraram e inspiram esperança em dias mais venturosos.

Ao meu companheiro, Marcos, a paciência inesgotável, o apoio amoroso e o reconhecimento dos meus esforços.

Ao Tom, ao Frajola e à Nina, meus amados e gulosos “ronronadores”, o amor singelo e verdadeiro que nada espera como retribuição. Ainda que as palavras não cheguem até eles, estou certo de que chegará o sentimento que as inspira.

À Espiritualidade, sempre atuante, os bons influxos e o amparo amoroso, muitas vezes despercebidos, mas que se podem sentir nos raros instantes de clareza nos quais o pensamento se eleva por sobre o torvelinho de emoções e preocupações que me distanciam de quem sou.

*Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.*

(Cecília Meireles)

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo a proposição de uma leitura integradora da obra *Primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu, concentrando-se na análise dos seis poemas que compõem o *Livro Negro*, última subseção da coletânea. Como ponto de partida, procedeu-se a uma pesquisa de caráter bibliográfico, centrada na fortuna crítica da obra de Casimiro, a fim de evidenciar a leitura fragmentária e redutora a que as *Primaveras* foram submetidas, em muito devida à sistemática desvalorização do *Livro Negro* por parte da crítica. Por meio da análise dos poemas da referida seção, em articulação com as demais partes que constituem as *Primaveras*, evidenciou-se a existência de um projeto poético e reintegrou-se organicamente o *Livro Negro* ao conjunto de que faz parte, revelando-o como necessário fecho da progressão temática que se anuncia na obra: esta, um todo significativo cujas partes comunicam-se e ressoam umas nas outras.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Romantismo; *Primaveras*; *Livro Negro*.

ABSTRACT

This research aimed to propose an integrative reading of the literary work *Primaveras* (1859), by Casimiro de Abreu, focusing on the analysis of the six poems which compose its last subsection, entitled *Livro Negro*. As a starting point, a bibliographical research has been carried out, focusing on the critical fortune of Casimiro's work, in order to highlight the fragmentary and reductive reading to which the collection *Primaveras* has been subject, largely due to the systematic devaluation of the *Livro Negro* by part of the critics. Through the analysis of the poems of the mentioned section, in conjunction with the other parts of *Primaveras*, the existence of a poetic project has been highlighted and the *Livro Negro*, a necessary conclusion to the thematic progression that permeates the book, has been organically reintegrated into the body of work to which it belongs: a meaningful whole whose parts communicate and resonate with each other.

Keywords: Brazilian literature; Romanticism; *Primaveras*; *Livro Negro*.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. O poeta e o livro	14
O Romantismo: breves considerações	15
O Romantismo no Brasil: alguns apontamentos	17
Casimiro de Abreu: um ultrarromântico declaradamente brasileiro	20
2. Recepção e crítica psicobiográfica: fratura e redução	24
Crítica psicobiográfica	24
Crítica psicoestilística	36
3. O Livro Negro de Casimiro de Abreu: o canto do cisne <i>in extremis</i>	47
<i>Três Cantos e Risos</i>	48
<i>O Livro Negro</i>	51
<i>Horas Tristes</i>	51
<i>Dores</i>	55
<i>Poema III</i>	59
<i>Fragmento</i>	63
<i>Anjo!</i>	67
<i>Última Folha</i>	68
4. O poema-réplica de Casimiro de Abreu: em defesa do “livro sem luz”	72
Referências bibliográficas	82

Introdução

Despontam, no cenário de consolidação do incipiente sistema literário brasileiro, vultos dos quais, nas palavras de Antonio Candido, “a lenda se apossou, deformando-os sob um jogo às vezes admirável das máscaras contraditórias”.¹ Jovens poetas, como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Junqueira Freire e, de particular interesse para esta pesquisa, Casimiro de Abreu, que dedilharam a lira no período correspondente ao que se convencionou designar por segunda geração romântica, e que não se evadiram à pena deformadora da crítica coetânea, a qual, animada por um espírito patriótico de missão, equiparava literatura ao programático louvor à paisagem nacional e a seus autóctones, em franca supremacia da cor local.

Esses autores, cuja produção poética enveredou pelas trilhas do subjetivismo exacerbado, sensíveis às influências de um romantismo de extração europeia, partilharam de suas convenções estéticas: à expressão subjetivada associa-se a noção do artista romântico como gênio, que, livre e espontaneamente, conceberia sua obra. Não se trata, portanto, de mero espontaneísmo, e sim de observância a uma convenção. A crítica romântica, contudo, deformadora em seus princípios, aparentemente procedeu de modo a ignorar a convencionalidade dessa produção poética; tomando a vida pela obra e vice-versa, cristalizou juízos que reconhecem nos versos desses “poetas mascarados” a simples ilustração de aspectos ora ditosos ora perturbadores de sua biografia e sua psique.

As *Primaveras*, de Casimiro de Abreu, submetidas a essa crítica psicobiográfica, que se empenha em esclarecer os fatos inerentes à poética lançando-lhes a embaciada luz da pesquisa biográfica, foram sistematicamente reduzidas a temas que, tão logo ouve-se o nome de seu autor, evocam-se: a infância, o amor e a saudade. Repassados de um quê de nacionalismo, pelo choroso louvor que os poemas que os privilegiam estendem às terras pátrias, esses temas são lisonjeiros à ordem do dia, dada pelo imperativo da cor local.

¹ Candido, 1997b, p. 133.

Contudo, poeta de sua geração, a lira de Casimiro de Abreu emite notas em um diapasão que os ultrapassa: são os cantos plangentes e desencantados do *Livro Negro*.

Essas amargas notas, que destoam do entusiástico louvor à pátria, foram compreendidas como expressões de um drama íntimo, o da vocação contrariada, não raro em uma tentativa de reabilitar o autor das *Primaveras*, reintegrando-o ao cenário do romantismo nacionalista, e de reparar esse “desvio de conduta” literário. Novamente, ignora-se o caráter convencional desta tópica – a da vocação contrariada –, que se desdobra em imagens que figuram o romântico contraste entre vida e poesia. Como resultado, ao *Livro Negro* atribui-se um lugar subalternado e desarticulado do conjunto da obra que integra, como se, infeliz apêndice das *Primaveras*, delas pudesse ser apartado. Essa postura crítica, que remonta à segunda metade do século XIX, cristalizou uma chave de leitura que perpetuou a redução da obra casimiriana a um tom menor e, ao mesmo tempo, a recorrente desvalorização de seu *Livro Negro*.

Apercebendo-se desta fratura, pretende-se, neste trabalho, reintegrar a referida subseção das *Primaveras*, por meio da análise dos seis poemas que a compõem, ao conjunto orgânico da obra de que faz parte. Importante fecho da coletânea e ponto de articulação com os *Livros* anteriores – nomeadamente o terceiro –, o *Livro Negro* confere-lhes coerência e assegura sentido de conclusão à progressão temática que se anuncia na obra: esta, um todo significativo cujas partes comunicam-se e ressoam umas nas outras. Revela-se, portanto, a existência de um projeto poético, que se traduz não em compulsão, como faz parecer a crítica romântica, mas em escolhas literárias que, inclusive, são sustentadas por Casimiro de Abreu em seu poema-réplica *Meu Livro Negro*.

Com o objetivo de sustentar uma proposta de leitura integradora das *Primaveras*, reconheceu-se, no primeiro capítulo, a posição de Casimiro de Abreu relativamente a seus coetâneos no contexto da segunda geração romântica, a qual, pela primazia que a expressão subjetivada adquire sobre o elenco de temas prescrito pela geração nacionalista, recebeu a alcunha de geração egótica. Antes disso, porém, foram tecidas breves considerações sobre os movimentos matriciais que gestaram o Romantismo europeu e sobre seus princípios estético-filosóficos, assim como alguns apontamentos sobre o advento do Romantismo no Brasil.

No segundo capítulo, com o intuito de evidenciar a posição secundária a que os críticos relegaram o *Livro Negro*, traçou-se um ligeiro panorama da fortuna crítica da obra de Casimiro, desde sua recepção inicial, quando da publicação das *Primaveras* em 1859. Os juízos críticos coligidos foram comentados e classificados em dois conjuntos: um, pertencente

a uma vertente crítica psicobiográfica, obscurece os limites entre vida e obra ao tentar explicar uma pela outra; outro, de tendência psicoestilística, ocupa-se mais detidamente do fato literário e atribui ênfase a aspectos temáticos e estruturais. Verificou-se que os juízos críticos pouco versam sobre o *Livro Negro*, limitando-se, quando o fazem, a qualificá-lo positiva ou negativamente, ou a concebê-lo como elemento destoante nas *Primaveras*.

O terceiro capítulo ocupa-se da análise e interpretação dos poemas *Três Cantos* e *Risos*, anteriores ao *Livro Negro*, e dos seis poemas elegíacos que compõem a referida subseção das *Primaveras*. Quanto aos dois primeiros, são poemas que prefiguram a progressão temática que assegura coerência à obra e manifestam a existência de um projeto poético que justifica a organização das *Primaveras* em três seções principais (livros *I*, *II* e *III*). A análise do *Livro Negro*, por sua vez, evidenciou sua coerência interna, na medida em que seus poemas intercomunicam-se, e, mais amplamente, permitiu caracterizá-lo como necessário fecho de uma progressão temática que perpassa toda a obra.

Por fim, no quarto capítulo, analisou-se o poema de Casimiro de Abreu intitulado *Meu Livro Negro*. Publicado posteriormente às *Primaveras*, trata-se de um poema-réplica por meio do qual Casimiro respondeu a Francisco Gonçalves Braga, poeta que dedicou ao brasileiro uma verdadeira exortação em um poema justamente intitulado *A Casimiro de Abreu*. Nele, o lusitano deplora o desalento e a descrença no porvir que se manifestam no *Livro Negro*, sentimentos incompatíveis com a cartilha nacionalista da primeira geração romântica. Em resposta, o brasileiro dirige-lhe os versos de *Meu Livro Negro*, poema em que defende a subseção das *Primaveras* que lhe confere título, revelando a existência de um projeto poético que preside à concretização de sua obra.

Como grande parte das fontes consultadas datam do século XIX, optou-se por atualizar a ortografia destes textos.

Capítulo 1

1. O poeta e o livro

Notabilizado pelo alcance popular de seus versos, nomeadamente os “popularíssimos de ‘Meus oito anos’”,² patrono da cadeira n. 6 da Academia Brasileira de Letras, Casimiro de Abreu, poeta fluminense cuja produção se insere no âmbito da segunda geração romântica, publicou as *Primaveras* em 1859, livro que gozou de insuspeitada popularidade pouco tempo após o falecimento de seu autor. Não obstante, é notável a escassez de análises a propósito da produção poética de Casimiro de Abreu, a maior parte das quais exhibe um pendor que compromete a integridade da obra: do conjunto de setenta poemas enfeixados pela coletânea, algumas composições são privilegiadas e sumariamente analisadas, delas ressaltando aspectos superficiais, como os temas de que tratam, sobretudo a infância e a saudade, temas explorados no célebre poema *Meus oito anos*. De modo geral, são análises que fraturam o conjunto da obra, sempre algo mais que a mera justaposição dos poemas que a constituem, e não empreendem o esforço necessário de síntese que permita elaborar sua justa apreciação.

Ignorada ou sumariamente referida na maior parte das análises, como se mostrará à frente, destaca-se a subseção das *Primaveras* (1859) intitulada *Livro Negro*. Composta de seis poemas de caráter elegíaco, tal livro constitui um importante fecho para o projeto poético casimiriano, tornando-se indispensável elo na cadeia de imagens e significantes que o autor evoca reiteradamente ao longo da obra.

Vivificada por um espírito de missão, programaticamente ajustado ao furor patriótico da primeira geração romântica brasileira e à conseqüente valorização de obras literárias em proporção direta ao que possuíam de traços evidentes de brasilidade, a recepção crítica inicial

² Bosi, 2017, p. 122.

da obra de Casimiro estabeleceu o teor de uma persistente e redutora chave analítico-interpretativa das *Primaveras*.³ Objeto de uma leitura temática fragmentária, o engenho e a intencionalidade de seu autor são obscurecidos pela crítica psicobiográfica, que (pouco) elucida aspectos pontuais da obra a partir de dados biográficos e questionáveis traços psicológicos do poeta, e pela crítica que se limita a emitir juízos de valor sem que critérios objetivos de tal valoração sejam formulados.

Portanto, se é lícito afirmar, a propósito dos versos do poeta fluminense, que “[...] precisamos, para os apreciarmos como merecem, de um grande poder de abstração dos preconceitos que a sua própria divulgação criou no nosso espírito”,⁴ seguir-se-á de perto essa advertência do crítico José Veríssimo à recepção crítica das *Primaveras*, cuja leitura foi cristalizada a partir das chaves temáticas (já tornadas lugares-comuns) do amor, da infância e da saudade, ilustrando-as por meio da menção aos poemas já convertidos em praxe do exercício crítico. A essa crítica enviesada da obra de Casimiro, circunscrita aos referidos temas, propõem-se aqui uma leitura e uma análise dos poemas do *Livro Negro*, na tentativa de salientar o lugar orgânico dos poemas na estrutura interna das *Primaveras*. Antes, no entanto, serão feitas algumas considerações teóricas sobre o Romantismo e sua chegada ao país, bem como uma visada sobre o lugar do poeta na literatura brasileira.

O Romantismo: breves considerações

Em linhas gerais, “o Romantismo teve origem na Alemanha e na Inglaterra do século XVIII, espalhando-se daí para a França, Itália e demais países da Europa” e “consiste em certas atitudes de expressão, de preferências temáticas, e na aceitação de modelos e fontes de inspiração fora das limitações clássicas ou da tradição greco-latina, e logo a seguir redefinidas pelo Romantismo”.⁵

As antigas estruturas políticas e sociais são abaladas com a força sísmica das revoluções. As reverberações são intensamente sentidas e registradas no plano artístico: “o Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da

³ Como explica Vagner Camilo, “para uma apreciação da primeira recepção crítica do poeta, o leitor pode encontrar, na edição da Garnier das *Obras completas*, organizada em 1877 (e reimpressa em 1920) por Joaquim Norberto, uma recolha significativa de textos de contemporâneos como Justiniano José da Rocha, Fernandes Pinheiro, Pedro Luís, Velho da Silva, Ernesto Cibrão, Reinaldo Carlos Montoro, Maciel do Amaral, Ramalho Ortigão, Pinheiro Chagas e do próprio Norberto”. Abreu, 2002, p. XXXIII.

⁴ Veríssimo, 1977, p. 37.

⁵ Candido e Castello, 1980, p. 203.

preponderância de um forte racionalismo”,⁶ o qual sucumbe diante das forças insondáveis e irrepresáveis do inconsciente. A criação artística deixa de ser expressão da cultivada engenhosidade de um artífice profundamente conhecedor das regras de sua arte; os românticos

pregam o culto à liberdade criadora e o desrespeito aos gêneros puros: admitem que o escritor, insubmisso a qualquer autoridade estranha à própria consciência, deveria guiar-se pela “inspiração”, liberar o seu “gênio” inventivo à semelhança do Demiurgo do Universo. [...] ao universalismo opõem o individualismo: substituem o macrocosmos pelo microcosmos; o polo de atenção passa a ser o “eu”, assim tornado o centro do Universo.⁷

À diferença da contenção e da objetividade clássicas, na estética romântica a palavra de ordem é a manifestação incontida do eu criador. Nela, “o subjetivismo radical derrama-se incontido. [...] O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior”.⁸

Em oposição ao universalismo da época anterior, o Romantismo preconiza o individualismo, de que deriva a aguçada consciência histórica que envolve, como aura de novidade, o movimento romântico, que acentua o acontecimento histórico em suas particularidades e inaugura a compreensão de que a história universal é, em realidade, um verdadeiro compósito, pois é soma das histórias particulares, nacionais, cada qual com suas características singularizantes. Essa consciência histórica é um dos fatores que configuram sua “adaptabilidade” em nível local, pois, fértil matriz estética que se amolda à “cor local”, no bojo do Romantismo, abstração generalizante, devem ser incluídas suas diversas e singulares manifestações locais: os vários romantismos. A intensa historicização do mundo, inaugurada pelo Romantismo, permite que se afirme, a propósito desse ciclo cultural, que com a “sua revolução historicista se enceta a era propriamente historiocêntrica da História”.⁹ A revolução da consciência histórica em que o Romantismo assenta, que tem como consequência “a recorrente soberania temática da cor local, explica a grande força que a problemática do nacionalismo terá na fatura literária dos diversos romantismos”,¹⁰ notadamente no caso brasileiro.

Por fim, mencionem-se ainda, no plano filosófico, as influências exercidas por Jean-Jacques Rousseau, cujo mito do bom selvagem se amolda convenientemente às

⁶ Rosenfeld e Guinsburg, 2013, p. 261.

⁷ Moisés, 2012, p. 384-385.

⁸ Rosenfeld e Guinsburg, *op. cit.*, p. 267.

⁹ Guinsburg, 2013, p. 21.

¹⁰ Marques, 2019, p. 16.

disposições românticas de fuga à realidade em busca de uma completude, de uma inteireza apaziguadora que se revela na natureza humana intocada pelas forças corrompedoras da sociedade, da cultura e da civilização. A encarnar esses ideais de pureza e inocência, ressaltam as figuras exaltadas do selvagem, do jovem e da criança.¹¹

O Romantismo no Brasil: alguns apontamentos

A análise de Antonio Candido expressa em sua dialética do universal e do local o processo estrutural de formação da cultura em países periféricos (como é, evidentemente, o caso brasileiro),¹² e permite traçar o “transplante” -¹³ operado por um reduzido grupo de intelectuais - dos ideais românticos gestados na Europa Ocidental de fins do século XVIII (ideais que traduzem o plano do “universal”) para o solo da jovem nação brasileira, cuja incipiente autoconsciência carecia das sólidas bases fornecidas por ideias-força como nação e pátria, e de uma imagem coesa e idealizada do país, que o Romantismo, em seu curso, edifica e dá a conhecer aos próprios brasileiros.

O Romantismo, caracterizado pelo vivo interesse na “cor local”, responde providencialmente às aspirações político-ideológicas de um Brasil recém-liberto e ao projeto de se construir uma imagem do país para os próprios brasileiros. Esse espírito nacional, essa disposição de dotar o Brasil com uma literatura como manifestação cultural de civilização, se impôs como um imperativo aos autores desejosos de integrar o sistema literário que se formava a partir de meados do século XVIII no Brasil, durante a fase arcádica. Esse dever programático de realizar uma literatura empenhada - espírito de missão que animava os escritores da época -¹⁴ traduziu-se literariamente na necessidade de representar, exaltando-os, aspectos da realidade e dos valores locais.

Como afirma Antonio Candido, “depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa [...] que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los”.¹⁵ A crítica da época, imbuída do mesmo espírito de missão,

¹¹ Rosenfeld e Guinsburg, 2013.

¹² Cf. Candido, 1997a, 1997b.

¹³ Ainda que de modo rebaixado em comparação à teorização romântica alemã, como argumenta Wilton José Marques ao analisar o pioneirismo de Gonçalves de Magalhães, estudioso que, profundamente influenciado pelo desenvolvimento do romantismo francês, a cujas incipientes manifestações artísticas assiste quando de sua estada em Paris, desempenhou um “significativo papel de liderança na condução do processo de implantação do romantismo no Brasil”. Marques, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Cf. Candido, 1997a.

¹⁵ *Idem*, p. 26.

paladinos das Letras brasileiras programaticamente submetidas ao princípio de brasilidade, adotam-no como critério de valoração de uma obra:

[...] a ideia de que a literatura brasileira *deve* ser interessada (no sentido exposto) foi expressa por toda a nossa crítica tradicional, desde Ferdinand Denis e Almeida Garrett, a partir dos quais tomou-se a *brasilidade*, isto é, a presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor.¹⁶

O movimento renovador da literatura brasileira - que, no entanto, não alterou a disposição arcádica fundamental de dotar o Brasil com uma literatura própria - remonta ao período de atividades do grupo da *Niterói*, em Paris, de 1833 a 1836, que culmina com a publicação da referida revista, cujos dois únicos números publicados encerram a essência da nova teoria literária.¹⁷ O grupo, composto de jovens intelectuais brasileiros,¹⁸ lança os fundamentos sobre os quais será erigido o monumento do Romantismo no Brasil, cuja denominação não deve ser fator de confusão deste com os movimentos matriciais, os europeus, como sugere a supracitada dialética do local e do universal:

A relevância histórica reside no fato de Magalhães não ter operado sozinho como imitador de Lamartine e Manzoni, mas de ter produzido junto a um grupo, visando a uma reforma da literatura brasileira. [...] O autor dos *Suspiros Poéticos* promoveu de sistemático os seus ideais românticos (nacionalismo *mais* religiosidade) e o repúdio aos padrões clássicos externos, no caso, ao emprego da mitologia pagã.¹⁹

De destacada importância no cenário de nossas letras, Domingos José Gonçalves de Magalhães “teve enorme prestígio em vida, como líder de um grupo literário ligado ao mundo oficial e como patriarca da renovação nacionalista nas letras”. Do mesmo ano da revista *Niterói*, é seu livro de versos *Suspiros Poéticos e Saudades*, em cujo “prefácio-manifesto”, intitulado *Lede*, proclama “os tópicos fundamentais do Romantismo na sua primeira fase: religião, patriotismo, individualismo sentimental, senso da história, liberdade de expressão”.²⁰

Portanto, no afã de estabelecer uma fórmula de autêntica expressão nacional, linhas de força gerais foram programaticamente instauradas e preconizadas como índices fidedignos da sensibilidade da incipiente nação brasileira. Privilegiando o que se reputava “nacional”, essas

¹⁶ *Idem*, p. 27-28.

¹⁷ Cf. Candido, 1997b.

¹⁸ Antonio Candido lista os seguintes nomes, integrantes do grupo de intelectuais cuja produção se articulou em Paris: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva e Cândido de Azeredo Coutinho. *Idem*, p. 13.

¹⁹ Bosi, 2017, p. 102-103.

²⁰ Candido e Castello, 1980, p. 216-217.

linhas de força temáticas, com as quais operaram nossos escritores com a característica liberdade formal romântica (ainda que alguns, a exemplo de Magalhães, fizessem sobreviver as arcaicas estruturas pré-românticas), foram: o nacionalismo, amálgama do nativismo árcade, forma de preito à natureza local, e do patriotismo, em que predomina o sentimento da *pólis*;²¹ a religiosidade, desde a mais bem caracterizada no credo católico ao sentimento panteísta difuso; e o indianismo, verdadeira “para-ideologia dentro do nacionalismo”,²² por meio do qual foi possível dotar nossa tradição cultural de um lastro heroico de passado e de um universo mítico nacional bem caracterizado.

Não obstante o declarado desígnio de lançar as bases de uma literatura genuinamente brasileira, o caso de Gonçalves de Magalhães, “considerado o introdutor do Romantismo no Brasil”,²³ patenteia a sujeição aos modelos europeus, em um projeto poético hesitante, em que se verifica “a persistência de vestígios clássicos [...] e as notações lusitanizantes [...], em que pese a tendência para o antilusismo, como reflexo da xenofobia desencadeada pela Independência”.²⁴ Embora a produção poética de Gonçalves de Magalhães seja caracterizada pelo descompasso com o ideário romântico de que o poeta foi introdutor, o que justifica o valor estético somenos que a crítica literária confere a sua obra, é necessário reconhecer, como manifestação de uma aguda consciência literária, seu valor histórico:

[...] fundamental para o processo de constituição da literatura romântica que, como é notório, queria-se antes de tudo ser alçada ao *status* de nacional. Dito de outro modo, embora o projeto poético de Magalhães seja mesmo hesitante em relação ao ideário romântico, ou que sua poesia seja marcada por uma qualidade estética duvidosa, não é possível perder de vista o seu significativo papel de liderança na condução do processo de implantação do romantismo no Brasil.²⁵

Acentuando-lhe a relevância histórica, a crítica afirma que “é realmente Gonçalves de Magalhães quem realiza o primeiro esforço de síntese de ideias críticas e estéticas no sentido de acelerar a nossa reforma romântica”.²⁶ Resta-lhe, sobretudo, como poeta secundário, o mérito de haver franqueado o caminho “para o surgimento de legítimos e superiores poetas”,²⁷ dos quais sobressai, indubitavelmente, o nome de Gonçalves Dias, secundado por Casimiro de

²¹ Cf. Candido, 1997b.

²² Bosi, *op. cit.*, p. 104.

²³ Marques, 2019, p. 21.

²⁴ Moisés, 2012, p. 399.

²⁵ Marques, 2019, p. 32.

²⁶ Candido e Castello, 1980, p. 209.

²⁷ Moisés, *op. cit.*, p. 405.

Abreu, em cuja obra “o lirismo amoroso, livre das faixas arcádicas, pode agora, identificado com o próprio Romantismo, motivar altos voos da sensibilidade e da imaginação”.²⁸

Casimiro de Abreu: um ultrarromântico declaradamente brasileiro

Casimiro José Marques de Abreu (1839 - 1860), filho de um abastado comerciante português, nasceu a 4 de janeiro de 1839 na Freguesia da Sacra Família da Vila da Barra de São João.²⁹ Viveu em Portugal de 1853 a 1857, onde pôde estabelecer-se como poeta e dramaturgo, não obstante a tenra idade. Em Lisboa, logrou ver exibida sua peça *Camões e o Jau* em 1856. Nas terras lusitanas, haveria de estabelecer contato com o meio intelectual e, associando-se ao editor lisboeta António José Fernandes Lopes, a quem inclusive concedeu os direitos de reedição do livro de versos publicado no Brasil sob o título *Primaveras* (1859), teve alguns de seus poemas publicados nos periódicos *O Panorama* e *A Ilustração Luso-Brazileira*.

O poeta pertenceu à Segunda Geração do Romantismo brasileiro,³⁰ em cujo seio as influências dos poetas românticos europeus, como o inglês Byron e o francês Musset, fizeram-se sentir mais intensamente por seus caudatários do outro lado do Atlântico. A geração egótica, cujos avatares dão vazão ao sentimentalismo exacerbado que se convencionou associar ao Romantismo, é composta de “rapazes de que a lenda se apossou, deformando-os sob um jugo às vezes admirável das máscaras contraditórias”,³¹ como se esses jovens autores estivessem a encenar um desfile de máscaras, especialmente os mais exaltados: Junqueira Freire, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela.

A dialética do grotesco e do sublime e a sucessão de estados contraditórios e irreconciliáveis são traços de sua pena: “pessimismo, ‘humor negro’, perversidade, de mãos dadas com ternura, singeleza, doçura, nestes poetas é que os devemos procurar [...] Inclusive a atração pela morte, a autodestruição dos que não se sentem ajustados ao mundo”.³² Ao império absolutizante da temática nacionalista (simbolizada pela tríade: Pátria, Deus e Tradição), segue-se a efusão do eu, volúvel, contraditório e ardente por natureza. De acordo com Bosi:

Se na década de 40 amadureceu a tradição literária nacionalista, nos anos que se lhe seguiram, ditos da “segunda geração romântica”, a poesia brasileira percorrerá os meandros do extremo subjetivismo, à Byron e à

²⁸ *Idem*, p. 400.

²⁹ *Cf.* Magalhães Júnior, 1972, p. 5.

³⁰ Massaud Moisés # situa entre os anos de 1853 e 1870. *Cf.* Moisés, 2012, p. 395.

³¹ Candido, 1997b, p. 134.

³² *Ibidem*.

Musset. Alguns poetas adolescentes, mortos antes de tocarem a plena juventude, darão exemplo de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio.³³

Ainda que se possam traçar essas características gerais a propósito da segunda geração romântica, a obra de Casimiro, em seu conjunto, paga tributos muito mais vultosos à tradição poética local que seus coetâneos, quer em função do amaneiramento de suas composições ao gosto médio dos salões da época - por meio do recurso a uma linguagem singela e notoriamente musical, a um limitado e familiar repertório de imagens poéticas, e ao nítido diálogo (expresso, inclusive, em epígrafes que recheiam as *Primaveras*) que estabelece com predecessores (em especial, Gonçalves Dias) - quer devido às intuições de seu autor, que, em seu livro, parecia depositar as esperanças de um sucesso comercial e, sobretudo, em meio à crítica contemporânea.³⁴

Além das inflexões temáticas, que patenteiam um novo complexo psicológico, a época, particularmente o decênio de 1850, foi marcada pela grande popularidade da ópera italiana e por seu influxo sobre a sensibilidade nacional, o que permitiu a ligação do canto ao verso dos poetas românticos: “este dado é da maior importância e permite localizar, no processo de musicalização do verso romântico, um momento decisivo que reforça e amplia a tendência sensível desde Gonçalves Dias e extremada em Casimiro de Abreu”.³⁵

A leitura da obra de Casimiro permite, efetivamente, identificar a musicalidade superficial e o ritmo fácil e cantante que anestesia os sentidos e faz submergir a razão por debaixo da torrente melódica que preside à recitação de muitos de seus versos. No entanto, a generalidade desse caráter poético, especialmente nos dois primeiros Livros das *Primaveras*, só reforça a linha-força de intencionalidade subjacente ao conjunto da obra, como se, comparando-o com seus coetâneos, o culto à improvisação não fosse uma característica de que Casimiro partilhasse.

Subsidiariamente, de modo a corroborar a existência de um projeto organizador das *Primaveras* que escapa à leitura por temas de tais e quais poemas, em detrimento do conjunto da obra, destacam-se as alterações editoriais, que se perpetuam nas reedições da obra, introduzidas pelo brasileiro Joaquim Norberto. Dentre as modificações levadas a efeito pelo editor, que “decide empreender uma edição assumidamente intitulada *Obras Completas de Casimiro J. M. de Abreu*”,³⁶ é particularmente relevante o “desmembramento” do *Livro Negro*

³³ Bosi, 2017, p. 115.

³⁴ Cf. Abreu, 2002, p. XI-XXIX.

³⁵ Candido, 1997b, p. 137.

³⁶ Pereira, 2016, p. 132.

de seu conjunto original como subseção do *Livro III*, fazendo crer aos leitores que, de sua concepção inicial, a referida subseção constituía um Livro à parte.

A primeira edição, dada “à estampa na tipografia de Paula Brito, compreendia então um prólogo e uma dedicatória em verso, seguida de setenta poesias, agrupadas em três livros principais”.³⁷ A subseção intitulada *Livro Negro* integrava o último dos três livros principais e não figurava como um livro separado, como as modernas edições o apresentam; isto é, era parte integrante do *Livro III* e, como tal, expressa uma intencionalidade que se vê desfigurada pela inovação editorial acima descrita.

Essas alterações, portanto, aparentemente anódinas, procedem diretamente da tendência psicobiográfica que caracteriza a crítica romântica, da qual Joaquim Norberto, também editor, foi um de seus expoentes. Os representantes dessa crítica, em suas análises, obscurecem os limites entre vida e obra, na medida em que tendem a explicar uma pela outra. Assim, temas isolados e poemas esparsos, representativos de dramas íntimos e complexos psicológicos supostamente vivenciados pelos autores que analisam, sobrelevam o efeito de conjunto da obra e a consideração dos fatos literários em si. Evidentemente, a obra de Casimiro não experimentou outra sorte: submetida à deformadora pena dos críticos românticos, as *Primaveras* foram reduzidas a tais e quais temas, e, ao *Livro Negro*, nada dedicou-se além de deplorações e menções ocasionais.

³⁷ *Idem*, p. 129.

Capítulo 2

2. Recepção e crítica psicobiográfica: fratura e redução

À já referida escassez de textos que se dediquem a refletir sobre a obra de Casimiro de Abreu, deve-se somar a persistência de leituras que ora priorizam certos temas, aos quais reduzem o conjunto da obra, ora emitem juízos de valor desprovidos de qualquer explicitação objetiva de critérios valorativos, ora se utilizam de dados biográficos e supostos traços psicológicos do autor como critérios explicativos de sua produção poética, em um enfoque crítico psicobiográfico, robustecido pelas discutíveis contribuições psicanalíticas do ensaio de Mário de Andrade, *Amor e Medo*, texto homônimo de um poema de Casimiro de Abreu, em que o autor de *Macunaíma* trata principalmente daquilo que designa por “‘medo de amar’, entendendo, por isto, a não realização do ato sexual vivenciada pelos poetas românticos em seus poemas”.³⁸ Há, no entanto, outros textos críticos que, mais distanciados desse psicologismo, salientam “o aspecto literário com o intuito de estabelecer e resolver questões inerentes à poética, tomada em seu sentido estrito”.³⁹

Crítica psicobiográfica

Do primeiro conjunto de textos, pode-se afirmar que confundem a “convenção romântica, que prescreve a exploração dos sentimentos com exposição direta e sem mediação [...], com espontaneísmo poético”⁴⁰ e, ao assim procederem, tomam o código romântico por simples compulsão poética, justificada pela indevida hipertrofia de dados biográficos e suposições psicologizantes.

³⁸ Alves, 1998, p. 45.

³⁹ *Idem*, p. 30.

⁴⁰ *Idem*, p. 56.

Sustenta-se a hipótese de que o teor psicobiográfico de alguns dos autores que se dedicaram a pensar a obra poética de Casimiro de Abreu remonta à recepção inicial das *Primaveras* pela crítica romântica, que, “com efeito, [...] se baseia na teoria do nacionalismo literário”,⁴¹ de modo a compor o quadro de uma crítica “[...] medíocre, girando em torno das mesmas ideias básicas, segundo os mesmos recursos de expressão”, tratando-se, no fundo, de “uma questão de modelos a seguir”.⁴²

Inspirada por um patriótico espírito de missão, fazendo passar subjetivos juízos de valor desprovidos de critérios objetivos por juízos críticos, a crítica romântica brasileira reconhecia ou negava valor a obras e autores em função dos traços de brasilidade, de modo que - como é o caso do *Livro Negro* de Casimiro de Abreu - a produção poética que não partilhasse tematicamente desse ímpeto nacionalista era deplorada pela crítica como acessos de um temperamento infantil e justificada por eventos biográficos que pudessem, ao mesmo tempo, esclarecer esses desvios poéticos e reabilitar seu autor aos olhos de uma tradição que deveria cantar apenas a terra e seus habitantes.

Compilados pelo crítico Joaquim Norberto e dados à estampa, em volume único, em 1877, os escritos em verso e os poucos em prosa de Casimiro de Abreu, na referida edição, são introduzidos por uma série de “juízos críticos” que permitem fazer um compreensivo balanço da recepção crítica da obra na segunda metade do século XIX. Escritos em tom laudatório, louvam, via de regra, a aura nacionalista que ressuma dos poemas que se concentram no *Livro I*, em nítida concordância com os ditames da crítica romântica e da teoria geral da literatura brasileira vigente, e deploram o teor plangente e melancólico do *Livro Negro*,⁴³ mais claramente influenciado pelo romantismo europeu,⁴⁴ justificando seu conteúdo pela mocidade de seu escritor e pela chave interpretativa da “vocação contrariada”, por meio da qual vida, frustrada em suas aspirações artísticas, e obra se contrapõem.

⁴¹ Candido, 1997b, p. 285. A propósito da teoria do nacionalismo literário, Candido assim sumaria suas teses centrais, que configuram, *grosso modo*, um simples repisar das proposições gerais do pré-romântico franco-brasileiro Ferdinand Denis: “1) o Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) esta literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-los como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional a descrição da natureza e dos costumes; 5) a religião não é característica nacional mas é elemento indispensável da nova literatura; 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais os escritores que anunciam as correntes atuais”. *Idem*, p. 294.

⁴² *Idem*, p. 293.

⁴³ À exceção dos juízos críticos de Pedro Luiz e do próprio Joaquim Norberto, que avaliam elogiosamente os poemas dessa parte da obra.

⁴⁴ Cf. Candido, 1997b, p. 137.

Norberto – partidário da “causa americana” e ferrenho defensor da “tese da autonomia total”, isto é, de que, desde os primórdios, a literatura brasileira gozava de autonomia relativamente à portuguesa – “assinala a capacidade poética dos índios e chega a considerá-los iniciadores da nossa literatura”.⁴⁵ Em seus escritos, nomeadamente aqueles publicados na *Revista Popular* de 1859 a 1862, celebra a natureza de nossas terras e sua capacidade de inspirar obras literárias, e discorre sobre a originalidade de nossa literatura, para ele “dependente da harmonia entre a literatura produzida e a natureza que a inspira”.⁴⁶

Traçado esse ligeiro perfil ideológico, é fácil compreender como aquele que “foi talvez a figura central da crítica romântica”⁴⁷ se manifeste a propósito do *Livro Negro*, em uma sutil tentativa de justificar os “desvios” temáticos de seu autor. Para tanto, invoca o argumento da mocidade do escritor e torna exclusivo à lira de Casimiro o convencional tema da vocação contrariada pelas agruras da vida, a oposição romântica entre vida e poesia:

O *Livro negro* é composto de um pequeno número de poesias; há aí muitas, porém, que se acham no caso de lhe pertencer pelo seu estilo repassado da mais pungente e acerba melancolia e pelo seu colorido fúnebre, que só lhe podia fornecer o fel de que lhe impregnaram o coração ainda infantil, pela contrariedade com que torceram as nobres vocações da sua alma.⁴⁸

O ímpeto biográfico próprio aos críticos do romantismo brasileiro, muitas vezes pouco fidedigno e dado à invenção de eventos que pudessem enobrecer os biografados, é uma chave interpretativa dos poemas que desviam do programa estético estabelecido pelos paladinos do nacionalismo literário, e sutil ferramenta de justificação desses desvios poéticos. No entanto, ao tomarem a vida pela obra, esses “juízos críticos” engendram uma grave confusão teórica, incapazes de distinguir entre “convenção” e “compulsão” poética.⁴⁹

Pode-se questionar a severidade da referida “contrariedade” que verteu tanto “fel” no “coração ainda infantil” do autor das *Primaveras* na mesma chave em que tal argumento é invocado: por referência à sua biografia. Em Lisboa, para onde fora encaminhado aos 14 anos para concluir os estudos mercantis, logrou ver representada, pouco mais de dois anos depois de seu desembarque, uma cena dramática de sua autoria, *Camões e o Jau*, em 18 de janeiro de 1856, em um teatro lisboeta: “O brasileiro, que quatorze dias antes completara 17 anos, tinha a sensação de estar conquistando Lisboa! Como complemento de um espetáculo teatral,

⁴⁵ *Idem*, p. 299.

⁴⁶ *Idem*, p. 303. Esse posicionamento ideológico, a despeito da força constritora da liberdade artística dos escritores do período romântico, revestia-se de grave importância histórica: “manter o ponto de vista autonomista era essencial, nessa fase em que o impulso criador se ligava estreitamente ao designio ideológico de colaborar na construção nacional”. *Idem*, p. 302.

⁴⁷ *Idem*, p. 298.

⁴⁸ Abreu, 1877, p. 9.

⁴⁹ Alves, 1996, p. 46-47.

estreava no Teatro Dom Fernando uma cena dramática em versos de sua autoria”.⁵⁰ A projeção conquistada pelo jovem escritor não se esgotou na representação de sua cena: “Para o autor de *Camões e o Jau* não seria difícil, ainda no ano de 1856, forçar as portas das principais publicações portuguesas que estampavam trabalhos literários: *O Panorama*, *O Progresso*, a *Ilustração Luso-Brasileira* e o *Almanaque de Lembranças*”.⁵¹ No mesmo ano de 1856, a 12 de julho, após breve viagem pela região do Porto, “estava ele de novo em Lisboa, como se comprova pela assinatura de um contrato, com o livreiro Antônio José Fernandes Lopes, para a publicação, na capital portuguesa, da segunda edição das *Primaveras*”,⁵² cuja primeira edição seria dada à estampa na então capital brasileira, Rio de Janeiro.

Em vista de tamanhas conquistas literárias, considerando a idade do poeta e sua condição de estrangeiro, pode-se perguntar se Casimiro de Abreu, de fato, havia sido contrariado em sua vocação? A resposta, obviamente, pode ser formulada em termos negativos.

Quanto aos juízos críticos compilados por Joaquim Norberto, constantes da introdução à edição de 1877 das obras de Casimiro de Abreu, via de regra imbuídos de um teor laudatório e biográfico, permitem acesso a “uma apreciação da primeira recepção crítica do poeta”.⁵³ De tais juízos, que configuram, em grande parte, um exercício de erudição dos próprios críticos, serão considerados, sobretudo, os que dizem respeito ao *Livro Negro* e passagens que ilustram o pendor de tomar a obra pela vida, e vice-versa. Para facilitar a apreciação de cada um deles, serão apresentados na ordem em que constam na referida edição.

O primeiro dos autores que ofereceram seu contributo a essa introdução crítica foi Justiniano José da Rocha, homem de seu tempo que, assim como os contemporâneos seus, torna aspectos convencionais (e, portanto, gerais) da estética romântica - que prima pela espontaneidade e sinceridade dos sentimentos expressos pelo autor - particularidades da pena e da índole de Casimiro: “É porém o *amor* o que mais constante lhe faz vibrar o coração, e a menor leitura do livro basta para mostrar que é escrito com o *coração*”.⁵⁴

⁵⁰ Magalhães Júnior, 1972, p. 21. O biógrafo não economiza adjetivos ao descrever a façanha do jovem poeta: “Não era pequena a vitória de Casimiro de Abreu, em sua idade, numa terra estranha, onde, pouco mais de dois anos antes, desembarcara inteiramente desconhecido. O rapazinho começara por um rasgo de extrema audácia: fazendo surgir no palco o maior poeta da língua portuguesa. [...] Fazer falar Camões, num palco lisboeta, em versos brancos, era uma temeridade. Mas se os adolescentes não forem capazes de tão desmedida ousadia, que há de ser?”. *Idem*, p. 22.

⁵¹ *Idem*, p. 30.

⁵² *Idem*, p. 42.

⁵³ Abreu, 2002, p. XXXIII.

⁵⁴ Abreu, 1877, p. 12.

Em seguida, consta o juízo de J. C. Fernandes Pinheiro. Menos particularista em seus comentários, empunha o estandarte do Romantismo, cuja poesia, “filha do coração”, é boa e verdadeira, em oposição à clássica, produto do cálculo, de engenho artístico, do emprego de fórmulas e da observância a modelos. Nas suas palavras, “Saudemos a aparição de mais um belo livro de boa e verdadeira poesia, *filha do coração e não do cálculo*”.⁵⁵ Ainda que o crítico filie os poemas do *Livro Negro* à incipiente tradição local, por referência a Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, revelando a preocupação em estabelecer uma linha de continuidade literária, avalia-o negativamente, sem explicitar os valores estéticos que subjazem ao juízo de valor formulado:

Para pagar um tributo ao gosto da época, quis também o autor queimar alguns grãos de incenso nas aras de Byron e de Alfredo de Musset, e aproximar-se neste ponto a Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, de quem seu estro tanto distanciava. Com franqueza diremos que no nosso humilde conceito o *Livro Negro* é o que mais nos desagradou de toda essa interessantíssima coleção, que recebeu no batismo da imprensa o nome de *Primaveras*.⁵⁶

Escrita por Pedro Luiz, a análise central, não apenas pela extensão do texto ou pelo abono de Norberto, mas pela perspicácia de certas passagens e pela avaliação positiva do *Livro Negro*, em que “se percebe o cunho de uma ideia grave e um espírito sob a impressão de algum sentimento triste”, apreende a existência de um projeto poético que percorre os três livros que compõem as *Primaveras*, em cujo ramalhete “há flores sepulcrais ao lado de flores festivas”.⁵⁷

Ainda que essa análise pareça mais objetiva, o crítico é fiel à ordem do dia e desemboca na exposição de fatos biográficos para justificar os descontentamentos e as amarguras que ressumam das *Primaveras*: “Casimiro de Abreu teve de partir criança ainda para fora de seu país; - abandonou o solo da pátria e foi viver algum tempo em Portugal. Daí cantos saudosos, aspirações queixosas de quem precisa para viver do ar embalsamado de sua terra”.⁵⁸ Adiante, em uma formulação que encontrará correspondência na “descida de tom”, de Alfredo Bosi, e nos “tons menores”, de Antonio Candido, Pedro Luiz inscreve a poesia casimiriana no “gênero familiar”, cuja paternidade atribui ao poeta francês Victor Hugo:

⁵⁵ *Idem*, p. 12. (Grifos nossos)

⁵⁶ *Idem*, p. 15.

⁵⁷ *Idem*, p. 16.

⁵⁸ *Idem*, p. 17-18.

[...] que alimentou com seus cantos e embalou nos seus braços essa outra poesia, [...] mais modesta, poesia que não tem como horizonte o céu franjado de nuvens encantadas, porém unicamente as quatro paredes de uma casa; poesia que não segue o voo altivo do condor, mas acompanha simplesmente o novelo de fumo que se escapa do teto.⁵⁹

O autor, inclusive, é capaz de apreender, ainda que de forma implícita, a coerência interna da obra de Casimiro ao perceber como o fim do desterro, figurado no poema *No Lar*, configura um momento de transição na obra, vestíbulo que dá acesso ao conjunto de poemas enfeixados sob o título *Brazilianas*. Da figuração subjetiva da terra natal presente nos primeiros poemas, cujos traços são ditados pela lembrança, anteriores às *Brazilianas*, nesta seção, preludiada pelo *No Lar*, sua terra adquire contornos mais nítidos e objetivos, “e desenha-se aos olhos de todos com os traços firmes da realidade”.⁶⁰

A percepção da existência de uma intencionalidade, ou de um projeto poético que orienta as escolhas temáticas e formais, é corroborada pela concepção de fazer poético advogada pelo crítico, que assim se expressa: “O poeta não pinta unicamente; de seus atributos o mais sublime é o dom de criar”.⁶¹ Percebe-se nessa formulação uma sutil censura à crítica contemporânea, que, via de regra, reconhecia valor literário às obras que apresentassem intensos e pitorescos elementos de nossa cor local. Para o crítico, o fazer poético não se esgota na mimese, concebida como representação da realidade e observância a modelos; vai além e se manifesta na faculdade criativa do poeta, que tem no mito do gênio romântico seu ideal.

Pedro Luiz conclui seu juízo crítico repisando a sinceridade e a espontaneidade dos sentimentos presentes na obra literária, a supremacia da emoção sobre a razão, cujo caráter convencional é escamoteado pelo viés biográfico da crítica romântica, como se o fazer poético fosse possível sem qualquer traço de mediação, sem o empenho de faculdades cognitivas, submetendo-se forçosamente à inconstância dos sentimentos, dos quais deve criar um fiel retrato: “A poesia, filha do coração, é a sua voz, seu eco [...]. Se o coração pula, a pena corre pelo papel, e aí deixa estampado um hino de felicidade e de gratidão. Se o coração se contrai, o hino necessariamente é de mágoa”.⁶²

J. M. Velho da Silva, por sua vez, deplora o tom melancólico com que Casimiro remata as *Primaveras*, ignorando a progressão temática que confere coerência interna à obra:

⁵⁹ *Idem*, p. 19-20.

⁶⁰ *Idem*, p. 21.

⁶¹ *Idem*, p. 24.

⁶² *Idem*, p. 34.

“Fecha o poeta o seu volume de *Primaveras* - com o *Livro negro*. Oh, que antes o houvera rematado com um livro cor de rosa, recamado de matizes do céu, ao anunciar o erguer do sol do meio das águas do oceano no seu banho da madrugada”. Prossegue, comparando o *Livro negro* aos dois livros anteriores, ao cabo dos quais o “alaúde também desce um pouco da afinação e destoa uma ou outra corda”.⁶³

Ernesto Cibrião discorre sobre os poemas de caráter elegíaco de Casimiro de Abreu, sem, contudo, mencionar o *Livro Negro*. Excessivo em seus comentários, socorre-se do biografismo característico da crítica romântica para justificar o teor melancólico de muitos dos poemas que compõem as *Primaveras*, pois, “contrariado pela solicitude da família”,⁶⁴ Casimiro de Abreu foi tolhido em seus precoces arroubos poéticos pelas imposições paternas, na estabelecida chave da vocação contrariada, também ela convencional e não exclusiva à pena do poeta fluminense.

Simple eco das análises anteriores que tomam a vida pela obra, escreve um anônimo: “Entretanto, ele sofria e muito, e quem quiser certificar-se, leia o seu *Livro negro*, que faz parte de suas belas *Primaveras*, e aí verão os suspiros tristes e melancólicos do poeta sertanejo”.⁶⁵

Reinaldo Carlos Montóro atribui o sofrimento de Casimiro - de que sua poesia, para a crítica romântica, constituiria um índice incontestado – não apenas à vida comercial que lhe era imposta, contrária a suas aspirações artísticas, mas também à sua organização psíquica: “[...] por certo bem duras reprimendas vieram agravar as íntimas dores daquela organização delicada e nimiamente suscetível”.⁶⁶

Louvando-lhe os rasgos de “fé e unção religiosa” e os cantos nostálgicos, repassados “de saudade e ternura”,⁶⁷ Maciel do Amaral limita-se a identificar nas *Primaveras* traços genéricos condizentes com o temário do primeiro Romantismo no Brasil: cantos de louvor ao solo pátrio, à família e à religião. Nada menciona a propósito do *Livro Negro*.

J. D. Ramalho Ortigão explora, como seus contemporâneos, o fértil veio crítico da vocação contrariada para o ensaio de uma análise psicobiográfica dos poemas de Casimiro, em cujo íntimo travavam “terrível luta [...] o gênio do poeta e o espírito do caixeiro”.⁶⁸ O crítico apresenta algumas das composições de Casimiro, precisamente as que permitem

⁶³ *Idem*, p. 46.

⁶⁴ *Idem*, p. 47.

⁶⁵ *Idem*, p. 50.

⁶⁶ *Idem*, p. 53.

⁶⁷ *Idem*, p. 58.

⁶⁸ *Idem*, p. 64.

ilustrar seu ponto de vista crítico; não menciona nenhuma pertencente ao *Livro Negro*, seção cuja existência nem ao menos refere.

No esforço de fixar-lhe a filiação à tradição poética brasileira, Pinheiro Chagas atém-se às *Canções do Exílio* compostas por Casimiro, “poeta essencialmente brasileiro” que, impressionado pelos sonoros e lapidares versos de Gonçalves Dias, canta do desterro em Portugal o “desejo ardente de voltar à sua pátria”.⁶⁹ De acordo com o crítico português, “Espontaneidade, ardor muitas vezes irrefletido, expansão fervente de todos os sentimentos que lhe abrasavam a alma”⁷⁰ são os caracteres que resumem as *Primaveras*. É escusado dizer que, ao *Livro Negro*, não há qualquer menção, na medida em que referi-lo desviaria o crítico do propósito de reiterar a brasilidade de Casimiro.

Após a seção de apresentação dos comentários dos autores citados, hauridos em periódicos que circulavam à época, Joaquim Norberto apresenta uma “notícia sobre o autor e suas obras” em que coteja os supostos fatos biográficos com o evoluir poético de Casimiro de Abreu, tomando os primeiros como justificativa do segundo. A certa altura de seu texto, em tudo caracterizado pela ênfase romântica que colore com as mais intensas tonalidades as dores e as alegrias do biografado, concedendo-lhes um matiz por vezes ofuscante, ao referir o sofrimento provocado pela “vocação contrariada”, afirma que a “musa, sem a afetação dos poetas *byronianos* ou *mussetianos*, só lhe inspirava cantos elegíacos, que confiava às páginas do seu *Livro negro*”.⁷¹

A subdivisão das *Primaveras* em quatro livros é apresentada como parte do projeto poético de Casimiro de Abreu, sem que seja referida à arbitrária reorganização da matéria poética empreendida por Norberto, que procede a uma ligeira descrição de cada um dos livros, dos quais enaltece o primeiro, “o melhor de todos eles”, e no qual “estão as suas canções do exílio, e os cantos da pátria, e os hinos da sua alma ao Criador”.⁷² A propósito do *Livro Negro* afirma: “o quarto que contém as poesias elegíacas, as páginas do livro negro da sua alma, é por assim dizer o seu [*sic.*] autobiografia”.⁷³ Endossa a opinião de Pedro Luiz, o qual louva a qualidade poética do *Livro Negro*, a despeito de não apresentar critérios valorativos objetivos que o permitam sustentar sua opinião, assim como não são objetivos os critérios adotados pelos que condenam, pelo seu caráter elegíaco aparentemente alheio ao programa nacionalista do primeiro romantismo, a referida seção:

⁶⁹ *Idem*, p. 68.

⁷⁰ *Idem*, p. 66.

⁷¹ *Idem*, p. 97.

⁷² *Idem*, p. 104.

⁷³ *Ibidem*.

Os ilustres críticos, Conego Fernandes Pinheiro e o Sr. Dr. Velho da Silva, parecem condenar essas páginas de luto, repassadas de não sei que *byronismo* ou *mussetismo*, e que todavia nada têm de afetação; consentirão, porém, que divergindo de suas opiniões, me apadrinhe aqui com outra não menos valiosa, que é a do distinto Sr. Dr. Pedro Luiz.⁷⁴

De modo geral, esses comentários sublinham a espontaneidade, a sinceridade e a suposta ausência de estudo ou reflexão que caracterizam o estro de Casimiro, guiado pelos arroubos de seu coração ardente e juvenil. A essa caracterização geral de sua produção poética, podem-se aduzir fatos biográficos contrapostos, o que permite colocar em relevo a convencionalidade da imagem idealizada e plasmada nos moldes do gênio romântico, cuja obra, irretocável, prescinde da observância a modelos e regras.

É digno de menção o fato de Casimiro de Abreu ter participado de uma seleta coterie de precoces poetas, dos quais fazia parte o jovem Machado de Assis, grupo que se reunia na saleta do advogado Caetano Alves para o estudo de assuntos concernentes ao universo das artes:

À medida que se multiplicavam os poemas de Casimiro de Abreu nas colunas do grande jornal [o *Correio Mercantil*], ampliava-se o círculo de suas relações literárias e o seu prestígio. Assim é que ele foi acolhido no grupo constituído em torno do advogado e poeta baiano Caetano Alves de Sousa Figueiras.⁷⁵

Além disso, Casimiro de Abreu revisava seus versos com frequência. O seguinte excerto permite que se tenha uma ligeira noção da extensão das alterações que realizou na primeira versão do poema *Minha Terra*, para que fosse finalmente dado à estampa na coletânea das *Primaveras*:

Além de ter alterado trinta e dois versos e suprimido toda uma estrofe, simplesmente enumerativa, que repetia acidentes geográficos já mencionados em outras, Casimiro de Abreu, na versão definitiva, antepôs a estrofe que começa com o verso *É um país majestoso* à estrofe que se inicia com o verso *Ao lado da cachoeira*. Isso pode dar bem a ideia de como, sob um aparente desleixo, ele esforçadamente cuidava da forma de suas composições poéticas.⁷⁶

Sestro de que os vários juízos críticos mencionados dão mostras, a crítica romântica, em seu ímpeto biográfico, funde vida e obra, cujos limites tornam-se nebulosos, na medida em que adotam “*ipsis litteris*” a concepção romântica da arte como criação espontânea e

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Magalhães Júnior, 1972, p. 77.

⁷⁶ *Idem*, p. 33.

natural do ‘gênio’ e, ao mesmo tempo, esquecendo-se de que tal concepção é antes uma convenção própria desse período”.⁷⁷ Nesse sentido, a despeito de todas as evidências que um simples resvalar de olhos pelas *Primaveras* exibem em contrário, os críticos românticos enfatizam, na poesia de Casimiro, o elemento da espontaneidade como ausência de reflexão, juízo ilustrado pelas palavras de Ramalho Ortigão, para quem o poeta “desconhece os segredos da linguagem”, por não haver estudado “em alheios moldes a forma em que tem de vazar-se a inspiração”, além de não ter aprendido “a mecânica da palavra nem o contraponto da versificação”. Singela e cordialmente, este revela o que sente, “sem o querer, sem o pensar, talvez”, em um livro de “poesias fugitivas”.⁷⁸

No entanto, a própria estrutura composicional das *Primaveras* oferece abundantes provas de que esse juízo tão caro à crítica romântica carece de sustentação: além de um prólogo e de um poema introdutório, o A ***, que opera metatextualmente como comentário geral à coletânea, as 19 epígrafes que são usadas na obra⁷⁹ atestam o conhecimento de “alheios moldes”, por meio da menção a autores de aquém e além-mar, marcando a posição de Casimiro no âmbito do romantismo brasileiro. Em outras palavras, revela um abrangente escopo de influências literárias, por meio das quais o poeta paga o devido tributo ao então vigente nacionalismo literário e, simultaneamente, ao “romantismo egótico” sob o influxo dos modelos europeus.

Mais equilibrada, embora ainda influenciada pelo ímpeto biográfico que animava a crítica romântica, destaca-se a crítica naturalista, da qual José Veríssimo foi um dos grandes representantes, adotando “critérios de avaliação que se referem tanto à sua preocupação com a literatura brasileira quanto à sua adesão às teorias deterministas”.⁸⁰ Para Veríssimo, Casimiro de Abreu “é o poeta do amor e da saudade”; desta, os matizes mais sombrios dão azo à nostalgia; os temas que privilegia, contudo, são referidos à sua congênita “sensibilidade doentia”, que teria exacerbado “o drama íntimo da sua vida, o seu gênio desconhecido, a sua vocação contrariada e, acaso, as imperfeições do lar paterno”.⁸¹ A essas circunstâncias adversas, acrescenta, portanto, em conformidade com os preceitos deterministas do

⁷⁷ Alves, 1998, p. 26.

⁷⁸ Abreu, 1877, p. 59.

⁷⁹ As epígrafes que constam das *Primaveras*, tanto as que antecedem cada seção da obra, quanto as que encimam determinados poemas, são passagens, em sua maioria versos, colhidas à obra dos seguintes autores, nacionais e estrangeiros: Teixeira de Melo, Lamartine, Chateaubriand, Gonçalves Dias, Victor Hugo, Almeida Garret, Metastásio, Musset, James Montgomery e Álvares de Azevedo.

⁸⁰ Abreu, *Op. cit.*, p. 38.

⁸¹ Veríssimo, 1977, p. 32.

materialismo cientificista predominante no século XIX, sua “sensibilidade orgânica” e doentia.

A nacionalidade da poesia de Casimiro se manifesta não apenas nos temas de que trata, sobretudo na “saudade da terra, com os encantos que essa saudade aumentava ou criava”,⁸² mas também em sua dicção espontânea e natural, repassada de “sentimento popular”.⁸³ Assim como a crítica romântica, os juízos de José Veríssimo, a despeito de suas pretensões à cientificidade, incorrem nos mesmos excessos: a tentativa de compreender a obra pela vida e a aparente ignorância dos preceitos “típicos do ideário romântico – domínio da emoção sobre a razão (‘sinceridade dos sentimentos’) e liberdade de criação (‘espontaneidade do torneio frásico’).”⁸⁴

Robustecida pelo texto ensaístico de Mário de Andrade, *Amor e Medo*, a tendência psicobiográfica é acrescida pelo autor modernista de elementos da psicanálise. Seu estudo explora o tema do “medo do amor” e suas lateralidades nos românticos de nossas letras, e merece atenção pelo espírito de novidade que o sustenta e pelas “noções contemporâneas de psicologia”⁸⁵ que ilustram suas questionáveis análises, a propósito das quais Cilaine Alves (1998), em seu estudo sobre o poeta Álvares de Azevedo, afirma que “o teor desses argumentos [de Mário de Andrade] irá conferir à análise uma aparente legitimidade que não condiz, contudo, com a consideração do fato literário”.⁸⁶ Percorrendo os obscuros meandros do inconsciente de grandes poetas do nosso Romantismo, o modernista faz de seus escritos verdadeiros prontuários psicológicos, identificando-lhes complexos e, no caso específico de Álvares de Azevedo, psicopatologias incuráveis, como uma constituição feminina, fruto de uma educação “excessivamente entre saias, o que já é prejudicial pro desenvolvimento masculino dos rapazes”,⁸⁷ e um amor obsessivo pela mãe, manifestação do complexo edipiano, “a razão mais importante da sua inexperiente rapazice”.⁸⁸

Sobre o cantor das *Primaveras*, que sofreu menos o medo do amor que Álvares de Azevedo, Mário de Andrade ressalta seu “carioquismo seresteiro” e a “cretina safadeza das minúsculas libertinagens”⁸⁹ com que o eu lírico se compraz nos poemas, por meio das quais

⁸² *Idem*, p. 33.

⁸³ *Idem*, p. 35.

⁸⁴ Alves, 1998, p. 40.

⁸⁵ Andrade, 1974, p. 220.

⁸⁶ Alves, *Op. cit.*, p. 45.

⁸⁷ Andrade, *Op. cit.*, p. 217.

⁸⁸ *Idem*, p. 221.

⁸⁹ *Idem*, p. 206, 201.

procura libertar-se do respeito romântico à mulher, “lateralidade em que a timidez de amar”⁹⁰ se desdobra.

No veio crítico aberto por Mário de Andrade, a análise de Massaud Moisés reduz a obra poética de Casimiro de Abreu a desdobramentos temáticos de um fulcro: a infância, “tema único de que os demais seriam meras subespécies”.⁹¹ De acordo com o crítico, o poeta fluminense “deixou um legado poético marcado indelevelmente pelo signo da idade que lhe coube atingir: ambígua como os anos que viveu, a sua obra oscila entre a infância (ou infantilidade), que teimava em persistir, e a maturidade, que nebulosamente se anunciava”.⁹² Essa ambiguidade, à qual subjaz a fixação materna, manifesta-se no “sonho de um amor puro e o de um amor realizado mas preservando a inocência daquele”,⁹³ na medida em que o desejo amoroso se converte em “anelo da pureza afetiva de extração maternal”.⁹⁴ Em suma, no quadro de uma crítica psicanalítica, Moisés assevera que “a fixação à mãe, além de núcleo de retorno à infância, sugere complexos edipianos não resolvidos em grande parte determinantes de sua poesia”.⁹⁵

O rebuscamento do autor não é suficiente para escamotear a impropriedade dos argumentos aduzidos na análise, na medida em que lê “a produtividade da arte [...] como procedimento inconsciente”⁹⁶ e ignora o necessário elemento de mediação intelectual que o fazer poético implica, como se o poeta ingênua e inadvertidamente vertesse, com absoluta imediatez, sua vida íntima no texto que produz. Contra esse posicionamento crítico, é possível mencionar um fragmento de *A Virgem Loura*, obra em prosa em que Casimiro alude, em um rasgo de autonegação, a *Meus oito anos*, colocando em xeque a suposta fidedignidade dos sentimentos e afetos consignados no poema: “Ah! meus oito anos! Quem me dera tornar a tê-los! Mas... nada, *não queria, não*; aos oito anos ia eu para a escola, e confesso francamente que a palmatória *não me deixou grandes saudades*”.⁹⁷ Longe de manifestar volubilidade e inconstância por parte de um autor imaturo e preso à malha de complexos que apenas modernamente podem ser acuradamente diagnosticados, o transcrito evidencia a natureza literária da infância como *topos* privilegiado pelo Romantismo.

⁹⁰ *Idem*, p. 201.

⁹¹ Moisés, 2012, p. 418.

⁹² *Idem*, p. 417.

⁹³ *Idem*, p. 421.

⁹⁴ *Idem*, p. 420.

⁹⁵ *Idem*, p. 419.

⁹⁶ D’Angelo, 1998, p. 98.

⁹⁷ Abreu, 1877, p. 355 (Grifos nossos).

Crítica psicoestilística

Do segundo conjunto de textos, que se ocupam mais detidamente do fato literário e que “ênfatizam questões de ordem temática e estrutural”,⁹⁸ é visível o distanciamento relativamente ao biografismo e aos psicologismos obsedantes das análises anteriores. Trata-se de uma crítica que Cilaine Alves reconhece como psicoestilística.⁹⁹

O poeta Carlos Drummond de Andrade é um desses autores. Em um exercício de crítica literária, discorre sobre as *Primaveras* no pequeno ensaio intitulado *No Jardim poético de Casimiro*, publicado em 1944 no livro *Confissões de Minas*. Nele, salienta a mediania do registro poético de Casimiro, sua “tocante vulgaridade”, em que “tudo é comum a todos”. Nesse sentido, a popularidade de seu “vulto tranquilizador” é assegurada pela estreiteza do espectro de sentimentos que sua modesta lira é capaz de percutir.¹⁰⁰ Sua harmoniosa lírica, que se afasta de preocupações sociais e políticas, situa-se habilmente em temas que ignoram

tudo que é drama coletivo e até qualquer drama individual que não se inclua num destes esquemas: a) o homem se recorda da infância e fica triste; b) o homem tem um amor que não pode realizar-se e também fica triste; c) o homem está longe da terra natal e sente saudade.¹⁰¹

Drummond reconhece uma certa dose de sensaboria na lírica de Casimiro, cuja estreiteza temática não degenera em aborrecimento por conta da simplicidade formal que adequadamente emprega para dar vazão aos temas restritos de que trata, fator que assegura coerência à obra – a adoção de um estilo grandiloquente não se adequaria à singeleza da matéria poética.

A propósito da lírica amorosa do fluminense, o poeta mineiro identifica traços da “volúpia dos opostos” que caracteriza a convenção romântica: ao mesmo tempo que, em certos poemas, sugere “pensamentos lúbricos”, sua formulação “no condicional” associada aos escrúpulos de “poeta casto”,¹⁰² preocupado em preservar a virgindade da mulher amada, imprime ambiguidade aos versos. Essa análise antecipa elementos da idealização de conduta presente na “teoria do amor burguês” formulada por Antonio Candido. Drummond ainda alude metonimicamente ao *Livro Negro* ao mencionar as “*Poesias elegíacas*” de Casimiro, nas quais a murmurante melodia de um “sentimentalismo epidérmico” eleva-se “para exprimir – ou denunciar – alguma coisa de mais forte, mais inquietante”: a sua “amarga

⁹⁸ Alves, 1998, p. 56.

⁹⁹ Cf. *Idem*, p. 56-65.

¹⁰⁰ Andrade, 2020, p. 30, 32.

¹⁰¹ *Idem*, p. 30.

¹⁰² *Idem*, p. 32-33.

fisionomia”,¹⁰³ a que a têmpera dos anos daria consistência, e que não chegou a formar-se devido à morte prematura do autor.

Por sua vez, Alfredo Bosi acentua, por compara o a contemporâneos de Casimiro, a mediania e a simplicidade (que em suas palavras adquirem um sentido pejorativo) das *Primaveras*, ajustadas   “compreensão do público médio” por meio de uma “*descida de tom* em rela o   poesia de Gonçalves Dias,  lvares de Azevedo e Junqueira Freire”.¹⁰⁴ O crítico afirma:

Na verdade pouco diferiria destes [Gonçalves Dias,  lvares de Azevedo e Junqueira Freire] se o critério de compara o se esgotasse na escolha dos temas, valorizados em si mesmos: a saudade da infância, o amor à natureza, os fogachos de adolescente, a religião sentimental, o patriotismo difuso.¹⁰⁵

Distancia-se, dessa forma, da simples identifica o de temas, cuja regularidade concebe como parte dos preceitos que regem a sensibilidade e a estética rom nticas, e se preocupa com o estilo empregado ao tratar desses mesmos temas, n o obstante incorra nas redu o es operadas pelos textos do conjunto anterior ao recorrer a supostos elementos da personalidade do autor: “Casimiro reduzia a natureza e o próximo a um ângulo visual menor: o do seu temperamento sensual e menineiro”.¹⁰⁶

O crítico compara a *Cano do Exilio* casimiriana com seu modelo inspirador: “a peça hom nima dos *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias”, acentuando, naquela, o ritmo cantante que dilui a sobriedade dos motivos pátrios. E também compara o *Livro Negro*, em que Casimiro “canta a tristeza da inocência perdida” dedilhando uma lira “pálida, sem garras e exclamativa”, com os paroxismos de dor e sarcasmo que frequentam a poesia de  lvares de Azevedo.¹⁰⁷ Ainda que a análise seja algo ligeira, Bosi apreende o núcleo de intencionalidade (ou coerência) que permite afirmar a existência de um projeto poético nas *Primaveras*: “Casimiro em tudo é menor. E [...] *coerentemente*”.¹⁰⁸

Conduzida por critérios mais objetivos e exemplos mais numerosos, a análise de Antonio Candido sublinha a depura o do lirismo de que os versos de Casimiro de Abreu são paradigmáticos, processo que deriva da crescente musicaliza o dos versos românticos, assimilados pelos recitativos de salão e pelos ser es familiares. A essa depura o corresponde um esbatimento do que designa por “modos maiores” da poesia romântica, “*descida de tom*”

¹⁰³ *Idem*, p. 35-36.

¹⁰⁴ Bosi, 2017, p. 121-122 (Grifos do autor).

¹⁰⁵ *Idem*, p. 122.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem* (Grifos nossos).

que o crítico expressa nos seguintes termos: “Há nessa geração um momento em que os modos maiores da poesia se esbatem, elevando-se a linha pura do gorjeio sentimental”.¹⁰⁹

Classificando-o de acordo com a teoria alvaesiana do belo e do sublime, Candido atribui a Casimiro o epíteto “belo doce e meigo”, na medida em que, maior representante “dos modos menores que o nosso Romantismo teve”, sua poesia se caracteriza pela “privação do sublime”.¹¹⁰ De acordo com o crítico, o referido esbatimento dos modos maiores se manifesta na poesia de Casimiro por meio da tipicamente romântica “fuga à abstração, à generalização” e da limitada gama de sentimentos, “comuns mas profundamente vividos”, que frequentam sua pena, de modo que sempre “transpõe no poema um sentimento imediato (ou uma dada planta, um lugar determinado, uma certa hora do dia)”.¹¹¹ Casimiro também faz uso de elegantes imagens para amainar os arrojados sensuais que sugere em algumas de suas composições, sobretudo as que constam do *Livro II*, como o poema intitulado *Noivado*,¹¹² em que a união amorosa se traduz na metáfora da “chuva de pétalas da amada simbolicamente adormecida”.¹¹³

A singeleza de seu estilo, a tenuidade da atmosfera que caracteriza os tons menores, manifesta-se na figuração de uma “natureza amaciada”, “despojada de qualquer hipertrofia”, “uma natureza de pomar, onde se caça passarinho, quando criança, onde se arma a rede para o devaneio ou se vai namorar, quando rapaz”,¹¹⁴ tornada concreta pelo caráter pitoresco de suas descrições. Na linha da depuração do lirismo, Candido salienta a intensa musicalidade dos versos do poeta fluminense, que “desdenha o verso branco e o soneto” e “prefere a estrofe regular, que melhor transmite a cadência da inspiração ‘doce e meiga’”, de modo a compor melopeias que anestesiam a razão pelo enfeitiçamento dos sentidos.¹¹⁵

A lírica amorosa de Casimiro também revela o amaneiramento que coerentemente opera em sua obra: o desejo sensual, revestido por metáforas amenizadoras da “cruza” da matéria de que tratam, é figurado de acordo com a “teoria burguesa do amor romântico”, de acordo com a qual “devem ficar subentendidos os aspectos carnis mais diretos, devendo, ao

¹⁰⁹ Candido, 1997b, p. 173.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Destacam-se as seguintes estâncias: “Vem, tudo é tranquilo, a terra dorme, / bebe o sereno o lírio do valado. / - Sozinhos, sobre a relva da campina, / Que belo que será nosso noivado!” e “Tu dormirás ao som dos meus cantares, / Oh! filha do sertão! sobre o meu peito. / O moço triste, o sonhador mancebo / Desfolha rosas no teu casto leito”. Abreu, 1859, p. 166.

¹¹³ Candido, *Op. cit.*, p. 174.

¹¹⁴ *Idem*, p. 174 e 175.

¹¹⁵ *Idem*, p. 175.

contrário, ser manifestado [...] o que for idealização da conduta”.¹¹⁶ Essa vivência amorosa é concebida, por Candido, como fulcro de sua poética, cuja ambiguidade, dada pela oposição entre “o amor da carne, e sua exigência imperiosa” e a “visão da pureza ideal”, obriga a “uma ocultação de atitude”. Longe de ser uma característica exclusiva à pena de Casimiro, essa poética ambígua, nutrida pelo “sentimento de contrastes”,¹¹⁷ caracteriza o estro dos poetas da segunda geração romântica.

Mais profundo, contudo, é o contraste que se percebe no acento elegíaco dos poemas que compõem o *Livro Negro*: “o da vocação com a condição; o contraste *romântico* da poesia e da vida, que, se não viveu, *imaginou*”.¹¹⁸ Essa passagem é digna de nota, sobretudo no que ela encerra de propriedade crítica: o tema da vocação artística contrariada pelas agruras de uma vida prosaica, desdobramento da imagem do poeta romântico como réprobo e desajustado, é concebido como elemento da convenção romântica, e não a partir de uma forçada causalidade que procura na vida do poeta as razões pelas quais sua obra possui tais e quais contornos. Ao *Livro Negro*, nada reconhece além de seu caráter nitidamente elegíaco, em que a “tristeza aparece algumas vezes como privação do prazer amoroso”, manifestando-se, implicitamente, o arcádico *carpe diem*, “reanimando o velho tema do convite à volúpia como desafio ao mal de viver, que desde os latinos percorre o lirismo ocidental”.¹¹⁹

A despeito da centralidade que os aspectos estéticos assumem em sua análise, algumas nódoas do psicologismo à Mário de Andrade podem ser identificadas em seu texto, sobretudo quando se atém à lírica amorosa de Casimiro de Abreu, de cuja amenidade conclui que, relativamente a Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, foi “muito mais feliz na vida dos instintos”, sublimados em “lânguida ternura”. Também afirma que “a tristeza, nele, não impede o encantamento da carne; aumenta-o, pelo contrário, como acontece nos temperamentos voluptuosos”.¹²⁰ Coerentemente menor, Casimiro, de acordo com Antonio Candido, operou uma “restrição do ecúmeno romântico [...] ao preferir temas relativamente mais comuns da psicologia humana e os aspectos mais familiares da paisagem”, por meio da qual foi capaz de conceber uma “obra relativamente inteiriça na sua compenetração de matéria e forma”, esta, “perfeita na sua limitação”. A coerência formal e temática de sua obra

¹¹⁶ *Idem*, p. 177.

¹¹⁷ *Idem*, p. 178.

¹¹⁸ *Ibidem* (Grifos nossos).

¹¹⁹ *Idem*, p. 177.

¹²⁰ *Idem*, p. 174, 176.

evidencia a existência de um projeto poético, de modo que se possa afirmar, a respeito de seu autor, “que foi, dos ultra-românticos brasileiros, o único plenamente realizado”.¹²¹

Além disso, percebe-se que a análise que Candido efetua dos românticos da segunda geração é coerente com o princípio estético que unifica as obras dos poetas que a compõem, “um dos postulados fundamentais do movimento [romântico]: a volúpia dos opostos, a filosofia do belo-horrível”. Esse princípio justifica a imagem das máscaras que o crítico invoca para sintetizar o caráter geral da produção poética dessa geração, que participa “da corrente geral do romantismo europeu”,¹²² precisamente pela centralidade, em tudo ajustada à convenção romântica, que adquirem os dramas existenciais de uma subjetividade dilacerada e desajustada, impossibilitada de atender aos chamados da vocação poética pelas injunções sociais.

O “poeta mascarado”, que veste distintas e, não raro, contraditórias personas, é representação expressiva dessa geração, em que se identificam “pessimismo, ‘humor negro’, perversidade, de mãos dadas com ternura, singeleza, doçura”, miríade de disposições anímicas em cuja sucessão se identifica o convencional “esforço da unificação espiritual, [que objetiva] a superação das contradições”.¹²³ Signatários de um romantismo de extração europeia, “em que se manifestam as características mais peculiares do espírito romântico”, as quais incluem a obsessiva atração pela morte e a autodestruição (desdobramento do referido desajustamento, a condição de réprobo), receberam a pecha de escritores “menos brasileiros”, ao valorizarem os estados subjetivos em detrimento da figuração pitoresca de “índios, flechadas, montanhas, cachoeiras, o mundo exterior, enfim”.¹²⁴

Candido ainda situa a obra de Casimiro em um momento de “delírio sonoro”, profundamente marcado pelos recitativos e pela literatura de salão, que se instala na sociedade burguesa do império sobretudo a partir do “decênio de 1850, tempo de grande voga da ópera italiana”. O influxo do “processo de musicalização do verso romântico” se manifesta, nas *Primaveras*, no “triunfo da musicalidade superficial” que caracteriza muitos dos poemas, capazes de anestesiar a razão pelo apelo à sonoridade.¹²⁵

Em um plano menos valorativo e que expressa objetivamente os elementos estéticos por meio dos quais Casimiro de Abreu operou a “descida de tom” relativamente a seus predecessores - Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo -, destaca-se o prefácio redigido por

¹²¹ *Idem*, p. 179.

¹²² *Idem*, p. 133, 137.

¹²³ *Idem*, p. 134, 133.

¹²⁴ *Idem*, p. 134.

¹²⁵ *Idem*, p. 135-136.

Vagner Camilo à edição das *Primaveras* da editora Martins Fontes. Para o crítico, essa mudança “pode ser mais bem caracterizada em termos de transição do *sublime* para o *belo*, de acordo com a terminologia estética vigente à época”.¹²⁶ Os elementos retórico-literários de que o poeta das *Primaveras* se vale para adentrar os “modos menores” se manifestam no “repertório de imagens”, nas “figurações da natureza”, no “nível médio do estilo e da linguagem”, assim como na “atitude [...] em face do amor, do mundo e da própria tradição poética local”.¹²⁷

O repertório de imagens, que compreende “a *flor*, a *ave*, o *ninho* e o *barco*”, imprime singeleza à matéria poética. Ilustrativo é o caso da segunda imagem mencionada: “em vez das aves de grande porte e alto voo (como a águia, o condor e o albatroz), Casimiro compara seu canto ao de pequenos pássaros como a juriti, a pomba, a rola e a araponga”.¹²⁸

No plano das figurações da natureza, “a transição para o belo se faz sentir no abandono dos cenários mais caracteristicamente sublimes, em função da grandiosidade, majestade, imponência e força que nos ameaçam destruir”¹²⁹. Adquirem centralidade os “recantos aprazíveis e cenas da natureza domesticada”¹³⁰, espaços traçados em nítidos e reconfortantes contornos aos quais a imaginação se amolda sem sobressaltos.

As opções formais do poeta também operam a transição para o belo: a depuração do lirismo e a crescente musicalização dos versos românticos, intencionalmente melopáicos, refletem a adoção de ritmos cantantes e estrofação regular (em detrimento de versos brancos e de formas fixas, como o soneto). Camilo exemplifica os argumentos, hauridos em Antonio Candido, ao referir o feliz conúbio de forma e conteúdo no poema *A Valsa*, em que “Casimiro realiza plenamente o ideal romântico de aproximação entre poesia e música”,¹³¹ mimetizando o andamento binário da dança pelo emprego de versos dissílabos. Paralelamente, o emprego de um nível médio de estilo e de linguagem, de alcance notadamente popular, aproxima-se da convenção clássica, que o prescreve para exprimir espirosidade, “sensibilidade elegante e descrição detalhada e encantadora”.¹³²

Camilo também menciona a teoria burguesa do amor romântico descrita por Antonio Candido, identificando-lhe quatro aspectos distintivos que singularizam a lírica amorosa de Casimiro relativamente a seus predecessores (nomeadamente, Gonçalves Dias e Álvares de

¹²⁶ Camilo, 2002, p. XI.

¹²⁷ *Idem*, p. XII.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Idem*, p. XIV.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Idem*, p. XVI.

¹³² *Idem*, p. XVII.

Azevedo): primeiro, ainda que amainada por negaceios e por elegantes imagens, a lira de Casimiro de Abreu emite notas de um amor carnal e de uma impulsiva sensualidade adolescente; segundo, e diferentemente de Álvares de Azevedo, o poeta das *Primaveras* renuncia aos “ambientes fechados e asfixiantes” em que o eu lírico contempla o sono da amada, convencionalmente idealizada e inapreensível, e substitui essa contenção medieva (aos moldes do código de conduta que o amor cortês prescreve aos pretendentes da senhora), associada à impossibilidade de consumação do sentimento amoroso, pela “descida de tom” que opera em relação à mulher, frequentemente figurada como a donzela tomada de ciúmes pelo eu lírico inconstante; terceiro, em conformidade com o nível médio do estilo e da linguagem, Casimiro imbui seus descritivos versos de um leve humor e de uma graciosidade que suavizam a carnalidade das “pequenas libertinagens” a que o eu lírico se entrega; por fim, filiando-se à tradição poética luso-brasileira, Casimiro tematiza, sobretudo nos poemas *Clara* e *Moreninha*, a convencional distinção entre mulheres louras e morenas, respectivamente idealizadas e erotizadas.¹³³

A transição do sublime para o belo ainda se manifesta na “atitude e posição do poeta em face da tradição” poética local: da notória influência exercida por Gonçalves Dias, derivam duas canções do exílio; de Álvares de Azevedo, procedem a nota fúnebre e elegíaca, cujo paradigma é o flerte com a ideia de morte presente em seu poema *Lembrança de morrer*, e, sobretudo, o mito romântico do adolescente, “literariamente construído, assim como foi o índio para a primeira geração, procedendo, aliás, da mesma matriz *rousseauísta*”.¹³⁴ O estatuto adolescente que o poeta forja para o eu lírico, a respeito do qual o crítico adverte não manter

¹³³ Cf. Camilo, 2002, p. XVII-XXIV. A propósito da convencional idealização da mulher amada na estética romântica, cumpre salientar seu caráter simbólico, signo da aspiração à ascese, a uma experiência espiritual totalizante e unificadora, procedente da sublimação das contradições que afligem a subjetividade cindida do homem romântico. As vias convencionais de acesso à experiência ascética (que, por sua vez, representa um anseio de imortalidade) são o amor, cuja consumação é possível no plano extracorpóreo, e a poesia, que ao poeta asseguraria glória e permanência na memória coletiva legada à posteridade. Ambas as vias são fundidas em um dos cânticos de Casimiro, *Poesia e Amor*, e no texto em prosa, *A Virgem Loura*, em que a virgem amada e idealizada figura, na verdade, a própria Poesia (grafada, no texto de Casimiro, com a personificante inicial maiúscula). Atentemos, ainda, para as características dessa “virgem”: loura, alva, de olhos azuis e cabelos ondeantes que lhe caem sobre as espáduas, imagem em tudo ajustada à convenção romântica, na qual “a figura da mulher virgem e pura era um anjo divino que atuava como um fator de união da alma com esferas transcendentais” (ALVES, 1998, p. 109). A despeito da convencional associação da mulher alva à pureza e à idealização amorosa como possibilidade de ascese anímica (e, inversamente, da associação da mulher “morena” ao amor carnal e erotizado), não se lhe pode negar o forte teor de preconceito racial, sobretudo em uma época na qual a raça era “muitas vezes determinante da posição social”. Camilo, *Op. cit.*, p. XXIII.

¹³⁴ *Idem*, p. XXIV e XXV (Grifos do autor).

“qualquer relação com a pessoa do poeta”,¹³⁵ assegura a coerência da visão de amor e de mundo instituída na obra.

A esta análise interessa, sobretudo, em polo diametralmente oposto à crítica romântica psicobiográfica, o fato de Camilo apreender a “*intencionalidade*” da “imagem do poeta menor” como “produto de uma efetiva *construção* retórico-literária”.¹³⁶ Em face dos grandes vultos da tradição poética local que o precederam, nomeadamente Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu ocupa uma posição reconhecidamente “menor”, “secundária”, que, no entanto, não se deve justificar “em termos de uma menor competência do poeta para alçar às altas paragens do sublime”.¹³⁷ O crítico ainda emite um alerta aos incautos leitores ao recomendar que o prefácio que Casimiro escreveu às *Primaveras* seja lido com suspeição. Há que se ter em conta a intencionalidade que orienta a escrita do texto: a imagem de poeta menor, que Casimiro habilmente constrói para si ao comparar-se com Gonçalves Dias¹³⁸ e ao qualificar seus próprios versos como desprovidos “de reflexão e de estudo”, resulta de um exercício deliberado de modéstia retórica. Sob a luz das convenções românticas, que prezam pela espontaneidade e sinceridade dos sentimentos do artista, é que se deve depreender a imagem do poeta menor, do canhestro artífice que, sem atentar para as regras de sua arte, consigna versos ao sabor dos momentos de inspiração. Essa imagem possui um correlato: o estatuto adolescente do eu lírico, também forjado pelo poeta, que compõe, retórico-literariamente, um argumento que confere coerência ao “modo menor” do conjunto da obra e unidade ao “repertório limitado de temas e imagens singelas, à visão simplória de amor e de mundo, às formas amaneiradas, à linguagem e estilo médio. Isso tudo visando, claramente, o ajuste ao gosto médio do tempo e um maior alcance de comunicação popular”.¹³⁹

Percebe-se, contudo, que a análise de Camilo, que a certa altura de seu texto qualifica Casimiro como o “poeta do amor e da saudade”,¹⁴⁰ atém-se aos dois primeiros livros das *Primaveras*, cujos versos desenvolvem, no *Livro I*, predominantemente o tema da saudade e, no *Livro II*, o tema do amor (ou, mais especificamente, do “amor burguês”). Os cantos de melancolia do *Livro III*, cuja tonalidade sombria se acentua no *Livro Negro*, são apenas

¹³⁵ *Idem*, p. XXV.

¹³⁶ *Idem*, p. XVII.

¹³⁷ *Idem*, p. XVIII.

¹³⁸ Repisando o lugar-comum da “falsa modéstia”, Casimiro assim se expressa em seu prefácio: “Até então, até seguirmos o voo arrojado do poeta de — Y-Juca-Pirama — nós, cantores novéis, somos as vozes secundárias que se perdem no conjunto duma grande orquestra; há o único mérito de não ficarmos calados”. Abreu, 1859, p. IX.

¹³⁹ Camilo, *Op. cit.*, p. XXVIII e XXIX.

¹⁴⁰ *Cf. Idem*, p. XXVIII.

referidos, e não analisados. A única menção ao *Livro Negro* encontra-se na seguinte passagem: “De fato, não há nessa poesia grande força meditativa, nem o embate com sentimentos profundos e dolorosos (para se ter uma ideia, o máximo alcançado pelo poeta são as elegias da derradeira seção: o *Livro Negro*)”.¹⁴¹

Camilo rejeita o pendor biografista e psicologista da crítica feita até então, sobretudo ao assinalar o que há de convencional e deliberado nas *Primaveras*. Contudo, sua análise se concentra em lugares-comuns estabelecidos pela crítica de outrora, os temas da saudade, da infância e do amor, e torna o *Livro Negro*, pela “excepcionalidade” de seu conteúdo, um corpo estranho às *Primaveras*, extirpável pelo que possui de aparentemente destoante. Editorialmente, essa persistente condição marginal conferida ao *Livro Negro* revela-se na opção de Vagner Camilo por manter a organização estabelecida por Joaquim Norberto, que, em sua edição de 1877, tomou a liberdade de isolar o *Livro Negro*, originalmente subseção do *Livro III*, convertendo-o em uma seção separada, como se fosse um quarto Livro.

Não obstante a minuciosa análise dos recursos retórico-literários empregados por Casimiro, ignora-se, mais uma vez, a nítida progressão temática que corrobora a coerência de toda a obra, prefigurada nos metapoemas *Três Cantos* e *Risos*, e se autoriza, editorialmente, a impropriedade de o *Livro Negro* ser concebido como uma seção separada do *Livro III*, impropriedade esta que se manifesta na existência de paratextos: cada *Livro* (I, II e III) é antecedido por uma epígrafe que lhe antecipa o tema;¹⁴² as subseções (*Brazilianas*, *Cânticos*, ambas pertencentes ao *Livro I*, e, conforme a primeira edição, o *Livro Negro*, pertencente ao *Livro III*), contudo, não o são.

Em suma, as análises aqui coligidas, desde a recepção crítica inicial ao prefácio de Vagner Camilo, pouco versam sobre o *Livro Negro* e, quando o fazem, limitam-se a qualificá-lo, valorando-o negativa ou positivamente, sem especificar os valores literários que levam em consideração, ou a concebê-lo como elemento destoante na coletânea das *Primaveras*, cujo teor notadamente elegíaco não compatibiliza com a ternura que ressuma dos

¹⁴¹ *Idem*, p. XXVII e XXVIII.

¹⁴² A epígrafe que introduz o *Livro I*, a qual antecipa as canções do exílio e os cânticos que o compõem e cuja autoria é atribuída a Lamartine é a seguinte: *La vie du vulgaire n'est qu'un vague et sourd murmure du coeur; la vie de l'homme sensible est un cri; la vie du poete est un chant!*. O *Livro II* é introduzido pelos versos de Victor Hugo: *La chanson la plus charmante / Est la chanson des amours!*, que antecipam o tema do amor predominante nessa seção das *Primaveras*. Do poema *Desalento*, que integra os *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias, é o verso que serve de epígrafe ao *Livro III* das *Primaveras*, antecipando-lhe o teor elegíaco: *Nascer, lutar, sofrer – eis toda a vida*. A existência dessas epígrafes, dispostas como estão, não apenas corrobora a existência de apenas três Livros, mas também a coerência da obra, cuja organização temática se manifesta, inclusive, na seleção dos paratextos que antecipam as seções.

cantos de amor e de saudade dos *Livros I e II*. O ligeiro panorama crítico aqui exposto ainda permite sustentar a ideia de que a recepção crítica inicial das *Primaveras*, ideologicamente inscrita no programa nacionalista da primeira geração romântica, estabeleceu os rumos das análises que lhe são ulteriores, privilegiando os temas do amor e da saudade, em detrimento dos poemas do *Livro Negro*, tornados exceção ao conjunto da obra de Casimiro. Excetuando-se Pedro Luiz, os demais críticos, pelo caráter de excepcionalidade que reconhecem ao *Livro Negro*, não apreendem a coerência da progressão temática que unifica as seções das *Primaveras* e que configura um projeto poético “perfeito em sua limitação”, de modo que possamos afirmar, reiterando as palavras do crítico mencionado, que, nas *Primaveras*, “há flores sepulcrais ao lado de flores festivas”.¹⁴³

¹⁴³ Abreu, 1877, p. 16.

Capítulo 3

3. O *Livro Negro* de Casimiro de Abreu: o canto do cisne *in extremis*

Após pagar seu tributo ao imperativo romântico de privilegiar temas nacionais, dos quais ressaltam a exaltação da natureza (regada a lágrimas de eternas saudades da terra natal) e o intenso sentimento religioso, Casimiro de Abreu deseja fazer jus ao “direito de exprimir direta e abertamente os sentimentos pessoais”,¹⁴⁴ que encontram expressão privilegiada no *Livro Negro*, de teor mais intimista e confessional, programaticamente adequado à retórica romântica, “que é essencialmente subjetivação da elocução”.¹⁴⁵ Essa percepção revela a progressiva depuração do lirismo que a reforma literária instaurada pelo Romantismo ensejou: “de Cláudio Manuel a Gonçalves Dias, e sobretudo a Álvares de Azevedo e Casimiro [de Abreu], a poesia vai-se despojando de muito do que é comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica”.¹⁴⁶

A propósito da obra de Casimiro, como um todo, sentencia Bosi: “em tudo Casimiro é menor. E sendo-o *coerentemente*, os seus poucos versos agradaram”.¹⁴⁷ O advérbio empregado, “coerentemente”, deixa entrever o lastro de intencionalidade que subjaz à obra do poeta fluminense que, em um rasgo de falsa modéstia, descreve-se no prefácio de seu livro como integrante do coro de vozes que secundam humildemente o arrojado voo do poeta de *I-Juca-Pirama*.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Candido, 1997b, p. 20.

¹⁴⁵ Martins, 1998, n.p.

¹⁴⁶ Candido, *Op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁷ Bosi, 2017, p. 121 (Grifos nossos).

¹⁴⁸ Cf. Abreu, 1859, p. VII-XIX.

Corroborar a percepção de ser a obra de Casimiro intencional e coerentemente menor, no sentido de operar uma “descida de tom”¹⁴⁹ em relação a predecessores, a afirmação de Antonio Candido: “Sob este ponto de vista, não seria exagero repetir que foi, dos ultrarromânticos brasileiros, o único plenamente realizado, ao exprimir os intuítos que animaram o seu estro, por meio de uma forma perfeita na sua limitação”.¹⁵⁰ A descida de tom que Casimiro opera (e que se consubstancia em quatro níveis retórico-literários),¹⁵¹ de modo a edificar uma imagem de poeta menor e a formar um todo coerente na “ênfase dada à condição *adolescente* do eu lírico”,¹⁵² visa “[...] o ajuste ao gosto médio do tempo e um maior alcance de comunicação popular [...] que lhe permitiria entrar para a história literária como o ‘maior poeta dos modos menores’”.¹⁵³

A coerência, que assegura unidade à obra poética, não se faz sem contrastes: aos cantos de louvor à amada e saudosa pátria e às terras percorridas na infância, presentes no *Livro I*, e aos hinos de amor e de preito à mocidade constantes do *Livro II*, seguem-se elegias, cantos de desassossego e de desilusão (ainda que os temas cantados sigam o mesmo princípio geral de amaneiramento da forma e de musicalização dos versos), concentrados no *Livro III* e exacerbados no *Livro Negro*, em um movimento temático prefigurado por poemas que o antecedem: *Três Cantos* e *Risos*.¹⁵⁴ Interessa aqui considerá-los, na medida em que evidenciam a existência de uma coerente progressão temática que perpassa a coletânea: em suma, no *Livro I*, entoam-se cânticos de louvor à infância, cândido alvorecer da estação primaveril da existência humana, e aos encantos da terra natal; em seguida, no *Livro II*, cantam-se as flores em pleno desabrochar: são as inebriantes fragrâncias da juventude e dos amores; como em todo ciclo da natureza, a primavera anuncia seu fim: as flores perdem o viço, desbotam e despenham suas inodoras pétalas, de cujo perfume resta apenas uma pálida lembrança. O *Livro III* estende sentidos cantos à “inocência perdida”¹⁵⁵ (que se quer recuperar), a um doloroso “desfolhar das ilusões” da primeira idade, um penoso amadurecimento, figurado pela imagem da velhice, que antecipa o volver dos anos.

Três cantos e Risos

¹⁴⁹ Bosi, *Op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁰ Candido, 1997b, p. 179.

¹⁵¹ De acordo com Vagner Camilo, são eles: “o repertório de imagens, as figurações da natureza, o nível médio do estilo e da linguagem, como também a atitude [...] em face do amor, do mundo e da própria tradição poética local”. Camilo, 2002, p. XII.

¹⁵² Abreu, 2002, p. XXVIII.

¹⁵³ *Idem*, p. XXIX.

¹⁵⁴ O primeiro poema encontra-se à página 173 da primeira edição das *Primaveras* (1859); o segundo, à página 237 da referida edição.

¹⁵⁵ Bosi, 2017, p. 122.

Poemas que revelam a existência de um projeto poético que assegura coerência às *Primaveras*, a leitura atenta de *Três Cantos* e *Risos* antecipa a importância temática do *Livro Negro* e sua relação orgânica com a obra de que faz parte. Leiam-se as paralelísticas estâncias de *Três Cantos*:

Quando se brinca contente
 Ao despontar da existência
 Nos folguedos de inocência,
 Nos delírios de criança;
 A alma, que desabrocha
 Alegre, cândida e pura —
 Nessa contínua ventura
 É toda um hino: — esperança!

Depois... na quadra ditosa,
 Nos dias da juventude,
 Quando o peito é um alaúde,
 E que a fronte tem calor;
 A alma que então se expande
 Ardente, ferosa e bela —
 Idolatrando a donzela
 Soletra em trovas: — amor!

Mas quando a crença se esgota
 Na taça dos desenganos,
 E o lento correr dos anos
 Envenena a mocidade;
 Então a alma cansada
 Dos belos sonhos despida,
 Chorando a passada vida —
 Só tem um canto: — saudade!¹⁵⁶

Em oitavas e versos heptassílabos, ou redondilhas maiores, a regularidade métrica do poema lhe assegura uma sonoridade cantante, corroborada pelo extenso recurso a rimas externas (apenas ausentes nos versos 1 e 5 de cada estância), que coaduna com o paralelismo sintático das estrofes que o compõem: cada uma configura um período composto por subordinação, em que as nítidas ideias de progressão temporal e causal são expressas, respectivamente, pela conjunção “depois”, que introduz a estrofe medial, e pelas conjunções subordinativas “quando” (empregada para enumerar as causas) e “então” (utilizada para enunciar as consequências). A progressão causal dos versos, a que necessariamente se associa a temporal, sintaticamente configurada pelas conjunções mencionadas, impõe, a cada estrofe, uma divisão binária: os quatro primeiros versos descrevem um período da existência humana apresentado como causa natural da disposição anímica delineada nos quatro últimos.

¹⁵⁶ Abreu, 1859, p. 173 e 174. Conforme esclarecimento inicial presente na introdução deste trabalho, com o propósito de facilitar a leitura, optou-se por atualizar a ortografia.

Interessa, sobretudo, a consciência estética que se manifesta no recurso ao procedimento literário *mise en abyme*.¹⁵⁷ O poema encerra uma progressão temporal que sugere a divisão ternária da existência em: infância, quadra dos sonhos e da candura; juventude, quadra dos enleios amorosos; e velhice (ainda que figurativa), época dos desenganos e da penosa rememoração que anuncia o fim iminente. Essa divisão ternária, que se manifesta na estruturação do poema em três estrofes, é uma patente reduplicação da progressão temática que as *Primaveras*, em conjunto, encerram: o *Livro I*, cujo correlato é a primeira estrofe de *Três Cantos*, compõe-se de “hinos” à infância e ao solo pátrio; o *Livro II*, composto de “trovas” de amor, encontra correlação na segunda estrofe do poema; por fim, o elegíaco *Livro III*, dos sentidos “cantos” de desengano e de dor moral ocasionada pela perda da inocência, é figurado pela terceira estrofe.

Ainda que o expediente de duplicação especular - *mise en abyme* - seja patente em *Três Cantos*, no poema *Risos*, interlúdio cujo teor fúnebre anuncia o *Livro Negro*, há uma estrofe que sintetiza a progressão temática das *Primaveras*. Composto em versos heptassílabos, o poema tematiza a efemeridade da vida e, sobretudo, das “douradas ilusões” de infância; mas, à diferença dos arcádicos, que suavizam a lúgubre constatação do iminente fim com um eufemístico *carpe diem* e um convite ao amor dirigido a uma jovem pastora, o poema de Casimiro, cujo interlocutor é uma genérica “criança”, constitui um alerta, que adquire o tom de uma sentida lamúria de um eu lírico desenganado e não mais disposto a desfrutar o tempo que ainda lhe resta:

Ri, criança, a vida é curta,
O sonho dura um instante.
Depois... o cipreste esguio
Mostra a cova ao viandante!

A vida é triste — quem nega?
— Nem vale a pena dizê-lo.
Deus a parte entre seus dedos
Qual um fio de cabelo!

Como o dia, a nossa vida
Na aurora é — toda venturas,
De tarde — doce tristeza,
De noite — sombras escuras!

A velhice tem gemidos,

¹⁵⁷ No *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, lê-se a seguinte definição: “Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais”. *Mise en abyme*, 2010.

— A dor das visões passadas —
 A mocidade — queixumes,
 Só a infância tem risadas!

Ri, criança, a vida é curta,
 O sonho dura um instante.
 Depois... o cipreste esguio
 Mostra a cova ao viandante!¹⁵⁸

Ao invés de um arcádico convite ao gozo sensual como resposta à triste constatação de que, um dia, o tempo se incumbirá de conduzi-lo à fria campa, o eu lírico de *Risos* deplora sua sorte e, à criança, possível figuração dos leitores incautos, emite um fatídico “ri”, imperativo que denota, não um convite, mas um alerta passível de ser formulado nos seguintes termos: apresse-se, pois o tempo é curto, e o fim a que está fadada, além de inevitável, está próximo. O teor lúgubre do poema é reforçado pela repetição da primeira estrofe, que se encerra com os exclamativos versos: “Depois... o cipreste esguio / Mostra a cova ao viandante!”.

Além da coerência interna ao *Livro III*, na medida em que o *Livro Negro* é antecedido pelo funesto *Risos*, a terceira estrofe deste poema contém a progressão temática das *Primaveras*, de cujas três seções (*Livro I*, *Livro II* e *Livro III*) podemos concluir, respectivamente, que nossa vida: “Na aurora é — toda venturas, / De tarde — doce tristeza, / De noite — sombras escuras!”.

O Livro Negro

Na sequência em que figuram na edição primeira das *Primaveras*, apresentam-se as análises dos seis poemas que compõem o *Livro Negro*: *Horas tristes*, *Dores*, o apenas numerado poema *III*, *Fragmento*, *Anjo!* e *Última Folha*. Tendo em vista a relação que estabelecem entre si e com a obra, os poemas serão analisados de modo a evidenciar os aspectos retórico-literários que, para além de sustentar o “tom menor” em que as *Primaveras* foram compostas, permitem filiar o *Livro Negro* ao quadro expressivo do romantismo egótico. São poemas que patenteiam a coerência interna à seção que compõem e, mais amplamente, ao conjunto da obra.

Horas tristes

O plangente *Horas Tristes*, cujos 20 quartetos são compostos, intercaladamente, de versos decassílabos e hexassílabos, com rima externa nestes, subdivide-se em quatro partes

¹⁵⁸ Abreu, *Op. cit.*, 237 e 238.

com cinco quartetos cada. Amoldando-se à schilleriana sátira patética ou primitiva, em que “o poeta expressa a contradição entre a realidade e o Ideal”,¹⁵⁹ em um texto de natureza discursiva dialogada, o eu lírico de *Horas Tristes* deplora sua presente condição de desalento e angústia, opondo-lhe um futuro hipotético, ideal, no qual a restauração da integridade moral se apresenta como possibilidade condicionada à presença da sonhada virgem, passível de ser interpretada como representação alegórica da própria poesia, como observado a propósito do texto em prosa *Virgem Loura*.

Nas primeiras cinco quadras, em exclamativos versos que sugerem brados de dor, o eu lírico lastima sua presente condição e o sofrimento ocasionado pela derrocada dos sonhos de outrora, amargados pelo “fel” que lhe queimou os sedentos lábios:

Eu sinto que esta vida já me foge
Qual d'harpa o som final,
E não tenho, como o náufrago nas ondas
Nas trevas um fanal!

Eu sofro e esta dor que me atormenta
É um suplício atroz!
E p'ra contá-la falta à lira Cordas
E aos lábios meus a voz!

Às vezes, no silêncio da minh'alma,
Da noite na mudez,
Eu crio na cabeça mil fantasmas
Que aniquilo outra vez!

Dói-me inda a boca que queimei sedento
Nas esponjas de fel,
E agora sinto no bulhar da mente
A torre de Babel!

Sou triste como o pai que as belas filhas
Viu lânguidas morrer,
E já não pousam no meu rosto pálido
Os risos do prazer!¹⁶⁰

As cinco quadras seguintes, que compõem a segunda subdivisão do poema, expressam a consciência que o eu lírico possui de sua mocidade e de como o desalento que o acomete é incompatível com essa fase da existência. Essa incompatibilidade, de que é consciente, manifesta-se no reiterado “devera”, verbo conjugado no pretérito-mais-que-perfeito, tempo que, nesse caso, possui o mesmo valor semântico do futuro do pretérito (“deveria”), na

¹⁵⁹ Alves, 1998, p. 154.

¹⁶⁰ Abreu, 1859, p. 239 e 240.

medida em que é utilizado para indicar situações ideais, distintas, portanto, da realidade, e mais compatíveis com o comportamento que se espera de um jovem:

E contudo, meu Deus! eu sou bem moço,
Devera só me rir,
E ter fé e ter crença nos amores,
Na glória e no porvir!

Eu devera folgar nesta natura
De flores e de luz,
E, mancebo, voltar-me pro futuro
Estrela que seduz!

Agora em vez dos hinos d'esperança,
Dos cantos juvenis,
Tenho a sátira pungente, o riso amargo,
O canto que maldiz!

Os outros, — os felizes d'este mundo,
Deleitam-se em saraus;
Eu solitário sofro e odeio os homens,
Pra mim são todos maus!

Eu olho e vejo... — a veiga é de esmeralda,
O céu é todo azul.
Tudo canta e sorri. Só na minh'alma
O lodo dum paul!¹⁶¹

Mantém-se o tom exclamativo, que, pela introdução do vocativo “meu Deus!”, sugerem clamores dirigidos à divindade; instaura-se, ainda, em conformidade com as regras do gênero dramático de que a sátira faz parte, o discurso dialogado, indicando que as exclamações são dirigidas a um interlocutor: neste caso, a Deus. A consciência de sua inadequação (que se adequa à convenção romântica, que considera o artista como desajustado) torna o drama íntimo vivenciado pelo eu lírico ainda mais pungente: aos dois primeiros quartetos contrapõem-se os dois últimos; enquanto aqueles revelam essa dolorosa autoconsciência, estes reafirmam a presente insatisfação, a despeito da luminosa natureza que o cerca. A terceira quadra é particularmente importante: ao referir-se aos “hinos de esperança” e aos “cantos juvenis”, percebemos que seus versos ecoam os de *Três Cantos*, revelando a coerência da obra de Casimiro, na qual os poemas, unificados por um projeto poético, intercomunicam-se.

A terceira subdivisão do poema é iniciada pela adversativa “mas”, que introduz proposições opostas às anteriormente enunciadas: o desalento experimentado pelo eu lírico poderia ser remediado pelo encontro amoroso com sua “doce virgem”. Esse encontro,

¹⁶¹ *Idem*, p. 240 e 241.

contudo, situa-se em um plano não apenas hipotético (dado pelo emprego anafórico da conjunção condicional “se”), mas ideal, uma vez que a mulher amada é fruto da imaginação poética do eu lírico, e contrasta com a realidade sensível sugerida pelas condições nas quais essa imagem feminina foi gestada: “[a]o som da saturnal”. Pode-se interpretar a consumação da experiência amorosa, situada em um plano ideal, como figuração do anseio de pacificação íntima por meio da recuperação de uma pureza primeira e da possibilidade de conciliação das contradições que afligem a subjetividade lírica, estas representadas pelo antagonismo que se delinea entre a virgindade da “pudica vestal” e a sensualidade do eu lírico entregue ao som das saturnais.

A ideia de morte, contudo, ainda que presente na quadra que inicia o poema, não é objeto de anelo por parte do eu lírico, que clama pela visita da mulher amada e pela consumação do encontro amoroso no plano terreno; a cada estrofe, a intangibilidade da desejada virgem, que apenas sorri, cede espaço à corporeidade da mulher apaixonada que languidamente se entrega aos braços do eu lírico:

Mas se ela — a linda filha do meu sonho,
A pálida mulher
Das minhas fantasias, dos seus lábios
Um riso, um só me der;

Se a doce virgem pensativa e bela,
— A pudica vestal
Que eu criei numa noite de delírio
Ao som da saturnal;

Se ela vier enternecida e meiga
Sentar-se junto a mim;
Se eu ouvir sua voz mais doce e terna
Que um doce bandolim;

Se o seu lábio afagar a minha fronte
— Tão férvido vulcão!
E murmurar baixinho ao meu ouvido
As falas da paixão;

Se cair desmaiada nos meus braços
Morrendo em languidez,
De certo remoçado, alegre e louco
Sentira-me talvez!...¹⁶²

A morte pressentida, contudo, paira funestamente por sobre o horizonte de possibilidades que o eu lírico vislumbra: a impossibilidade de concretização do ideal amoroso, de posse terrena da poesia transcendental (que se resolveria não na morte, mas no

¹⁶² *Idem*, p. 241 e 242.

descenso do ideal ao cotidiano prosaico), manifesta-se nos anafóricos “se” e “talvez”. Essa impossibilidade, portanto, é conscientemente apreendida pelo eu lírico, e torna mais comovente o ardor com que deseja para si uma existência venturosa, não mais regida pela sacrílega infelicidade que o consome:

Talvez que eu encontrasse as alegrias
 Dos tempos que lá vão,
 E afogasse na luz da nova aurora
 A dor do coração!

Talvez que nos meus lábios desmaiados
 Brilhasse o seu sorrir,
 E de novo, meu Deus, tivesse crença
 Na glória e no porvir!

Talvez minh'alma ressurgisse bela
 Aos raios desse sol,
 E nas cordas da lira seus gorjeios
 Trinasse um rouxinol!

Talvez então que eu me pegasse à vida
 Com ânsia e com ardor,
 E pudesse aspirando os seus perfumes
 Viver do seu amor!

P'ra ela então seria a minha vida,
 A glória, os sonhos meus;
 E dissera chorando arrependido:
 - Bendito seja Deus!¹⁶³

Concorde com as convenções românticas, o eu lírico anseia por readquirir a inocência perdida,¹⁶⁴ não pelo retorno a um tempo irrecuperável, mas pela vivificação de disposições anímicas que eram experimentadas anteriormente. Esse anseio coaduna com o referido descenso do ideal, o encontro amoroso que figura a reabilitação do entusiasmo poético.

Dores

Em notas mais sombrias, a elegia *Dores* expressa a derrocada do ideal poético a partir do tema da vocação contrariada. Nas sextilhas, o eu lírico deplora sua presente condição de indignidade e devassidão, que atribui às incuráveis aflições morais que o atormentam, e, com

¹⁶³ *Idem*, p. 242 e 243.

¹⁶⁴ A propósito, afirmam Rosenfeld e Guinsburg: “O grande sonho dos românticos é a inocência, a segunda inocência que englobe ao mesmo tempo todo o caminho percorrido através da cultura, isto é, uma inocência que não seria mais a primitiva, a do Jardim do Éden, mas uma inocência sábia”. Rosenfeld e Guinsburg, 2013, p. 261.

ela, “a perda da natureza e a intangibilidade do Ideal”;¹⁶⁵ lastima, também, “um mundo que está em frente”,¹⁶⁶ na medida em que, em virtude da perda do ideal e da inocência primeira, o porvir nada reserva além de dores e tormentos.

As dores abissais, os dramas profundos e inconsoláveis que martirizam o eu lírico, irremediavelmente desiludido, não procedem de decepções amorosas, estas passageiras e facilmente curáveis: o amor, “veia” que “não se estanca”, é o dadivoso “rio das delícias” que ao sequioso viajante não nega suas revigorantes águas; basta que nos voltemos a outros olhos para que sejamos dardejados pelas setas de uma nova e fulminante paixão:

Há dores fundas, agonias lentas,
Dramas pungentes que ninguém consola
Ou suspeita sequer!
Mágoas maiores do que a dor dum dia,
Do que a morte bebida em taça morna
De lábios de mulher!

Doces falas de amor que o vento espalha,
Juras sentidas de constância eterna
Quebradas ao nascer;
Perfidia e olvido de passados beijos...
São dores essas que o tempo cicatriza
Dos anos no volver.

Se a donzela infiel nos rasga as folhas
Do livro d'alma, magoado e triste
Suspira o coração;
Mas depois outros olhos nos cativam,
E loucos vamos em delírios novos
Arder noutra paixão.

Amor é o rio claro das delícias
Que atravessa o deserto, a veiga, o Prado,
E o mundo todo o tem!
Que importa ao viajor que a sede abrasa,
Que quer banhar-se nessas águas claras,
Ser aqui ou além?

A veia corre, a fonte não se estanca,
E as verdes margens não se crestam nunca
Na calma dos verões;
Ou quer na primavera; ou quer no inverno,
No doce anseio do bolir das ondas
Palpitam corações.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Alves, 1998, p. 154.

¹⁶⁶ Kayser, 1985, p. 133 *apud* Alves, 1998, p. 154.

¹⁶⁷ Abreu, 1859, p. 245 e 246.

Um exclamativo “Não!”, que abruptamente introduz a sexta estrofe, denota uma inflexão argumentativa: suficientemente demonstrado que o amor não é causa das mais pungentes dores, o eu lírico trata de aduzir as verdadeiras causas de seus dramas profundos e irresolúveis:

Não! a dor sem cura, a dor que mata,
É, moço ainda, e perceber na mente
A dúvida a sorrir!
É a perda dura dum futuro inteiro
E o desfolhar sentido das gentis coroas,
Dos sonhos do porvir!

É ver que nos arrancam uma a uma
Das asas do talento as penas de ouro,
Que voam para Deus!
É ver que nos apagam d'alma as crenças
E que profanam o que santo temos
Co'o riso dos ateus!

É assistir ao desabar tremendo,
Num mesmo dia, d'ilusões douradas,
Tão cândidas de fé!
É ver sem dó a vocação torcida
Por quem devera dar-lhe alento e vida
E respeitá-la até!

É viver, flor nascida nas montanhas,
P'ra aclimar-se, apertada n'uma estufa
À falta de ar e luz!
É viver, tendo n'alma o desalento,
Sem um queixume, a disfarçar as dores
Carregando a cruz!¹⁶⁸

O eu lírico atribui o “desabar das ilusões douradas” ao desprezo que lhe votam aqueles que, contrariamente, deveriam alentar sua vocação, e não “torcê-la”: instaura-se, nesses versos, a elegíaca contradição entre a realidade adversa e o inatingível ideal poético, cuja derrocada é lamentada pela subjetividade lírica corrompida pelo desengano e pela frialdade de um mundo despreparado para os altos voos do espírito do artista romântico. A inocência degenera em amargor e descrença; a sociedade corrompe a cândida alma do artista:

Oh! ninguém sabe como a dor é funda,
Quanto pranto s'engole e quanta angústia,
A alma nos desfaz!
Horas há em que a voz quase blasfema...

¹⁶⁸ *Idem*, p. 246 e 247.

E o suicídio nos acena ao longe
Nas longas saturnais!

Definha-se a existência a pouco e pouco,
E ao lábio descorado o riso franco
Qual d'antes, já não vem;
Um véu nos cobre de mortal tristeza,
E a alma em luto, despida dos encantos,
Amor nem sonhos tem!

Murchar-se o viço do verdor dos anos,
Dorme-se moço e despertamos velho,
Sem fogo para amar!
E a fronte jovem que o pesar sombreia
Vai, reclinada sobre um colo impuro,
Dormir no lupanar!

Ergue-se a taça do festim da orgia,
Gasta-se a vida em noites de luxúria
Nos leitos dos bordéis,
E o veneno se sorve a longos tragos
Nos seios brancos e nos lábios frios
Das lânguidas Frinés!

Esquecimento! — mortalha para as dores —
Aqui na terra é a embriaguez do gozo,
A febre do prazer:
A dor se afoga no fervor dos vinhos,
E no regaço das Margôs modernas
É doce então morrer!¹⁶⁹

A interjeição “Oh!”, expressão de sofrimento, interrompe a anterior enumeração das causas da “dor que mata”, dada pelo recurso ao anafórico “é”, cuja reiteração acentua as notas de lamento, como se, incapaz de conter tanta angústia, o eu lírico finalmente pudesse dar vazão a todos os seus tormentos. No paroxismo de sua dor moral, conscientemente apreendida, o eu lírico emite o lacrimoso “Oh!”, tornando seus lamentos ainda mais patéticos. Sem qualquer outro recurso para mitigar suas dores a não ser o entorpecimento provocado pela excitação dos sentidos, nomeadamente o desregramento sexual, e ciente da torpeza desse expediente, o eu lírico justifica seu descenso moral pelos tormentos que, nas estâncias anteriores, tão sentidamente expôs: sua devassidão procede do desengano ocasionado por uma sociedade que corrompe seus inocentes arroubos de poeta; são os outros a causa de sua desdita.

Por fim, justificando-se, interpela o “algoz” de suas esperanças, o impiedoso ceifador de suas inocentes “crenças infantis”, o mundo:

¹⁶⁹ *Idem*, p. 248 e 249.

Depois o mundo diz: — Que libertino!
 A folgar no delírio dos alcouces
 As asas empanou! —
 Como se ele, algoz das esperanças,
 As crenças infantis e a vida d'alma
 Não fosse quem matou!...¹⁷⁰

Ecoando os versos iniciais - aos quais introduz, contudo, alterações -, o eu lírico conclui seu canto de dor e reafirma o caráter incurável de seu sofrimento que, por ser absolutamente individual (o que se adequa à preceptiva romântica que estabelece a “subjetivação da elocução” como norma), só ele pode sentir e dimensionar:

Oh! há dores tão fundas como o abismo,
 Dramas pungentes que ninguém consola
 Ou suspeita sequer!
 Dores na sombra, sem carícias d'anjo,
 Sem voz de amigo, sem palavras doces,
 Sem beijos de mulher!¹⁷¹

Poema III

Na sequência de *Dores*, figura o apenas numerado poema III. Nas quadras de versos decassilábicos, com rimas alternadas, o eu lírico dirige um sentido hino à “pobre criança” que, compassiva, empaticamente sofre as dores do poeta (condição que o eu lírico assume para si) e orvalha seu padecimento com as doces gotas de seu pranto.

O diálogo com a “pobre criança” é instaurado desde o primeiro verso, em que o eu lírico nomeia seu interlocutor; nas quadras seguintes, que se subdividem em três seções, o estatuto de poeta do eu lírico é claramente delineado: convencionalmente romântico, trata-se do deslocado artista que, apartado do bulício da turba que o cerca, sofre a solidão que emana de ser incompreendido. Nessa relação com a turba transeunte, que o “cobre de pó”, figura-se a contradição entre o cotidiano prosaico, o impuro “paul”, e o ideal poético, inapreensível e fugitivamente situado no domínio dos sonhos. A oposição entre vigília e sonho, também explorada no poema, trata-se de um desdobramento do antagonismo entre vida e poesia.

Instaurado o presente da enunciação nas duas quadras iniciais, em cujo quadro se estabelece a interlocução entre o eu lírico e sua “branca açucena”, a partir da terceira quadra predomina o pretérito, por meio do qual se descreve a incompreensão de que o eu lírico era

¹⁷⁰ *Idem*, p. 249.

¹⁷¹ *Ibidem*.

objeto, na medida em que tomavam por “hinos” suas sentidas “endechas”, à exceção de algum “lânguido rosto” que, apiedado, volvia-se para trás:

Pobre criança que te afliges tanto
 Porque sou triste e se chorar me vês,
 E que borrifas com teu doce pranto
 Meus pobres hinos sem calor, talvez;

Deus te abençoe, querubim formoso,
 Branca açucena que o paul brotou!
 Teu pranto é gota de celeste gozo
 Na úlcera funda que ninguém curou.

Pálido e mudo e do caminho em meio
 Sentei-me à sombra sofredor e só!
 Do choro a baga umedeceu-me o seio,
 Da estrada a gente me cobriu de pó!

Meus tristes cantos comecei chorando,
 Santas endeixas, doloridos ais...
 E a turba andava! Só de vez em quando
 Lânguido rosto se volvia atrás!

E louca a turba que passou sorrindo
 Julgava um hino o que eu chamava um ai!
 Alguém murmura: — Como o canto é lindo! —
 Sorri-se um pouco e caminhando vai!

Bendito sejas, querubim de amores,
 Branca açucena que o paul brotou!
 Teu pranto é gota que mitiga as dores
 Da úlcera funda que ninguém curou!¹⁷²

Na sexta quadra, repetição da primeira com ligeiras alterações, o presente da interlocução é retomado, e à “pobre criança” da estrofe inicial são associadas imagens que sugerem pureza e inocência: “querubim de amores” e “branca açucena”, em nítido contraste com a impureza do “pó” e do “paul”, imagens que figuram a realidade adversa que oferece ora desprezo ora incompreensão ao triste poeta.

Na subdivisão seguinte, o eu lírico assume a condição de poeta, assim nomeando-se, além de reafirmar seu estatuto adolescente, por meio da imagem “manhã da vida”. A contradição romântica entre vida (esfera sensível) e poesia (plano transcendental) é patentemente explorada nestas quadras, nas quais o eu lírico deplora a falência do ideal, figurado pela “virgem” de seus sonhos, cuja evanescente visão se perde e sucumbe diante da realidade, a “cruel vigília”. Conforme se afirmou, essa contradição se desdobra na antítese:

¹⁷² *Idem*, p. 251 e 252.

sonho (que equivale ao ideal poético) e vigília (a realidade adversa que não oferece “guarida” ao incompreendido e deslocado poeta):

Há na minh'alma alguma cousa vago,
Desejos, ânsias, que explicar não sei:
Talvez — desejos — d'algum lindo lago,
— Ânias — dum mundo com que já sonhei!

E eu sofro, oh anjo; na cruel vigília
O pensamento inda redobra a dor,
E passa linda do meu sonho a filha
Soltas as tranças a morrer de amor!

E louco a sigo por desertos mares,
Por doces veigas, por um céu de azul;
Pouso com ela nos gentis palmares
À beira d'água, nos vergéis do sul!

E a virgem foge... e a visão se perde
Por outros climas, n'outro céu de luz;
E eu — desperto do meu sonho verde —
Acordo e choro carregando a cruz!

Pobre poeta! na manhã da vida
Nem flores tenho, nem prazer também!
— Roto mendigo que não tem guarida —
Tímido espreito quando a noite vem!

Bendito sejas, querubim de amores,
Branca açucena que o paul brotou!
Teu doce pranto me acalenta as dores
Da úlcera funda que ninguém curou!¹⁷³

A estrofe inicial, à guisa de estribilho, é reiterada na 12ª estrofe, com ligeiras alterações no terceiro verso: “Teu doce pranto me acalenta as dores” por “Teu pranto é gota que mitiga as dores”. O qualificativo “doce” reforça o efeito lenitivo do pranto da “branca açucena” e, associado à escolha do verbo (“acalenta”), patenteia uma progressiva restauração da força moral por parte do eu lírico que, resignado e vivificado pela compassiva compreensão que encontra no pranto de seu “querubim”, afirmará na penúltima estrofe: “Não serei triste”.

A minha vida era areal despido
De relva e flor e na estação louçã!
Tu foste o lírio que nasceu, querido,
Entre a neblina de gentil manhã.

¹⁷³ *Idem*, p. 252 e 253.

Em ondas mortas meu batel dormia,
 Chorava o pano à viração sutil,
 Mas veio o vento no correr do dia
 E, leve, o bote resvalou no anil.

Eu era a flor do escalavrado galho
 Que a tempestade no passar quebrou;
 Tu foste a gota de bendito orvalho
 E a flor pendida a reviver tornou.

Teu rosto puro restitui-me a calma,
 Ergue-me as crenças, que já vejo em pé;
 E teus olhares me derramam n'alma
 Doces consolos e orações de fé.

Não serei triste; se te ouvir a fala
 Tremo e palpito como treme o mar,
 E a nota doce que teu lábio exala
 Virá sentida ao coração parar.

Suspenso e mudo no mais casto enlevo
 Direi meus hinos c'os suspiros teus,
 E a ti, meu anjo, a quem a vida devo
 Hei de adorar-te como adoro a Deus!¹⁷⁴

As seis derradeiras quadras do poema, acima transcritas, figuram a revivescência do ideal: o eu lírico, reabilitado em sua fé e em seu entusiasmo poético,¹⁷⁵ aspira ao “casto enlevo”, à ascese anímica por meio da qual pode assegurar a “plenitude poética”,¹⁷⁶ cuja forma privilegiada é o hino. Note-se que, tendo as crenças vivificadas pela romântica reconquista da inocência perdida (esta, figurada pelo desvelo da “pobre criança” do verso inicial), o eu lírico não mais entoará “tristes cantos”, mas, sim, “hinos”, cânticos de louvor e de entusiasmo, predominantes no *Livro I das Primaveras*.

O eu lírico dirige-se à “criança” (interlocução patenteada pelo emprego reiterado do pronome pessoal “tu”), figuração da imagem da inocência. A ela são associadas metáforas solares, luminosas, que corroboram a interpretação desse interlocutor como representação da inocência perdida: “lírio” nascido em uma “gentil manhã”, o “vento no correr do dia”, além das imagens anteriormente referidas, como “branca açucena”, “querubim” e seu hiperônimo, “anjo”.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 253 e 254.

¹⁷⁵ Especial atenção devemos dedicar à recorrente metáfora náutica do batel, imagem que Casimiro de Abreu emprega em sentido tradicional: “desde os antigos, [...] tendiam, com frequência, a estabelecer uma analogia entre a composição de uma obra e uma viagem marítima. Para eles, fazer poesia era ‘soltar as velas’ para, ao final da obra, recolhê-las”. Camilo, 2002, p. XIII.

¹⁷⁶ Alves, 1998, p. 106.

Observa-se, nessa última sucessão de estrofes, um processo de restauração moral do eu lírico. Nas três primeiras quadras, empregam-se verbos no pretérito para estabelecer o contraste entre a antiga condição do eu lírico (neste caso, o imperfeito, nos dois primeiros versos, para manifestar a persistência dessa condição) e o efeito reparador que o “doce pranto” de seu “anjo” exerceu sobre seu deplorável estado (empregando-se, nos dois últimos versos, o perfeito, aspecto verbal que denota interrupção em um estado experimentado por longo período).

Na quarta estrofe, o presente da interlocução é retomado, dando a entender que o eu lírico se dirige diretamente à sua “pobre criança”. Essa inflexão temporal permite que seja utilizado, nas duas últimas quadras, o tempo futuro, para o qual se projeta, como promessa, a consecução do ideal poético, estado de plenitude em que o estro do eu lírico será animado pelos “suspiros” de seu “anjo”; isto é, unificado pela reconquista de sua inocência, o eu lírico estará em condições de produzir uma poesia transcendental, que se eleva em hinos.

Fragmento

Relevante para a presente análise é o truncado *Fragmento*. Poema composto em decassílabos brancos, a ausência de rimas é uma escolha formal que, aparentemente destoante do restante da obra, engendra um ponto de tensão digno de nota: ao generalizado desencanto que seus versos sugerem por meio de definições (que retiram a expressão poética do personalíssimo plano que se pode verificar em *Dores* para elevá-la ao plano da totalidade do gênero humano) - desencanto que, no *Fragmento*, atinge sua culminância -, corresponde a insólita escolha formal de empregar uma estrofação irregular e versos brancos (ainda que a regularidade métrica se mantenha na escolha de decassílabos).

Por isso, ao contrário do que Antonio Candido afirma ao referir o poema *Meu Livro Negro* (que não integra a coletânea das *Primaveras* por ser ulterior à publicação da obra) - o qual é considerado pelo crítico “o único momento de amargura violenta e rebeldia mais acentuada”¹⁷⁷ em toda a obra casimiriana -, deve-se ao menos incluir em tal assertiva o poema *Fragmento*, pela generalidade que adquire o desencanto que expressa, em conformidade com a “rebeldia” formal representada pelo recurso à estrofação irregular e aos versos brancos. Além disso, mesmo aparentemente destoante em relação ao restante da obra, o princípio estético de “compenetração de matéria e forma”,¹⁷⁸ que Candido identifica na obra de Casimiro, é demonstrado pelo *Fragmento*, no qual o poeta, em um rasgo de liberdade,

¹⁷⁷ Candido, 1997b, p. 178.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 179.

distancia-se do anacrônico registro poético da primeira geração romântica, sobretudo preso às convenções classicizantes:

O mundo é uma mentira, a glória — fumo,
A morte — um beijo, e esta vida um sonho
Pesado ou doce, que s'esvai na campa!

O homem nasce, cresce, alegre e crente
Entra no mundo c'ó sorrir nos lábios,
Traz os perfumes que lhe dera o berço,
Veste-se belo d'ilusões douradas,
Canta, suspira, crê, sente esperanças,
E um dia o vendaval do desengano
Varre-lhe as flores do jardim da vida
E nu das vestes que lhe dera o berço
Treme de frio ao vento do infortúnio!
Depois — louco sublime — ele se engana,
Tenta enganar-se p'ra curar as mágoas,
Cria fantasmas na cabeça em fogo,
De novo atira o seu batel nas ondas,
Trabalha, luta e se afadiga embalde
Até que a morte lhe desmancha os sonhos.
Pobre insensato — quer achar por força
Pérola fina em lodaçal imundo!
— Menino louco que se cansa e mata
Atrás da borboleta que travessa
Nas moitas do mangal voa e se perde!...¹⁷⁹

É evidente o recurso à escrita fragmentária, em cuja concisão talvez tenha sido vazado um dos raríssimos “lampejos de estudo e de reflexão” a que o poeta alude no prólogo das *Primaveras*. O fragmento, utopia de um gênero único e definitivamente ajustado à cambiante sensibilidade romântica,¹⁸⁰ é a forma que permite apreender esse lampejo, pois ajusta-se perfeitamente à fugacidade da inspiração sob cujo influxo o poeta romântico supostamente dá à luz sua obra.

Os versos brancos decassilábicos se distribuem em duas estrofes irregulares, uma de três e outra de vinte versos, em profundo contraste com todas as demais composições que constituem o volume: o pendor melopáico da poesia casimiriana cede espaço a uma dicção mais direta, prosaica, menos musical, que acentua formalmente os sentimentos de indignação, desassossego, desilusão e, como fica claro no segundo verso (em que a imagem do beijo é evocada para figurar o efeito da morte sobre o eu lírico), de profundo cansaço e

¹⁷⁹ Abreu, 1859, p. 255 e 256. Na medida em que a estrofação irregular dificulta sua transcrição parcial para a realização de comentários, como feito nos poemas anteriores e subsequentes a este, optou-se por apresentá-lo integralmente antes de sua análise e interpretação.

¹⁸⁰ Buescu, 1997 *apud* Marques, 2019, p. 19.

desajustamento, que se resolve na tendência ao escapismo, *topos* que, aqui, realiza-se poeticamente na imagem eufórica da morte como um “beijo”, desejável cessação de uma vida que se resume a dores e ao desvanecimento dos sonhos juvenis.

A cadência musical dos versos de Casimiro, que, nas palavras de Antonio Candido,¹⁸¹ parece anestésiar a razão e os sentidos, aqui não parece manifestar-se. Verifica-se, no *Fragmento*, uma cadência prosaica, de musicalidade contida, como se o efeito pretendido fosse não o de fazer dissipar a razão no ritmo fácil e cantante, mas o de convocá-la, convidando o leitor à reflexão sobre os versos e as imagens evocadas para traduzir poeticamente a vida humana. Diante dessa imprevista manifestação de relativa liberdade formal, o *Fragmento* configura-se como um importante ponto de tensão na coletânea, poema em que a expressão de desalento e de desilusão atinge seu ápice, a ponto de romper a clausura formal da cadência cantante, extravasando em franca expressão de angústia, não mais diluída no entorpecimento dos sentidos.

O poema é estruturado no formato de tópico e comentário. A primeira estrofe, um terceto, estabelece o tópico: em tom peremptório, apresenta definições a propósito do mundo (uma mentira), da glória (apenas fumo), da morte (um beijo) e da vida (um breve sonho que desemboca na campa), corroboradas pelo desfilar de argumentos, em estrutura de comentário, que compõem a segunda estrofe, de 20 versos. Como possibilidade de leitura, é interessante notar que os decassílabos, que classicamente apresentam duas possibilidades de estruturação rítmica, alternam entre o esquema heroico, com cesura (acento) nas sílabas poéticas 6 e 10, e o sáfico, com acento nas sílabas 4, 8 e 10. Da regularidade dos decassílabos heroicos, que correspondem aos versos 1, 8, 9, 12, 13, 22 e 23, pode-se depreender que são utilizados sempre que há um momento de inflexão de tom ou de transição no poema, após o qual predominam os decassílabos sáficos.

O primeiro verso, que obedece ao esquema rítmico heroico, define o mundo e a glória em termos disfóricos, para, logo em seguida, ceder espaço ao decassílabo sáfico, no segundo verso, que descreve euforicamente a morte. Opera-se uma mudança de tom, de disfórico a eufórico, anunciada por uma mudança na cadência do verso decassilábico, de heroico para sáfico.

O par de versos 8 e 9, por meio da alternância rítmica, anuncia uma transição: o desfilar de belas imagens que o eu lírico emprega para referir-se aos primeiros anos da vida culmina no verso 8, seu ponto máximo, para ter suas esperanças arrebatadas por um vendaval de desengano no verso seguinte, que inicia com a conjunção “e” de valor adversativo, de

¹⁸¹ Cf. Candido, 1997b, p. 175.

modo a romper sintaticamente com a sucessão de imagens agradáveis dos versos precedentes da segunda estrofe. Impõe-se a conclusão de que, a despeito da fé e da esperança, a desilusão é mais forte e inevitável. A transição é enunciada e uma nova ordem de imagens poéticas é convocada: o vendaval que varre as flores do jardim da vida figura o desvanecer da esperança diante do desengano.

Os versos 12 e 13 também anunciam outra transição. Revestem-se de dupla significância formal: são decassílabos heroicos e o verso 12, o verso do exato meio do poema, estabelece a passagem da primeira para a segunda metade. Atente-se, ainda, para o ponto de exclamação que o conclui, elemento gráfico que demarca o verso 12 como elemento de transição. O primeiro dos versos mencionados estabelece a tônica dos seguintes: o infortúnio, que se segue ao esboroar das esperanças, é tudo o que a vida tem a oferecer, corroborada pela curiosa imagem constante do verso 13 – primeiro da segunda metade do poema –, que descreve o homem como “louco sublime”, pois, não obstante o infortúnio certo e anunciado, prossegue e “de novo atira o seu batel nas ondas”. A essa altura, o adjunto adverbial de tempo “depois”, que introduz o verso 13, é significativo elemento que anuncia a tentativa de reerguimento, uma nova fase de ilusões na vida humana, mesmo diante da evidência do desengano; figura-se a transição da desilusão patente para o autoengano (estado ainda mais comovedor e pungente) que se instala na vã busca da felicidade.

Dessa forma, o verso 18, que, à primeira leitura, poderia configurar um outro momento de transição, em verdade não o é, pois o autoengano, que forceja por vencer a evidência e a inevitabilidade do infortúnio e que se instaura no verso 13, acompanha, sem solução de continuidade, o ser humano até seu derradeiro momento de vida. Depois da morte, no poema, nenhum outro estado sobrevém, e ressoa, como pano de fundo, o primeiro verso: “o mundo é uma mentira”. Portanto, não há transição figurada no poema e, formalmente, essa interpretação é corroborada pelo esquema rítmico do verso 18: um decassílabo sáfico que, como analisado, não demarca nenhuma mudança.

Depois de descrever esse pungente quadro - a existência humana -, cuja tônica é o engano e a dor de nutrir sonhos que não se concretizam, resta ao eu lírico apiedar-se do ser humano (“pobre insensato”), infantilizando-o (“menino louco”), pois que desconhece sua própria e desafortunada condição. Essa mudança de tom, coerente com a infantilização mencionada, em que se produz um apaziguamento do tom direto e pungente dos versos anteriores (de 13 a 21), desemboca nos dois últimos versos, que criam uma atmosfera onírica (e, a essa altura, reverbera o verso 2, em que “a vida é um sonho”), para cuja construção

concorre a imagem alegórica da borboleta - possível representação da vida e dos sonhos - que, nunca apanhada, voa e se perde de vista.

O poema também estabelece visível diálogo com o verso de Gonçalves Dias empregado por Casimiro como epígrafe ao *Livro III* – “Nascer, lutar, sofrer – eis toda a vida!”¹⁸² –, e com os poemas *Três Cantos*, no qual à velhice apenas resta cantar as saudades dos tempos irrecuperáveis de outrora, e *Risos*, que exorta a criança a gozar as primícias da vida, a qual, como um sonho, logo se dissipa e encontra na morte sua única certeza.

Anjo!

Pode-se notar a existência de um movimento pendular no *Livro Negro*: os poemas expressam, alternadamente, crença na possibilidade de consecução de plenitude poética e descrença nesse ideal. Os primeiros correspondem a *Horas Tristes*, o poema *III*, e *Anjo!*; os segundos, a *Dores*, *Fragmento* e *Última Folha*. Admitindo-se esse movimento pendular, é possível conceber o poema *Anjo!* como continuidade do poema *III*, ainda que em um registro notadamente musical, determinado pelo emprego de redondilhas maiores e pelas rimas alternadas:

Eu era a flor desfolhada
 Dos vendavais ao correr;
 Tu foste a gota dourada
 E o lírio pôde viver.

Poeta, dormia pálido
 No meu sepulcro, bem só;
 Tu disseste: — Ergue-te Lázaro! —
 E o morto surgiu do pó!

Eu era sombrio e triste...
 Contento minh'alma é;
 Eu duvidava... sorriste,
 Já no amar tenho fé.

A frente que ardia em brasas
 A seus delírios pôs fim
 Sentindo o roçar das asas,
 O sopro d'um querubim.

Um anjo veio e deu vida
 Ao peito de amores nu:
 Minh'alma agora remida
 Adora o anjo — que és tu!¹⁸³

¹⁸² Abreu, 1859, p. 171.

¹⁸³ *Idem*, p. 257 e 258.

Encimado pela fórmula colhida ao Livro de Salmos, “*Sub umbra alarum tuarum*”,¹⁸⁴ o poema *Anjo!* visivelmente retoma a imagem (que lhe confere título) explorada no poema *III*; lidos em sequência, é impossível deixar de notar a curiosa parecença de imagens e jogo de tempos verbais que permite estabelecer uma relação de continuidade entre ambos. A começar pela imagem que os aproxima, o “anjo”, nos dois poemas o eu lírico o toma por interlocutor, dirigindo-lhe a palavra: no poema *III*, a interlocução se estabelece desde o primeiro verso; em *Anjo!*, ela é revelada no terceiro verso, por meio do emprego do pronome “tu”. Além disso, em ambos os poemas o eu lírico assume a condição de poeta.

À semelhança da última subdivisão do poema *III*, em *Anjo!*, a deplorável condição pregressa do eu lírico, que se denomina poeta, é descrita utilizando-se verbos no pretérito imperfeito, que denotam a experiência prolongada de determinado estado. Ao desalento e à descrença, contrapõem-se os efeitos benfazejos da aproximação do “anjo” (figuração da inocência reconquistada, da poesia transcendental que franqueia o acesso à esfera do espírito), referidos pelo uso de verbos no pretérito perfeito, que sugerem interrupção dos estados prolongados anteriormente descritos. Dessa forma, estabelece-se, no interior de cada uma das quatro primeiras quadras, uma tensão dada pelo emprego do pretérito em aspectos distintos: o imperfeito e o perfeito, assim como no poema *III*.

Na última quadra, o eu lírico canta a remissão de sua alma, que agora se eleva em adoração ao “anjo” que lhe concedeu alento: reitera-se o tema da busca romântica por uma “segunda inocência”, da qual procederia a consecução do ideal poético de transcendência anímica.

Última folha

Tornando ao polo do desengano e da aflição incurável, o pêndulo cessa no justamente intitulado *Última Folha*, título que, em si, denota conclusão, de modo que, se esta é a última, há uma sequência anterior de outras folhas. Nas cinco quadras deste poema em versos decassilábicos, o suplicante eu lírico volta-se a Deus, deplorando a definitiva falência de seus anseios poéticos, arrebatados pela tirania daqueles que “torcem” sua vocação (atente-se para a estrofe medial: “Tudo me roubam meus cruéis tiranos [...]”); novamente, tematiza-se a romântica incompatibilidade entre realidade e ideal poético, drama que se resolve no *topos* da vocação contrariada:

¹⁸⁴ Que se pode traduzir por: “Debaixo da sombra das tuas asas”. *Idem*, p. 257 (Tradução nossa).

Meu Deus! Meu Pai! Se o filho da desgraça
 Tem jus um dia ao galardão remoto,
 Ouve estas preces e me cumpre o voto
 — A mim que bebo do absinto a taça!

— « Feliz serás se como eu sofreres,
 « Dar-te-ei o céu em recompensa ao pranto » —
 Vós o dissestes — E eu padeço tanto!...
 Que novos transe preparar me queres?

Tudo me roubam meus cruéis tiranos:
 Amor, família, felicidade, tudo!...
 Palmas da glória, meus lauréis do estudo,
 Fogo do gênio, aspiração dos anos!...

Mas o teu filho já se não rebela
 Por tal castigo, pelas mágoas duras;
 — Minh'alma of'reço às provações futuras.
 Venha o martírio... mas — perdão p'ra ela!...

A doce virgem se assemelha às flores.
 O vento a quebra no seu verde ninho.
 — Velai ao menos pelo pobre anjinho,
 — Pagai-lhe em gozo o que me dais em dores!¹⁸⁵

Na primeira quadra, em um paroxismo de sofrimento moral, o suplicante eu lírico se dirige à esfera espiritual por meio dos vocativos “Meus Deus!” e “Meu Pai!”: é uma prece de dor e sofrimento. As aflições e o desengano, como no satanismo que frequenta a lira de Álvares de Azevedo, não desembocam em ceticismo; manifesta-se, pelo contrário, a ideia cristã de que o padecimento em vida será recompensado com celestial bem-aventurança (o “galardão remoto”), em gradação diretamente proporcional: quanto maior o sofrimento, maior a vindoura bem-aventurança.

Na segunda quadra, essa ideia cristã, que sugere resignação diante dos mais atrozes padecimentos, é retomada; no entanto, o verso final dessa estrofe (“Que novos transe preparar me queres?”) manifesta desilusão e sutil revolta: quais tormentos ainda estariam reservados ao eu lírico, que já tanto padeceu?

Na terceira estrofe, o discurso interioriza-se para que, voltado a si mesmo, o eu lírico revele as causas de seus padecimentos: a crueldade dos tiranos que impedem a consumação da glória poética, a qual advém do reconhecimento alheio (figurado pelas “palmas” e pelos “lauréis”).

¹⁸⁵ *Idem*, p. 259 e 260.

Na quadra subsequente, o discurso dialogado é reinstaurado pelo emprego do possessivo “teu”. O desengano que se expressa na estrofe anterior adquire os matizes engrandecedores da resignação, em conformidade com a noção cristã anteriormente descrita: mártir, o eu lírico se oferece em holocausto para que “ela” possa gozar da felicidade que lhe foi negada. Caso se admita que “ela”, identificada na quinta estrofe como “a doce virgem”, corresponda à personificação da própria obra poética, é lícito afirmar que a glória, a “aspiração dos anos” ao reconhecimento literário, confiada aos auspícios da própria divindade, é projetada para o futuro, para a posteridade, o que, implicitamente, expressa a noção de que o desprendimento da natureza física é condição necessária à consecução do almejado reconhecimento pela sobrevivência da obra, a despeito do anonimato em vida de seu autor.

Capítulo 4

4. O poema-réplica de Casimiro de Abreu: em defesa do “livro sem luz”

Por meio dos comentários aos juízos críticos de autores diversos e, sobretudo, das análises dos poemas que compõem o *Livro Negro*, mostrou-se a existência de um lastro de intencionalidade que preside não apenas à versificação propriamente dita, mas também à disposição da matéria poética nas *Primaveras*, cujos cantos foram distribuídos por seu autor em três livros a partir de um projeto poético identificável pelo recurso a elementos retórico-literários específicos e pela coerência interna a cada um dos livros, a qual abre veios comunicantes no interior da obra que facultam a interpretação de poemas como *Três cantos* e *Risos* à luz das seções que os precedem. Conforme se demonstrou, as tópicos centrais de cada livro das *Primaveras* transpõem os limites das seções que as privilegiam para ressoar em todo o conjunto de poemas, de modo que o *Livro Negro*, longe de ser concebido como seção apartável da obra pelo que possui de excepcional, a ela se integra organicamente, como desdobramento conclusivo de uma progressão temática bem delineada.

Não por acaso, apressou-se Casimiro de Abreu a responder, em seu poema-réplica *Meu livro negro*, a Francisco Gonçalves Braga, companheiro de ofício (duplamente, pois, assim como Casimiro, foi caixeiro e poeta) e integrante do Grupo dos Cinco.¹⁸⁶ O lusitano, autor de *Tentativas Poéticas*, por ocasião da publicação das *Primaveras*, dedicou ao brasileiro uma verdadeira exortação em poema justamente intitulado *A Casimiro de Abreu*, cujo tom de

¹⁸⁶ Denominação atribuída por Jean-Michel Massa à agremiação literária formada em torno do advogado Caetano Alves de Sousa Filgueiras. Dela “faziam parte, além de Filgueiras e Braga, os jovens Casimiro de Abreu, Cândido de Macedo (o Macedinho) e Machado de Assis”. Marques, 2022, p. 78.

encorajamento é prenunciado pela epígrafe colhida ao poema de Casimiro intitulado *A J. J. C. Macedo-Junior*: “Como André-Chénier, no crânio augusto / Alguma cousa tens!”¹⁸⁷

Composto de duas partes, o poema de Gonçalves Braga, *A Casimiro de Abreu*, desfila, em suas primeiras cinco sextilhas (que perfazem a parte I), louvores e exortações; estas, concentra-as nas estrofes mediais, por meio do recurso a verbos no modo imperativo, dos quais ressalta o três vezes enunciado “caminha”, encorajando o poeta a que se destina a trilhar “a escabrosa estrada do futuro”, a qual, não obstante os espinhos que magoarão os pés do caminhante, conduz a “glórias no porvir”. A laudatória quinta estrofe, que reafirma a missão do poeta em face de uma sociedade materialista abrasada pelo fogo consumidor da ambição, explora um motivo que frequenta as *Tentativas Poéticas*, de Gonçalves Braga: a imagem do poeta, mártir e peregrino, a quem o destino concedeu por sorte a lira e a cruz, isto é, a poesia e a religião. Em *A cruz e a lira* (poema ao qual alude por meio da inversão “a lira e cruz”), programaticamente ajustado à convenção romântica, o português reconhece ao poeta a condição de mártir, cabendo-lhe “resignar-se ao seu fado, seguindo um duplo destino no mundo, o de padecer e o de cantar”.¹⁸⁸ Inspirado pela divindade, portador da luz dissipadora das trevas da matéria embrutecedora, o poeta-peregrino deve caminhar.

I.
Poeta! Derramou-te Deus na fronte
A luz da inspiração onipotente.
Ensinou-te a sentir;
E marcou no teu gênio um horizonte
De crenças e esperanças no presente.
De glórias no porvir!

E tu, co’a fronte ungida e radiante
Firmaste o pé na estrada do progresso
Modulando canções!
Caminha! Ergue o alaúde triunfante.
Despreza a geração que adora um Cresso.
E que olvida um Camões!

Sobre a escabrosa estrada do futuro
De encontro aos passos teus, mais de um espinho
Irá teus pés magoar;
Não voltes, que renegas: vai seguro,
Caminha, que no fim do teu caminho
Louros há de encontrar.

Caminha, e deixa em seu prazer mundano
A esses, que aos poetas estão vendo
Com escárnio sem fim;

¹⁸⁷ Abreu, 1859, p. 216.

¹⁸⁸ Marques, 2022, p. 56.

Encara-os como o Byron lusitano,
E dize-lhes: “De vós eu nada entendo.
“E vós nada de mim!”

A eles o destino deu por sorte
O fogo da ambição, que os incendeia,
A nós a lira e a cruz!
Eles têm das riquezas o transporte,
Que aviventa a matéria e mata a ideia,
Mas nós temos a luz!¹⁸⁹

A segunda parte do poema, composta de oito sextilhas, pelo encaminhamento argumentativo que exhibe, é passível de ser subdividida em duas. As primeiras quatro estâncias louvam as qualidades do cantor das *Primaveras*, cuja “poesia enamorada”, ainda que não se eleve às alturas da “lira altiva”, pelo que possui de (aparente) sinceridade, “fala ao coração”. A imagem do desalento, contudo, não se ajusta a essa poesia risonha, capaz de surpreender o “amor” e o “medo” próprios à quadra adolescente.

II.
Oh! Poeta da frente pensativa,
Recebe na alma cândida, inspirada,
A saudação do irmão!
Eu me arrebatou, ouvindo a lira altiva,
Mas a tua poesia enamorada
Me fala ao coração!

Nos perfumes da tímida inocência,
Como as houris nos banhos do Oriente,
Tu’alma se banhou;
E por entre o sorrir da adolescência
Logo dos lábios teus pura, indolente,
A poesia brotou!

Depois o *amor*, doce mistério d’alma,
Por entre o *medo*, a que ninguém resiste,
Tu’alma surpreendeu;
Também cingiste do martírio a palma,
E o doce canto da *tu’alma triste*
Minh’alma entristeceu!

Como choras no leito dos teus sonhos
Prostrado pela horrenda enfermidade
Ao teu anjo a rogar
Que os seus olhos, outrora tão risonhos,
Sobre o frio portal da eternidade
Por ti fossem chorar!...¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Correio Mercantil*, n. 264, 27 set. 1859, p. 2.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

As quatro estrofes subsequentes principiam com um indignado “mas”, ante o aparente desajuste das “páginas descrentes” do *Livro Negro*: ao espírito de missão que vivifica o romantismo nacionalista, cujas piedosas vozes, crentes no porvir, deveriam exaltar as grandezas da pátria, não caberiam o desalento e a descrença de um romantismo egótico, noturno, cujo representante máximo, no cenário de nossas letras, foi Álvares de Azevedo. Uma crítica ao *Livro Negro*, diluída no conjunto de exortações que recomendam temas ajustados ao ideário nacionalista, é realizada no sentido de sugerir um desvio de “conduta poética” (“Ah! Não vás, meu poeta dos amores / Manchar a c’roa à virgem da poesia”) que, por contraste e por força de sua inadequação, corrobora a justeza dos temas pátrios – “Amor e Pátria, Deus e Liberdade!”¹⁹¹ – que Gonçalves Braga exaustivamente dedilhou em sua lira.

Mas tu por que tão cedo desesperas,
Deixando dos teus lábios, inda ardentes,
A amargura correr?
Tu, mimoso cantor das *primaveras*,
Do *livro negro* as páginas descrentes
Por que foste escrever?

Ah! Não vás, meu poeta dos amores,
Manchar a c’roa à virgem da poesia,
Que tão pura te amou!
Não te iludam do Goethe os esplendores
Que esse deus da sublime zombaria
O coração matou!

Inspira-te o céu da pátria tua,
Ante o qual ninguém há que não se incline
Pela manhã gentil;
Canta a aurora ao nascer, à noite a lua,
E assim darás também um Lamartine
Às musas do Brasil!

Poeta! Crê no amor das almas puras,
Canta a pátria, o futuro, a liberdade,
O puro amor e Deus!
Eu te antevejo à aurora das venturas,
E o teu Brasil, com as palmas da amizade
C’roando os cantos teus!¹⁹²

O poema de Gonçalves Braga, publicado no *Correio Mercantil* em 27 de setembro de 1859, foi prontamente respondido por Casimiro de Abreu em um poema-réplica intitulado *Meu Livro Negro*, publicado no referido jornal em 11 de outubro do mesmo ano. Ao longo de

¹⁹¹ Derradeiro verso do poema *A minha lira* das *Tentativas Poéticas* do jovem Gonçalves Braga. Cf. Braga, 1856, p. 91-93.

¹⁹² *Correio Mercantil*, n. 264, 27 set. 1859a, p. 2.

25 sextilhas, cuja versificação replica a adotada pelo português em sua exortação em versos, o jovem poeta brasileiro, agradecido, acolhe os conselhos de seu amigo como manifestação de afeto, na medida em que, consciente de suas realizações poéticas, não se ressentia da composição do *Livro Negro*. Poema que patenteia a existência de um projeto poético, e não uma simples justaposição de versos vazados ao sabor de passageiras disposições anímicas, em *Meu Livro Negro*, Casimiro, “para talvez demarcar o terreno de sua autoafirmação literária, defendeu com ênfase o sentimento de desencanto”¹⁹³ que inspira seu “livro sem luz”.

Na primeira parte do poema-réplica, a estrofe inicial sugere que os conselhos dados pelo amigo, “cantor rico de crenças”, não são ignorados; no entanto, o desencanto presente no *Livro Negro*, “livro sem luz”, sobreleva a observância à ordem do dia: “Dar às glórias um hino, a Deus um canto”. Grato pela demonstração de afeto - gratidão de que os exclamativos obrigados dão suficientes mostras -, postado em meio às “pedras do caminho” (em possível alusão ao poema III do *Livro Negro*, em que o eu lírico se encontra “pálido e mudo e do caminho em meio”), o eu lírico convida o interlocutor à porta de sua “tenda do descanso”, local de repouso do qual sairá em defesa do *Livro Negro*.

I.
 Eu sei que é santo e bom e d'almas grandes
 Dar às glórias um hino, a Deus um canto,
 Ao culpado perdão;
 Dar ao vício conselho, ao cego luzes,
 À velhice respeito, arrimo à infância
 E aos mendigos o pão!

Obrigado! Obrigado! Eu beijo a esmola
 Do teu canto de fê! Mas não te iludas,
 Não te posso seguir.
 Eu me assento nas pedras do caminho
 E pergunto aos que passam: “Inda é longe,
 Muito longe, o porvir?”

Obrigado! Obrigado! Tu respondes,
 E queres que eu descubra no horizonte
 O que é nuvem talvez!
 Obrigado, cantor! Rico de crenças,
 Que repartes comigo os teus vestidos,
 P'ra cobrir-me a nudez!

Levanto à pressa a tenda do descanso,
 E, como não prossigo, eu te convido
 À porta do meu lar;
 Depois que eu te disser a lenda triste
 Do meu livro sem luz, do – Livro Negro,

¹⁹³ Marques, 2022, p. 81.

Tu podes caminhar.¹⁹⁴

Em visível diálogo com seu interlocutor, principiado pelo imperativo “escuta”, o eu lírico sugere, na primeira das estrofes seguintes, que a disposição anímica que inspirou o *Livro Negro*, condensada na imagem da “charneca”, seria sua disposição natural. Os cantos de outrora são como um “jasmim” que, “por descuido”, brotou “entre os juncos” dessa charneca, ou como “centelhas” do “fogo santo” que, por invigilância, dissipou-se. Como presente condição, apenas resta o desencanto, o desabar das ilusões: “ruínas d’um castelo não completo”.

II.

Escuta: - tu que tens na voz perfumes
Chamas sempre ao meu canto – primaveras,
Aos goivos – um jardim!
- Talvez que na charneca por descuido
Entre os juncos brotasse à beira d’água
O tronco d’um jasmim!

É verdade, na mente deslumbrada
Borbulhou n’outro tempo alguma cousa
De vago e de ideal!
Eram centelhas! Mas dormindo às soltas
Eu deixei consumir-se o fogo santo
- Estúpida vestal!

Agora em vão procuro aqueles cantos,
As rosas do jardim e o sonho amigo
Que tanto m’embalou!
A minha alma, deserta de esperanças,
Já não pode sonhar! Meu Deus, é tarde!
A vida já passou!

P’ra mim, que me perdi no desencanto,
Não tem o pátrio céu estrelas vivas,
Nem lírios as manhãs.
Eu por cada ilusão vivi dez anos!
O fruto da ilusão nasceu precoce...
Sou moço e tenho cãs!

Ai! Bem cedo o tufão despiu-me os galhos!
E os galhos todos nus ao céu s’elevam
Na súplica de dó!
No campo a primavera estende os mimos,
Tudo é verde no monte e na colina...
Mas ai! No inverno eu só!

Na testa trago a ruga prematura,
E do lábio na prega desdenhosa

¹⁹⁴ *Correio Mercantil*, n. 278, 11 out. 1859b, p. 2.

Não há ódio, mas fel!
 - Ruínas d'um castelo não completo,
 Aqui descubro um troço de coluna,
 - Mais longe um capitel!¹⁹⁵

A sucessão de imagens que figuram a desilusão como irreversível estado de uma alma “deserta de esperanças” é interrompida para, em um contraste que acentua o teor patético de uma longa lamúria, descrever um venturoso estado anterior. Casimiro elabora a imagem do castelo que, agora “em ruínas”, antes era palco de luzes e “noites de festim”. A tópica convencional da vocação contrariada (“Cuspiram-me na frente e na grinalda”), concentrada nas duas últimas estrofes seguintes (que, consideradas no conjunto do poema, constituem seu núcleo, por serem as de número 12 e 13 de um total de 25 estâncias), corrobora a defesa do *Livro Negro*, na medida em que se faz sentir como reverberação dos versos de *Dores* (“É ver sem dó a vocação torcida / Por quem devera dar-lhe alento e vida / E respeitá-la até!”).

Houve galas contudo no edifício,
 Em dias venturosos de batiquetes,
 Por noites de festim!
 Nas ogivas tremiam cem mil luzes,
 O parque tinha caça, a sala – amores,
 Perfumes – o jardim!

Cuspiram-me na frente e na grinalda,
 Vergaram-me a cabeça ao despotismo,
 Às garras da opressão;
 E ao contato do *mármore* e do *gelo*
 A lira emudeceu, penderam flores,
 Extinguiu-se o vulcão!

Por cada canto eu tive ofensas duras,
 Pelos sonhos – o escárnio que apunhala,
 Insultos por cantar!
 Deitaram-me na taça o fel que amarga,
 Mas a raça dos vis campeia impune,
 Porque eu sei perdoar!¹⁹⁶

Aos versos enumerativos, em que as causas do desencanto são atribuídas à “raça dos vis” que impiedosamente torcem a vocação poética, seguem-se estrofes em que o plano da interlocução é retomado. Novamente, os agradecimentos (“Obrigado! Obrigado!”) manifestam simples reconhecimento das demonstrações de afeto, e, ao companheiro, em cuja “frente” ainda existe “inspiração”, recomenda-se a viagem (“Podes ir”).

Obrigado! Obrigado! É doce ao menos

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ *Ibidem.*

Receber na desgraça o aperto amigo
Do abraço fraternal!
A lágrima a cair se muda em riso,
E pode a mão tecer na corda frouxa
Um hino festival!

Feliz, tu que me acenas p'r'o futuro
- Na frente a inspiração, nas mãos a lira,
E no teu peito o ardor!
Adeus! Eu não te sigo, é longa a estrada,
Assusta-me a tormenta e a noite escura...
Sou fraco lutador!

Podes ir: eu te abraço e te abençoo!
Volta e traze contigo as verdes palmas
Que o futuro te der;
Adeus! Eu não te sigo... eu não perjuro...
A *glória* é uma mulher, e tu bem sabes
Eu amo outra mulher!¹⁹⁷

A glória, personificada na sextilha anterior, é identificada à promíscua Messalina, cujos amantes são abandonados à própria sorte com a mesma facilidade e rapidez com que são por ela amados. O eu lírico rejeita enfaticamente a glória e, com suas falsas promessas, um incerto porvir. Prefere o sussurrar sentido de modestas cantilenas à altivez e à sonoridade da lira; a solitude sob as “acácias perfumadas” às “murchas palmas” da glória.

A glória, quanto a mim, é a Messalina
Que vende sem pudor a face e os beijos
Na praça, à luz do sol!
Ama um dia e abandona o favorito
No leito do hospital, por cama – a vala,
Por mortalha – o lençol!

Não quero a glória, não! A glória mente,
O fogo queima, a cicatriz não fecha,
E sangra o coração!...
Não quero a glória: - eu peço ao céu sossego,
Um bocado de amor, flores no campo
E um ninho no sertão.

Lá eu posso viver na sombra escura
Cercado das acácias perfumadas
Sozinho e bem feliz!
Por noites de luar o sertanejo
Suspira na guitarra cantilenas
Que a lira nunca diz!

Há tristeza no choro das cascatas,
Há mistérios nas vozes das florestas,
Há silfos pelos céus!

¹⁹⁷ *Ibidem.*

E a mente embevecida, absorta e pasma
Em voz baixa ergue os hinos de ventura
E baixo adora a Deus!

Da mulher adorada a frente santa
Sentirá no sagrado dos colóquios
Como é fundo o sentir!
Do seu amor – que é pérola sem preço –
Eu farei meu presente e meu passado,
Meu sonho e meu porvir!

A vida no deserto é lago plácido,
Não mar raivoso que sacode a espuma
E que sepulta a mão!
- Eu lá serei feliz; das murchas palmas
Apenas guardarei lembrança vaga,
Como de um sonho mau.

Creio em Deus, e meu lábio inda murmura,
Essa mesma oração rezada à noite
Pela quadra infantil;
Beijo a mão que embalou meu berço quente,
Creio no amigo; sei que o amor é santo
Eu sei que a glória é vil!¹⁹⁸

Desdobramento da vocação contrariada, a derrocada do ideal poético se manifesta em desencanto no porvir como possibilidade de consecução de glória literária. Irremediavelmente desencantado, o eu lírico despacha seu companheiro, “bom romeiro do progresso”, não sem antes dirigir-lhe um fraternal agradecimento (“Oh! Obrigado, irmão!”).

Bem vês, eu não me animo às vozes tuas!
Ai! É tarde, cantor! Não posso... é tarde,
Não m'embala a ilusão!
Retomo a lira, balbucio um canto,
Sacudo o gelo p'ra dizer-te d'alma:
“Oh! Obrigado, irmão!”

III.
Eu da porta da tenda te abençoo!
Podes ir, bom romeiro do progresso...
Eu deito-me a dormir!
O caminho tem neve, o lar tem fogo,
- Oh! O amor da mulher por quem se chora
Vale mais que o porvir!¹⁹⁹

Vê-se que o poema *Meu Livro Negro*, um manifesto de defesa da subseção das *Primaveras* que lhe confere título, revela a existência de um projeto poético, fruto do

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

“contraste romântico da poesia e da vida, que, se não viveu, *imaginou*”,²⁰⁰ que se traduz em escolhas literárias, as quais, precisamente por serem conscientes, são defendidas. Reintegra-se organicamente esse “livro sem luz” ao conjunto das *Primaveras*, de que não constitui mero apêndice, mas importante fecho da coletânea e ponto de articulação com os *Livros* anteriores - nomeadamente o terceiro -, conferindo-lhes coerência e sentido de conclusão à progressão temática que se anuncia na obra: esta, um todo significativo cujas partes comunicam-se e ressoam umas nas outras.

Compõe-se, em vista da coerência que unifica a obra formal e tematicamente, a imagem de uma primavera que, assim como qualquer outro ciclo natural, descreve uma trajetória dada pela cíclica tríade (três Livros, portanto): surgimento (nascimento), expansão (crescimento) e desaparecimento (que, gradativo, se resolve na morte), para, contudo, servir de esteio a uma nova estação, pois as flores primaveris, sejam elas festivas ou sepulcrais, “valem como promessa dos frutos do outono”²⁰¹ que, para o cantor das *Primaveras*, colhido na “flor dos anos”, não se realizou. Sobrevivem, contudo, os gentis aromas de suas flores, e, aos leitores, cabe imaginar o sabor, doce ou acerbo, de seus prometidos frutos.

²⁰⁰ Candido, 1997a, p. 178 (Grifos nossos).

²⁰¹ Abreu, 1859, p. IX.

Referências Bibliográficas

ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. Rio de Janeiro: Typographia de Paula Brito, 1859.

_____. *Obras Completas de Casimiro J. M. de Abreu*. Colligidas, Anotadas, Precedidas de um Juízo Crítico dos Escriutores Nacionaes e Estrangeiros e de Uma Noticia sobre o Auctor e Seus Escriptos por J. Norberto de Souza Silva. Rio de Janeiro: Garnier, 1877. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4885/2/001560_COMPLETO.pdf. Acesso em: 05 set. 2021.

_____. *As Primaveras*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Correspondência completa / de Casimiro de Abreu*; reunida, organizada e comentada por Mário Alves de Oliveira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. XX, 271 p. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/correspondencia_completa_de_casimiro_de_abreu.pdf. Acesso em: 04 set. 2021.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. No jardim público de Casimiro. In: _____. *Confissões de Minas*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 30-36.

ANDRADE, Mário de. Amor e Medo. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 199-229.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRAGA, Francisco Gonçalves. *Tentativas poéticas*. Rio de Janeiro: Tipografia de Nicolau Lobo Vianna & Filhos, 1856.

CAMILO, Vagner. Em tom menor. In: ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. XI-XXIX.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos. (1750-1836)*. 8. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia Ilimitada, 1997a. v. 1.

_____. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos. (1836-1880)*. 8. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia Ilimitada, 1997b. v. 2.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: das origens ao romantismo*. 10. ed. São Paulo: DIFEL, 1980.

CEIA, Carlos. *Mise en abyme*. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 27 jul. 2023.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 264, 27 set. 1859a.

_____. n. 278, 11 out. 1859b.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, Historicismo e História. In: _____ (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 13-21.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Casimiro de Abreu*. São Paulo: LISA; Rio de Janeiro: INL, 1972. 257 p.

MARQUES, Wilton José. A literatura por fazer: o caso Gonçalves de Magalhães. In: SANDANELLO, Franco Baptista; MARQUES, Wilton José (Org.). *Leituras oitocentistas*. São Carlos: EDUFSCar, 2019. p. 15-32.

_____. *Machado de Assis e as primeiras incertezas: a formação literária, o poema inédito e o malogro do primeiro livro*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2022.

MARTINS, Paulo. O Belo e o Disforme. *A Terra é Redonda*, São Paulo, 25 jul. 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-belo-e-o-disforme/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. v. 1.

PEREIRA, Elsa. Edições portuguesas das obras de Casimiro de Abreu. *Navegações*, v. 9, n. 2, p. 128-135, jul.-dez. 2016.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 261-274.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira: 2ª Série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.