

UM TROPEL DE FANTASMAGORIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O IMAGINÁRIO MACABRO E A MODERNIDADE NA PÓTICA DAS BALADAS DO ROMANTISMO BRASILEIRO.

Fabiano Rodrigo da Silva Santos*

RESUMO:

O propósito desse ensaio é uma consideração sobre os mecanismos que ancoram as baladas fantásticas do Romantismo brasileiro nos postulados da estética romântica e da Modernidade. Para isso, é feita uma breve análise das ligações entre o imaginário romântico, a categoria do fantástico e as fontes onde o Romantismo buscou inspiração – em especial, o imaginário medieval. A balada medieval ao ser aclimatadas ao Romantismo demonstra uma série de particularidades que atestam a leitura dos *leitmotifs* desse gênero sob o prisma da estética moderna. Duas baladas românticas brasileiras, “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo e “Galope infernal”, de Bernardo Guimarães, apresentam a perfeita adequação da balada tradicional à estética moderna, transformando os signos fantásticos e

* Fabiano Rodrigo da Silva Santos é doutor em Estudos Literários pela UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara SP.. Sua tese de doutorado intitulada *Lira Dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira* toma as poéticas de Bernardo Guimarães e de Cruz e Sousa como pontos de referência para a apreensão das representações do grotesco no panorama oferecido pela lírica brasileira de orientação romântica; já sua dissertação de mestrado, *Flor de encantos esquisitos: alguns aspectos do grotesco na poesia de Cruz e Sousa* (defendida também junto ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara, considera os motivos grotescos que alicerçam boa parte dos elementos que compõem o plano estético de Cruz e Sousa.

macabros típicos desse gênero em alegorias da subjetividade tumultuada, marcas das experiências artísticas que caracterizam o Romantismo, tais como o hibridismo entre gêneros (o lírico encontra-se com o narrativo e o dramático na estrutura das baladas), a ironia e a subversão da tradição clássica (manifestado na referência direta à cultura popular). Desse modo, as baladas podem ser lidas como gênero propício à observação dos elementos modernos que se insinuam no Romantismo; fenômeno que, como comprovam a obra de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, também é perceptível na literatura brasileira.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira, Imaginário folclórico, Balada, Fantástico, Romantismo, Modernidade

ABSTRACT:

The aim of this essay is a consideration on mechanisms which associate the fantastic ballads of Brazilian Romanticism to romantic aesthetic's and postulates of Modernity. In order of this, we make a brief analysis of the entail among the romantic imaginary, fantastic category and the fountains where Romanticism was search inspiration – in particular, the medieval imaginary. The medieval ballad, adjusted to Romanticism, shows a series of particularities which proves the consideration of the *leitmotifs* of this literary class under modern aesthetic's influence. Two Brazilian romantic ballads – Álvares de Azevedo's “Meu Sonho” and Bernardo Guimarães's “Galope Infernal” – shows the perfect proportion of the traditional ballad to modern aesthetic, converting the fantastic and macabre signs, typicals of this literary class, in allegories of a tormented subjectivity, marks of artistic experience which characterizes the Romanticism, like the hybridism among classes (the lyric mixed with the narrative and dramatic in the structure of the ballads), the irony and subversion of classic tradition

manifested in reference of popular culture. Thus, the ballads could be considered a class which permit the observation of modern elements which insinuate themselves in Romanticism, phenomenon how proves the Álvares de Azevedo's and Bernardo Guimarães's *oeuvre*, discerned in Brazilian literature too.

Keywords: Brazilian Literature, Ballad, Folks Imaginary, Fantastic, Romanticism, Modernity.

Sabe-se que o repertório de narrativas sobrenaturais e fantásticas oriundo do folclore esteve para a arte romântica como os mitos para a estética clássica, tendo exercido no Romantismo, ao lado do imaginário cristão, o papel de configurar uma instância de encantamento mítico autônoma da matéria legada pela mitologia da Antiguidade, da qual se ocuparam os movimentos artísticos tributários às culturas greco-latinas. No âmbito da querela empreendida pelos românticos em nome do estabelecimento de uma sensibilidade moderna, oposta muitas vezes aos postulados da Ilustração, o misticismo popular representou uma alternativa à racionalidade iluminista, que havia convertido os mitos remotos em alegorias de uma forma de beleza harmônica e esclarecida, estando, portanto, destituídos de conteúdo mágico e religioso. Consonante com tais fatores, Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a poesia* (1800), reclama à poesia moderna uma acentuação de suas implicações

míticas para que essa pudesse fazer frente em grandeza à arte dos antigos (SCHEGEL, 1994, p. 51). Por conta disso, é latente nos postulados da nova poesia professada por Schlegel a atribuição de elementos mágicos à obra, tais como o relevo à função performática da linguagem e da dimensão sagrada da poesia; características encontradas em quase todo o Romantismo que justificam, entre outros aspectos da estética, a criação, no centro da arte romântica, de um sistema de linguagem analógico que toque as dimensões misteriosas do onírico e do transcendente, bem como o gosto pelo maravilhoso, exótico e fantástico. Tais elementos são consoantes com dois motivos frequentemente explorados pelo Romantismo – o misticismo e o exotismo. (PRAZ, 1994, p. 188). Exotismo e misticismo seriam, portanto, partes da demanda que os românticos empreenderam – como reconhece Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (1994) – por repovoar de mitos uma era que sofreu um esvaziamento metafísico, tendo presenciado o descrédito às lendas e a morte Deus.

A dedicação dos românticos ao re-encantamento da arte demonstra ter como meta final o re-encantamento do próprio mundo; suas teorias e tratados estéticos não ambicionavam conquistas apenas na realização estética; por reger a sensibilidade romântica um sentimento de universalidade e correspondência entre os conceitos, a arte,

para eles, não se mostra isolada de outras esferas de atuação humana. Por ser transcendente e reveladora do ideal, a arte para os românticos liga-se diretamente a outros conceitos que estão além da realidade imediata; por conta disso, são comuns as analogias entre arte, religião e magia; em comum com essas duas últimas esferas, a arte tem a faculdade de performance e de revelação de um mundo além do empírico que, em um sistema de pensamento idealista como o romântico, resguardaria a verdade. Transcendente, performático e epifânico, adjetivos que, para os românticos, salvariam arte do didatismo frio dos tratados clássicos e da monotonia racional da Ilustração, ao passo que resgatariam a visão de mundo moderna da esterilidade da ausência de mitos. O Romantismo não se contenta com a conhecida mitologia clássica; rapidamente, a mitologia moderna, que os românticos iniciais buscaram despertar no cerne da poesia e nas relações da analogia, encontra correspondência no Cristianismo e no espectro de crenças que orbitam entorno dele. Chateaubriand dirá no *Gênio do Cristianismo* (1802) que a religião cristã é mais adaptada que a mitologia clássica à poesia dos novos tempos por revelar a conexão de todas as coisas em Deus, além de apresentar um repertório maravilhoso e sobrenatural tão rico quanto os mitos pagãos, com a vantagem de que este repertório está ancorado na verdade e possui

uma função catártica representada pelo apelo moral que exerce sobre a sensibilidade moderna (CHATEAUBRIAND, 1952, p. 65). Como se pode notar pelo exemplo de Chateaubriand, é justamente a adequação do Cristianismo com o sistema de crenças das épocas mais recentes que garante o seu triunfo sobre os mitos pagãos na estética romântica. Hegel dirá em sua estética que a arte da época cristã representa o ápice da representação do ideal, já que a distância entre os símbolos por ela utilizados (a própria manifestação estética) e o objeto por ela representado (o ideal) é pequena, sendo, por isso, mediada pela verdade (HEGEL 1974, p. 117). Inspirado por Chateaubriand, Victor Hugo alegará no prefácio ao *Cromwell* (1827) que o Cristianismo garantiria o elemento verdadeiro na arte, por ter revelado a tensão dramática entre o divino e o animalesco, o anímico e o material, ao explicitar a dicotomia humana composta pelo elevado e pelo baixo, pelo grotesco e pelo sublime (HUGO, 1988, p. 22).

Ao eleger o Cristianismo como referência mítica de sua arte, o Romantismo debruçou-se sobre a época em que a influência cristã se tornou determinante para a constituição do imaginário Ocidental pós-clássico – a Idade Média. Contudo, não apenas os anjos voavam nos céus medievais; o éter, os mares e os subterrâneos daquela época eram habitados por demônios e as profundezas dos bosques, por tragos. Não

apenas os santos da Igreja transpunham as barreiras impostas pela morte, descendo do Paraíso para operar prodígios e converter os vivos; também o purgatório deixava escapar mortos penitentes em busca de piedade e expiação. Os românticos constataram que na Idade Média, Deus pairava invisível sobre o homem, enquanto o diabo o ombreava lado a lado; desse modo, não foi possível adotar o Cristianismo como modelo poético sem atentar ao atraente tropel de fantasmagorias que o envolviam. Poder-se-ia dizer que, na estética romântica, o Cristianismo encontrou boa acolhida nos dispositivos do sublime, ao passo que as figurações sobrenaturais de origem popular tornaram-se materiais pelas tintas do grotesco. Victor Hugo, com efeito, dissera no Cromwell, acerca do grotesco:

No pensamento dos Modernos [...], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte, de um lado cria o disforme e o horrível, do outro, o cômico e o bufo. **Põem ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas.** (HUGO, 1988, p. 29. grifo nosso).

Pode-se notar que Hugo considera as *superstições originais* que rodeiam o Cristianismo e as *imaginações pitorescas* que pululam na poesia como diabretes gerados pelo grotesco em relação simetria entre o

imaginário e o estético.

Sabe-se que o medievalismo constitui uma das tendências dominantes do Romantismo; muitos dos valores e motivos suscitados pelos romances de cavalaria, principalmente os que constituem o popular ciclo da Bretanha, formaram as diretrizes da visão romântica sobre o universo medieval; reminiscências de referências diretas a romances como *Tristão e Isolda*, a *Demanda do Santo Graal*, *Amadis de Gaula*, *Parsifal*, entre tantos outros, desenvolveram o protótipo do herói romântico e ao lado da lírica provençal ajudaram a configurar o paradigma dos sentimentos típicos da poesia romântica, tais como o amor devoto e irrealizável, depurado pela virtude, a vassalagem do amante e o distanciamento do objeto de desejo – o *finis amor* que, posteriormente, seria celebrizado como o *amor romântico*. Tão popular quanto os valores edificantes das narrativas medievais foi a atmosfera sobrenatural que as cercava; algo comprovado pelo fato de que em contextos culturais distintos desenvolveram-se práticas românticas dedicadas ao universo sinistro dos relatos e lendas fantásticas da Idade Média. Os romances góticos ingleses (séc. XVIII), que extraíam suas aventuras de horror e sobrenatural quase que exclusivamente de fontes medievais, atestam uma tendência que se tornará comum no Romantismo; ora, em quase todos os países

surgem adaptações e traduções atualizadas de contos e romances medievais, além de compilações escritas de narrativas orais. É nessa época que a balada, gênero de origem medieval, se fixa com segurança no quadro oferecido pela lírica romântica.

A balada medieval constitui um gênero poético narrativo, de caráter episódico cuja matéria abordada variava originalmente de acordo com o contexto em que era produzida. No Sul da Europa, as baladas (ou *romance*, como são chamadas nessas regiões) tinham caráter predominante histórico e lendário, versando comumente sobre batalhas e feitos bélicos, enquanto que no Norte, eram comuns baladas de tema sinistro e sobrenatural – essas últimas ofereceram a matriz para as baladas permeadas por lances fantásticos do Romantismo. Por constituir um gênero pré-literário de origem popular e por apresentar eventos sobrenaturais e macabros, a balada apresenta-se como gênero apropriado às propostas estéticas do Romantismo, indo ao encontro de sua busca por modelos estéticos estranhos à arte canônica e por apresentar eventos adequados ao gosto romântico pelo anormal e surpreendente. Ora, a inclinação dos românticos aos desvios do gosto canonizado pela tradição clássica não apenas os encaminhou à cultura popular como lhes despertou o gosto pelo noturno, incômodo e exagerado – tópicos perceptíveis nas baladas e desenvolvidos em oposição a

postulados comuns ao Classicismo, como o luminoso, o aprazível e o harmônico. Ao lado dessas características, os próprios aspectos formais das baladas parecem adequá-la ao Romantismo. É ponto passivo o fato de os românticos buscarem no hibridismo entre gêneros o meio de concretizar duas de suas ambições fundamentais: liberdade criadora e manifestação do absoluto na arte. A balada, por reunir em sua forma original expedientes narrativos e dramáticos dentro de uma estrutura lírica, apresenta uma justificativa para as experiências românticas, com a vantagem de ser amparada pela tradição por eles mais valorizada – a popular.

Tendo se desenvolvido principalmente no contexto do Romantismo inglês e germânico¹, a balada difundir-se-á posteriormente nas literaturas de outros países, acompanhando a influência exercida pelos poetas ingleses e alemães sobre o Romantismo de todo o mundo. Possivelmente mediante a leitura das traduções e das coletas referentes à matéria medieval feitas por Alexandre Herculano, e por algumas influências diretas de autores estrangeiros, os poetas brasileiros tiveram acesso a esse gênero que se tornou popular em nosso Romantismo, oferecendo um lugar

¹ No ensaio intitulado *Cavalgada ambigua*, Antonio Candido aponta como fonte determinante para a divulgação das baladas medievais entre os precursores do romantismo a coletânea de poemas medievais *Relics of ancient English poetry* (1765), organizada por Percy (CANDIDO, 1985, p. 47).

confortável para a exploração do grotesco e do fantástico pela poesia brasileira.

De grande penetração no Romantismo brasileiro foi a balada “Lenore” (1773) de Gottfried August Bürger, a qual foi apresentada aos românticos brasileiros pela tradução de Herculano e que deixou resquícios em muitos poemas emblemáticos de nosso Romantismo desde “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo e “Galope infernal”, de Bernardo Guimarães, até em manifestações bem mais tardias, como nos poemas intitulados “Rimance” do simbolista Alphonsus de Guimaraens, sobrinho de Bernardo Guimarães. “Lenore”, como reconhece Candido, imprimiu-se como paradigma do gênero entre os pré-românticos (CANDIDO, 1985, p. 47), inspirando uma vasta tradição que gerou poemas bastante célebres como “Der Erlkönig”, de Goethe.

O episódio descrito em “Lenore” refere-se a uma jovem arrebatada certa noite por misterioso cavaleiro – tomado por ela por seu noivo desaparecido em batalha – que ao final de uma cavalgada acompanha por um cortejo de mortos e uma série de augúrios aziagos, revela-se como a própria morte²:

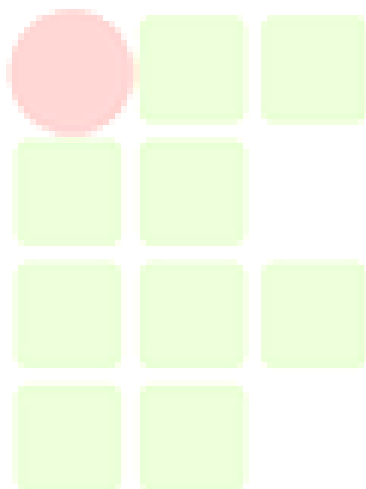
² O tema de “Lenore” manifesta claramente a atuação do imaginário medieval sobre as baladas modernas. Não apenas nas narrativas folclóricas e litúrgicas a associação da bela jovem com a morte foi motivo freqüente, como em boa parte da iconografia macabra medieval. O estudo de Jean-Claude Schmitt, intitulado *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*, ao discutir as representações imagéticas dos mortos na Idade Média refere-se a um *leitmotiv* popularizado nas artes plásticas do século XIV, o da jovem morta

[...]E a bela arregaça as vestes,/ Salta no corcel veloz, E com suas mãos de neve/ Cinge o cavaleiro após. Começa então a corrida!/ A rédea solta lá vão!/ Ginete e guerreiro ofegam!/ Saltam pedras, fásca o chão/ Lá vão! À esquerda e à direita/ Foge o prado, o campo, o monte!/ Do murzelo sob as patas/ Longe, atrás, retumba a ponte!/ "Tens medo?... A lua é formosa!/ Ligeiro correm os mortos.../ [...] Como à esquerda e destra somem-se/ Selvas, montes e valados!/ Como à esquerda e destra somem-se /Cidades, vilas, povoados!

confrontando-se com espectros ou com a própria morte em uma tentativa vã de fugir ao túmulo (SCHIMITT, 1999, p. 239). Esse motivo parece relacionar-se ao tema da perecibilidade da vida face à inexorabilidade da morte, explorado posteriormente pela estética barroca em expressões como o *memento mori* ou o *Vanitas*, nos quais os prazeres da vida revelam-se como transitórias frivolidades, já que o destino comum de todas as deleites da terra é o fim. O contraste entre a beleza e mesmo a volúpia imanentes à figura da jovem e o retrato hediondo do macabro, podem ser tomados como emblemas desse tema, cuja vitória da morte já nas representações do século XIV é assinalada pela alegoria da ampulheta, que, como em “Lenore”, costumava ser empunhada pela entidade representativa da morte na iconografia a qual faz referência Schmitt em seu estudo. Schmitt diz que, nessas imagens, era comum que se visse:

Por vezes [...] uma jovem morta que, no momento em que procura escapar do túmulo, é chamada de volta à força pela Morte ou por um morto cujas carnes estão meio decompostas, sinal de um trespasse mais antigo. Em todo os casos, essa figura horrível brande uma ampulheta meio vazia para lembrar o caráter efêmero de uma vida que a *mors immatura* – a morte prematura – muito cedo interrompeu, e para medir, segundo a decomposição das carnes, o escoamento do tempo do além. (SCHIMITT, 1999, p. 239)

"Tens medo? A lua é formosa!/ Ligeiros correm os mortos!/ [...] "Olha! Em torno de uma força /Não vês como ruidosa/ Turba aérea à luz da lua/ Gira e dança numerosa? /Aqui, birbantes! Chegai-vos!/ Ó cambada, acompanhai-me!/ Vinde à dança do noivado,/ Junto ao leito meu dançai-me!" / [...] "Avante!... Já à dança do noivado,/ Junto ao leito meu dançai-me!" / [...] "Avante!... Já à dança do noivado,/ Junto ao leito meu dançai-me!" /



INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
SÃO PAULO

A cavalgada de Lenore na garupa da morte é apresentada por meio de impressões fugidias, decorrentes da velocidade da corrida, que operam um efeito sob o qual o retrato da paisagem – que se dissipa célere, no compasso das descrições da voz narrativa do poema – mescla o verossímil e possível ao sobrenatural; impressões variadas misturam-se em turbilhão febril: as cidades e florestas que ficam para trás, o cortejo de mortos que ladeia a montaria do casal sinistro, o luar, a forca, em torno da qual dançam fantasmas – todas essas impressões fundem-se em um pesadelo que culmina na presença da própria morte, revelada em sua forma clássica (o esqueleto portando ampulheta e foice que surge sob a armadura do cavaleiro) e no abismo que se abre no chão, destinado às bodas macabras de Lenore.

Por seu turno, “Der Erlkönig” narra a cavalgada de um pai por uma região erma em companhia de seu filho, ainda criança. Durante a viagem, o rei dos elfos – uma presença espectral percebida apenas pelo menino – tenta convencer a criança a rumar com ele para seu reino feérico. Os contrastes representados pelas promessas idílicas do rei dos elfos e o quadro soturno composto pela noite e pela floresta harmonizam-se nas sugestões oníricas do poema; o sonho e a morte revelam-se como instâncias vizinhas quando, ao final da cavalgada, o pai constata que o filho morrerá:

Der Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.
"Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"
"Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlkönig mit Kron und Schweif?"
"Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif."
"Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gulden Gewand."
"Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlkönig mir leise verspricht?"
"Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind."
"Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein."
"Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?"
"Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau."
"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt."
"Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!"
Dem Vater grauset, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.³ (GOETHE. apud CAMPOS, 1995, p. 74-77)

³ “Quem cavalga tão rápido através da noite e do vento? É o pai com seu filho. Ele leva a menino/ bem resguardado em seus braços/ Leva-o com segurança, mantendo-o aquecido. “Meu filho porque/ escondes o rosto com tanto receio?” “Tu não vês, pai, o rei dos elfos? O rei dos elfos com coroa e manto?” “Meu filho, é apenas um fio de névoa. “Criança amada, vamos, venha comigo! Brincarei contigo belos jogos. Há muitas flores coloridas na margem/ Minha mãe tem muitos vestidos dourados. “Meu pai, meu pai, tu não ouves/ O que o rei dos elfos me promete baixinho?”/Fica calmo, sossega, meu filho. É o vento que sussurra nas folhas secas. Desejas, belo rapaz, vir comigo? Minhas filhas devem guardar-te lindamente;/ Minhas filhas conduzem as fileiras noturnas/ E te embalarão a dançar e cantar. “Meu pai, meu pai, não

A hesitação entre o sobrenatural e o cotidiano, peculiar ao gênero fantástico, segundo Todorov (1992, p. 37) pode ser entrevista em “Der Erlkönig”; como o rei dos elfos é perceptível apenas ao garoto, ele bem poderia ser fruto do delírio de uma criança moribunda, abatida, talvez, pelos rigores da viagem, assim como poderia ser mesmo uma entidade de outro mundo disposta a levar o menino consigo. Essa hesitação fornece implicações, por assim dizer, mais modernas ao poema de Goethe, já que as imprecisões do fantástico são consoantes com as incertezas exploradas pela poesia moderna, ao passo que o maravilhoso e a função alegórica tendiam a reger as aparições sobrenaturais no contexto original das baladas. Dessa maneira, poder-se-ia tomar “Erlkönig” não como mera tradução do universo lúgubre dos relatos noturnos medievais para uma época mais recente, mas sim como uma atualização do sobrenatural medievo, traduzido às disposições da literatura moderna, representada nesse caso preciso, pelo questionamento dos limites entre o possível e o impossível que também caracterizaram as manifestações fantásticas do

vês ali/ As filhas do rei dos elfos no recanto sombrio?/
“Meu filho, meu filho, aquilo, certamente/ É brilho muito cinza dos velhos salgueiros.”/ “Eu te amo, me encanta tua bela figura./ E se não vieres com complacência, precisarei de violência.” / “Meu pai, meu pai, ele me agarra agora!/ O rei dos elfos me faz sofrer!”/ Então o pai assusta-se, e cavalga velozmente./ Ele guarda nos braços a criança que geme./ Chega a sua herdade com cansaço e aflição./ Nos seus braços a criança jaz morta.” (tradução livre de nossa autoria)

Romantismo. Assim, “Erlkönig” exemplificaria os mecanismos pelos quais as estéticas ligadas ao Romantismo operaram inovações a partir das fontes de inspiração por elas eleitas.

Em ambos os poemas o ritmo frenético da cavalgada⁴ serve ao desenvolvimento de uma atmosfera de vertigem que evoca estados emocionais tensos, tais como a angústia, o terror e o delírio, apresentando, em uma corrida que corta as fronteiras entre a realidade e o sonho, um retrato dinâmico e delirante da morte. A penetração desse modelo de balada foi tão pungente no Romantismo brasileiro que chegou mesmo a corresponder a uma tradição. Antonio Candido, no ensaio *cavalgada ambígua*, alega que desde de 1840 a balada

⁴ em “Erlkönig” as aliterações excessivas levam para a esfera formal esse ritmo febril como comprovam versos como: “Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?” ou “Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht”; trechos compostos mediante sonoridade martelada e repetitiva que reproduz o andamento sincopado da marcha ou da cavalgada. Nas baladas do romantismo brasileiro, o ritmo será também uma tônica importante. Aqui, tornou-se praxe a tentativa de reproduzir a atmosfera de vertigem da cavalgada por meio do ritmo do novessílabo anapesto. O anapesto é um metro originário do sistema métrico típico da poesia greco-latina clássica e caracteriza versos compostos por segmentos que apresentam duas sílabas breves sucedidas por uma longa. O efeito dessa estrutura, ao ser transposto para os versos de nove sílabas, sustenta-se na acentuação tônica na 3^a, 6^a e 9^a sílabas. Uma vasta gama de poemas brasileiros, todos eles em alguma medida expansões do gênero da balada, apresentam esse metro, tais como “O canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, “Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães e “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo, considerado nesse estudo, logo a seguir. A difusão desse metro no Romantismo brasileiro permite que se veja o grau de desenvolvimento de uma tradição ligada ao gênero da balada em nossa literatura.

fixou-se como um gênero comum ao Romantismo brasileiro, tendo em Joaquim Norberto seu primeiro cultor, e na mesma época gerado exemplares adequados aos temas e à realidade nacional por parte de Porto-Alegre, que tomou como inspiração a compilação *Odes e Baladas* (1822), de Victor Hugo (CANDIDO, 1985, p. 47-48). Mas é provável que só a partir dos ultra-românticos esse gênero tenha conseguido grande adesão, já que suas implicações macabras são afinadas com o gosto do poetas do mal do século pelo noturno e pelo fantástico. Álvares de Azevedo é o autor daquela que talvez seja a mais popular balada de nosso Romantismo, o poema “Meu sonho”, o qual confere dimensões intimistas à conotação subjetiva já latente na tensão psicológica entre estados emocionais e as impressões incertas pintadas por baladas como “Lenore” e “Erlkönig”:

MEU SONHO

EU

Cavaleiro das armas escuras,/ Onde vais pelas trevas impuras/ Com a espada sangueta na mão?! Por que brilham teus ardentes/ E gemidos nos lábios frementes/ Vertem fogo do teu coração?! Cavaleiro, quem és? O remorso?! Do corcel te debruças no dorso.../ E galopas do vale através.../ Oh! Da estrada acordando as poeiras/ Não escutas gritar as caveiras/ E morder-te o fantasma nos pés?! Onde vais pelas trevas impuras,/ Cavaleiro das armas escuras,/ Macilento qual morto na tumba?! Tu escutas... Na longa montanha/ Um tropel teu galope acompanha?! E um clamor de vingança retumba?! Cavaleiro quem és? – que mistério,/ Quem te força da

morte no império/ Pela noite assombrada a vagar?

O FANTASMA

Sou o sonho de tua esperança,/ Tua febre que nunca descansa/ O delírio que te há de matar!
(ÁLVARES DE AZEVEDO, 1994, P. 209)

A prática tradicional das baladas possivelmente nos encaminharia a tomar a trajetória do cavaleiro fantasmagórico descrito pelo eu lírico como um galope rumo ao inferno, ou algo que o valha; impressão que se dissipa com a leitura mais atenta do poema. Nota-se que os mecanismos do poema que remetem às baladas apenas exteriormente reproduzem o universo do qual elas fazem parte. Não se observa em “Meu sonho” a impessoalidade narrativa que caracteriza o gênero; impessoalidade essa que em poemas como “Erlkönig” fica evidente não apenas na narrativa em terceira pessoa, como na economia narrativa – em muitos momentos, a cena de “Erlkönig” é apresentada não pela voz narrativa, mas pelos diálogos entre as personagens do poema, de maneira a permitir que o elemento dramático venha à frente, minando qualquer possibilidade de envolvimento da voz do poema com o que é apresentado. Com efeito, nas baladas tradicionais, as atenções fixam-se apenas nos eventos, sendo ausentes juízos ou apreciações por parte de uma voz exterior ao que se mostra no texto. Em “Meu sonho”, as marcas subjetivas, já evidentes desde o título,

confirmam-se na enunciação do poema; o eu lírico nele se imprime não apenas como narrador, mas também como interlocutor da aparição espectral. Candido vê nesse aspecto, inclusive, um indício da originalidade de Álvares de Azevedo:

enquanto por definição a balada é objetiva narrando seqüências de atos e fatos em relação aos quais o emissor do discurso está fora, “Meu sonho” é uma narrativa toda interior, uma espécie de drama vivido pelo próprio emissor, onde o elemento dialógico corresponde ao descobrimento da alma (CANDIDO, 1985, p. 48).

Mais tarde, o cavaleiro espectral toma parte do diálogo, decodificando todos os signos fantásticos e grotescos que surgem no poema, que aliás, configura-se não como descrição de um evento, mas questionamento do quadro apresentado, questionamento esse que se revela auto-reflexivo, quando o fantasma toma a voz. Como o momento inicial do poema se resumia a uma interrogação constante quanto à identidade do fantasma, esse, ao tomar a voz, o faz apenas para revelar-se. Contudo, essa revelação se dá de forma velada, não consistindo em uma revelação destinada ao leitor, mas que compete apenas ao próprio eu lírico, comprovando assim, o caráter auto-perscrutório do poema. Sabe-se apenas que o fantasma é uma alegoria dos tormentos internos do eu lírico, uma materialização terrífica de seus anseios e angústias. Com “Meu Sonho”, Álvares de Azevedo também

serve de exemplo à atualização que a balada medieval sofreu na pena dos românticos. Assim como Goethe, em “Erlkönig”, explorara dentro da balada elementos típicos das plasmações modernas do horror, estabelecendo, a partir do mirante da incerteza, um jogo com as zonas limítrofes entre real e fantasia, sono e vigília, ordinário e sobrenatural, Álvares de Azevedo viu nesse gênero um caminho para dar vazão aos seus tormentos particulares, expressando de forma evidente o insulamento em si próprio que caracteriza o jovem poeta brasileiro, algo que atesta o vínculo de sua sensibilidade com um mal estar compartilhado por todos os artistas modernos como um todo⁵.

Bernardo Guimarães também cultivou o gênero das baladas em dois poemas; um deles, “Golpe infernal”, é constituído nos moldes da cavalgada macabra inspirada por

⁵ O tópos insulamento e marginalidade do artista moderno está entre os elementos eleitos por Hugo Friedrich em seu estudo sobre a lírica moderna intitulado *Estrutura da lírica moderna* como um dos meios de explicitação do caráter excêntrico que a arte assume na Modernidade (FRIEDRICH, 1978, p. 19-20). Ora, ao ceder largo terreno à subjetividade ou à perspectiva particular sobre o real, a poética moderna, desde o Romantismo, tende a atestar um conflito pungente entre o eu e o meio exterior. Tal conflito desdobra-se em uma série de temas, motivos e orientações poéticas que assumem formas que vão desde os mitos estéticos que concebem o poeta como demiurgo revel, usurpador de um conhecimento proibido, comparado a Prometeu ou ao Satã miltoniano, até o panegírico da subjetividade presente nos poemas de confissão, nas plasmações das fantasias sem limites ou no retrato impressionista do real que atinge por vezes as raías da (senão a própria) distorção mimética. Vários são os estudos que tomam o insulamento subjetivo e a conseqüente marginalidade como pendores da poética moderna, podendo-se citar, entre tantos outros, *Méssage Poétique du Symbolisme*, de Guy de Michaud, *O Castelo de Axël*, de Edmund Wilson, *Revolta e Melancolia*, de Löwy e Sayer, além do próprio *Estrutura da lírica moderna*, de Friedrich.

“Lenore” de Bürger, outro, “Orgia dos Duendes”, corresponde a uma *walpurgsnacht* aclimatada ao imaginário brasileiro.

“Galope Infernal” chama a atenção por tingir paixões e angústias cotidianas com a atmosfera nefasta e noturna das baladas européias ao compor um quadro no qual um cavaleiro cruza a noite sob seu cavalo, remoendo ciumentas cismas:

Avante corramos; por montes e brenhas/ Galopa ligeiro, meu bravo corcel;/ Corramos, voemos; Ah! Leva-me longe/ Daquela infiel/ [...] Vagueiam na selva noturnos duendes;/ Fosfóricos lumes nas trevas ondulam,/ E vagos espectros com voz agoureira/ Nas brenhas ululam./ A noite vai negra, tremenda... que importa;/ Mais negra é a noite do meu coração./ E as fibras lhe açoutam de atrozes ciúmes/ O rijo tufão (GUIMARÃES, 1959, p. 130)

“Galope infernal” apresenta recurso semelhante ao entrevisto em “Meu Sonho”; as noites assombradas nesse poema, como no de Álvares de Azevedo – de maneira menos sofisticada porém – servem de moldura à matéria íntima. A objetividade característica da balada é aqui rechaçada, já que toda a narrativa é dada pelo fluxo das reflexões atormentadas do cavaleiro. O frenesi da corrida, a paisagem aziaga e as impressões nefastas surgem mescladas às confissões internas. O galope tem como palco as reflexões subjetivas do cavaleiro e na sucessão das paisagens macabras, os rumos de

suas cismas também mudam. Ao final da balada, o cavaleiro se convence de que suas suspeitas eram infundadas; motivado por essa constatação, ele procura de novo sua amada. Cúmplice do novo estado anímico é também a natureza, já que, conforme a corrida deixa para traz a noite e surge o dia, os ciúmes também mitigam ao serem banhados pela luz da manhã:

Meu valente corcel, resfolga livre/ Pelo viçoso esmalte da campina,/ Enquanto exalar busco o feroz fogo,/ Que essa frente me queima e desatina./ Possam as ânsias, que me fervem n’alma/ Em delirioso afã,/ Um momento acalmar-se nestas sombras/ Ao benfazejo sopro da manhã./[...] Renasce a vida; amor respira em tudo,/ [...] Tudo é feliz, e de prazer exulta/ No seio desta amena solidão;/ E que faço eu aqui, odioso espectro/ No meio do festim da criação? (GUIMARÃES, 1959, p. 133)

As cores do dia cessam a febre ciumenta do cavaleiro e esse decide, após esse breve descanso, correr ao encontro de sua amada. Os augúrios trágicos, sugeridos no início do poema pela noite macabra, a partir daqui se esvaecem, para se confirmarem de forma permeada de certa ironia na última parte do poema. A última estrofe, dedicada ao desfecho dos eventos até agora dados pelo prisma intimista das reflexões do cavaleiro, se constrói de forma objetiva. Agora surge uma voz narrativa em terceira pessoa que no epílogo soturno que, apesar de testemunhar a conciliação do cavaleiro com sua amada,

apresenta a trágica morte do cavalo – o animal fora exaurido pela cavalgada noturna:

[...] E o cavaleiro já de sua bela/
À porta se apeava;/E enquanto, tão feliz!
Nos braços dela/De amor se saciava,/
O seu pobre corcel, que ninguém zela,
Exânime expirava.
(GUIMARÃES, 1959, P. 136)

A imolação do cavalo, vítima dos caprichos do coração humano, contamina, por meio de dicção irônica e sutil, a paixão do cavaleiro com um signo maldito. Regada com o sangue inocente desse animal – que desperta empatia imediata, por ser o confidente do cavaleiro em sua noite febril – a união do cavaleiro a sua amada atende ao tópos do *mors et amor*, tão caro ao Romantismo, todavia, de forma inovadora, já que se dá por um sentido trágico velado. A morte do cavalo antes de ser explicitação patética da ligação entre amor e morte, atua como signo cifrado e agouro sinistro, confirmando a atmosfera sombria que a tradição do gênero da balada sugere ao poema.

Como se pode notar, “Galope infernal” encontra novas possibilidades dentro de um gênero já bastante comum para os românticos. Bernardo Guimarães descobre nas disponibilidades da balada, ensejo para tratar de forma particular uma série de lugares comuns do Romantismo, tais como o intimismo, o amor trágico e a confissão, que nesse poema, ao serem pintados por sugestões soturnas, apresentam-se de maneira renovada

dentre do contexto do Romantismo, assim como renovam as formas de expressão da balada, gênero que fornece os postulados que estruturam o poema.

Exemplos como “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo e “Galope infernal”, de Bernardo Guimarães, comprovam a maneira maleável com que os românticos utilizaram-se da balada, de modo a renovar o gênero utilizando-se de recursos disponíveis no contexto de sua época. Poder-se-ia dizer que, com o Romantismo, o tropel de fantasmagorias que, no passado, cavalgava rumo aos mistérios da noite e da morte tomam outro caminho – a vereda da Modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Lira dos vinte anos*. 7ª edição. São Paulo: Editora FTD, 1994. 270 páginas.

BOTTING, Fred. *Ghotic*. 1st edition. London and New York: Routledge, 1996. 201 páginas.

BURWICK, Frederick. *The Haunted Eye: Perception and Grotesque in English and German Romanticism*. 1st edition. Heidelberg: Winter Verlag, 1987. (Reihe Siegen, 70). 330 páginas.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1985. 95 páginas.

CAMPOS, Geir. (Sel.) *O livro de ouro da poesia alemã*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. 317 páginas.

CHATEAUBRIAND, François-René. *O gênio do cristianismo*. 2ª edição. 2 Vol. Tradução de Camilo Castelo Branco. Rio de

Janeiro: W. M. Jackson, 1952. Vol. 1, 358 páginas. Vol 2, 328 páginas.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. 1ª edição. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994 (Biblioteca Pólen). 118 páginas.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. 2ª edição. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 páginas.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1959. 540 páginas.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a idéia e o ideal*. 2ª edição. Tradução de Orlando Vitorino. Victor Civita: São Paulo, 1974. 464 páginas.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. 1ª edição. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988. 90 páginas.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. 2ª edição. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. 162 páginas.

MICHAUD, Guy de. *Méssage poétique du Symbolisme*. 1ª edição. Paris: Nizet, 1966. 819 páginas.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. 2ª edição. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 217 páginas.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. 1ª edição. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. 473 páginas.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. 3ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 300 páginas.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª edição. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1992. 188 páginas.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 9ª edição. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993. 222 páginas.