

Caminhos para análise de texto lírico - teoria e prática

Paths for the Analysis of the Lyrical Text: Theory and Praxis

José Édil de Lima Alves

Resumo

O trabalho com o texto lírico em sala de aula tem sido um desafio constante para professores nos níveis Fundamental e Médio, devido mesmo à natureza de tal produção. Para alguns estudiosos contemporâneos, com Emil Steiger, o lírico não se presta a nenhum tipo de análise e/ou de valoração crítica, dada sua propriedade inefável. Contudo, mesmo ele não deixa de reconhecer que o ouvinte/leitor pode ser "... preparado para a 'disposição anímica'...", podendo vir a manifestar-se sobre a inefabilidade do lírico. Assim, o presente estudo busca contribuir com os iniciantes, primeiramente refletindo sobre a natureza do lírico, focalizando alguns de seus aspectos teóricos, ocupando-se, a seguir, de exercitar no terreno prático a análise, a interpretação e a crítica de uma composição de Antônio de Castro Alves, "O 'Adeus' de Teresa".

Palavras-chave: Romantismo, Castro Alves, análise.

Abstract

To work with lyrical texts in classroom has been a continual challenge for teachers in Fundamental and Middle High schools due to its intrinsic nature. For contemporary scholars such as Emil Steiger, the lyric is not fit to any type of analysis and/or critical appreciation considering its unspeakable characteristic. However, even Steiger recognizes that the listener/reader may be: "... prepared for the 'animistic disposition' ...", being allowed to manifest himself about the ineffability of the lyric. Therefore, the present analysis intends to contribute with the beginners, first pondering about the nature of the lyric, focusing on some of its theoretical aspects, and later, proceeding to the analysis, interpretation and criticism of Antonio de Castro Alves's "O 'Adeus' de Teresa".

Key words: Romanticism, Castro Alves, analysis.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho, cuja finalidade principal será o de contribuir para facilitar a com-

preensão e a realização de exercícios de análise, interpretação e crítica literária para iniciantes, à luz dos princípios de uma metodologia específica para os estudos literários do texto lírico,

José Édil de Lima Alves é Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ). Professor no Curso de Língua e Literatura da Universidade Luterana do Brasil.

Endereço para correspondência: Universidade Luterana do Brasil, Curso de Letras - Rua Miguel Tostes, 101. Canoas/RS, Brasil. CEP 92420-280

Textura	Canoas	n. 6/7	mar.2002/mar.2003	p. 2 5-44
---------	--------	--------	-------------------	-----------

focalizará os principais aspectos da obra a ser estudada, o poema “O ‘Adeus’ de Teresa”, de Castro Alves, tanto em seus elementos extrínsecos ou externos, como aqueles intrínsecos ou internos, buscando estabelecer-se tal criação com as raízes da trovadoresca medieval, oriunda da Provença.

Assim, como objetivos específicos procurará destacar alguns aspectos relevantes atinentes à teoria, relacionada à poética de textos líricos, ocupando-se, a seguir, do que se relaciona à vida e à obra do autor aqui estudado e ao período literário a que pertenceu, o Romantismo. Igualmente, porá em relevo os aspectos internos na construção do poema, analisando elementos da estrofe, do metro, do ritmo e do som. Deter-se-á, para tanto, no levantamento da linguagem verbal e das principais figuras de dicação, de morfologia e de construção que sustentam o poema.

Realizada tal tarefa, passará à interpretação dos principais elementos constitutivos da obra, não só na tentativa de melhor compreender o valor da poesia de Castro Alves, e particularmente desse poema para o Romantismo e para a poesia brasileira, em seu todo, como também para verificar as relações do assunto aqui presente com as raízes da trovadoresca medieval, oriunda da Provença, em que o Amor era tido como um “serviço” que exigia do amante a observância de uma preceptiva detalhada e rigorosa em relação à Senhora, centro de seu universo amoroso.

A necessidade de o professor apresentar ao aluno as possibilidades de análise, interpretação e julgamento de obras literárias, utilizando-se de conceitos objetivos e simples, de fácil compreensão, mas ao mesmo tempo que sirvam de norte para as futuras realizações dos educandos, justificará a realização do presente ensaio¹ que terá bem presente as suas próprias limitações, visto tratar-se de um estudo prope-dêutico, com a finalidade precípua de ser útil a quem se inicia nas trilhas dos estudos literários, como antes foi dito.

¹ O termo *ensaio* é aqui tomado no sentido que lhe atribui o renomado filólogo Antônio Houaiss em seu recente e conceituadíssimo *Dicionário da Língua Portuguesa* (2001, p.1158): ensaio s.m. 9 LIT prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade (e. sobre a violência).

Para tanto, partir-se-á da exposição e da reflexão a respeito de aspectos conceituais de princípios teóricos relacionados ao gênero lírico, com o propósito de confirmarem-se algumas bases metodológicas pertinentes para o estudo do referido gênero, passando-se, a seguir, à leitura atenta do texto poético selecionado - “O ‘Adeus’ de Teresa” -, de Castro Alves. Então, à luz dos fundamentos de versificação, primeiramente, e dos princípios da indução, da hermenêutica e do comparativismo, como recursos metodológicos, submeter-se-á o poema a uma análise detida que poderá possibilitar uma segura interpretação e a manifestação de valores judicativos, apoiados no próprio material estudado.

Como bibliografia de apoio, recorrer-se-á a obras de autores dedicados aos estudos da poética contemporânea, cujas obras estão relativamente à disposição do aluno de graduação, e que constarão da relação que ao final se apresentará.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 O Gênero Lírico²

Para a teoria tradicional, o lírico é o gênero em que o poeta extravasa emoções e manifesta sentimentos os mais íntimos, utilizando-se do que se poderia chamar de “tom confessional”.

Tais manifestações, contudo, e nunca será demais enfatizar, referem-se ao que se convencionou chamar de “o eu do poeta” que não se pode confundir com o autor propriamente dito, enquanto pessoa física.

Por outras palavras, diante do texto lírico o ouvinte/leitor somente poderá indagar sobre a verdade do poema, isto é, daquilo que a palavra poética manifesta, não sendo pertinente indagar-se sobre a sinceridade ou não do autor, embora se possa convir que algo de quem produziu a obra possa estar presente nela.

² Com ligeiras modificações, o presente texto foi publicado em *Um fio de água fresca*, obra coletiva do grupo autodenominado Ilustres Desconhecidas, publicado em Porto Alegre, dezembro de 2000. Cf. Bibliografia.



Como se sabe, a designação de *lírca* para tal tipo de expressão literária vem da antiga Grécia, quando as composições que revelavam a referida subjetividade eram cantadas com o acompanhamento da lira, de modo preferencial. Com o passar do tempo e, basicamente, com a advento do helenismo em que os elementos da cultura grega foram sendo adaptados a outras culturas - o caso da latina é exemplar, nesse sentido -, o tipo de composição aqui referido foi sendo afastado da música, perdendo seu caráter de canto. Restou, no entanto, para designá-lo, o termo *lírca* que conserva até hoje. E manteve preferencialmente o verso como forma de expressão, embora apareça em prosa, algumas vezes.

Apesar de irrefutável a identidade original de canção para a poesia lírica, as posições dos teóricos contemporâneos divergem um pouco, quando se trata de focalizar a(s) função(ões) que exerce e o(s) modo(s) como deve ser fruída. Assim, Emil Steiger - que associa o estilo lírico à recordação - entende que a canção lírica deve ser desfrutada individualmente, não cabendo ao leitor nem mesmo lê-la em voz alta. Para o referido teórico alemão, o lírico envolve uma situação *sui generis* que ele descreve da seguinte forma:

. . . um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária. E mesmo esse desabrochar não é sorte que seja dada todos os dias ao leitor. Folhamos uma coletânea de canções. Nada nos comove. Os versos nos soam vazios e surpreendemo-nos com o poeta vaidoso que se deu ao trabalho de escrever tais coisas, catalogá-las e entregá-las a seus contemporâneos e à posteridade. Subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda uma poesia comove-nos. A esta juntam-se outras, e chegamos quase a reconhecer que é um grande poeta que nos fala. (...) Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão. (Steiger, 1975, pp.48-49)

Steiger, contudo, reconhece a possibilidade de haver um como que aprendizado:

O ouvinte pode naturalmente ser preparado para a "disposição anímica". Este é o ponto de vista do poeta, o sentido da composição de uma canção. (idem, ibidem)

Já o lírico, ensaísta e crítico mexicano, prêmio Nobel de Literatura, Octavio Paz, no livro *Signos em rotação* (São Paulo, 1979), preconiza que a composição lírica, o poema, tende a voltar a ser palavra cantada, como ocorria na antiga cultura grega. E isso é possível verificar-se, em certo sentido, com poetas da atualidade e com alguns de épocas até bem distantes, muitíssimos dos quais com suas letras musicadas, difundidas pelos meios de comunicação de massa (rádio e TV), alcançando grande popularidade, apreciados por pessoas de diferentes níveis culturais. Há casos, inclusive, de autores que nem possuem livros editados.

No Brasil são casos exemplares o poema camoniano "Amor é um fogo que arde sem se ver", cantado pelo grupo Legião Urbana, o soneto "Fanatismo", de Florbela Espanca, autora portuguesa que se suicidou em 1930, musicado e gravado por Fagner, e poemas de Carlos Drummond de Andrade, dentre tantíssimos outros, difundidos por gravações de importantes intérpretes brasileiros em forma de canto.

Também não se pode desconsiderar as obras de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, dentre os compositores atuais, cujos versos são verdadeiras obras líricas de alta qualidade.

Seja como for, contudo, é forçoso reconhecer que o texto lírico não se presta a análises e interpretações completamente objetivas. Steiger (1975, p. 50) chega a afirmar, a esse respeito: "... falar-se sobre versos líricos, julgá-los e fundamentar o julgamento é quase impossível." Ora, talvez por isso a poesia lírica foi perdendo lugar no sistema escolar, na sala de aula, pois ali, no mais das vezes, tudo gira em torno da verificação objetiva, da quantificação até numérica do conhecimento adquirido pelo aluno, o docente preocupado em atribuir conceitos e notas aos discípulos.

Mas, se é intuitiva a fruição da obra lírica, se é inefável o que transmite ao ouvinte/leitor, então ela não se pode prestar, como não se presta, a exercícios de verificação em que todos de-



vem apresentar respostas mais ou menos semelhantes, já para não dizer idênticas, a perguntas formuladas sobre o seu conteúdo.

Assim, o melhor que o professor poderá fazer com um grupo sob sua orientação, quando tiver um texto lírico para trabalhar, será preparar os indivíduos, sem outras preocupações, para desenvolverem aquela "disposição anímica" de que fala Steiger.

Assim, tudo se iniciará pela leitura do texto. Exercícios individuais e em grupo, a partir da leitura silenciosa, passando, a seguir, pela oral. Depois, pouco a pouco, respeitando sempre a sensibilidade do orientando, um trabalho de análise e de interpretação de texto, valorizando, dentro do possível, as manifestações de

cada um, desde que não se trate de disparates. Finalmente, uma apreciação crítica, coerente com o que foi feito anteriormente. E muito mais não se poderá exigir, como ensinam os grandes mestres, de quem orienta exercícios tendo por base os textos de natureza lírica.

2.2 Elementos Básicos para o Estudo do Texto Lírico

2.2.1. Pressupostos para o reconhecimento do texto literário

GÊNERO	FORMA	CONTEÚDO
LÍRICO	VERSO / PROSA	POEMÁTICO - subjetivo, interior, íntimo + emotivo + metafórico + sintético + paradigmático + centrado no "eu" + mítico + a-temporal + a-espacial + a-discursivo + abstrato + conotativo + figurado + simbólico + alegórico + evocativo + recordação + conciso + associações imagéticas + plurívoco + grau cem de significação + espiritualidade + individualidade + ideal + recordação + sugestivo, evocativo + . . .
ÉPICO E DRAMÁTICO	PROSA / VERSO	PROSAICO - objetivo + exterior + racional + metonímico + analítico + sintagmático + centrado no "ele" + real + temporal + espacial + discursivo + concreto + denotativo + literal + substancial + material + presencial, testemunhal + observação + difuso + associações precisas + unívoco + grau zero de significação + materialidade + coletividade + objetivo, concreto + apresentação, tensão + narrativo, expositivo + . . .

2.2.2 Análise do Texto Lírico

Elementos pré-textuais, se houver (dedicatória, agradecimento, epígrafe, prefácio).

1. Introdução

- Objetivos
 - Geral
 - Específicos
- Justificativa(s)
- Finalidade(s)
- Metodologia
- Outros, se houver

2. Desenvolvimento

2.1 Aspectos Extrínsecos ou Externos

2.1.1 Autor e Obra

2.1.2 Fortuna Crítica

2.1.3 Época

2.2 Aspectos Intrínsecos ou Internos

2.2.1 Estrofe

2.2.2 Metro

2.2.3 Ritmo

2.2.4 Som

2.2.5 Linguagem verbal e não-verbal

[Elementos fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos

- Figuras - Tropos -]

2.3. Interpretação

2.4 Avaliação Crítica (alheia e/ou própria)

3. Conclusão

4. Bibliografia



5. Elementos pós-textuais, se houver: anexo(s)

2.3 Análise Textual

2.3.1 Aspectos Extrínsecos ou Externos

2.3.1.1 O Romantismo e sua Época, inclusive no Brasil

O uso da palavra Romantismo já era corrente no século XVII e, como anota Afrânio Coutinho (1966), citando Wellek, deve-se a Warton, em 1781, o primeiro emprego da oposição clássico-romântico. Segundo alguns, o termo deriva-se do francês “roman”, novela, significando, portanto, o novelesco; para outros, deriva-se de “romance”, em alusão ao período medieval, em que se formam os idiomas desse nome, em oposição ao período clássico greco-latino, que até o momento havia servido de modelo.

Na *História da Literatura Portuguesa*, de Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, lê-se:

O adjetivo “romântico” é de origem inglesa seiscentista (*romantic*) e deriva do substantivo *romant*, de origem francesa (*roman* ou *romant*), que designa os romances medievais de aventuras. O emprego da palavra generalizou-se a tudo aquilo que evocava a atmosfera desses romances - a cavalaria e em geral a Idade Média - até que, em pleno século XVIII, Rousseau a adaptou em francês, distinguindo *romantique* e *romanesque*. Do Inglês e do Francês a palavra passou a todas as línguas europeias, e já nos primeiros anos do século XIX Frederico Schlegel e Madame de Staël opunham “romântico” a “clássico”.³

Como é possível notar, entre o que afirma Coutinho na passagem citada em parágrafo an-

terior, remetendo a Wellek, e o que registram os autores da *História da Literatura Portuguesa* na última frase da citação acima, há divergência, pois enquanto estes atribuem a Schlegel e Madame de Staël, já no século XIX, o emprego do termo em oposição ao clássico, aquele atribui ao inglês Warton, no século XVIII, tal oposição.

Seja como for, como anota Coutinho, acima referido, o fenômeno designado pelo termo em causa:

... consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais. A mudança foi consciente, generalizada, de âmbito europeu. (Coutinho, 1966, p. 140)

Contudo, os estudiosos do movimento são unânimes em concordar que nas origens remotas do Romantismo está o progresso social, político e econômico da burguesia, em franca ascensão desde o século XVI.

Já em fins do século XVII é possível falar-se de um público bastante diferenciado daquele até então existente, tipicamente de salão, interessado pelas artes em geral e pela literatura, particularmente. A tipografia havia registrado significativos avanços; as edições clandestinas de obras indexadas pela Igreja Católica, provenientes da Holanda, não respeitavam fronteiras, burlando a censura nos países mais fechados; em 1660, em Leipzig, é editado o primeiro jornal diário; a partir dele, tal prática difunde-se rapidamente pela Europa, e as edições de jornais multiplicam-se e passam a registrar tiragens significativas. Mesmo nas camadas populares a alfabetização difunde-se consideravelmente, aumentando a massa potencial de leitores. Embora caros no início, jornais e livros são alugados e criam-se os gabinetes de leitura, a fim de atender à demanda que não cessa de aumentar. Isso faz com que, em pouco tempo, haja o barateamento, provocado pelas tiragens de edições que, somente entre jornais, chegam a cifras consideráveis. Só em Londres, em 1815, cidade com um milhão de habitantes, há 8 diários matutinos e 8 vespertinos, além de diversos semanários. Já em fins do século anterior, em Roterdã e Amsterdã, circulavam diários com tiragens de 200.000 exemplares e o mesmo acon-

³SARAIVA, Antônio José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 10. ed. cor. act. Porto/Coimbra/Lisboa: Porto/Arnado/Fluminense, [1978]. Tanto na nota, quanto na referência bibliográfica, optou-se por manter a grafia lusitana; na referência ao nome dos autores, no corpo do texto, usou-se a grafia brasileira. (JELA)



tecia em Paris, com jornais como *Presse, Siècle, Le Constitutionnel* e *Journal de Débats*.

Entre as camadas analfabetas, ainda em grande número por toda a Europa, a imprensa não deixa de registrar enormes benefícios, na medida em que muitas obras eram lidas para círculos de atentos ouvintes. Assim difundiram-se pela Europa obras como o *Quixote*, de Cervantes, além de trechos da Bíblia, seja do Novo ou do Antigo Testamentos. Também é desse período a divulgação dos folhetos de cordel. O aburguesamento da aristocracia, a partir da primeira revolução industrial, na Inglaterra, facilitou o terreno para a grande difusão do romance, o gênero por excelência do Romantismo, e que se mostrou o mais adequado não só para aquele público, como para a camada emergente.

Como reconhecem os estudiosos do assunto, não é possível determinar o lugar exato onde surgiu o Romantismo, pois os movimentos literários costumam formar-se de modo gradativo em diversos lugares, quase sempre sem ligações entre si. Assim, lá por meados do século XVIII, tanto na Inglaterra como na Alemanha já era possível perceber as insatisfações reveladas em relação aos princípios neoclássicos que apontavam para o surgimento do Romantismo. A valorização do sentimento, da imaginação, da sensibilidade e da emoção contrapunham-se claramente ao intelectualismo, ao absolutismo e ao convencionalismo clássicos, apanágios do neoclassicismo. A bondade natural da criação humana, o valor da inspiração natural, primitiva e popular, a importância da natureza passam a sobrepor-se, deixando em segundo plano o racionalismo até então dominante.

Nos centros culturais mais avançados da Europa (Alemanha, França e Inglaterra, aqui, bem entendido, sem nenhum tipo de precedência), os princípios defendidos pelo Romantismo impuseram-se durante um século, entre meados do século XVIII e meados do século XIX, mantendo, pode-se afirmar, as mesmas concepções e os mesmos estilos.

Enquanto movimento artístico propriamente dito, Van Tieghem (apud Coutinho, 1966) registra as seguintes datas como marcos para o movimento nos principais países da Europa: Alemanha, 1795; Inglaterra, 1798; França e países escandinavos, início do século XIX; Itália, 1816; Espanha, depois de 1816 e antes de 1822;

Polônia, 1822. Como se observa, as datas são imprecisas mesmo para locais determinados de forma específica. E há divergências, mesmo assim. Por exemplo, C. M. Bowra (apud Coutinho), cita 1789 como a data do surgimento do Romantismo na Inglaterra; na França muitos consideram as publicações de Madame de Staël e de Chateaubriand (*A literatura* e *Atala*, respectivamente) em 1801, como marco para o início do período; na Espanha, apenas em 1830 aparece a primeira novela ao estilo de Walter Scott, de autoria do catalão Ramón López Soler, *Los bandos de Castilla*, em cujo prólogo há um verdadeiro manifesto romântico, comparável ao de Victor Hugo, em *Cronwell*. Em Portugal, a publicação do poema *Camões* (1825), de Almeida Garrett, é tida por muitos como o marco inicial do Romantismo. No entanto, pode-se verificar com facilidade que tal obra não teve seqüência imediata, embora o mesmo Garrett tivesse publicado em 1826 outro poema, *Dona Branca*, também considerado romântico. Mas, como se sabe, Almeida Garrett permaneceu praticamente preso aos moldes neoclássicos em que fora educado, somente produzindo uma obra verdadeiramente romântica no espírito em 1853, *Folhas Caídas*, sua última produção literária publicada em vida. Assim, julga-se preferível marcar o ano de 1836 como o do início propriamente dito do romantismo em Portugal, pois é então que Alexandre Herculano publica *A Voz do Profeta*, segundo o modelo das *Paroles d'un Croyant*, de Lamennais, que aparecem as primeiras traduções de Walter Scott em língua portuguesa e que são publicados os *Ciúmes do Bardo* e a *Noite do Castelo*, de Antônio Feliciano de Castilho, obras hoje consideradas menores, mas que foram muito bem recebidas pelo público de então, contribuindo para o triunfo do movimento romântico entre os lusitanos.

Seja como for, a partir dos meados do século XVIII, o Romantismo impôs-se de forma absoluta na Europa, como estética e como ideologia, com seus elementos positivos e negativos, estendendo-se pelos países periféricos de cultura ocidental, chegando ao esgotamento por meados do século XIX.

Em relação às principais características do movimento, Hibbard, citado por Coutinho, aponta: o individualismo e o subjetivismo; o ilogismo; o senso de mistério; o escapismo; o



reformismo; o sonho; a fé; o culto à natureza; o retorno ao passado; o pitoresco e o exagero.

Além disso, o Romantismo abandonou as regras e formas prescritas pelos clássicos. A inspiração individual, apanágio do romântico, faz com que o conteúdo predomine sobre a forma, sobressaindo a espontaneidade, o arrebatamento e o entusiasmo. Os conceitos de gênero, como entendidos pelos clássicos, foram contestados, passando-se a misturá-los. A poesia deixou de lado as antigas designações, tais como ode, canção, epitalâmio, elegia, dentre outras, apresentando-se como uma forma natural, oriunda do coração, única fonte para as inspirações do vate. No romance, foram utilizados todos os recursos para a expressão do sentimentalismo e do “eu”, do idealismo, trabalhando-se o pitoresco e o histórico em extensão e profundidade. No teatro, as reformulações foram radicais. Abandonaram-se as regras de tempo e lugar, conservando-se a de ação ou de interesse, centrada agora na personagem; deixaram-se de lado, igualmente, as exigências de levar-se em conta as classes sociais, e as especificações de obras trágicas e cômicas. Inaugura-se o tragicômico, unem-se o nobre e o grotesco, o belo e o feio, o grave e o burlesco, as personagens de todas as classes. O que se busca é a maior fidedignidade em relação aos acontecimentos e uma aproximação mais convincente com a realidade. Registre-se também que verso e prosa são utilizados em um mesmo texto.

No Brasil, a introdução do Romantismo é assinalada pela publicação do livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, e da revista *Niterói*, fundada e publicada pelo mesmo Gonçalves de Magalhães, juntamente com Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem, obras significativamente lançados em Paris, pois era objetivo dos membros do que se costuma chamar de Primeiro Grupo do Romantismo brasileiro, marcar o rompimento com Portugal, reconhecendo a influência francesa sobre a formação do Brasil independente.

Por aqui, o Romantismo seguiu as tendências que podem ser observadas nos demais países ocidentais por onde fez carreira, não havendo ainda consenso sobre a melhor forma de agrupar seus cultores. Sobre isso, Afrânio Coutinho (1966, p. 161), registra:

É problema dos mais complexos a classificação e distribuição dos escritores românticos brasileiros, resultante da própria complexidade do movimento, entrecortado de correntes cruzadas e tendências variadas e, por vezes, divergentes. Comentando os esforços baldados de Silvio Romero, e as tendências simplificadoras de José Veríssimo e Ronald de Carvalho, confessa Otto Maria Carpeaux, “que é quase impossível distinguir com nitidez as diferentes fases da evolução do Romantismo brasileiro”, dificuldade resultante, como acentua, do número de escritores aparecidos num curto período de tempo, do entrecruzamento da cronologia, que rompe completamente qualquer esquema de agrupamento por gerações.

Assim, não deverá surpreender o estudante o fato de Massaud Moisés e Antonio Candido, por exemplo, colocarem Castro Alves, o poeta aqui focalizado, num terceiro momento do Romantismo brasileiro, enquanto Coutinho relaciona-o no “Quarto grupo (Depois de 1860). Romantismo liberal e social: intensa impregnação político-social, nacionalista, ligada às lutas pelo abolicionismo (especialmente depois de 1866) e pela Guerra do Paraguai (1864-1870).” (idem, *ibidem*)

Na verdade, Castro Alves viveu a época em que o Romantismo já se havia esgotado na Europa e, no Brasil, aproximava-se de seu final. O Realismo, o Parnasianismo e o Simbolismo manifestavam-se como reação às formas que não mais respondiam às necessidades de um mundo em mudanças significativas e que passava a ser encarado de modo diverso. Como registra Antonio Candido (1981, v.2, p. 268):

Ao grande pilar do romantismo inicial, Gonçalves Dias, corresponde simetricamente, no fim do período, Castro Alves, como o outro apoio da curva poética desse tempo, que, iniciada nos últimos dias do Neoclassicismo, vai perder-se nas primeiras tentativas de reequilibrar a forma literária, a que se chamou Parnasianismo.

País periférico, culturalmente à reboque dos grandes centros europeus e sofrendo nos planos econômico e financeiro as pressões do mercado exterior, o da Inglaterra, de modo acentuado, preocupada em ampliar seus mercados para o que industrialmente produzia, pouco a



pouco forçando a elite brasileira a encaminhar a abolição da escravidão, por um lado, e a dividir-se com os gastos para o apetrechamento de um exército que se envolveria num dos maiores genocídios da história sul-americana, a destruição do Paraguai que se opunha às pressões inglesas, a intelectualidade brasileira foi buscando assimilar as novidades, vivenciando o esgotamento do Romantismo, ou com o desaparecimento daquela geração nascida em torno dos anos 40, ou com a mudança de rumo que seus remanescentes promoveram, caso específico de Joaquim Maria Machado de Assis, nascido em 1839 e introdutor do Realismo na Literatura Brasileira.

2.3.1.2 *Vida, Obra e Fortuna Crítica de Castro Alves*

Nasceu Antônio Frederico de Castro Alves na fazenda de Cabaceiras, freguesia de Muritiba, então comarca de Cachoeira, na Bahia, na manhã de 14 de março de 1847. Seu pai foi o médico Antônio José Alves, que gozava de certa fama, inclusive por haver viajado à Europa, cumprindo programa de estudos. Culto, apreciava particularmente a pintura. A esposa, Clélia Brasília da Silva Castro, mãe do futuro poeta, também apreciava as artes, dedicando-se à música.

Nos primeiros anos de vida, o menino foi entregue à mucama Leopoldina a quem considerou sua mãe de criação. Com cerca de cinco anos, sua família mudou-se para São Félix, onde fez seus primeiros estudos.

Em 1855, transferiu-se com a família para Salvador, onde seu pai passou a lecionar na Faculdade de Medicina. Na capital, Castro Alves estudou no Colégio Sebrão, passando depois para o Ginásio Baiano, sob a direção do renomado pedagogo Abílio César Borges que seria mais tarde caricaturizado por Raul Pompéia em seu ácido romance *O Ateneu*.

Foi no Ginásio Baiano que o jovem Castro Alves iniciou a recitar seus versos nas sessões literárias promovidas pelo professor Abílio Borges. Já excelente declamador, segundo depoimentos de contemporâneos, em 1861 recitou seus primeiros versos antiescravista:

Se o índio, o negro africano,
e mesmo o perito hispano
têm sofrido escravidão;
ah! não pode ser escravo
quem nasceu no solo bravo
da brasílica região!

Foi durante os anos do Ginásio que Castro Alves entrou em contato com obras de alguns dos autores que lhe serviram de modelo, como Victor Hugo, Vergílio, Dante, Luís de Camões, Lamartine, Byron, Alfredo de Musset, dentre outros.

Em fins de 1862, na companhia de seu irmão mais velho, José Antônio, viajou para Recife, a fim de prestar exames para ingresso na Faculdade de Direito. Reprovado em geometria, apenas dois anos depois consegue aprovação, ingressando no então renomado curso de Direito na capital pernambucana, terra que francamente o poeta detestava, como se lê em carta enviada a seu grande amigo Marcolino Moura, datada de 16 de janeiro de 1863: “Como terás já talvez notado, pelo lugar donde é datada esta carta, acho-me na insípida terra de Pernambuco. A razão? ... saí reprovado.”

Em maio de 1863, publicou no jornal *A Primavera*, da Academia, a “Canção do Africano”, versos francamente abolicionistas.

Com a doença de seu irmão, regressou a Salvador em 1864, somente retornando a Recife no ano seguinte, após o falecimento de José Antônio. Em Recife, junta-se aos republicanos, defendendo francamente as idéias abolicionistas e liberais. Foi por essa ocasião que se manifestaram nele os primeiros sintomas da tuberculose, doença que o levaria à morte. Na época, redigiu a maioria dos poemas que compõem o livro *Os Escravos*. Na ocasião, uniu-se à Idalina, montando casa no bairro de Santo Amaro, onde foi seguidamente visitado pelo poeta Fagundes Varela. Ao final do ano, é aprovado e no início de 1866 é surpreendido pela notícia da morte de seu pai, a quem era muito ligado.

No mesmo ano, com Rui Barbosa, Plínio Lima e outros, fundou no Recife a “Sociedade Abolicionista”. Assíduo freqüentador dos teatros, conheceu a atriz portuguesa Eugênia Câmara por quem se apaixonou. Em defesa da amada, trava acirrada polêmica com Tobias Bar-



reto quem apontava Adelaide Amaral como a principal atriz nos palcos da capital pernambucana. Por essa ocasião, Eugênia abandona a companhia teatral e passa a viver com o Poeta, em Tigipió. Ainda em 1866 escreveu o drama histórico *Gonzaga ou a Revolução de Minas* que obteria ovação ao ser representado em Salvador, no ano seguinte. A esse propósito, escreveu ao amigo Augusto Alves Guimarães:

Como sabes, foi o meu drama à cena. Fui muito feliz. No dia 7 de setembro tive o triunfo como não consta que alguém obtivesse na Bahia. Em suma vitorioso quanto era possível e coroado, fui além disso levado à nossa casa em triunfo. (IANNONE, 1974, p. 11)

Em 1868 Castro Alves partiu para o Rio de Janeiro, na companhia de Eugênia Câmara. Na capital do Império, no salão do *Diário do Rio*, leu seu já famoso drama *Gonzaga* e travou relações de amizade com José de Alencar e Machado de Assis, nomes então consagrados nos meios literários e jornalísticos. Os dois conceituados escritores, na ocasião, trocaram correspondência, aquele apresentando a este o jovem poeta, e ambos rendendo-se ao imenso talento do vate baiano que se revelava uma realidade, embora ainda longe da idade madura. Dele disse o autor de *Dom Casmurro*, dirigindo-se ao criador de *Iracema*: “Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original. (...) A musa do sr. Castro Alves tem feição própria.” (ASSIS, 1970, p. 24)

No mesmo ano, sempre na companhia de Eugênia, seguiu para São Paulo, disposto a matricular-se no 3º ano da Faculdade de Direito. Recebido festivamente pelos estudantes da época, dentre os quais estavam Rui Barbosa, José Bonifácio, o Moço, Saldanha Marinho e Rodrigues Alves, mais tarde presidente da República, o Poeta baiano viu-se consagrado, tendo sido seu drama *Gonzaga* representado pelos mais afamados atores da época. No auge da fama, com apenas 21 anos, em São Paulo escreveu “O Navio Negreiro” e “Vozes d’África”, lidos em público pelo próprio autor, sempre ovacionado em suas apresentações.

A consagração junto aos colegas, aos professores e ao público em geral, contudo, não lhe facilitaram as relações íntimas com Eugênia

Câmara. As brigas constantes do casal culminaram com a separação, tendo ela retornado à *Companhia Dramática de Furtado Coelho*.

Em fins de 1868 Castro Alves sofreu um acidente nas proximidades do cemitério da Consolação, quando participava de uma caçada. Sua arma disparou, indo a carga de chumbo alojar-se em seu calcanhar esquerdo. Para evitar a gangrena, teve o pé amputado, o que lhe debilitou sensivelmente a saúde que já se ressentia dos problemas com a tuberculose. Regressando à Bahia, em 1869, dedicou-se a traduzir algumas páginas de Byron e preparou a edição de *Espumas Flutuantes*, único livro de sua autoria que viu publicado. Em janeiro de 1870 retornou a sua terra natal, onde permaneceu até julho, desfrutando de horas de enlevo ao rever os lugares onde passara uma infância feliz e despreocupada.

De volta a Salvador, via seu estado de saúde agravar-se dia a dia. Finalmente, na manhã de 6 de julho de 1871 deu-se o desenlace. Castro Alves foi enterrado em Salvador, cercado pela admiração dos amigos e pelo reconhecimento não só dos membros da Sociedade Abolicionista Sete de Setembro, mas de quantos se solidarizavam com as duas grandes causas sociais por que tanto lutou: a República e a Abolição dos Escravos.

A obra de Castro Alves somente veio a ser publicada em sua totalidade em dois volumes, a partir de 1921, graças ao trabalho de Afrânio Peixoto que a organizou em dois volumes, com o título de *Obras completas de Castro Alves*, a partir de um plano que o próprio Poeta deixara. No primeiro volume estão “Espumas Flutuantes” e “Hinos do Equador”; no segundo, “Os Escravos”, “Gonzaga ou a Revolução de Minas”, “Relíquias” e “Correspondência”.

A poesia de Castro Alves inscreve-se em três áreas bem definidas: a lírica (erótica e subjetiva); a descritiva e a humanitária e social. Na lírica estão presentes a temática e as imagens dos poetas ultra-românticos. Nela nota-se a influência dos brasileiros Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo. Carlos Alberto Ianonne (1974, p. 16), citando José Paulo Paes, registra:

O seu lirismo é, às vezes, espontâneo e singelo, servindo-lhe de inspiração os motivos mais diferentes (...). Por outro lado, contrastando, surgem as indagações acerca do fatalismo em face da existência,



como em “Quando eu Morrer” e “Mocidade Morta”. São, contudo, nos poemas em que Castro Alves “registrou, em clave autobiográfica, seus êxtases e desalentos amorosos” que o “verso se faz terso e sugestivo e as metáforas naturais, para expressarem a experiência amorosa em sua plenitude sentimental e carnal - plenitude que, entre os nossos românticos, Castro Alves foi o único a ostentar”.

Afrânio Peixoto (1942, p. 11) não economiza palavras para afirmar que Castro Alves é “o maior dos poetas brasileiros”. Ainda em vida, Castro Alves foi elogiadíssimo por José de Alencar, Machado de Assis, Fagundes Varela e Rui Barbosa, com quem conviveu em Recife e, mais tarde, em São Paulo.

Alberto de Oliveira, José Veríssimo, Luiz Murat, Ronald de Carvalho, dentre outros, cinquenta anos após a morte do Poeta, mantinham a convicção de que Castro Alves, de fato, havia sido o maior dos poetas brasileiros.

Se hoje é difícil manter tal posição, visto a literatura brasileira ter produzido um Manuel Bandeira, um Carlos Drummond de Andrade, uma Cecília Meirelles, um Mário Quintana, dentre outros, é inegável que no tocante à poesia social ainda é Castro Alves um dos expoentes entre os poetas brasileiros, mantendo-se sua lírica amorosa também em lugar de pleno destaque. Independente de ser ou não o “maior” poeta, é inegável que se trata de um dos maiores nomes na literatura de língua portuguesa, ainda hoje sendo lido e estudado com agrado.

2.3.2 Aspectos Intrínsecos ou Internos

2.3.2.1 Ritmo, Metro, Estrofe, Som

Ritmo é a sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc. Na arte literária, especialmente na poesia, conforme Houaiss (2001, p. 2463), “. . . o efeito estético ocasionado pela ocorrência de unidades melódicas, dispostas numa seqüência contínua.”

Cavalcanti Proença (s.d., p. 10) referindo-se àquela alternância com intervalos regulares, de que se falou acima, anota judiciosamente, não sem revelar certa dose de ironia:

O que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável (...) ao uso do compasso em música, (...). Essa semelhança entre a versificação tradicional e o compasso é reforçada pelo isossilabismo das estrofes, outro elemento de monotonia que, se artisticamente desmereceu um pouco a poesia, ou melhor, favoreceu a sua falsificação, teve a virtude de torná-la aceitável ao espírito conservador do povo pelo caráter mnemônico da mesma monotonia.

Hênio Tavares (1969, p.177) anota: “. . . o ritmo é uma sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares. A reiteração dessas vozes fortes e fracas, produzindo o ritmo, é que impressionam os nossos sentidos.”

Mikel Dufrenne, em *O poético* (1969, p.69), refletindo sobre essa matéria, escreve:

A psicologia da forma nos convida a pensar que o ritmo, em toda parte, estrutura a produção, bem como a percepção do sensível; e podemos registrar sua presença na linguagem falada, bem como na matéria musical - tão fecunda na linguagem falada, tão profundamente enraizada em nós, que a captação de um outro ritmo é, sem dúvida, o mais difícil na aprendizagem de uma língua estrangeira; tanto mais que o ritmo, em qualquer caso, age sobre o acento, a duração, e mesmo os timbres.

Em *A poética* (1988, p. 58-9), falando sobre o assunto aqui focalizado, Henry Suhamy diz:

O ritmo abrange um certo número de fenômenos formais e fônicos cuja natureza e importância relativa dentro do sistema variam de acordo com as línguas e as métricas, mas nos quais se podem discernir princípios de valores constantes: uma pulsação, um retorno periódico de valores análogos, uma oscilação, a distribuição do discurso em segmentos de duração mesuráveis e mutuamente proporcionais, uma elasticidade sinusoidal⁴ da elocução, de tal modo que a voz parece apoiar-se e contrair-se nos pontos fortes e distender-se nas passagens fracas, ou preparar-se para as fases dinâmicas.

⁴ sinusoidal adj. 2g, relativo a sinusóide. sinusóide s.f. GEOM.m.q. SENÓIDE senóide s.f. GEOM.curva cujas coordenadas cartesianas satisfazem a equação $y = \text{sen } x$; sinusóide, curva senoidal, curva sinusoidal. In: HOUAISS, 2001 p. p.2583 e 2546 [JELA]



E mais adiante, assevera:

Quanto à razão de ser do ritmo na poesia, não precisa de demonstração, e os comentaristas pecam antes pelo excesso de zelo, bem como os declamadores. A repetição, a continuidade e a ênfase nos contrastes imprimem ao discurso um andamento *agógico*.⁵ Como a métrica, o ritmo é uma forma, não um signo. Em sua abstração ele não imita a vida, é a vida que o imita: o movimento, a energia, a obstinação, a obsessão, a pulsação vital podem definir-se metaforicamente e por analogia com o ritmo, mais facilmente do que o inverso, e se, como certos gritos coletivos, ressalta em valor o sentido das palavras, constata-se que ele se acrescenta a elas, em lugar de decorrer delas.

Pelo que se depreende dos comentários acima referidos, o ritmo é elemento essencial na fala, de certa forma, particular a cada idioma, estando presente tanto na prosa quanto no verso. Neste, interessa particularmente o ritmo melódico, determinado pela presença de sílabas tônicas culminantes e de pausas alternadas.

Quando se trata do texto escrito, os elementos gráficos, sinais de pontuação, é que permitem notar qual o ritmo adequado e que vai se corporificar, por assim dizer, na fala.

Em “O ‘Adeus’ de Teresa”⁶ percebe-se um ritmo bastante variado, visto o Poeta haver utilizado o decassílabo em distintas possibilidades quanto à segmentação das células métricas, jogando com as sílabas tônicas, átonas e pausas de forma a evitar a monotonia.

No esquema apresentado mais abaixo, ao falar-se do metro, será fácil perceber a variedade do ritmo que se revela por inteiro com a leitura em voz alta. Em tal sentido, deve-se notar que o próprio substantivo ‘adeus’, com o destaque dado pelo uso das aspas, exige uma entonação diferenciada, marcando, por certo, um ritmo especial.

Em geral, os estudiosos da versificação chamam a atenção para o fato de que o ritmo e a métrica são faces da mesma moeda, sendo comum haver quem os confunda. A esse respeito, diz Suhamy (1988, p. 49):

A métrica e o ritmo constituem parâmetros fundamentais da versificação. São freqüentemente confundidos, o que torna difícil a percepção dos mecanismos do verso tanto quanto a sua pertinência estética.

Em relação ao metro, o poema aqui estudado está composto em decassílabos heterorrítmicos, pois os versos não apresentam o mesmo esquema do ponto de vista da tonicidade. As variações do decassílabo são significativas, como bem demonstrou Proença (s.d., p.59 e sgts), e aqui o Poeta explora muito das 28 possibilidades que oferece tal tipo de verso, segundo o estudioso acima citado.⁷

Em seu conjunto, o esquema rítmico encontrado em “O ‘Adeus’ de Teresa” composto de dez sílabas poéticas, apresenta-se da seguinte forma, marcadas as tônicas por / com as sílabas em negrito, e as átonas, por - , conservando-se o redondo:

1º quinteto e 1º monóstico

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º
-	/	-	/	-	-	-	/	-	/
A	vez	pri	mei	ra	queeu	fi	tei	Te	re
-	-	/	-	-	/	-	-	-	/
Co	moas	plan	tas	quea	rras	taa	co	rren	te
-	/	-	-	-	/	-	/	-	/
A	val	sa	nos	le	vou	nos	gi	ros	seus
-	/	-	/	-	/	-	/	-	/
Ea	ma	mos	jun	tos	E	de	pois	na	sa
-	/	-	/	-	-	-	-	-	/
A	deus	eu	di	sse	lhea	tre	mer	coa	fa
/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
Ee	la	co	ran	do	mur	mu	rou	meA	deus

⁵ Agógico, adj. MÚS - que modifica passageiramente o andamento, seja por aceleração, retardamento ou simples interrupção. Forma adotada do grego pelo musicólogo alemão Hugo Riemann a partir de 1884. In: HOUAISS, 2201, p. 117. O termo está em itálico no texto original. [JELA]

⁶ Para a realização do presente trabalho, utilizou-se o texto conforme a edição de 1870, publicada em vida de Castro Alves, reproduzida na obra organizada por Afrânio Peixoto, atualizando-se somente a grafia. [JELA]

⁷ Em *Ritmo e poesia*, aqui utilizado. M. Cavalcanti Proença cita 28 possibilidades métricas de segmentação (p. 59); contudo, na p. 63, após dizer que “... todos os tipos de segmentação do decassílabo ...” estarão esquematizados de acordo com os números distributivos (ND) e segundo as notações musicais, relaciona apenas 21 possibilidades. (JELA).



2º quinteto e 2º monóstico

-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
U	ma	<u>noí</u>	teen	trea	<u>briu</u>	seum	re	pos	<u>tei</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
E	daal	<u>co</u>	va	sa	<u>fa</u>	um	ca	va	<u>lei</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
In	da	bei	<u>jan</u>	dou	ma	mu	<u>lher</u>	sem	<u>véus</u>
∕	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
E	ra	<u>eu</u>	E	raa	<u>pá</u>	li	da	Te	<u>re</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
A	<u>deus</u>	lhe	<u>di</u>	sse	con	ser	<u>van</u>	doa	<u>pre</u>
∕	-	-	∕	-	-	-	∕	-	∕
Ee	laen	tre	<u>bei</u>	jos	mur	mu	<u>rou</u>	meA	<u>deus</u>

3º quinteto e 3º monóstico

-	∕	-	∕	-	∕	-	-	-	∕
Pa	<u>ssa</u>	ram	<u>tem</u>	pos	<u>sé</u>	clos	de	de	<u>lí</u>
-	∕	-	-	-	∕	-	-	-	∕
Pra	<u>ze</u>	res	di	vi	<u>nais</u>	Go	zos	doEm	<u>pí</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
Mas	um	<u>di</u>	a	vol	<u>vi</u>	aos	la	res	<u>meus</u>
-	∕	-	∕	-	∕	-	-	-	∕
Par	<u>tin</u>	doeu	<u>di</u>	sse	Vol	ta	<u>rei</u>	des	<u>can</u>
∕	-	-	∕	-	∕	-	-	-	∕
E	la	cho	<u>ran</u>	do	<u>mais</u>	queu	ma	cri	<u>an</u>
∕	-	-	∕	-	-	-	∕	-	∕
E	laem	so	<u>lu</u>	ços	mur	mu	<u>rou</u>	meA	<u>deus</u>

4º quinteto e 4º monóstico

-	-	-	∕	-	-	-	∕	-	∕
Qua	do	vol	<u>tei</u>	e	rao	pa	<u>lá</u>	cioem	<u>fes</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
Ea	voz	<u>d'E</u>	lae	deum	<u>ho</u>	mem	<u>lá</u>	naor	<u>ques</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
Pre	en	<u>chiam</u>	de	a	<u>mor</u>	oa	<u>zul</u>	dos	<u>céus</u>
-	∕	-	∕	-	∕	-	-	-	∕
En	trei	<u>E</u>	la	meo	<u>lhou</u>	bran	ca	sur	<u>pre</u>
-	-	∕	-	-	∕	-	-	-	∕
Foi	a	<u>úl</u>	ti	ma	<u>vez</u>	queeu	vi	Te	<u>re</u>
∕	-	-	∕	-	-	-	∕	-	∕
Ee	laar	que	<u>jan</u>	do	mur	mu	<u>rou</u>	meA	<u>deus</u>

Como se pode observar, foram usadas 11 das 28 (ou 21?) possibilidades de segmentação silábica citadas por Proença, sendo predominantes os versos com as tônicas na 3ª, 6ª e 10ª sílabas (6, ao todo); os monósticos mantêm o mesmo esquema de célula métrica, com as tônicas na 1ª, 4ª, 8ª e 10ª sílabas, conservando, desse modo, o mesmo ritmo para aquele tipo de estrofe.

Nos quintetos, o último é o que apresenta uma variação menor de ritmo, porquanto o segundo e o terceiro versos têm acentuação na 3ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas, com o quarto e o quinto acentuados na 3ª, 6ª e 10ª; o primeiro verso tem a tonicidade na 4ª, 8ª e 10ª sílabas. Como se nota, além de repetir o mesmo ritmo em pares de ver-

sos, eles estão muito próximos, pois os quatro têm a 3ª, a 6ª e a 10ª sílabas acentuadas.

Nesse sentido, o terceiro quinteto é o que possui a maior variação rítmica, pois não há repetição do mesmo esquema tônico nos seus cinco versos, como se pode notar: 2-4-6-10; 2-6-10; 3-6-10; 2-4-8-10 e 1-4-6-10.

Quanto às sílabas mais acentuadas, aparecem a 6ª e 8ª em 14 oportunidades, e em 13, na 4ª sílaba. Ainda aparecem acentuadas a 3ª, 9 vezes, a 2ª, 8 e a 1ª, 6 vezes, o que demonstra a riqueza na variação rítmica interna do poema, a ser observada na leitura em voz alta, ou recitação, finalidade para a qual a poesia é composta.

Nesse sentido, basta lembrar que os nomes primitivos de tais composições falam em *canti-*



gas ou *canções*, quer dizer, peças para serem cantadas ao som de instrumentos musicais, donde também a designação *lirica*, por originalmente terem o acompanhamento da lira, instrumento muito popular na antiguidade, de cordas dedilháveis ou tocada com plectro ou palheta.

Elemento não menos importante no estudo da versificação é a estrofe, também chamada estância.

Como ensina Tavares (1969, p.212): “A estrofe é um agrupamento de linhas (versos) que formam (*sic*) uma unidade rítmica e psicológica, indicada por uma de duração máxima.”

No poema aqui estudado, verifica-se que ele está composto por oito estrofes, sendo quatro quintetos (estrofes de cinco versos cada uma) e quatro monósticos (estrofe de apenas um verso). Raro na poética tradicional, este tipo de estrofe foi celebrizado por Dante, na sua ‘terza rima’, aparecendo para completar o esquema rímico da composição, ora unido à estrofe, com os demais formando um quarteto, ora isolado. Neste sentido, Tavares (1969, p.213) recorda a composição de Olavo Bilac:

“Sobre o teu colo deixa-me a cabeça	a
Repousar, como há pouco repousava...	b
Espera um pouco! deixa que amanheça!”	a
- E ela abria-me os braços. E eu ficava.	b

Em “O ‘Adeus’ de Teresa”, o Poeta utiliza o monóstico também para fechar a rima do terceiro verso do quinteto, como se pode verificar,

incluindo formalmente o verso solto ao corpo da estrofe anterior, uma variante claramente inspirada pela ‘terza rima’, acima citada:

A vez primeira que eu fitei Teresa,	a
Como as plantas que arrasta a correnteza,	a
A valsa nos levou nos giros seus...	b
E amamos juntos... E depois na sala	c
- Adeus! - eu disse-lhe a tremor co’a fala...	c
E ela, corando, murmurou-me: “Adeus”.	b

Do ponto de vista psicológico, o monóstico no presente poema indicia o estado de espírito da mulher, como percebido pelo locutor em relação às diferentes situações que ele manifesta ao longo de cada quinteto, segundo adiante se verá.

4º e 5º versos de cada estrofe, alternando-se o 3º com o verso do monóstico. Aparecem as rimas ricas (categorias diferentes de palavras) e as pobres (mesma categorias gramaticais), havendo leve predominância destas sobre aquelas, pois são sete para cinco, como se pode observar no quadro abaixo:

A rima ocorre emparelhada nos 1º e 2º e

RIMAS POBRES

Teresa / correnteza
sala / fala
reposteiro / cavaleiro
véus / Adeus
delírio / Empíreo
festa / orquestra
céus / Adeus

RIMAS RICAS

seus / Adeus
Teresa / presa
descansa / criança
meus / Adeus
surpresa / Teresa

São em maior número as rimas suficientes, com a identidade ocorrendo a partir do ictos⁸

da palavra final do verso (**Teresa / correnteza; sala / fala**), aparecendo duas toantes, cuja correspondência de sons acontece entre as vozes tônicas das palavras (**delírio / Empíreo; festa / orquestra**). Na grande maioria das vezes, ocor-

⁸ Icto s.m. 2 VERS acento que recai sobre uma determinada sílaba de um pé ou verso. In: HOUAISS, 2001, p.1564.



rem as rimas graves com os versos terminando em palavras paroxítonas; contudo, há rimas agudas, com a palavra *Adeus* e os pronomes possessivos *seus* e *meus*, bem como com os substantivos *véus* e *céus*. Assim, há 16 palavras paroxítonas, que formam rimas femininas ou graves, enquanto existem 8 termos oxítonos, originando as rimas masculinas ou agudas.

Nota-se, também, a existência de rimas impuras, do tipo *heterofônicas*, pois há timbres diferentes entre vogais (*véus* / *Adeus*; *céus* / *Adeus*) e *imperfeitas*, pois aparecem diferenças consonantais na sílaba final tônica (*festa* / *orquestra*; *surpresa* / *Teresa*).

2.3.2.2 A Linguagem - Figuras e Tropos

Quanto ao conceito, sabe-se que *figuras* são as palavras tomadas em seu sentido próprio e de maneira expressiva, seja quanto ao som (Melopéia), à estrutura, função ou ordem (Fenopéia) ou ao sentido (Logopéia); os *tropos*, por sua vez, são as palavras aplicadas em outro sentido que não o literal.

Tais recursos são comuns tanto na linguagem coloquial, quanto na literária e nesta, abundantes quer na lírica, na épica ou na dramática, tanto em prosa como em verso. Sem se submeter seu emprego a quaisquer regras, pois são inerentes ao pensamento, tanto figuras como tropos conferem ao texto, seja erudito ou coloquial, um diferencial importante - independente de o autor ter tido ou não consciência ao usá-la. Na maioria das vezes, nem mesmo se chega a perceber que tal ou qual construção constitui uma figura ou tropo, pois o emprego constante acaba por estereotipá-los.

No que se refere à linguagem verbal utilizada no poema aqui estudado, percebe-se um

vocabulário culto, com uma palavra, pelo menos (Empíreo), que remete ao erudito, exigindo dos menos avisados uma busca ao dicionário de definições:

empíreo s.m. 1 MIT lugar em que moram os deuses
2 TEOL lugar reservado aos santos e bem-aventurados; o céu | adj. 3 relativo ao céu; celestial 4 que está acima de tudo; supremo [HOUAISS, 2001, p.1126]

O substantivo *alcova* também chama a atenção, embora pelo contexto seja mais simples entender que se trata de uma peça da casa, um quarto, um aposento.

No que se refere à composição, em si, por três vezes o Poeta utiliza-se de figuras de morfologia. No primeiro caso, recorre a uma *apócope* (diminuição de fonema no final da palavra), quando no primeiro quinteto usa *co'*, suprimindo o *m* da palavra *com*; depois, utiliza a *aférese* (diminuição na sílaba inicial do vocábulo), na segunda estrofe, escrevendo *Inda*, suprimindo o *a*; e, finalmente, usa a *síncope* (supressão no interior da palavra) no terceiro quinteto, ao escrever *séc'los* em vez de *séculos*. Em cada um dos casos, economiza uma sílaba poética, mantendo o decassílabo em que construiu os versos.

O número de *elisões* é significativo, como se nota pela escansão dos versos em quadro apresentado acima. A *elisão* é uma figura de dicção e ocorre quando se absorve uma vogal seguida de vogal em palavras contíguas - aí inclui-se o *h* que não é fonema, mas letra, apenas. Também a figura de dicção chamada *diérese* (separa em sílabas distintas dois sons vocálicos dentro da mesma palavra) ocorre duas vezes no 3º quinteto, com as palavras *di-a* e *cri-an*, como se pode verificar no quadro citado.

Há um emprego da *enálage* (uso de um tempo verbal por outro), quando o Poeta diz:

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova *saiá* um cavaleiro

Como na frase anterior foi usado o verbo *entreabrir* no pretérito perfeito simples do indicativo, no segundo caso (verbo *sair*), deveria ter sido empregado o mesmo tempo, na forma: *saiu*, portanto; mas o Poeta preferiu o pretérito imperfeito do indicativo.

Em relação à sintaxe, nota-se que o autor não se submeteu às regras gramaticais do padrão culto, pelo menos no que se refere ao emprego dos pronomes pessoais complementos. Ele usa a próclise e a ênclise, é certo. Mas usa-as de forma particular, fora dos padrões recomen-



dados pela norma tradicional. Assim, escreve: “A valsa **nos** levou . . .” - “Adeus **lhe** disse. . .”, utilizando a próclise sem que haja um termo antecedente que atraia o pronome oblíquo. Também utiliza-se da ênclise, contrariando o preceito tradicional, como em: “. . . eu disse-lhe . . .”, em que o pronome sujeito deve atrair o pronome complemento. Contudo, em “. . . murmurou-me. . .”, “entreabriu-se. . .”, o emprego satisfaz ao cânon tradicional.

Tratando-se das figuras de construção, nota-se já no primeiro verso o uso do *hipérbato*. De fato, a frase começa com uma *anástrofe* (inversão entre palavras relacionadas entre si): “A vez primeira que eu fitei Teresa”, seguida de “Como as plantas que arrasta a correnteza”; naquela a ordem direta seria: “a primeira vez”, enquanto nesta deveria ser: “as plantas que a cor-

renteza arrasta.” Ainda no mesmo verso aparece: “A valsa nos levou nos giros seus...” em que a ordem direta seria: “A valsa levou-nos nos seus giros”. Acontece também a *anástrofe* em: “. . . entreabriu-se um reposteiro. . .”, “E da alcova saía um cavaleiro. . .”, cujas ordens diretas seriam: “um reposteiro entreabriu-se. . .” e “um cavaleiro saía da alcova”, bem como em “Mas um dia volvi aos lares meus.”, em que a ordem direta é: “Mas um dia volvi aos meus lares.” Na seqüência há mais um caso, com o gerúndio anteposto à oração principal: “Partindo eu disse”, em lugar de “Eu disse, partindo”.

O *quiasmo* ou *conversão* (repetição simétrica, cruzando as palavras em forma de X) aparece entre o final do 1º e 2º quintetos com o verso do monóstico:

Adeus! - eu disse-lhe a tremer co’a fala...

E ela, corando, murmurou-me: “adeus”.

... ..

Adeus - lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: “adeus”.

No que diz respeito à pontuação, nota-se que o Poeta recorre às diferentes possibilidades expressivas, com reticências, exclamações e travessões em abundância, usando, mesmo, mais de um recurso conjugado, como em “ - Adeus! - em que usa travessões e exclamação, ou em: - “Voltarei!... descansa!...””, quando usa travessão, aspas, ponto de exclamação e reticências no mesmo segmento.

Em tal sentido, nenhuma figura de construção empregada no presente poema chama mais a atenção do leitor do que a *aposiopese* ou *reticência*. No transcurso do poema, composto de apenas 24 versos por 18 vezes o Poeta utiliza

tal recurso, sendo 3 no 1º quinteto e 5, em cada um dos restantes.

A *elipse* (omissão de palavras facilmente subentendidas) do pronome sujeito *eu* é empregada por cinco vezes (disse - volvi - Voltarei - voltei - Entrei), enquanto que a do pronome *nós* (amamos) aparece uma vez. Também há a *elipse* do verbo nas construções: “Prazeres divinais... gozos do Empíreo...”. A *zeugma* (omissão de palavras já expressas anteriormente) acontece na frase: “Passaram tempos... sé’ clos de delírio”, em que não há a repetição do verbo passar.

As figuras de pensamento no poema estudado são inúmeras. A *acumulação* (agrupamento similar de idéias) aparece naquele :

Passaram tempos... sé’ clos de delírio...

Prazeres divinais... gozos do Empíreo...

A *comparação* está presente no 2º verso do 1º quinteto: “Como as plantas que arrasta a correnteza”, e no 5º, do 3º quinteto: “Ela, chorando mais que uma criança,” e ao *dialoguismo* cabe papel de relevo, uma vez que se estabelece uma

relação entre Teresa e a voz do Poeta baseada no diálogo. Exceto o último conjunto de quinteto e monóstico, nos demais verifica-se a presença do *dialoguismo*. Também a *exclamação* está bem assinalada no poema, ocorrendo 11 vezes, veri-



ficando-se o aumento no emprego, à medida em que se desenvolve o texto. Assim, no 1º quinteto, a *exclamação* aparece apenas uma vez; no 2º e no 3º, duas e no 4º, duplica o uso em rela-

ção aos dois anteriores. Nos monósticos, aparece empregada nos dois últimos.

A *hipérbole* tem significativa presença desde o 1º quinteto. Na verdade, já aquela *comparação*

Como as plantas que arrasta a correnteza
A valsa nos levou nos giros seus...

é manifestamente hiperbólica, conjugando-se ainda com a *personificação* ou *prosopopéia* (empréstimo de vida a seres inanimados, fictícios, ausentes ou mortos), em que à valsa é conferido o condão de conduzir o par de enamora-

dos. A personificação aparece, também, na seqüência: “era o *palácio em festa!*...”, pois as pessoas é que se encontravam em festa. Ocorrências igualmente significativas de *hipérboles* verificam-se no início do 3º quinteto com:

Passaram tempos... sé’clos de delírio,
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...

e naqueles versos do 4º quinteto:

E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.

A *gradação* ou *clímax* (acumulação progressiva de idéia, pensamento ou tema) tem presença marcante no poema, pois, anunciado desde o título, o *Adeus* aparece ao longo do texto sendo recoberto de diversos sentidos, destacados pelos verbos, quer utilizado pela voz mas-

culina, quer pela de Teresa, onde aparece sempre nos monósticos.

No que diz respeito aos *tropos* (palavras ou expressões que apresentam *translato*), verifica-se que o Poeta apenas usa duas imagens: no 1º quinteto, associada à *comparação*:

Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...

e no último quinteto, com a *personificação*:

Quando voltei... *era o palácio em festa!*

No mais, não utiliza nem os outros *tropos de similaridade* (*metáfora*, *símbolo*, *catacrese* e *alegoria*), nem os de *contigüidade* (*metonímia*, *sinédoque* e *antonomásia*).

ca normativa tradicional, o antecedente é o termo regente (que tem o outro debaixo de sua dependência) em relação ao termo regido, subordinado. Assim, não há dúvida de que o substantivo comum, aqui, é o termo regente, o principal, numa palavra; por outro lado, o uso de *aspas* fala por si.

Ainda no título mesmo, o artigo definido “o” individualiza a coisa expressa (*adeus*), denotando a existência de algo especial. Quer dizer, não se trata de qualquer *adeus*, mas daquele particular, sob um determinado ponto de vista, e que marcou de modo definido, talvez mesmo, definitivo.

No primeiro quinteto, o “eu” do Poeta focaliza o primeiro encontro com aquela mulher referida já no título: Teresa. E para dizer

2.4 - Interpretação

No poema de Castro Alves aqui focalizado, é fácil observar que a principal carga de conteúdo está centrada no termo *Adeus*, destacado já no título. De fato, ali privilegia-se o substantivo ‘Adeus’, usando-se dois processos; 1) o substantivo comum como termo antecedente do conseqüente “Teresa”, ligados pela preposição “de”, 2) estando o substantivo comum entre aspas. Ora, como se sabe pelo estudo da gramáti-



como a viu naquela ocasião, utiliza o verbo *fitar*, cuja carga semântica é nada menos do que contundente. De fato, *fitar* significa *fixar os olhos em, cravar, firmar*. Assim, o olhar dele, pode-se afirmar, ficou preso à figura da mulher, denunciando a intensidade da atração que ele sentiu, favorecido, com certeza, pelo efeito que a valsa exerceu sobre ambos, arrastando-os em seus giros. Que essa atração foi correspondida, dizem os versos seguintes, pois o locutor registra: “E amamos juntos.”

Quando da despedida, a ele cabe primeiro pronunciar o “adeus”, o que faz a custo, deixando trair-se pelo tremor da fala. A declaração denota o estado de espírito em que se encontrava o locutor, abalado intensamente pela proximidade da mulher desejada. Aqui, em tudo o estado do pretendente remeter àquele do “suspirante” (*fenhedor*) da lírica trovadoresca medieval, em que o homem tremia como folha ao vento face à presença da *senhor*.⁹ A resposta, num murmúrio, vem de alguém que manifesta no rosto a intensa sensação de que é tomada. O fluxo sanguíneo aflora à pele, marcando o rosto da mulher. Contudo, pela fala, ela não manifesta maior intensidade de sentimentos, pois seu “adeus” está marcado apenas pelo ponto final.

Na seqüência o locutor registra o clima de intimidade que passou a envolver o casal. *Alcova* é termo que fala de tal intimidade, visto ser um quarto no interior da casa, sem aberturas para o exterior. Ademais, a relação íntima fica sublinhada a seguir pela referência à forma de agir do locutor, que a si se refere como um cavaleiro, mais uma vez remetendo à cultura da Idade Média, e a de trajar-se da mulher: ele a beijando ainda; ela, sem véus. A situação agora é análoga àquela do “amante” (*drudo*) que conquistou o direito ao galardão máximo, sendo recebido pela “senhor” que lhe cumula de atenções, oferecendo-lhe o amor.

O “adeus”, então, dá-se não como uma forma de despedida, mas de cumprimento que nega o que afirma; por outras palavras, que manifesta o desejo de permanência, nunca de afastamento. Novamente aqui, não é pela pontuação após o cumprimento que o leitor/ouvinte pode verificar a força ou natureza do sentimento da parte

de Teresa, pois apenas o ponto final, simples, é usado. É pela expressão preposicionada, *entre beijos*, que se pode conhecer o que se passa no íntimo da mulher. Ou seja, outra vez não é pela fala de Teresa que se saberá o que lhe vai no espírito, mas pela declaração do locutor.

Os dois primeiros versos do quinteto seguinte reiteram o clima de enlevo e de abandono dos amantes, vivendo em momentos as delícias da entrega total. As hipérboles não deixam por menos: são séculos de delírio, prazeres dos deuses, gozos do próprio Céu. Como no trecho anterior, o acúmulo de reticências, dando muito mais a entender do que as palavras usadas para manifestar as situações espirituais e físicas vividas pelo locutor e a mulher amada.

No terceiro verso desta estrofe, a ruptura abrupta, o deslocamento do eixo das ações. A partida dele é marcada pelas palavras de consolo a quem não convencia o afastamento. “Voltarei!... descansa!”, em que pese as exclamações, manifestando o estado de espírito de uma certa confiança não são suficientes para acalmá-la em pranto dorido e profundo. O ‘adeus’ dela, revela-se pungente, sentido, pronunciado entre soluços incontidos; e é de notar-se que não há referência à saudação dele.

No último quinteto, o desenlace.

Em economia verbal, como de resto acontecera nas estâncias anteriores do poema, o locutor relata a situação com que se depara ao voltar: a festa, o envolvimento dela com outro, o clima de encantamento gerado pelo casal, o abandono a que somente se chega pela entrega total. No texto escrito, a referência à mulher está grafada em maiúscula: d’Ela. Ora, isso registra a consideração em que era tida pelo locutor, fala do amor que certamente ele ainda lhe devotava. Logo, o choque violento para ela, quando do encontro: “. . . branca... surpresa!”.

O locutor, manifestando sentimento de estudado desdém, única forma de disfarçar seu amor-próprio ferido, por intermédio da exclamação, conjugada com as reticências, e sem se dar ao trabalho de despedir-se dela de viva voz, declara ter sido a derradeira vez que viu Teresa. Nada que se refira ao antigo e ardente amor, à paixão que o transportou a outras esferas. Como se percebe, o verbo agora é o simples *ver*, sem ênfase, sem significado outro.

Assim registra o último ‘adeus’ que dela

⁹ Ver detalhes em ALVES, José Édil de Lima. *História da literatura portuguesa*; fundamentos de Geografia e de História. Canoas: ULBRA, 2001. p. 72-3.



ouviu: um murmúrio manifestado num arquejo, fatigada pela extrema tensão nervosa, marcado pela exclamação, suspiro doloroso de um sofrimento pungente, que sabe, sem possibilidade de perdão.

Os monóxicos registram, como se nota, as gradações do 'Adeus' de Teresa, de que trata o próprio título, explicitados pelo uso dos gerúndios ou das expressões que aparecem preposicionadas: num primeiro momento (*corando*), tímido, delicado, anelante; depois (entre beijos), apaixonado, ardente, incontido; a seguir (em soluços), inconformado, dorido, inconsolável, e, finalmente (arquejando), nervosa, tensa, abatida, alquebrada.

Tudo, porém, como se sabe, dito pelo locutor, única palavra que se conhece sobre os acontecimentos e sobre Teresa.

3 CONCLUSÃO

Como foi possível observar ao longo do presente estudo, primeiramente houve a preocupação de tecer comentários sobre os aspectos teóricos do lírico, sua natureza e princípios básicos para o trabalho escolar com tal tipo de produção literária; a seguir, foram abordados aspectos do Romantismo e sua presença no mundo e no Brasil; logo, procurou-se situar o autor do poema aqui focalizado em seu tempo, meados para fins do século XIX, possibilitando ao leitor o conhecimento de aspectos da vida, da obra e da fortuna crítica de Antônio de Castro Alves, capazes de tornar a compreensão do texto mais fácil.

Abordados tais elementos, passou-se à análise e à interpretação do poema lírico "O 'Adeus' de Teresa", onde foi possível verificar que há uma cuidada construção na linguagem verbal, utilizando-se o autor de variados recursos disponibilizados pela Poética para que o locutor pudesse exprimir não só os próprios estados de espírito do "eu" lírico, como se manifestasse sobre aqueles que pôde ou julgou perceber na mulher a quem amou e por quem foi trocado, após separação inevitável, como dá a entender, uma vez que para regressar por algum tempo aos seus familiares, e que ela não soube ou não quis compreender, entregando-se a outro.

Na utilização da forma externa da com-

posição, verificou-se que o Autor optou por um poema relativamente curto, composto por quatro quintetos e quatro monóxicos, em que estes têm dupla função. Por um lado, compõem a rima com o terceiro verso do quinteto antecedente; por outro, manifestam os estados de espírito da mulher em relação ao locutor, registrados pelos gerúndios (*corando*, *arquejando*) ou pelas locuções preposicionadas (*entre beijos*, *em soluços*). Tais estados de espírito, de forma inequívoca, podem ser entendidos pelo leitor/ouvinte, mas deve ser levado em conta que se referem ao ponto de vista do locutor, que é quem constrói o referido discurso.

Na composição, como foi possível observar, destaca-se o cuidadoso trabalho com o ritmo, bastante variado, composto a partir dos versos decassilábicos. Em tal sentido, pôde-se notar o jogo articulado para transmitir os estados de espírito do locutor e da mulher, com a alternância nas sílabas tônicas e átonas, evitando efeitos monótonos, tudo valorizado pelas pausas marcadas pelas reticências e pelos pontos de exclamação.

Também foi possível observar o uso do ponto simples, assinalando determinados modos de a mulher, enquanto locutora, marcar a despedida. Nos dois primeiros casos, apenas o ponto final. Nos dois últimos, quando do afastamento temporário e depois definitivo, provocado o primeiro pela viagem necessária dele, o segundo pela inconstância e traição dela, o "adeus" é marcado pelas exclamações. Naquele, pela dor, produto da incompreensão da mulher que se quer presa ao amante, única forma de sentir-se fiel; neste, pelo sentimento de frustração ao perceber-se flagrada no delito, sem qualquer possibilidade de ser perdoada, porquanto era hediondo o crime, em se tratando de uma sociedade eminentemente machista.

Igualmente verificou-se que as figuras de dicção, de morfologia e de construção que existem em número significativo no poema, conferem-lhe, como destacado, as possibilidades para qualificar o ritmo e o som, sublinhando, de igual forma, passagens importantes para o registro dos estados psicológicos do locutor, o modo como entende sua relação amorosa com Teresa e a forma como esta é capaz (ou incapaz) de interpretar as situações e que lhe determinam o comportamento.



Por sua vez, foi possível estabelecer-se a relação dos sentidos das falas do locutor com a sintomatologia amorosa descrita na preceptiva amorosa da trovadoresca medieval, de largo curso na poética galaico-portuguesa dos séculos XII e XIII, em que o amador submete-se ao cumprimento de diversos estágios no “serviço” amoroso, até chegar à recompensa máxima de sua “senhor”: ser admitido como amante.

Vistos assim os aspectos relevantes da construção, é lícito afirmar que o poema aqui focalizado, “O ‘Adeus’ de Teresa”, escrito no período do Romantismo por aquele que é considerado por muitos, ainda hoje, como o maior poeta brasileiro, é uma manifestação clara do espírito da época no que se relaciona ao comportamento que se espera da mulher, bem como uma composição rica do ponto de vista da construção lírica e que, de alguma forma, remete a uma das principais matrizes do lirismo romântico, marcado pela forma de o amante manifestar seus sentimentos nos diversos estágios do “serviço amoroso”, como preconizado pelos princípios da galanteria presente na Trovadoresca Provençal de influência decisiva na produção galaico-portuguesa dos séculos XII e XIII.

4 REFERÊNCIAS

- ALVES, Antônio de Castro. *Os mais lindos poemas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Três, 1974. (Col. Obras Imortais da Nossa Literatura, 41). Introdução Carlos Alberto Iannone.
- . *Obras completas*. 2. ed. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Nacional, 1942. 2. V., v. 1. Introdução e notas Afrânio Peixoto.
- ALVES, José Édil de Lima. *História da literatura portuguesa; fundamentos de Geografia e de História*. Canoas: ULBRA, 2001.
- . “Narrativa e Poesia”. In: SILVA, Alice F. L. da & alii. *Um fio de água fresca*. Porto Alegre: [s.ed.], [2000]. p. 7-25.
- ASSIS, J.M. Machado de. *Correspondência*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1970. p. 24. (Col. Obras Completas de Machado de Assis, 14).
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2.V.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la Literatura Española*. 4.ed. Buenos Aires: Ciordia, 1958.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- IANNONE, Carlos Alberto. A Vida de Castro Alves. In: ALVES, Castro. *Os mais lindos poemas*. São Paulo: Editora Três, 1974. (Col. Obras imortais da Nossa Literatura, 41.)
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. [Rio de Janeiro]: Simões, [s.d.]. (Col. Rex).
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 10. ed. cor. act. Porto/Coimbra/Lisboa: Porto/Arnado/Fluminense, [1978].
- SUAHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. (Col. Cultura Contemporânea, 10).
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Col. Biblioteca Tempo Universitário, 16).
- TAVARES, Hênio Último da Silva. *Teoria literária*. 4. ed. Belo Horizonte: B. Álvares, 1969.



5 ANEXO

O "ADEUS" DE TERESA

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
"Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela corando, murmurou-me: "adeus".

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
"Adeus" lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: "adeus".

Passaram tempos... Sé' clos de delírio,
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
... Mas um dia volvi ao lares meus.
Partindo eu disse: ? "Voltarei!... descansa!..."
Ela chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: "adeus"

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"

[ALVES, Antônio de Castro. *Os mais lindos poemas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Três, 1974. p. 45-6. (Col. Obras Imortais da Nossa Literatura, 41). Introdução Carlos Alberto Iannone.]

