



Complexo de Lopo

Maria Lúcia Dal Farra*

A Danilo e Diogo Dal Farra Ribeiro
A Sandro Dal Farra Carsava

Resumo

O texto em pauta busca sublinhar os traços de modernidade presentes numa extensa obra poética que Álvares de Azevedo produziu em 1848: o teor metalingüístico, a emissão em cascata, o selo da obra inconclusa, o enigma da autoria, a proliferação de identidades e, enfim, a autonomia da obra artística. A ruptura de gêneros, a fragmentação narrativa, a imagética movente e sensorial, as modulações rítmicas e psíquicas, além de certos motivos de ordem semântica são, aqui, ditos “complexo de Lopo”, numa vontade de nomear os efeitos que dimensionam, em Álvares de Azevedo, o poeta maldito para a posteridade.

Palavras-chave: Poema narrativo; Modernidade; Romantismo; *Avant-la-lettre*; Poeta maldito.

Menino prodígio de uma família da alta burguesia paulista e carioca, Manuel Antônio Álvares de Azevedo foi dono de uma precocidade que lhe marcou, inclusive, a própria duração da vida. Cabem perfeitas a ele as palavras que Pessoa dirigiu a Sá-Carneiro: “morre cedo quem os deuses amam”. Falecendo aos 20 anos e sete meses, inaugurou, entre nós, o *mal de siècle*, a vida encurtada e o “cacoete romântico de morrer na mocidade e de... tuberculose”, como o assegura Mário de Andrade (1974, p. 199).

Além disso, falece inédito este autor de uma obra produzida durante os derradeiros quatro ou cinco anos de vida e, relativamente, uma das mais volumosas criações românticas, espécie de súpula, de compêndio psicológico da sua geração, a do Ultra-Romantismo brasileiro.

* Ex-professora da USP, Unicamp, da Universidade Federal de Sergipe, da Universidade da Califórnia (Berkeley) e atual pesquisadora do CNPq.

Poeta imitadíssimo, introdutor do humor inglês e alemão na literatura brasileira, antecipador de Augusto dos Anjos e verdadeiro iniciador da literatura dramática no Brasil, ele é o único, antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano. Sua caudalosa obra é composta da **Lira dos vinte anos** (87 poemas, divididos em três “Partes”), das **Poesias diversas** (11 poemas), d’**O poema do Frade** (dividido em cinco “Cantos”), d’**O livro de Fra Gondicário** (romance ou contos metrificadas, do qual se conhece apenas um fragmento da “Terceira Parte”, o “Lábios e Sangue”), de **Macário, Noite na taverna** e d’**O Conde Lopo**, além de ensaios literários, traduções, discursos acadêmicos, orações fúnebres, cartas e discussões sobre Direito Mercantil, muito embora Álvares de Azevedo sequer tivesse chegado a concluir o curso de Direito, vindo a falecer no quinto ano.

Como já afiançei em outra parte, o contato que o leitor enceta com **O Conde Lopo**, composto presumivelmente em 1848, mas vindo à luz apenas em 1886, é de um desnorteio que o deixa em estado cataclísmico (DAL FARRA, 1996).¹ As epígrafes abundantes, que parecem sinalizar alguma coisa, cortam ao mesmo tempo o fluxo com que, em intermitências, a narrativa se entremostra, prenhe de rupturas, de significâncias encantatórias que capturam o ouvido, de embaralhamentos à maneira de charada. O recurso é domar o frenesi deste longo poema, acalmá-lo nas suas modulações, para que esses versos comecem a atuar em nós, também pela... razão.

O Conde Lopo se divide em oito “Cantos”, distribuídos em três “Partes”, antecedidas por um “Frontispício”. O primeiro fragmento dessa abertura, “O Poema de um Louco”, se assenta como uma espécie de (digamos assim) recurso editorial. Ali, o poeta-narrador nos faz saber, sempre em versos, que essa obra, à qual dá à luz agora, não é da sua lavra, mas sim de um falecido poeta-louco, cujo nome desconhece e cuja vida de infortúnios tanto encarece. O manuscrito, ao qual ofereceu o título que ostenta, foi decifrado com extrema dificuldade, de maneira que ele acabou por se permitir a liberdade de substituir, com suas próprias palavras, algumas das passagens que julgou obscuras, bem como outras que se encontravam praticamente ilegíveis. E, para que ninguém o confunda com o verdadeiro autor do manuscrito, o poeta-narrador, declarando não concordar com o verso “mal torneado” e tampouco com o estilo “em liberdade extrema” desse poeta incógnito, apresenta-nos, a seguir, a “Primeira página” do manuscrito em pauta, que apenas reproduz. Nessa “Página”, o legítimo autor, como a jus-

¹ Álvares de Azevedo teria produzido **O Conde Lopo** quando contava apenas 17 anos. A edição inaugural deve-se ao amigo e primo Luís Antônio da Silva Nunes, que a publicou no Rio de Janeiro, pela Tipografia G. Leuzinger & Irmãos, em 1886. A edição mais fidedigna é a organizada e anotada por Homero Pires, na qual me baseio.

tificar a decisão de manter-se incógnito, refere uma urna mortuária “sem letra em cima”, que queria como sua, e a qual, segundo já nos informara o poeta-narrador, o destino de fato se incumbiu de torná-lo dele.

Antes, portanto, de dar início ao entrecho – pois que tudo isto se passa no “Frontispício” – o poema de Álvares de Azevedo já ostenta um teor metalinguístico muito moderno, de emissão em cascata, de *mise-en-abîme*. Noto que é o caso, aqui, de um poeta que edita outro poeta, tornando a primeira máscara mais distante de você que a segunda, de maneira a que se pense que se está lidando diretamente com esta derradeira. Além disso, o engenho de Álvares de Azevedo é tão fino, que você acaba se dando conta de que a aura incógnita que rodeia o poeta louco e o seu manuscrito reaparece na própria maneira de o poeta-louco conceber a si e à sua obra. A tal urna não identificada – a “urna grega” de Keats? – é metáfora *negra*, digamos assim, no que asila de mistérios e de segredos jamais desvendados, tanto da obra quanto de seu autor, ao mesmo tempo em que será apanágio da personagem principal, à qual se dedica o poema do poeta-louco.

Ora, o anonimato acaba se revelando, neste contexto, o último estágio de uma formação romântica que transforma o poeta em “maldito”, mercê das desgraçadas vicissitudes que o fazem mudar continuamente de identidade. Pelo menos é esta a lição com que a fragmentada e frouxa narrativa, expandida durante os oito “Cantos”, nos acena a indicar que o entrecho ajuda a esclarecer a natureza da sua autoria...

Temos assim (1) um poeta (o editor) que dá à luz o manuscrito de (2) outro poeta (o “louco”), cujo assunto diz respeito a um (3) terceiro poeta (o “trovador”) – todos sofrendo do mesmo mal do... anonimato. Também o enredo do manuscrito, que concerne ao mistério em torno da vida do poeta-protagonista (o “trovador”), remete ao mesmo enigma acerca da autoria, enquanto impossibilidade de assentamento de uma única identidade para o poeta romântico. Desta forma, se digo bem, a obra de Álvares de Azevedo acaba construindo um universo hermético e autônomo que se explica a si próprio, e que faz vogar suas específicas e indiscutíveis leis.

O poema do “louco” segue, pois, a vida crepuscular de um “trovador”, cuja amargura, ironia e indiferença decorrem de uma educação sentimental desencontrada e fatídica, repleta de aspirações e decepções, de embates entre sonho e realidade, a bem dizer – dos clichês românticos que então se nacionalizavam. O desenrolar da história vai, assim, elucidando pouco a pouco no poeta-personagem e, por extensão, no poeta-louco (porque as situações implicam um jogo de espelhos) a condição de “maldito”.

Eis o enredo: deixando o suntuoso quarto, Lopo – e esse será um dos nomes do protagonista – e a bela prostituta que, mais tarde, saberemos chamar-se Inês,

entram na sala onde se realiza o festim orgíaco. Nesse momento passa um enterro: Lopo abandona o banquete, deita-se na relva e, já ébrio, adormece. Tem lugar, então, um sonho amoroso com o “serafim do luar”, e um pesadelo fantasmagórico. Já em seguida, vêmo-lo singrando, na proa de um brigue, o mar: o Conde havia abandonado a casa. Sabemos, então, que, tendo sido despertado por Inês, pusera-se, levado pelo seu passado oculto e tormentoso, a jogar – e tudo perdera.

No próximo passo, temos Lopo, transformado em Ricardo-o-Menestrel, condição a que a pobreza e a íntima determinação o conduziram, salvando e consolando um suicida que se atirara ao mar. Este é o Cavaleiro Gastão, cuja história, pelo que se insinua, é muito próxima à do Conde: a da decepção amorosa. Agora estamos diante de uma outra elipse narrativa, e o Conde e Gastão deparam-se, na praia, com um cadáver desconhecido trazido pelo mar – destino que teria sido o de Gastão, não fosse a interferência de Lopo. E a tal propósito, Lopo narra, finalmente ao companheiro de infortúnio, a sua vida secreta.

De origem italiana e nobre, ele, que fora o Cavaleiro Lúcio, apaixonara-se por Madalena, da qual se ausentara por três longos anos, viajando a serviço do pai. Todavia, ao retornar, encontrara-a casada com o seu irmão: os ex-amantes se reúnem para um único e derradeiro colóquio, na noite em que o “puro amor” transformou-se em “crime”...

Assim se encerra *O Conde Lopo*, mas você há de convir que tal desenlace dispensa qualquer seqüência. Não é difícil supor, segundo o aprendizado que recebemos ao longo do poema a propósito de sua forma elíptica e metafórica, que o fim de Lopo se localiza no início da obra. Se considerarmos o exemplo do poeta-louco que narra esta história, o próximo passo de Lopo será certamente a loucura, depois a morte indigente e, por último, o túmulo “sem letra em cima”, paradigma que, presumivelmente, não deixa de pairar sobre o destino de outros tantos personagens.

Gastão, que eu chamaria de personagem-siamesa do Conde, cuja história tem o dom de nos elucidar acerca das vicissitudes que rodearam Lopo na juventude antes do princípio da narrativa – não terá fim diverso, é de se esperar. Também o destino almejado pelo mancebo-poeta do “Canto I”, que roga para que

Na lájea negra que pesar-me ao corpo
Nenhuma letra cravem e ignorada
No seu leito de pedra – minha vida
Durma o sono do nada,

não pode ser diferente daquele que Lopo divisa para os que se afogam no mar, esse “túmulo imenso e sem letras”, o mesmo que recebeu o cadáver da praia. E não nos enganemos sobre a simpatia que o poeta-editor nutre pelo poeta-louco: não vaticinaria através deste, segundo tal linhagem maldita, o próprio fim?

Mas não creia você na fluência deste trecho! A sinuosidade narrativa – que asila descrições, digressões, meditações, declamações, interferências do narrador em franco comércio com o leitor (onde cabem discussões sobre a incapacidade de nomear algum sentimento, ou até mesmo dúvidas acerca do valor poético de uma palavra), diálogos (a maioria por meio de notações dramáticas) e monólogos – é também interceptada por outras modalidades literárias, para além das musicais “Sinfonia”, “Prelúdios” e “Variações”, que o texto explicita. Híbrida de elementos líricos, dramáticos, narrativos e épicos, a ação do poema se coagula mercê de invocações (claras ou não) a George Sand e a Byron; das dedicatórias, das proposições à maneira de cantos à vida, ao sonho, ao amor; das alegorias abruptas (só depois elucidadas pelo narrador), dos capítulos inteiros de “citações” (como é o caso de “Agonia no Calvário”, metáfora do enterro), dos *intermezzos* dentro ou fora da disposição frenética dos “Cantos”; dos saltos temporais insólitos (e muito mais tarde traduzidos ao leitor), dos reatamentos (sempre postergados) com o presente da narrativa (e que a fazem fluir para trás); dos hinos, apóstrofes, ditirambos, madrigais, endechas, barcarolas, panegíricos, bucólicas, para além de deliciosas e moderníssimas... incoerências.

Embora esta história noturna seja ambientada na Idade Média, no seu pesadelo encantatoriamente plástico e cinematográfico, Lopo se defronta com um fantasma que lhe oferece hospitalidade em seu túmulo, e que se identifica como sendo Trelawney (o amigo de Byron – como o próprio texto se incumbe de nos informar), que, aliás, ainda se encontrava bem vivo na época em que Álvares de Azevedo escrevia *O Conde Lopo*... Mas convém não esquecer que, durante todo o poema, estamos todos sob o império do sonho, do fantástico que nada concede à realidade, instalados que somos numa faixa perceptiva subjacente ao factual, na zona das captações delirantes que o Romantismo deflorava, vasculhando o inconsciente.

Tais elementos estranhos ao fluxo da história, que a fragmentam e a desarmonizam, comprovam, por sua vez, que o interesse da obra não reside em narrar. Como atento leitor dos românticos europeus, notadamente do nórdicos, e ancorado nos seus próprios estudos críticos e na sua consciência teórica – rara entre os colegas de então –, Álvares de Azevedo perfaz uma ruptura de gêneros e a leva ao paroxismo. E o resultado dessa vontade de rompimento com o equilíbrio clássico assenta que a intenção poética de *O Conde Lopo* parece residir numa apreensão (*avant-la-lettre*, claro está!) do tipo simbolista-impressionista.

Isso porque ele procura contar o que vai por dentro da sintonia sensitiva da narração, o que está por baixo da fala das personagens, desocultando, em frenesi, suas dobras invisíveis, seus devaneios, como se, digamos assim, dramatizasse psicologicamente o conteúdo não manifesto e extremamente mutável que as con-

duz, captando, do interior secreto delas – ou da sua projeção nelas – a variabilidade ou o fortuito de cada sentimento, todos os pequenos nuances da escala emocional que também o acometem a ele – narrador interessado ou personagem, ao mesmo tempo empenhado e vicário – nos meandros internos da história.

É por isso que Álvares de Azevedo tem de se valer do recurso de um repertório heteróclito de modalidades literárias que, afinal, tornam picado e irregular, sincopado, o curso da narrativa, e a fazem ostentar um desenho arbitrário, ao sabor momentâneo das sensações e devaneios, sem peias, à maneira de imprevisto e insólito arabesco. É bem verdade que nesses volteios sem semáforos consistem os empecilhos de leitura de *O Conde Lopo*. Mas são eles que provocam a dilatação desmesurada da pretensa linearidade do entrecho, redimensionando-o em febre e em alta temperatura psicológica, ampliando suas significações instáveis em níveis avançados de desdobramentos quase inconscientes, imagéticos ao extremo. E suponho que sejam justo esses ziguezagues funambulescos que confirmam a esse poema a estatura – se assim posso referir – de um *drama estático* que, perfazendo-se como uma imensa e extensiva metáfora-alegoria do trovador medieval (bem ao gosto da escola, de mergulho nas raízes, já agora sentimentais e emotivas, de uma cultura arcaica), tenta recuperar tal figura enquanto categoria que definiria, na era romântica, a versão maldita do poeta.

O que Álvares de Azevedo persegue, deveras, é uma fidelidade, uma correspondência entre cada nuance, cada matiz sensível, cada mudança de intensidade ou de tonalidade, e as respectivas modalidades que a tradição literária dispunha, adaptando-as também às exigências do ouvido interno – e nisto ele é de todo extraordinário!

Deixando ao leitor que resolva o problema das licenças poéticas que abundam, aliás, em toda a sua lírica (síncope, haplologia, paragoge, ectilipse e outras tantas), ele está permanentemente a serviço do ritmo e da melodia, expressões de intensidades e modulações psíquicas. Daí que, a meu ver, se justifiquem certos traços de loquacidade compulsiva, de redundância, de hipérbatos complicados, de prolixidade e mesmo de certa carga retórica – e não apenas n’*O Conde Lopo*. Mas neste caso, a sonoridade é alcançada mediante a exploração do parentesco e das dissonâncias entre vogais ou consoantes, quer seja por meio de assonâncias ou aliterações, quer através de embates sonoros, de ecos acentuais, mas quase raramente pela prática das rimas soantes. Destas, ele só se socorre quando da oitava rima, do soneto, todo em interpoladas, ou quando das combinações entretecidas de decassílabos e quebrados, de versos de arte maior e redondilha menor, mas mesmo assim à maneira popular, rimando apenas os versos pares. A extensa maioria dos seus decassílabos é heróica e branca; todavia é neles que o seu poder musical se exercita mais alto porque, além de cavocar acordes internos num verso,

ou entre um e outro, trabalha nas toantes a pulverização, os estilhaços das rimas externas.

Quanto à imagética, sempre muito inquieta, movente, sensorial, visual e mesmo voluptuosa, não me eximo de chamar a atenção do leitor para duas ocorrências. No “Canto IV”, nas “Fantasmagorias”, um dos momentos de mais intensa plasticidade e beleza, a imagem delirante do corcel branco a galopar sofregamente o pesadelo de Lopo, sobre pedras e terra, a levantar pó e centelhas de fogo – é flexionada a tal ponto que a nuvem que o tropel deixa atrás de si resulta do despertar dos “espíritos dormidos no caminho” que, animados, se acordam “lobos (...) enfurecidos” que uivam, perseguindo-lhe as pegadas:

E ele corria
A largo galopar faiscando as pedras
Com centelhas de fogo – e o pó em torno
Como uma nuvem lhe seguia o rasto,
Trazendo ao fantasiar idéias torvas
De espíritos dormidos no caminho,
Que o piso férreo do cavalo fôra
Do sono despertar, e como lobos
Nos gelos da Sarmácia – enfurecidos
Seguem-lhe os passos rápidos – uivando!²

Outro momento de expansão metafórica e musical, numa sutileza de mestre que anuncia um procedimento poético, cuja prefiguração Breton surpreenderá em Baudelaire, o *l'un dan l'autre*³ – está no fragmento “VII” do “Canto V”. Nesse momento, Lopo se encontra, indiferente, sentado à mesa dos jogos de azar, jogando e perdendo, e o narrador vai pouco a pouco semeando, no movimento do jogo, vocábulos sugestivos da alçada marítima: “turbilhão luzente de montes d’ouro”; a “bolsa esvazia sobre o verde/Da alcatifa da mesa”; um “ranger d’entrececerados dentes”; até identificá-los, finalmente, como atributos vivenciais do Conde, esse “Homem (...) que entre os rugidos/Do mar nunca tremeu”. Assim, nem

a perda
Nem os lucros lhe davam mais abalo
Que o embater das vagas no penhasco
Que o tempo enegreceu.

² Chamo a atenção para a semelhança de temperatura e de ambiência entre este pesadelo de Lopo e o contido na peça inserta na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, intitulada “Meu sonho”. E remeto o leitor para a belíssima análise de Antonio Candido sobre este derradeiro poema, a “Cavalgada ambígua”.

³ O *l'un dans l'autre*, tornado um dos jogos surrealistas a partir de 1954 (BRETON, 1954), consistia em se descrever uma coisa a partir de outra, retendo na segunda a primeira. No caso específico do trecho em pauta, Álvares de Azevedo descreve o jogo de cartas por meio da semântica do mar.

E, em seguida, sem transição, Álvares de Azevedo se sai com este empréstimo semântico genial, que faz irromper a contaminação dos significados, fazendo confluírem duas cadeias alheias de significação, pressagiando já o naufrágio da vida material de Lopo, reprodução do soçobrar moral que desde o princípio o atingira:

Pálido e frio
Seguia o Conde com atentos olhos
A ressaca do jogo, sem anelos.

Já agora confesso que quero chamar de “complexo de Lopo” a esse rol de vicissitudes conjugadas entre desamor, rejeição, abandono, que levam o poeta ao anonimato, à prática do sigilo e do enigma, à vida asilada para dentro, à misantropia, ao estado de pária e à sobretaxa compensatória de orgulho e insolência, elenco de vicissitudes flexionado por uma narrativa entrecortada, fragmentada, mista de diferentes gêneros literários, espécie de “drama estático”, radiante de música e de ritmo. A recorrência ao igual, à identidade com o outro, ao espelhamento em cadeia e o prazer irresistível do mesmo completam esse “complexo” que, na obra de Álvares de Azevedo, dimensiona o poeta maldito. E é n’ **O Conde Lopo** que melhor se configura tal imagem que, por sua vez, repercute em outros tantos personagens da **Lira dos vinte anos** e das **Poesias diversas** – isto sem considerar **Noite na taverna** (contos fantásticos ou novela negra?) e **Macário** (invenção dramática, misto de teatro, diário íntimo e narração dialogada) que, por estarem menos próximos do universo do verso, são certamente mais propícios ao desenvolvimento desse paradigma.⁴

⁴ No citado Prefácio, localizo cada uma das personagens que sofrem do “complexo de Lopo” na **Lira dos vinte anos** e nas **Diversas**.

Abstract

This paper essays to name “Lopo’s complexe” a group of semantic and structural modernity’s marks from a long poem made in 1848 by Álvares de Azevedo, during the Brazilian Romanticism.

Key words: Modernity; Narrative Poem; Romanticism; Poète Maudit; Authonomy poetic.

Referências

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974. p. 197-229.

BRETON, André. L’un dans l’autre. *Médium. Communication surréaliste*. Paris, n. 2, Arcanes, p. 17-20, février 1954.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Da lira ao marimbau. In: AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos* (prefácio). São Paulo: Martins Fontes Editora, 1996. p. XI-XXXII.

PIRES, Homero. *Obras completas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 2 tomos.

SOUZA, Antonio Candido de Melo e. Cavalgada ambígua. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985. p. 38-53.