

Nas furnas do céu romântico: as duas “Tempestades” de Gonçalves Dias

238

André Fiorussi

Universidade Federal de Santa Catarina

Gonçalves Dias escreveu dois poemas igualmente chamados “A tempestade”. Um aparece na seção “Hinos” dos *Segundos cantos* (1848); reproduzindo-se também nas duas edições dos *Cantos* impressas em Leipzig (Brockhaus, 1857 e 1860). Outro consta dos “Hinos” dos *Últimos cantos* (Rio de Janeiro, 1851), mas é suprimido – junto com dois outros hinos – das edições alemãs, tornando a figurar em livro só após a morte do autor. Contando apenas com as datas da primeira publicação em livro de cada uma das “Tempestades”, não podemos, é certo, determinar com segurança qual das duas foi escrita primeiro. Assumiremos aqui a ordem acima exposta, apoiados também na informação fornecida (embora não documentada) por Lúcia Miguel Pereira (1943) de que o hino de *Últimos cantos* data de 1850 e, portanto, só pode ser posterior ao outro. Pretende-se neste artigo formular uma hipótese in-

terpretativa desses dois hinos homônimos: a de que eles representam, respectivamente, uma realização do *ut pictura poesis* e uma tentativa em direção ao desejado *ut musica poesis*.

Sabe-se que a música teve um papel fundamental na revolução romântica. As artes das cortes passam a ser confrontadas como artes das meras aparências e convenções, que teriam cerceado a criatividade dos artistas e confinado os homens num labirinto de representações falsas; havia, porém, os sons, capazes de transcender barreiras: “Por meio do ouvido, abre-se a porta que [...] permite uma comunicação recíproca com o mundo exterior. Esta imensa inundação [...] vence todos os limites da aparência”, escreve Richard Wagner (1987, p. 26). O discurso dos românticos se deixa invadir pela imensa inundação: a música lhes aparece como a primeira das artes a escapar da cadeia mimética, e por isso é colocada como modelo a ser seguido por todas as demais. Especialmente para os poetas, a exaltação da música é uma alternativa ideal contra os regramentos baseados no símile horaciano da poesia como a pintura, *ut pictura poesis*. Poetas de diversas línguas empenharam-se em colocar a música como meta e como metáfora da poesia, e em perseguir a virtude expressiva da exploração musical da palavra, do verso, do discurso.

Antes da leitura dos hinos de Gonçalves Dias, uma palavra sobre a matéria de que tratam. Sendo obra de um dos primeiros românticos do Brasil, as “Tempestades” nos remetem, desde o título, à Tempestade romântica, ao *Sturm*, esse símbolo da era das revoluções que a tudo movimentam, devastam e renovam; esse motor da história evolutiva e teleológica com que pensadores dos séculos XVIII e XIX lograram demolir os ciclos do tempo. Mas, no caso dos hinos de Gonçalves Dias, é preciso ter em mente que a tempestade é também um tópico frequente em poetas do passado; que constava entre os antigos exercícios retóricos de descrição; que tem, enfim, uma história própria de representações; e que, por mais difícil e eventualmente inútil que seja investigar até onde vai o conhecimento particular de Gonçalves Dias a respeito dessas representações antecedentes, seria seguramente mais danoso à leitura de seus hinos pressupor-lhes uma pura e ignorante criatividade.

A leitura em cotejo das “Tempestades” de Gonçalves Dias revela semelhanças notáveis, além de imagens literalmente repetidas, a um ponto que nos leva a supor tratar-se a segunda “Tempestade” de uma reescrita da primeira. Exemplos:

Tempestade de <i>Segundos cantos</i> (1848)	Tempestade de <i>Últimos cantos</i> (1851)
Eis que das partes, onde o sol se esconde, Brilha um clarão fugaz pálido e breve: Outro vem após ele, inda outro, muitos; [...] E em breve espaço conquistando os ares, Os horizontes com o fulgir roxeiam. [vv.8-14]	Vem a aurora Pressurosa, Cor de rosa, Que se cora De carmim [vv. 12-16]
Um ponto só –, até que meia altura Abrindo-as, paira majestoso e horrendo: Assim o ponto negro avulta e cresce, E a cúpula dos céus de cor medonha Tinge, e os céus alastra, e o espaço ocupa. [vv.19-23]	Um ponto aparece, Que o dia entristece, O céu, onde cresce, De negro a tingir [vv.32-5]
De quando em quando o vento na floresta Silva, ruger, e morre; e o vento ao longe Rouqueja, e brama, e cava-se empolado [vv.26-8]	Nos últimos cimos dos montes erguidos Já silva, já ruger do vento o pegão [vv. 84-5]
Em muda escuridão negros fantasmas Indistintos, sem forma, – ondulam, jogam [vv.50-1] (GONÇALVES DIAS, 1944, t. I, p. 317-322)	Disseras que viras vagando Nas furnas do céu entreabertas Que mudas fuzilam, – incertas Fantasmas do gênio do mal! [vv. 65-8] (GONÇALVES DIAS, 1944, t. II, p. 229-234)

Por esses e outros exemplos, parece que o poeta, ao decidir tratar a mesma matéria duas vezes, aproveitou-se na segunda da invenção da primeira, num caso interessante de emulação entre dois textos do mesmo autor. A própria sequência narrativa dos poemas – a sucessão de ações representadas – é, em termos gerais, a mesma: no início a plácida aurora, no meio a tempestade, no fim o restabelecimento da quietude. Mas, na conformação geral e em diversos aspectos, como se pode notar também nos versos comparados acima, observam-se diferenças não menos significativas. Dentre elas, a que primeiro chama a atenção refere-se aos metros e à estrofação: a “Tempestade” de *Segundos cantos* se divide em cinco seções numeradas, compostas as primeiras quatro de estrofes desiguais com versos hendecassílabos¹, e a quinta

1 No sistema atual diríamos “decassílabos”. Em seu estudo sobre *O verso romântico*, adverte Péricles

de quadras, cada uma com três hendecassílabos e um heptassílabo; já a “Tempestade” de *Últimos cantos* adota uma rara forma em escala métrica, pela qual os versos da primeira estrofe são trissílabos, os da segunda quadrissílabos e assim por diante até os dodecassílabos, a partir dos quais o metro torna a reduzir-se a cada estrofe até a conclusão em trissílabos. Manuel Bandeira (in GONÇALVES DIAS, 1944, t. II, p. 235) anota que a origem dessa forma pode ser o poema “Les djinns”, de Victor Hugo, e ainda um fragmento do “Estudante de Salamanca”, de Espronceda. Cumpre acrescentar que, após Hugo, a forma fora usada também por Andrés Bello; que reapareceria em momentos posteriores, como no poema “Tú y yo” de Rubén Darío; e que terminaria desprezada no processo de invenção do verso livre.

241

Talvez se possa atribuir a essa peculiaridade métrica o fato de que a “Tempestade” de *Últimos cantos* seja hoje mais frequente em antologias do que outra versão, embora preterida em favor desta pelo próprio poeta nas edições alemãs de seus *Cantos*. O efeito imediato da escala métrica adotada por Gonçalves Dias no tratamento da tempestade é mimético: como um todo, o corpo sonoro (e mesmo o gráfico) do poema imita os movimentos da tempestade, num crescendo da harmonia inicial até o auge da tormenta e, ao contrário, em sua regressão. A escolha da forma é arbitrária, assim como é arbitrária a própria relação de semelhança da forma com o objeto representado. Mas não é convencional. A escala métrica é aqui tornada em alegoria da tempestade; o poeta aposta na transparência da alegoria que inventou e a reforça constringendo o discurso à forma.

Já na “Tempestade” de *Segundos cantos*, é possível compreender o predomínio dos hendecassílabos segundo um decoro representativo: o metro nobre da moderna tradição portuguesa, extenso o suficiente para abrigar grande variedade de vocábulos e figuras, é convencionalmente adequado à representação da tempestade, matéria apropriada ao gênero elevado e à produção do estilo ou efeito sublime, do qual é inclusive um símbolo. Logo na estrofe de abertura, o poeta lança mão de toda sua perícia versificatória para estabelecer a nobreza de expressão que carac-

Eugênio da Silva Ramos (1959, p. 33): “É fato bem sabido que antes da publicação do *Tratado de Metrifcação Portuguesa* (1851) de A.F. de Castilho, os versos de nossa língua eram designados à italiana ou espanhola: contava-se uma sílaba além da última acentuada [...]”. Neste artigo, decidimos seguir a advertência do estudioso do verso romântico, discordando apenas da cláusula inicial: “É fato bem sabido...”.

terizará a composição, e produz, em cada linha ímpar (versos 1, 3, 5 e 7) um hendecassílabo acentuado em todas as sílabas pares:

De cor azul brilhante o espaço imenso
Cobre-se inteiro; o sol vivo luzindo
Do bosque a verde coma esmalta e doira,
E na corrente dardejando a prumo
Cintila e fulge em lâminas doiradas.
Tudo é luz, tudo vida, e tudo cores!
Nos céus um ponto só negreja escuro!
(GONÇALVES DIAS, 1944, t. I, p. 317)

Lidos no sistema silábico das línguas neolatinas, os versos assinalados serão equiparados ao verso heroico camoniano (também chamado hendecassílabo antes da reforma de Castilho); e lidos no sistema silábico-acentual das anglo-germânicas, ao pentâmetro iâmbico de Shakespeare e tantos outros. Não se trata de um caso isolado na poesia de Gonçalves Dias: leiam-se por exemplo estes versos, que se encontram na seção IX de “Y-Juca Pirama”:

A quem Tupã tamanha dor, tal fado
[...]
Da sua noite escura as densas trevas
Palpando. – Alarma! alarma! – O velho para!
[...]
E mais revolta em mor furor se acende
[...]
Do velho pai, que o cinge contra o peito
[...]
E pois que o acho enfim qual sempre o tive
(GONÇALVES DIAS, 1944, t. II, pp. 32-4)

Esse claro abismo entre a prática poética de Gonçalves Dias e as teorias simplificadas que se veicularam nos manuais de versificação oitocentistas foi suficientemente exposto por Péricles Eugênio da Silva

Ramos em *O verso romântico e outros ensaios*, de 1959; ainda assim, segue subexplorado.

Neste caso, então, o metro se resume a oferecer uma moldura adequada para a elocução em estilo elevado, alicerçando a elevação da matéria poética. Significativamente, a voz poética nos oferece, ela própria, por meio de um símile revelador, a chave plástica de que precisamos para compreender essa composição:

Qual mancha d'óleo em tela acetinada,
Que os fios todos lhe repassa e embebe;
Ou qual abutre do palácio aéreo
Tombando acinte, – no descer sem asas
Um ponto só, – até que em meia altura
Abrindo-as, paira majestoso e horrendo:
Assim o negro ponto avulta e cresce,
E a cúpula dos céus de cor medonha
Tinge, e os céus alastra, e o espaço ocupa.
(GONÇALVES DIAS, 1944, T. I, p. 317-318)

Trata-se da terceira estrofe do hino, em que, após a descrição da aurora, se introduz a ação desse “negro ponto” que traz a semente da tempestade. O poeta representa o escurecimento da paisagem nos termos de uma ação própria do pintor, isto é, no símile que o refere como uma adição de tinta escura sobre uma tela acetinada, em que antes havia uma paisagem clara – a qual, claro fica, é aquela que ele havia pintado nas duas primeiras estrofes, nas quais “Tudo é luz, tudo é vida, e tudo cores!”, e tudo pintura. A partir daí, as estrofes se sucedem lançando novas tintas sobre a tela, e, depois que o “negro ponto” – transformado, para efeito de visualidade, num abutre – “tinge a cúpula dos céus de cor medonha”, “É tudo escuridão, silêncio e trevas!”, mas ainda pintura. Mais adiante, na primeira estrofe da seção III, a voz que fala se dirige à tempestade (“Ruge e brame, sublime tempestade!”, p. 319) e expressa sensação diante dela: “Que assim por teus influxos me comoves, / que todo me eletrizas e me arroubas” (p. 319). Lendo a natureza através de regras de arte, a voz lírica vê a paisagem como um quadro arrebatador, que leva ao sentimento do sublime; e o poeta reproduz com sua arte,

entoando, essa visão pictórica comovedora.

Aquela qualidade descritiva que Lessing, em seu *Laocoonte* (1766), queria banida da prática poética aparece como o próprio motor desse hino em cores, dessa pintura entoada, em que a página é vista como tela e as palavras como cores. O que não impede, é evidente, que a representação seja feita de fato no tempo – as palavras referem ações sucessivas da tempestade sobre a paisagem, e apenas na fantasia poética se transformam em tinta sobre tela (nada como a projeção espacial da música de Debussy). A música do verso também está aí – em atendimento a normas externas – e desempenha um papel fundamental, como procuramos mostrar antes, ao estabelecer uma elocução adequada e mesmo impor uma dicção solene e grave à declamação do hino. Mas fica evidente que o símile da “tela acetinada” repõe em poesia a prática descritiva preceituada pelas apropriações modernas do *ut pictura poesis*.

Pois bem: aquele símile não aparece na “Tempestade” de *Últimos cantos*. Em seu lugar, outra figuração de arte:

244

Não solta a voz canora
No bosque o vate alado,
Que um canto d’inspirado
Tem sempre a cada aurora;
É mudo quando habita
Da terra n’amplidão.
A coma então luzente
Se agita do arvoredado,
E o vate um canto a medo
Desfere lentamente,
Sentindo opresso o peito
De tanta inspiração.
(GONÇALVES DIAS, 1944, t. II, p. 230)

O espectador apequenado da terrível maravilha natural é agora o vate, o cantor/poeta, que entoa por atavismo um pálido eco daquilo que o inspira. É o poeta romântico por excelência, aquele a quem os ingleses assemelhavam a harpa eólica, cujas cordas são tangidas pelo vento;

aquele que se forma pela observação do belo na natureza e expressa em palavras a ressonância do mundo em seu interior. O poeta do hino à tempestade se refere a esse vate em terceira pessoa, toma-o por objeto de sua representação, e emprega sua arte para dar forma àquele “canto a medo” que imagina desferido sob os impulsos elétricos da tormenta.

Ao contrário do poema anterior, então, em que a tarefa do poeta era representar em hino o quadro visto pela voz lírica, trata-se agora de rearranjar o canto bruto do vate. A música não se configura como atendimento a normas exteriores, mas como o princípio organizador do hino: por demanda interna. É uma ordem musical não convencional, mas instituída no próprio texto, que dá sentido à escala métrica adotada. Cada estrofe se comporta como um movimento musical – tem seu tom, seu andamento etc. O “negro ponto” que semeia a tempestade, antes materializado num abutre negro contra o céu azul, tem agora sua função pictórica atenuada em favor de uma função musical – opera uma modulação, que retoma a melodia em tom maior das três primeiras estrofes (a representação da aurora) adotando, porém, uma escala menor. Tudo isso, é claro, em termos analógicos. O elemento visual não está ausente, assim como o musical não estava ausente no outro hino; apenas desempenha uma função subordinada, e não mais subordinante. Vale lembrar ainda que o texto que nos chega é mudo, não tem som; traz somente uma partitura que incita a imaginação a produzir uma música latente, em que um ouvido mental exercitado pode encontrar admiráveis qualidades.

Parece-nos, portanto, que a reescrita da primeira “Tempestade” na segunda não deve ser compreendida como uma correção, mas como emulação, imitação competitiva em que se pretende repetir um modelo superando-o em determinados aspectos. No caso, a competição deu-se entre uma pintura entoada e uma harmonia muda. Talvez o julgamento do próprio poeta tenha antecipado o dos tempos e decidido pela superioridade da primeira “Tempestade”, suprimindo a segunda dos *Cantos* de Leipzig. Que nos restem as duas, porém, é uma oportunidade de estudar as furnas do céu romântico e refletir sobre os sentidos que seguimos encontrando nelas.

BIBLIOGRAFIA

GONÇALVES DIAS, Antonio. *Obras poéticas*. Ed. de M. Bandeira. T. I e II. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1959.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tr. Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

