

Tempestades do coração em “Leito de folhas verdes”

CILAINE ALVES CUNHA
Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)

RESUMO: EM “LEITO DE FOLHAS VERDES”, GONÇALVES DIAS PROCURA DIGNIFICAR A FALA DE AMOR DA ABORÍGINE, APROPRIANDO-SE DO TRATADO CLÁSSICO PERI HYP SOUS. ATENTO À SOBRIEDADE NO EMPREGO DE TROPOS E FIGURAS, EVITA EXCESSOS ESTILÍSTICOS QUE PREJUDIQUEM O EFEITO DE ESPONTANEIDADE E HUMILDADE DO DISCURSO SUPOSTAMENTE INGÊNUO. PARA SENSIBILIZAR O SEU LEITOR, O AUTOR MOTIVA O POEMA PELO PRINCÍPIO DE QUE ÍNDIO AMA E SOFRE.

ABSTRACT: IN “LEITO DE FOLHAS VERDES”, GONÇALVES DIAS APPROPRIATES THE CLASSIC TREATISE PERI HYP SOUS IN ORDER TO CONFER DIGNIFY ON THE ROMANTIC DISCOURSE OF AN AMERINDIAN. MINDFUL OF THE NEED TO BE MODERATE IN THE USE OF TROPES AND FIGURES, HE AVOIDS STYLISTIC EXCESSES THAT COULD COMPROMISE THE EFFECT OF THE SPEAKER’S SUPPOSED SPONTANEITY AND HUMILITY. AIMING TO WIN THE SYMPATHY OF ITS READERS, DIAS’S POEM IS ACTUATED BY THE IDEA THAT NATIVE BRAZILIANS ALSO LOVE AND SUFFER.

PALAVRAS-CHAVE: GONÇALVES DIAS, ROMANTISMO, NEOCLASSICISMO.
KEYWORDS: GONÇALVES DIAS, ROMANTICISM, NEOCLASSICISM.

efeito de encantamento do poema “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves Dias, deriva da singela limpidez com que o sujeito lírico feminino expõe de início o seu anseio e, em seguida, a efetiva frustração diante da impossibilidade de concretizar o desejo amoroso. Por sua vez, tal simplicidade dita “espontânea” na apresentação sacralizada da demanda de amor provém da maestria de Gonçalves Dias para manejar o estilo sublime.

O poema emprega com discrição metáforas mais arrojadas, preferindo uma seleção vocabular usual. Atento à sobriedade no emprego de tropos e figuras e à adequação entre eles, à situação e a interioridade da personagem, evita excessos estilísticos que prejudiquem a aspiração à naturalidade e a humildade do discurso supostamente ingênuo. Forjando uma síntese que dê conta das propriedades cruciais da “tempestade do coração” da indígena, Gonçalves Dias privilegia, na imagem, associações mais objetivas e plásticas que visionárias, mas não deixa de conjugá-la, como em “Canção do exílio”, a uma viva emoção. Para dizer da desorganização interior da personagem diante da ausência do amado e descrever como natural a intensificação de sua dor, faz uso do hipérbato, da apóstrofe e da hipérbole em momentos fundamentais do poema.

No esforço de conferir dignidade poética aos sentimentos da aborígine, o poeta recorre a *Sobre o sublime (Peri Hypsous)*, de autoria desconhecida.¹ O Anônimo propõe, de um lado, que os dois traços essenciais do estilo – o impulso grandioso dos pensamentos em sua tendência para elevar e a veemência da emoção – originam-se de fontes inatas.² Mas, de outro, recomenda que o talento deva se educar por técnicas que o distancie da infantil e descontrolada ânsia por originalidade e que despreze a falsa erudição e a afetada eloquência de uma débil inspiração. Fornece, com isso, um conjunto de regras em que ressalta que o sublime integra natureza e arte.

No tratado, o impulso grandioso do pensamento magnânimo, a um só tempo superabundante e sentimentalmente arrebatado, anula a distinção entre o

1. No romantismo, em geral, e em Gonçalves Dias, as fontes teóricas do sublime não se limitam ao *Sobre o sublime*. Apoiam-se ainda na descrição, por Kant, do sentimento de prazer e dor diante de um objeto grandioso, e em certa medida, em Edmund Burke. Essa diversidade de fontes dificulta que se diga “o sublime romântico”, no singular.

2. A data de composição de *Sobre o sublime (O Peri Hypsous)* é incerta, provavelmente de meados do século I d.C. Infundadamente atribuído a Cássio Longino, foi recuperado em 1554 por Francisco Robertson. Veio ganhando prestígio desde a sua tradução, em 1674, por Boileau.

estilo elevado e o humilde, pois “nada há de tão grandioso que não mereça ser desprezado”. A sabedoria, e o frêmito por ela despertado, se expressa e deixa-se ler no despojamento da linguagem. Se a magnanimidade intelectual e moral distancia-se da falsa lisonja, é também incompatível com mero virtuosismo. Como “eco de uma grande alma”, as formas do pensamento grandioso coincidem com a desafetada expressão que, em alguns casos, traduz-se melhor pela “absoluta simplicidade de um silêncio altivo”. Neste caso, o sublime pode se manifestar na forma de um pensamento a nu, para o qual nenhuma palavra estaria apta a enunciar as marcas de uma forte matéria intelectual e moral (LOMBARDO, 2003, p. 78).

A grandeza intelectual aspira ainda superar a distância entre o acontecimento e o signo. Procurando exceder, no calor do *pathos*, os limites da linguagem e do universo, faz coincidir, num ato de criação divina, as múltiplas propriedades do acontecimento e a forma que as expressa, dissolvendo esta naquelas (*Idem*, p. 82). Assim fazendo, espera-se, com o estilo, exaltar a paixão e a inteligência do leitor, mas se precavendo contra uma emoção deslocada e vazia, “onde não se requer emoção, ou desmedida, onde se requer medida”. Se o verdadeiro sublime pode mover a alma e impelir à ação, sua incapacidade de arrebatá-la remonta provavelmente as suas causas à ausência de matéria para reflexão:

Quando, pois, uma passagem escutada muitas vezes por um homem sensato e versado em literatura não dispõe a sua alma a sentimentos elevados, nem deixa no seu pensamento matéria para as reflexões além do que dizem as palavras, e, bem examinadas sem interrupção, perde em apreço, já não haverá um verdadeiro sublime, pois dura apenas o tempo em que é ouvida. Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar (LONGINO, 1981, p. 76-77).

“Leito de folhas verdes” compõe-se de nove quadras, divididas em duas partes. A primeira, formada pelas quatro primeiras estrofes, delimita um ritmo gradualmente ascendente, modulado pela ampliação do investimento amoroso e da energia sexual da amante. Já nas últimas cinco quadras, a fala de amor desenvolve-se por meio de um desinvestimento crescente dessa energia, movida pela suspeita e em seguida constatação de que Jatir não retornou. Ao longo desta parte, a índia confirma aos poucos a sua furiosa

frustração, incorrendo, ao final, em um explosivo ódio que a distancia de sua disposição erótica anterior. As duas partes criam, em conjunto, uma alternância entre prazer e dor, oposição esta que insere o sentimento amoroso em um plano elevado.

O poema assenta seu eixo temático, conforme Antonio Candido (1959, p. 91), na angústia da índia gerada pela espera de Jatir e, simultaneamente, na apreensão causada pelo esgotamento do tempo. Para dispor o assunto, Gonçalves Dias estabelece uma homologia entre o funcionamento da natureza e o estado interior da personagem, criando uma interpenetração entre a movimentação da primeira e os receios e anseios da outra (*Ibidem*). Como nas cantigas de amigo, o ambiente natural não é mero cenário, mas participa dos sentimentos da subjetividade (HERNANI, 1977; SPINA, 1966). Ainda de acordo com o modelo da lírica trovadoresca, o poeta concebe um eu lírico feminino, aproveitando o motivo da ausência do herói guerreiro como fundamento da coita. Jatir é também personagem de “Os timbiras”,³ desaparecido após uma batalha entre a sua tribo e a dos gamelas.

“Leito de folhas verdes” introduz eficientemente o seu assunto por meio de uma pergunta retórica, cuja resposta, suspensa até quase o fim, faz o poema girar em torno dela. A inquietação inicial da figura feminina diante da ausência do amado condiciona a sua sinestésica apreensão do fluxo da natureza, em que paira uma leve agitação das folhas pelo discreto rumor da corrente de ar no cume do bosque:

Porque tardas, Jatir, que tanto a custo
 À voz do meu amor moves teus passos?
 Da noite a viração, movendo as folhas,
 Já nos cimos do bosque rumoreja.

A ação da personagem no preparo do leito amoroso figura o local da cena como um ambiente primitivo, desembocando na valorização do exótico. Na

3. Embora tenha sido publicado em 1857, após “Leito de folhas verdes” (1851), “Os timbiras” veio sendo composto desde de 1847. Em outubro desse mesmo ano, conforme pesquisa de Manuel Bandeira, Gonçalves Dias leu ao amigo, Antônio Henriques Leal, os seis primeiros cantos do poema, delineando-lhe todo o plano (BANDEIRA, 1944, p. 249). Na forma inacabada de sua publicação, o poema contém quatro cantos.

estrofe abaixo, cria-se a primeira homologia entre o desejo sexual e o funcionamento da natureza, homologia esta que, até a quarta estrofe, fornecerá o ritmo ascendente das ondas dos versos:

Eu sob a copa da mangueira altiva
 Nosso leito gentil cobri zelosa tapiz de folhas brandas,
 Onde o frouxo luar brinca entre flores.
 Com mimoso

Com a cena, Gonçalves Dias orienta a recepção, informando-a sobre a vida sexual dos amantes. Sua insinuação registra-se no gentil cuidado com que se prepara o leito de amor, o que transporta dignidade para a ação. Como a prodigalidade do gesto feminino, a mangueira sob a qual o leito se situa também se dota de altivez. A atenta preocupação do autor em selecionar vocábulos de um nobre campo semântico para designar a natureza e as sensações humanas aproxima ainda a ação de cobrir a cama à suavidade do movimento das folhas e à frouxidão do luar em meio às flores: altivez, nobreza e zelo, de um lado, e mimo, brandura e frouxidão, de outro, associados ao verbo brincar, criam a atmosfera de lânguido e desfalecido deleite.

A sensualidade da índia inscreve-se ainda na apercepção da imagem da flor do tamarindo, na doçura do aroma do bogari e na emissão das preces amorosas, compondo, em conjunto, uma harmonia entre imagens visuais, olfativas, sonoras e religiosas:

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
 Já solta o bogari mais doce aroma!
 Como prece de amor, como estas preces,
 No silêncio da noite o bosque exala.

No primeiro verso acima, a imediatividade pregressa do entreabrir da flor carrega a ação até quase o presente, criando um vivo flagrante visual de seu desabrochar. No primeiro hemistíquio do verso “Como prece de amor, como estas preces”, o singular de “prece” designa a generalidade dos discursos amorosos. Mas, no segundo, a variação plural do termo aspado particulariza o hino de amor da heroína, bem como a ação dos elementos naturais evocados,

imprimindo-lhes uma aura mítica que, impregnando o ambiente de aromas e sons mágico-religiosos, aproxima-os de um templo sagrado.

Completamente dissolvido na paisagem, o devaneio erótico intensifica-se na altissonante e abundantemente iluminada e aromatizada quarta estrofe:

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,
Correm perfumes no correr da brisa,
A cujo influxo mágico respira-se
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A vocação de “mariposa alucinada”⁴ de Gonçalves Dias manifesta-se no excesso de luminosidade natural, indiciada por cinco vezes: nas duas formas verbais de “brilhar”, em “céu”, “lua” e “estrela”, criando um acúmulo luminoso. O aumento da pulsão sexual da indígena manifesta-se não só nesse excesso de luz, mas também na acelerada exalação dos perfumes pela brisa em movimento veloz. A combinação da forte incidência dos elementos luminosos, olfativos e aéreos com o sintagma “quebrantos de amor” fecha a estrofe pelo acentuado arrebatamento sexual. Hiperbolicamente posto acima da vida, o feitiço amoroso encerra desejo ardente.

A partir de então, o registro da pulsão sexual da personagem começa a ceder lugar para uma gradativa ansiedade, quando a heroína começa a considerar a possibilidade de que Jatir não volte. A quinta estrofe funciona como momento de transição de um estado de euforia para outro marcado pelo desalento. À medida que se acentua a angústia, gradualmente o patético vem à tona:

A flor que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:

4. Estatisticamente, de acordo com a pesquisa de Othon M. Garcia, no sistema imagético de Gonçalves Dias abundam as palavras pertencentes à área semântica de “luz” e “fogo” na descrição da paisagem natural, formando verdadeiras imagens cristalizadas ao longo da obra. Tal cristalização da imagem poderia sugerir ou certa limitação da pesquisa do campo semântico do autor, ou uma estereotipização sintagmática na caracterização da paisagem, de tal modo que essas constantes vocabulares funcionariam como etiquetas que se grudam na paisagem. O acúmulo de termos como “luz”, “luminescente”, “luminoso”, “brilhante”, “incandescente”, “astro”, “cometa”, “estrelas”, “sol”, “fogo”, “raio” etc. evidenciam ainda uma preferência por imagens muito mais visuais, que auditivas ou mesmo expressivas de formas (GARCIA, 1996, p. 84-86).

Eu sou aquela flor que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.

Tratando de “Canção do exílio”, Aurélio Buarque de Holanda (1958, p. 27-28) evidencia que Gonçalves Dias, quebrando a monotonia, realiza, aí, um leve desarranjo dos versos ao longo do poema, alternando a repetição integral de alguns com outros só parcialmente reiterados. Ambos os tipos de disposição, por sua vez, intercalam-se com versos de novos conteúdos. Esse modo de combinar as linhas do poema deriva provavelmente da consciência de que uma das formas apropriadas para expressar pensamentos, ousados ou tidos por sublimes em seu tempo, como a saudade da terra natal, encontra-se em uma forma discretamente desarranjada. Analogamente, em “Leito de folhas verdes” vocábulos chave do poema diversificam seu valor semântico de uma para a outra parte do poema: folhas, flor, bogari, brisa, fragrância e luz naturais alternam-se sucessivamente de positivo em negativo (CANDIDO, 1959, p. 92), evidenciando a intenção do autor de regular essa comediada desordem semântica e formal pela desorientação interior da personagem.

Assim, o termo “flor”, anteriormente empregado em referência ao tamarindo, priorizou o seu desabrochar como expressão da expectativa amorosa. Mas nos dois primeiros versos acima, a imagem põe em destaque o seu ciclo natural de vida, projetando seu nascimento, maturação e decomposição, num jogo semântico que aponta para a efemeridade de sua existência. O destaque entrecortado de “não mais” prevê como um decreto natural a iminência de sua morte. Na sucessão entre uma e outra representação da flor, sobressai-se ainda a apreensiva constatação de que o tempo de espera esgota-se inutilmente. Nesse mesmo sentido, no dístico final da estrofe o nascimento do sol como fenômeno responsável pela morte da flor é inversamente proporcional à expectativa da presença de Jatir ao lado sua amada: se o astro luminoso pode interromper a existência da flor, o herói, caso retorne, vivificará o ânimo da indígena. Mas na silogística polissemia da metáfora, a luz do dia é também indicativa de que a hora esvai-se, e a esperança está por um fio. A fugacidade da vida da flor prenuncia, assim, a iminência da crise. Ainda na estrofe, a presença de vocábulos de significado luminoso, como “romper d’alva”, “sol” e “raio de sol”, empregam-se inversamente ao sentido dos anteriores vocábulos indicadores de luz, emblemas que são do fim da vida da flor e da ameaça de desilusão amorosa.

A inquietação gerada pela constatação da passagem do tempo e, assim, o temor de que Jatir possa não chegar desembocam, na sexta e sétima estrofes, na suspensão da homologia entre sentimento e natureza:

Sejam vales ou montes, lago ou terra
 Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,
 Vai seguindo após ti meu pensamento;
 Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!
 Meus olhos outros olhos nunca viram,
 Não sentiram meus lábios outros lábios,
 Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas
 A arazoia na cinta me apertaram.

Até então, a enunciação recebeu a forma do monólogo, um falar alto os próprios sentimentos. Mas, nas estrofes acima a antevisão da frustração amorosa faz emergir a apóstrofe, intensificando o caráter dramático do discurso. No diálogo abrupto com seu interlocutor, a índia hiperboliza o seu amor que acompanha Jatir ao longo de uma infinita extensão temporal e geográfica, ou melhor, pela eternidade cósmica. Assim fazendo, Gonçalves Dias transfere o amor platônico para a cultura indígena. No modo peculiar de o poema manejar a hipérbole, cria-se, por outro lado, a ilusão de que o exagero sentimental brotou naturalmente, tendo sido introduzido não pelo “amor da hipérbole, mas ter a hipérbole nascido logicamente da cena” (LONGINO, 1981, p. 107), ou melhor, do desconsolo. A metonímica nomeação das partes do corpo como expressão da fidelidade amorosa coincide com a transformação da expectativa inicial em lamento resignado. No registro sucessivo das partes do corpo (“olhos”, “boca” e cintura – “arazoia”), a índia distribui como uma carência a sua sexualidade pelas zonas erógenas de seu corpo. A multiplicidade sugestiva do saio de penas reafirma, enquanto atesta a decepção amorosa, a fidelidade monogâmica do amor burguês. Ao menos naquela noite Jatir não a despirá. A arazoia confere, assim, uma leveza maior à expressão do sentimento, de tal forma que o desespero anterior, impresso na apóstrofe, se alterna com essa desolada constatação.

O poema retoma em seguida o monólogo interior e o mecanismo que combina o sentimento amoroso aos detalhes da paisagem. O bogari, a flor, o aroma e as folhas incorporam o seu abatimento:

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
 Já solta o bogari mais doce aroma;
 Também meu coração, como estas flores,
 Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! Nem tardo acordes
 À voz do meu amor, que em vão te chama!
 Tupã! Lá rompe o sol! Do leito inútil
 A brisa da manhã sacuda as folhas!
 (DIAS, 1959, p. 357-358)

A modificação no verso “Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco” por “Do tamarindo a flor jaz entreaberta” altera substancialmente o sentido de “flor”: se antes ela era a própria expressão da confiança na potência mágica do amor; se em seguida traduz certo receio quanto ao retorno de Jatir; no verso acima a forma verbal “jaz” constata a irrealização amorosa como fato consumado.

Por outro lado, no início do poema, a viração, o vento brando que sopra do mar ao entardecer, informa o início da ação. Mas, na penúltima quadra, a constatação da efetiva passagem do tempo realiza-se pela catacrese “pé da noite”, figura já de si imposta pela necessidade, designando um objeto que carece de signo próprio (GENETTE, 1972, p. 203). O catacrético “pé da noite” informa o encerramento da hora noturna e, concomitantemente, uma maior acentuação do perfume da flor, do bogari e do sentimento amoroso. O imediato instante da morte física do vegetal e do completo abatimento da amada culmina antiteticamente na maior incidência do perfume natural e humano, dando a ver o princípio segundo o qual a natureza e o desejo podem produzir as suas melhores fragrâncias em situação de máxima tensão.

Por fim, a retomada da apóstrofe ao final, em mais uma invocação de Jatir e, em seguida, de Tupã e da brisa, interrompe abruptamente o desalento anterior para substituí-lo pela expressão de uma vigorosa dor que se derrama de verso a verso, registrada no acúmulo de exclamações. As folhas, que antes se moviam pelo bosque e em seguida tapizavam o leito de amor, são agora objeto do ódio feminino. Fecha-se, com isso, o poema por meio de uma relação circularmente antitética entre seu início e fim, com essa irada manifestação do desprazer. Realizada por meio de um violento hipérbato, a invocação à brisa

ênfatisa seu potencial para desarranjar o que antes fora cuidadosamente preparado. O drástico hipérbato final, “do leito inútil/ a brisa da manhã sacuda as folhas!”, emite a violenta ira, pois:

As pessoas realmente encolerizadas, apavoradas, indignadas ou arrebatadas ordinariamente pelos ciúmes ou por alguma outra paixão [...] muitas vezes iniciam um assunto, saltam para outro, intercalam, de passagem, incisivos descabidos, depois, numa viravolta, tornam ao primeiro e, completamente transtornadas, impelidas como ao sopro dum repiquete em giros súbitos de cá para lá, mudam as palavras, mudam os pensamentos e, de todos os modos, em mil e uma voltas, mudam a ordem para fora do encadeamento natural. (LONGINO, 1981, p. 93-94).

Como na cultura neoclássica, Gonçalves Dias destina à arte uma função didática, procurando combater os vícios e elogiar as virtudes; conselhos estes a serem supostamente adotados por certos membros de uma nação que se queira heroica e civilizada. Abre, com isso, as suas poesias à comunicação, em vez de constituí-la apenas como um descabelado monólogo interior da voz autoral, ainda que às vezes o faça. Ao lado disso, a adoção do nacionalismo, o culto do sentimento, a ênfase na obra como expressão de uma genialidade criadora e, assim, a sobrevalorização da figura de seu criador como portador do “espírito” de seu povo levam a sua poesia a oscilar ecleticamente entre o neoclassicismo e o romantismo.

Com efeito, a exigência do Anônimo de que o sublime deve integrar natureza e arte contribuiu quer para legitimar, quer para minar na base os princípios da poética neoclássica. Na cultura setecentista, o tratado prestou-se a conferir autoridade à valorização da racionalidade objetiva do discurso, reforçando seu despreço pelo rebuscamento estilístico. Nesse momento, o Anônimo destinou-se a solidificar a convicção de que o talento não prescinde da técnica. Ao lado disso, o início, ainda que comedido, da cultura sentimental contribuiu para perpetuar a arte como instrumento que deleita e instrui: “O poeta cultiva um estado apropriado de sentimento em si mesmo como um dos diversos meios artificiais a que recorre para impressionar seus leitores” (ABRAMS, 1962, p. 111).

Mas no século XIX, o *Sobre o sublime* favoreceu inversamente a contestação dos princípios da Ilustração. Radicalizando os preceitos clássicos sobre esse

estilo, os românticos apreciam-no como um discurso que escapa ao controle da razão e a códigos de regras. A ideia de que um pensamento arrojado, muitas vezes inefável, traduz-se melhor pela irregularidade formal prestou-se a legitimar a suposta função da arte como um campo que manifesta um inaudito, às vezes místico conhecimento do mundo, longe dos cálculos da razão científica. Aos românticos o tratado lega, sobretudo, a possibilidade de transformar a emoção em próprio sinônimo de poesia, favorecendo uma interpretação que eleva a intensidade veemente da paixão à condição de valor estético maior (*Idem*, p. 195-202). No sublime romântico é a substituição de um complexo sistema metafórico pela ampliação do *pathos* para todas as estruturas argumentativas do discurso que pode gerar a grandiosidade do objeto (BARILLI, 1985, p. 33-35). À estética romântica o Anônimo fornece, assim, autoridade para que se recuse a simetria, a clareza e o bom senso e, no mesmo passo, o *logos* com valor de verdade. Longe de tomá-lo como instrumento didático, o século XIX perpetua o tratado clássico por lhe permitir ressaltar que a ênfase da linguagem poética deve recair primeiramente no *pathos* e, em menor escala, no *logos* (*Idem*, *idem*). Ao aconselhar que o principal critério de qualidade da obra afasta-se de excessos retórico-poéticos, ele fornece aos românticos procedimentos que lhes permitem criar o efeito da linguagem como natureza.

Alinhando-se ao modo peculiar com que a cultura neoclássica recebeu o Anônimo, Gonçalves Dias, em “Leito de folhas verdes”, além de compor um hino de amor, pretende comover e despertar a sensibilidade do leitor para com o indígena, compondo-o como um ser dotado de sentimentos inerentes aos mortais. A particularização do tipo local é desenhada de um ponto de vista universal, em que pese a contradição dos termos. A descrição dos traços característicos dessa sensibilidade não toma por base os ritos da cultura indígena, mas lhe transfere a platônica unidade amorosa, motivando o poema pela máxima de que índio ama e sofre. Como é praxe nesse poeta, a asseveração da monogamia amorosa funciona também como preceito ético voltado para regular a sexualidade burguesa, num momento de ascensão da ética do trabalho. Mas ao procurar dignificar a interioridade sentimental de um tipo pouco heroico em seu tempo, o poeta não deixa também de reivindicar que a elite letrada do século XIX dirija um peculiar dó de peito aos excluídos dos bens do Estado nacional.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, M. H. *El Espejo e la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962, p. 111.
- BANDEIRA, Manuel. Nota a *Os timbiras*. In: DIAS, Gonçalves. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1944, v. II, p. 249.
- BARILLI, Renato. *Retórica*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1985, v. II.
- BUARQUE, Aurélio de. *Território lírico*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Itatiaia/ Edusp, 1959, v. II.
- CIDADE, Hernani. Prefácio a *Poesia Medieval I. Cantigas de amigo*. Lisboa: Editora Serra Nova, 1977.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- GARCIA, Othon M. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trans. Mantoanelli & ali. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- LOMBARDO, Giovanni. “Longino”, in: *A estética da Antiguidade clássica*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampal, 2003, p. 78
- LONGINO. “Do sublime”, in: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1981, p. 76-97.
- SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Boletim da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP, 1966.

Recebido em 22 de julho e aprovado em 15 de setembro de 2010.