



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

NATÁLIA CRISTINA MARTINS DE SÁ

**PAISAGEM E TEMPO NA POESIA DE OLAVO BILAC:  
EXPRESSÕES DA LINEARIDADE E DO CÍCLICO**

---

Londrina  
2020

NATÁLIA CRISTINA MARTINS DE SÁ

**PAISAGEM E TEMPO NA POESIA DE OLAVO BILAC:  
EXPRESSÕES DA LINEARIDADE E DO CÍCLICO**

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de  
Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Sá, Natália Cristina Martins de.

Paisagem e tempo na poesia de Olavo Bilac: expressões da linearidade e do  
cíclico / Natália Cristina Martins de Sá. - Londrina, 2020.  
82 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras,  
2020.

Inclui bibliografia.

1. Paisagem - Tese. 2. Figurações - Tese. 3. Poesia - Tese. 4. Olavo Bilac -  
Tese. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina.  
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.

CDU 82

NATÁLIA CRISTINA MARTINS DE SÁ

**PAISAGEM E TEMPO NA POESIA DE OLAVO BILAC:  
EXPRESSÕES DA LINEARIDADE E DO CÍCLICO**

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Diego Emanuel Giménez Celano  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - FLUC

---

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 16 de janeiro de 2020.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves, pela constante orientação neste trabalho, por suas atentas correções e pela disponibilidade e dedicação que foram fundamentais para que esse trabalho fosse realizado.

Agradeço igualmente ao Prof. Dr. Diego Emanuel Giménez Celano e ao Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira por aceitarem prontamente o convite para comporem a banca, de maneira a contribuírem com o aprimoramento deste trabalho acadêmico.

Também agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento que permitiu a realização desta pesquisa.

Gostaria de agradecer também a meus amigos e familiares pela compreensão e apoio ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço em especial a Victor, meu noivo, que permaneceu ao meu lado durante este processo de escrita, me dando suporte de todas as maneiras possíveis e principalmente acreditando em meu trabalho.

Agradeço também especialmente a Amanda, Lilian e Leonardo, que, por passarem por esta jornada da pós-graduação comigo, me compreendem mais do que qualquer pessoa poderia compreender. Sou eternamente grata por tê-los ao meu lado e por podermos compartilhar as dúvidas, os anseios e as alegrias deste processo de pesquisa e aprendizado.

SÁ, Natália Cristina Martins de. **Paisagem e tempo na poesia de Olavo Bilac: expressões da linearidade e do cíclico**. 2020. 79 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

Este trabalho dedica-se a estudar as figurações da paisagem como elementos geradores de sentido na poesia de Olavo Bilac de modo a entender as significações dos poemas a partir da visão que se atribui às imagens criadas com a passagem do tempo, construindo ideias de linearidade e ciclo na obra. Para este estudo, o corpus selecionado foi a antologia *Poesias*, que reúne poemas de diversas obras de Olavo Bilac, publicada sob a organização de Ivan Teixeira, em 1996. Os poemas trabalhados serão “Solitude”, “Rio abaixo” e “Quarenta anos”, de *Sarças de fogo*; em análise comparativa com “O cometa”, “Estuário” e “Frutidoro”, de *Tarde*, que foram escolhidos por sua expressividade ao significar-se a partir da paisagem, apresentando por vezes situações semelhantes cujo sentido é diferenciado a partir da abordagem das figurações. Olavo Bilac foi escolhido para ter sua obra trabalhada devido ao fato de ser considerado o mais importante poeta parnasiano brasileiro, fato consentido nas histórias literárias de Alfredo Bosi (2006), Carlos Nejar (2007), Luciana Stegagno Picchio (1997) e Afrânio Coutinho (1969); e, ainda assim, não possuir estudos que considerem as figurações das paisagens criadas em sua vasta obra, além de análises que demonstrem a mudança de atitude do poeta em relação ao tratamento de temas semelhantes em diferentes momentos de escrita. Assim, a pretensão deste trabalho é estudar como a paisagem atua nestes poemas para além da descrição ou da mera representação do espaço físico e como as figurações demonstram a mudança de atitude que ocorre a partir da maturidade do autor, proporcionando uma ótica que se distancia de uma maneira mais comum de ver os poemas e abarcando diferentes possibilidades de significações atribuídas às temáticas dos poemas trabalhados.

**Palavras-chave:** paisagem; figurações; Olavo Bilac; linearidade; ciclo.

SÁ, Natália Cristina Martins de. **Landscape and time in the poetry of Olavo Bilac: expressions of the linearity and the cycle.** 2020. 79 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

### **ABSTRACT**

This work is dedicated to study the landscape figurations as generator elements of sense in Olavo Bilac poetry in order to understand the significations of the poems starting from the vision that is attributed to the figurations with the passage of time, constructing cycle and linearity ideas in the work. For this study, the selected corpus was the *Poesias* anthology, which gathers poems from different works of Olavo Bilac, published under Ivan Teixeira's organization, in 1996. The worked poems will be "Solidão", "Rio abaixo" and "Quarenta anos", from *Sarças de fogo*; in a comparative analysis with "O cometa", "Estuário" and "Frutidoro", from *Tarde*, which were chosen by its expressivity in the meaning from the landscape, sometimes presenting similar situations whose meaning is differentiated from the figurations approach. Olavo Bilac was chosen for having its work labored due to the fact of being considered the most important parnassian brazilian poet, a fact consented in the literary histories of Alfredo Bosi (2006), Carlos Nejar (2007), Luciana Stegagno Picchio (1997) and Afrânio Coutinho (1969); and, even so, not having studies that consider the landscape figurations created in its vast work, beyond analysis that shows the change of attitude of the poet in relation to the treatment of similar themes in different momentos of the writing. So, the pretense of this work is to study how the landscape actuates in those poems for beyond the description or mere representation of the physical space and how the figurations demonstrate the change of attitude that occurs from the author's maturity, providing a perspective that moves away from a more common way of seeing the poems and encompassing different possibilities of meanings attributed to the themes of the worked poems.

**Key words:** landscape; figurations; Olavo Bilac; linearity; cycle.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1</b>	<b>FIGURAÇÕES DA PAISAGEM NA LITERATURA.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A ESCRITA POÉTICA DE OLAVO BILAC.....</b>	<b>21</b>
<b>3</b>	<b>ANÁLISE COM PARATIVA ENTRE OS POEMAS PUBLICADOS EM SARÇAS DE FOGO E EM TARDE.....</b>	<b>31</b>
3.1	O Sofrimento Como Fim e o Legado Humano Como Infinito em “Solidudo” e “O Cometa”.....	32
3.2	O Curso do Rio Como Curso de Vida e a Ideia de Ciclo em “Rio Abaixo” e “Estuário”.....	47
3.3	A Visão da Maturidade e da Morte por Diferentes Óticas em “Quarenta Anos” e “Frutidoro”.....	58
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>75</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>77</b>

## INTRODUÇÃO

No século XXI, os estudos que abrangem áreas pertinentes às ciências humanas cada vez mais buscam dialogar entre si para contribuições mais ricas às diversas áreas do conhecimento. A literatura, integrada ao mundo e à cultura em que é produzida, o ponto de partida dos estudos literários, também agrega múltiplos pontos e necessita partir de uma relação interdisciplinar, de modo que um elemento signifique no contato com outros e construam um todo de sentido. Assim, ela pode também ser justificada juntamente aos estudos culturais, existindo e significando em suas relações com estes estudos. Ao discorrer sobre isso, Álvaro Luiz Hattner (2003) aponta dois traços importantes para a caracterização dos Estudos Culturais: suas relações políticas – que entrelaçam o texto e seus significados ao contexto e às relações de poder - e seu caráter interdisciplinar – que permite que as diversas áreas de conhecimento sejam atuantes em um único estudo, quase como que em simbiose a um mesmo propósito. Estas diversas disciplinas contribuem uma com a outra de uma maneira a significarem juntas, mas com a pluralidade de seus diferentes aspectos, foco, escopo e abrangência. De acordo com Hattner:

Dessa forma, a cultura e seus “textos”, entendidos não como elementos unitários e isolados, mas em constante relação e diálogo, entre si e com o sistema que os abriga, representam lugares de articulação de significados. A possibilidade de podermos atribuir significados diferentes a um mesmo texto, prática ou evento cultural nos mostra de que maneira esses textos (e, por extensão, seus significados) representam também lugares de conflito em potencial (HATTNER, 2003, p. 251).

Essa articulação de significados mostra que os Estudos Literários não caminham sozinhos. São perpassados por questões culturais, históricas, antropológicas, sociológicas, geográficas, entre outros aspectos. Os conflitos presentes nos textos trabalhados apresentam também toda esta amplitude de questões, não permanecendo apenas no aspecto linguístico, mas permitindo que os recursos linguísticos sejam utilizados para dar conta de exprimir e explorar todos estes aspectos trabalhados.

Nestes campos interdisciplinares, a paisagem ergue-se como um dos elementos que engloba diversas possibilidades de trabalhar todas estas questões mencionadas, já que, de acordo com James Duncan, uma abordagem

interdisciplinar “[...] enfatiza o papel que a paisagem desempenha nos processos sociais e culturais” (DUNCAN, 2004, p. 98). Sendo um importante elemento de significação na literatura, a paisagem carrega uma abordagem interdisciplinar, unindo à literatura estudos pertinentes à sociologia, fenomenologia e geografia cultural. Este trabalho interdisciplinar enriquece a análise literária ao aliar mais de uma área do conhecimento à interpretação das obras, de maneira a não compartimentar as áreas do saber, mas uni-las em busca de uma compreensão mais ampla dos textos.

A partir desta perspectiva, este trabalho analisa poemas em que a paisagem se apresenta como elemento importante para a significação dos textos e a maneira como a alteração de suas figurações modifica todo o sentido de um poema. O *corpus* selecionado é constituído por poemas de duas obras de Olavo Bilac: *Sarças de fogo*, publicada pela primeira vez em 1888, e *Tarde*, publicada postumamente em 1919 (um ano após a morte do autor). Este corpus foi escolhido levando em consideração a relevância do poeta – o mais importante poeta do parnasianismo brasileiro – e o fato de sua vasta obra não possuir estudos que considerem as figurações da paisagem como importante elemento de geração de sentido. A análise será realizada em três etapas, sendo que cada uma contará com a comparação entre um poema de *Sarças de fogo* e um poema de *Tarde*, de modo a analisar as semelhanças e diferenças entre eles.

Será analisado o poema “Solidão”, de *Sarças de fogo*, representando a melancolia, a solidão e o fim em comparação a “O cometa”, de *Tarde*, que carrega a ideia do ciclo da vida sobre a Terra e o legado humano.

Também será analisado “Rio Abaixo”, de *Sarças de fogo*, em que o curso do rio representa um curso linear de vida em comparação a “Estuário”, de *Tarde*, em que o curso da vida adquire a metáfora de ciclo da água e acolhimento de diversos “rios” (diversas vivências).

E, para fechar as análises, será trabalhado o poema “Quarenta anos”, de *Sarças de fogo*, em que a maturidade é vista como um aspecto negativo em comparação a “Frutidoro”, de *Tarde*, em que a maturidade e até mesmo a proximidade da morte são vistas por uma perspectiva positiva devido ao ciclo.

Estes pares de poemas analisados tratarão de temáticas semelhantes ou bastante parecidas entre si, para que seja trabalhada a maneira como a maturidade

do autor (que escreveu os poemas de *Tarde* aproximadamente 30 anos após a escrita dos poemas que foram publicados em *Sarças de fogo*) influenciou em sua escrita. A passagem do tempo, temática recorrente em Olavo Bilac – temática que inclusive recebeu um poema exclusivo, intitulado “O tempo” – será visto como essencial nas mudanças que ocorreram no modo de atribuir sentido à vida, à morte e aos ciclos pelos quais os seres humanos passam. Dessa maneira, será analisada a maneira como as figurações da paisagem contribuem na geração de sentidos destes poemas.

## 1 FIGURAÇÕES DA PAISAGEM NA LITERATURA

Os estudos literários cada vez mais incluem temas e aspectos interdisciplinares para dar conta de interpretar a multiplicidade das produções literárias. Entre os muitos aspectos levados em consideração nas análises literárias, a significação da paisagem emerge. Por muito tempo considerados como pertinentes apenas à Geografia, os conceitos de “paisagem” caminharam pelo campo dos estudos descritivos do visual e concreto. Não é possível precisar desde quando este conceito é estudado pela geografia, já que, de acordo com Vera Mayrinck Melo: “O conceito de paisagem é um dos mais antigos da geografia[...]” (MELO, 2001, p.29), porém somente no século XX passou a ter visibilidade a partir de uma perspectiva cultural. Como mostra Melo:

No início do século XX, a paisagem foi um dos primeiros temas a ser abordado numa perspectiva cultural pelos geógrafos alemães, sendo posteriormente incorporado pela geografia cultural, nos anos 20, por meio do geógrafo americano Carl Ortwin Sauer, da escola de Berkeley (MELO, 2001, p. 30).

Abrindo o conceito de paisagem aos estudos pertinentes ao campo artístico, adentraram neles as artes visuais e a ideia de paisagem permaneceu limitada ao ato de ver – não ao de sentir, muito menos ao de escrever ou de ler. Melo ressalta que a abordagem que iniciou os estudos de paisagem cultural (realizada pela Escola de Berkeley) “[...] privilegiou a análise morfológica da paisagem, considerando apenas os aspectos materiais da cultura” (MELO 2001, p. 30). Nesta mesma perspectiva, também na Literatura a paisagem outrora foi considerada apenas como descrição, e desta forma ela figurava apenas como pano de fundo, como um cenário onde se desenrolariam os “verdadeiros aspectos importantes da Literatura”, não como aspecto pertinente à significação literária.

Com o aprofundamento dos estudos literários e a mudança no modo de encarar a Literatura, pouco a pouco cada detalhe da escrita e da leitura passaram a ser considerados fundamentais para significar as obras. Considerando a teoria de Bakhtin sobre os gêneros do discurso:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos [...]. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não

só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado [...] (BAKHTIN, 2011, p. 261 e 262).

Desta maneira, estudar Literatura inclui a reflexão sobre seus diversos aspectos e estudar paisagem na Literatura significa compreendê-la em sua relação com estes aspectos: a maneira como a paisagem altera e significa o conteúdo temático daquilo que está expresso – podendo representar estado de espírito, fuga, dissonância entre interior e exterior, entre diversas outras coisas -, a maneira como é utilizado o estilo da linguagem para inserir esta paisagem – se os recursos lexicais, fraseológicos ou gramaticais a reforçam e que sentido isso gera na própria construção da paisagem e em sua significação – e a maneira como a construção composicional situa a paisagem – como os aspectos estruturais auxiliam no processo de tornar visível esta paisagem e como isto significa no todo textual.

Pensando na perspectiva da Literatura relacionada à cultura, Antonio Candido afirma que cada sociedade “cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (CANDIDO, 2004, p. 175). Assim, a criação literária é perpassada por todos os aspectos pertinentes ao texto, desde a caracterização de cada personagem em particular até o desenvolvimento do enredo como uma unidade em seu todo; desde a trama ao contexto; desde as sensações do sujeito lírico à forma valorizada poeticamente; e a paisagem faz parte destas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas, sem poder ser desvinculada da atuação cultural.

Tendo forte característica interdisciplinar, a paisagem transitou por diversos caminhos até chegar aos Estudos Literários. Pertinente aos estudos relacionados à arquitetura, à geografia, a paisagem foi trabalhada pelo ponto de vista dos estudos que envolviam construções e mapeamento, enquanto nas artes costumava ser representada a partir da pintura. De acordo com Paul Claval: “Durante muito tempo um gênero menor, a paisagem torna-se uma das formas essenciais da arte pictural no século XVII [...]” (2004, p. 15). Por sua característica de mera representação do visual, portanto, a paisagem não era vista com elevado grau de importância artística

até que uma dimensão subjetiva pôde ser notada na busca por reproduzir objetivamente aquilo que pode ser visto:

A pintura busca reproduzir objetivamente um fragmento da natureza, mas o ponto de observação, o ângulo e o enquadramento da vista resultam de uma escolha. Existe, portanto, uma dimensão subjetiva na base de uma representação que se deseja tão fiel quanto possível (CLAVAL, 2004, p. 15).

Assim, os estudos sobre paisagem passaram a considerar a subjetividade e a partir disso abrangeram outras áreas, chegando à literatura ao analisar a paisagem como significação e não como uma característica passível de análise objetiva. A geografia cultural, portanto, a partir de 1970, adotou abordagens a partir das quais “[...] são considerados os aspectos subjetivos da paisagem, ou seja, a análise de seu significado” (MELO, 2001, p. 31). Além disso, estes estudos receberam também duas contribuições essenciais, como também explana Melo:

Um dos principais representantes dessa linha é o anglo-saxão Denis Cosgrove, que propõe a integração entre o materialismo dialético e os aspectos subjetivos na apreensão da paisagem. Outra contribuição nesta corrente de pensamento é a do americano James Duncan, que interpreta a paisagem como um texto, no qual podem ser lidos os processos social e cultural nela inseridos (MELO, 2001, p. 31).

Desta forma, a paisagem adquire visibilidade nos Estudos Literários, já que deixa de ser vista como um mero aspecto do texto para passar a ser vista, por si, como texto. A partir desta visão, então, adquire a necessidade de uma leitura particular e individualizada para que se compreendam as questões sociais e culturais que estão contidas nela, implícita ou explicitamente.

Considerando, portanto, os aspectos subjetivos na apreensão da paisagem, pode-se afirmar que ela é construída pelo sujeito e mantém com ele uma relação de interdependência. Michel Collot define a paisagem como “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador” (2013, p. 17). Assim, ao se oferecer ao olhar do observador, a paisagem não é construída sem ele. O olhar se faz importante, já que a paisagem, de acordo com esta concepção, é espaço percebido – e não poderia sê-lo se não fosse pelo sujeito. Desta maneira, estudar a paisagem é também estudar o sujeito. Ao encontro desta visão explana Augustin Berque:

Como manifestação concreta, a paisagem está naturalmente exposta à objetivação analítica do tipo positivista; mas ela existe, em primeiro

lugar, em sua *relação* com um sujeito coletivo: a sociedade que a produziu, que a reproduz e a transforma em função de certa lógica. Procurar definir essa lógica para tentar compreender a paisagem é o ponto de vista cultural (BERQUE, 2012, p. 239, grifos do autor).

Essa existência em relação ao sujeito – no caso, uma sociedade – não permite que a paisagem seja vista simples e objetivamente sem que a lógica da sociedade que a produz, reproduz e transforma seja levada em consideração. Berque, com esta afirmação, condiciona a existência da paisagem ao sujeito, e ele pode reproduzi-la, construí-la e modificá-la. Desta maneira, a paisagem não é um caráter imutável e meramente geográfico: ela pode ser geograficamente alterada, tanto por eventos e acontecimentos naturais quanto pela atitude do sujeito sobre ela; mas também pode não sofrer alterações visíveis e ainda assim passar por um processo de transformação a partir de sua relação com o sujeito e com a sociedade.

Com a compreensão de uma paisagem relacionada ao sujeito e não meramente ao espaço geográfico, a paisagem passa a figurar no campo dos estudos literários. Michel Collot (2012) fala sobre o fortalecimento de uma “geografia literária” como consequência da evolução das Ciências Humanas e Sociais. Collot ainda alerta ao perigo imanente a este tipo de estudo: “O perigo de tal interesse contagioso seria o de submeter o estudo literário a uma disciplina que lhe é estranha. Mas sabemos que, do seu lado, a geografia vem se tornando frequentemente cultural e se interessa cada vez mais pela literatura [...]” (COLLOT, 2012, p. 19). Dessa forma, o estudo não fica condicionado a uma visão que lhe é estranha, já que as disciplinas interagem entre si sem que ocorram prejuízos a nenhuma das partes e de maneira que uma complete os sentidos da outra:

Vê-se assim uma significativa convergência entre as duas disciplinas: os geógrafos encontram na literatura a melhor expressão da relação concreta, afetiva e simbólica a unir o homem aos lugares, e os escritores se mostram, do seu lado, cada vez mais atentos ao espaço em que se desenvolve a escrita (COLLOT, 2012, p. 19).

Para Michel Collot, portanto, esse fenômeno de estudos que englobam múltiplas áreas e de fortalecimento desta “geografia literária” partem também do fato de a geografia deixar de ser apenas física para tratar também de aspectos sociais, culturais e, sobretudo, humanos. Sobre este aspecto humano de uma geografia que se importa com aspectos culturais ainda aponta Cosgrove:

[...] paisagem é um conceito unicamente valioso para uma geografia efetivamente humana. Ao contrário do conceito de *lugar*, lembra-nos sobre a nossa posição no esquema da natureza. Ao contrário de

*meio ambiente* ou *espaço*, lembra-nos que apenas através da consciência e razão humana este esquema é conhecido por nós, e apenas através da técnica podemos participar dela como seres humanos (COSGROVE, 2004, p. 100).

Esse fortalecimento parte da ideia da interdisciplinaridade e nela atua, exercitando o diálogo entre diferentes áreas e perspectivas para gerar novas maneiras de estudo e ampliar os horizontes das disciplinas que se correlacionam. Dada a relação da paisagem com o sujeito e suas figurações na Literatura em diferentes momentos históricos, assim como ela nem sempre foi estudada com as características interdisciplinares com que atualmente é analisada, ela também figurou de maneiras diferentes. Houve uma época em que o local era considerado como algo a ser imitado, enfatizando a ideia da construção da paisagem unicamente pela característica de local e de sua representação unicamente através da imagem, sem levar em consideração que estes dois aspectos são atravessados por uma percepção. Em outros períodos, a ideia de mimesis foi mantida, mas relacionando o local ao sujeito de maneira quase que determinista. Ida Alves, ao falar dos diferentes momentos de consideração da paisagem na literatura ressalta que: “É certo que a paisagem, como tema, foi fortemente trabalhada no Romantismo, constituindo-se como resultado do encontro entre sujeito e natureza, com implicações identitárias determinadas, hoje desconsideradas” (ALVES, 2010, p. 4). A pesquisadora ainda aponta que a paisagem sofreu diversas afirmações e negações como figuração de mundo no percurso pelo qual passou até se estabelecer como estrutura significativa.

Para Michel Collot, “[...] a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem” (2013, p. 17). Pensar assim a Literatura, levando em consideração a paisagem, implica considerar o local, o olhar e a imagem suscitados. É importante pensar neste olhar sob dois aspectos: o olhar do próprio autor – o eu-lírico e/ou o narrador – que imprime na paisagem criada sua visão de mundo e de arte, suas bagagens, seus atravessamentos, o contexto em que escreveu; e o olhar do leitor que, em seu contexto, com suas visões de mundo e de arte, suas bagagens e seus atravessamentos, no encontro e diálogo com o texto vai completar seus sentidos, preencher suas lacunas e significar sua paisagem. Uma paisagem que exige um olhar para ser construída, não se configurando como autônoma, objetiva e imutável, mas que tem na subjetividade sua representação.

Assumida, portanto, no campo dos estudos artísticos, a paisagem é vista pelos teóricos que a estudam como uma representação clara de figurações subjetivas, de maneira a ampliar os horizontes de sentido. Horizontes esses que despontam em textos que visam explicar a presença e expressividade artística da paisagem na Literatura. Michel Collot (2013) definiu o horizonte como condicional para a existência da paisagem. Este teórico define a paisagem como um ponto de vista, de forma que depende de um sujeito para ser significada – e da subjetividade pertencente a este sujeito. Embora o conceito de paisagem esteja imbricado às visões geográficas – já que é um dos conceitos principais da área de Geografia -, se revela, na arte, sempre pelo sujeito:

A paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista, diferente, por exemplo, do espaço cartográfico ou geométrico que, não sendo visto por ninguém e de nenhum lugar, não possui horizonte. Ele se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis (COLLOT, 2013, p. 206).

Por esta perspectiva, os conceitos de paisagem não são fixos na arte, sempre permeados pela subjetividade, de maneira que um mesmo lugar pode significar coisas diferentes dependendo da cultura e de atravessamentos tanto do sujeito que escreve quanto do que lê. Dentro dos estudos de literatura e paisagem, Yi-Fu Tuan (2012), em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, discorre sobre o fato de duas pessoas não conseguirem enxergar a mesma realidade, já que esta noção de realidade (em se tratando de paisagem) é condicionada não só pela cultura como também pela subjetividade individual de quem vê. Este conceito de uma visão pessoal (subjetividade) vai ao encontro do conceito trazido por Michel Collot, que atrela o sujeito ao objeto e a partir desta relação amplia a ideia que temos de horizonte.

A linha do horizonte carrega as marcas da subjetividade, tão utópicas e imaginárias quanto possíveis, reais e palpáveis: “A linha de horizonte é a marca exemplar desta aliança entre a paisagem e o sujeito que a observa. Que esta venha a mover-se, e é o próprio limite da paisagem que se desloca: se avançamos, o horizonte avança conosco.” (COLLOT, 2013, p. 206). É esta linha que não limita a paisagem a uma finitude, já que seu limite avança e prolonga-se conforme o avançar de quem a vê – e assim também de quem a descreve, de quem a lê – e permite que não se esgote naquilo que já foi visto. É desta forma que a subjetividade na literatura

permite que, ao se tratar de paisagem, sejam ultrapassados os limites da descrição, e que, mesmo nos aspectos descritivos, possa ser lida a voz do sujeito que avança a esta linha do horizonte – e a partir da subjetividade, do horizonte, da descrição propositada e da leitura, constroem-se sentidos no texto. Collot (2013) também ressalta que a subjetividade amplia os sentidos, mas não anula os fatores objetivos presentes na paisagem, como eventuais construções ou o relevo, de maneira que é o conjunto (objetividade e subjetividade; fato dado e fato inferido; paisagem geográfica e paisagem sensível) e não um aspecto isolado que atua ativamente na construção de sentidos no texto.

A linha do horizonte também é uma linha que, para Collot, permite que a experiência da paisagem não se limite ao campo do visual: “[...] o próprio panorama comporta uma parte de invisibilidade cujo limite é marcado pelo horizonte, e que convida a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento” (2013, p. 51 e 52). Pelo fato de a linha do horizonte se movimentar conforme o sujeito observador se movimenta, a paisagem não adquire característica estática e fica assim condicionada ao movimento, e não somente ao olhar. A imaginação que preenche as lacunas e a curiosidade que pode impulsionar uma busca também são fatores para além do sentido visual, que completam a experiência de o sujeito vivenciar uma paisagem, já que conferem a ele sentidos de uma vivência real ao invés de torná-lo expectador passivo. Ele se torna sujeito atuante nas modificações da paisagem que ocorrem devido a suas diferentes sensações. Esta atuação se mostra na inserção do sujeito à paisagem, pois “a paisagem não é apenas mais vista, ela é *habitada*” (COLLOT, 2013, p. 206, grifos do autor). Habitada, portanto, ela permite sensações que superam o olhar, mas carrega também uma restrição:

[...] o invisível junta-se ao visível, a paisagem é *horizonte*, e não *panorama*. Ele *não dá tudo* a ser visto. Mas essa restrição está longe de ser puramente negativa. Pois ela está, antes de tudo, ligada à pluridimensionalidade do espaço. [...] Substituindo a perspectiva horizontal por uma aérea, tenho acesso à visão das partes ocultas, liberto-me do horizonte, mas o preço é o esmagamento do relevo e de uma neutralização das distâncias [...] (COLLOT, 2013, p. 210).

Ocorre, portanto, uma diferenciação entre a paisagem contemplada e a paisagem habitada, de forma que a paisagem habitada não agrega a característica de poder ser observada em sua totalidade, mas, por outro lado, pode ser vivida na

totalidade que os outros sentidos, para além da visão, permitem. Então a paisagem assume a perspectiva de quem a habita – e essa perspectiva abre espaço a interpretações diversas do que é o ato de habitá-la. De acordo com Bakhtin (2011), o excedente da visão de um homem está condicionado a seu lugar no mundo. Este “lugar”, enquanto metáfora, não estabelece relação direta ao “lugar” literal que por muito tempo foi associado à paisagem – mas estabelece relação direta ao lugar metafórico que a paisagem também pode representar no que diz respeito ao lugar que o sujeito ocupa no mundo a partir da relação deste sujeito com a paisagem, e, assim, com a influência que a paisagem exerce na construção da identidade do sujeito na distinção lugar – espaço; eu – outro; exterior – interior, já que essas distinções se fundem:

Mas é precisamente esta distinção que vacila na experiência da paisagem: se o exterior pode ser tomado pela imagem do dentro, é que não existe interioridade absoluta, e que o interior já está sempre aberto para um fora. Dizer que a paisagem é meu horizonte, ou seja, que ela não é nada sem mim, mas também que eu não sou nada sem ela (COLLOT, 2013, p. 207).

A relação do homem com a paisagem é constituída no ato de habitá-la, de fazer parte dela e de encontrar nela o seu lugar no mundo – e, reciprocamente, fazer de si o referencial sem o qual esta paisagem não possui significado algum – constitui também quem ele é, sua interioridade e exterioridade, singulares e, quase paradoxalmente, interdependentes. Considerando legítima a relação entre o lugar que o homem ocupa no mundo e suas visões estéticas (condicionando suas relações consigo mesmo e com os outros), habitar uma paisagem, ter espaço em um lugar e fazer-se presente nele é fundamental para a elaboração de relações e de arte, é fundamental para o desenrolar-se da Literatura.

Anne Cauquelin também considera a relação do indivíduo com a paisagem como uma maneira de construir a paisagem e de construir a si mesmo, reiterando o condicionamento que essa relação exerce com a percepção do mundo:

[...] para nós, em nossa própria cultura, temos grande dificuldade em imaginar que nossa relação com o mundo (com a realidade, diga-se) possa depender de um tecido tal que as propriedades atribuídas ao campo espacial por um artifício de expressão – qualquer que seja ele – condicionem a percepção do real.(CAUQUELIN, 2007, p. 14).

Partindo desta afirmação, a visão de paisagem atrelada à expressão permite que a paisagem seja “inventada” pela expressão, que por sua vez será atualizada

pela paisagem – de maneira que o sujeito encontre sentidos e percepções do real nessa confluência e imbricamento. Passando a realidade pela necessidade de um artifício de expressão para ser compreendida, observa-se que a relação com o mundo (e conseqüentemente com a percepção do real) não se faz sem a paisagem; mas é inventada, se expressa e se escreve por ela. Este caráter de invenção da paisagem permite que o sujeito leitor, ao se pôr em contato com a paisagem, não a leia pronta e acabada, definida pelo escritor, mas veja uma paisagem fornecida pelo narrador ou pelo eu-lírico, atravessada por suas subjetividades, e, assumindo a postura ativa exigida pela leitura, forme esta paisagem de maneira pessoal unindo o que o texto lhe oferece à sua imaginação, unindo seus atravessamentos aos do sujeito que escreveu.

Segundo Michel Collot, “A paisagem apresenta-se, assim, como unidade perceptiva e estética, mas também como unidade aberta de *sentido*” (COLLOT, 2013, p. 214, grifos do autor). Isto tira a ideia de paisagem pautada em uma ou outra característica – como a característica de unidade perceptiva ou estética, por exemplo – e a abre a uma amplitude maior, já que uma unidade de sentido abarca diversas outras unidades possíveis. Uma unidade de sentido inclui a unidade perceptiva, já que parte das percepções visuais e sensoriais, da relação do texto, do sujeito lírico e do leitor com a paisagem; mas excede esta unidade à medida que não se limita a reproduzir ou criar uma sensação, mas constrói as ideias do texto em relação à paisagem. Desta mesma maneira (visto que a percepção e a estética não podem ser pensadas separadamente – já que podem, em alguns contextos, ter significado semelhante), a mesma unidade de sentido inclui a unidade estética e também a excede à medida que não se limita a usar a paisagem como conceito estético, mas faz com que ela atue como conteúdo. Assim, a paisagem é uma unidade perceptiva e estética, mas é, para além disso, uma unidade semântica, histórica, social – em suma, uma unidade de sentido.

É possível arriscar a suposição de que, se a paisagem é uma unidade de sentido, ela também pode ser uma unidade de *sentidos*. Estes sentidos, no que diz respeito às sensações, são definidos por Maurice Merleau-Ponty, pelo ponto de vista da fenomenologia da percepção, como pertencentes a um certo campo:

*A visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido. Quando digo que tenho sentidos e que eles me fazem ter acesso ao mundo, [...], não misturo o pensamento causal e a reflexão, apenas exprimo esta verdade que se impõe a*

uma reflexão integral: que sou capaz, por conaturalidade, de encontrar um sentido para certos aspectos do ser, sem que eu mesmo o tenha dado a eles por uma operação constituinte (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 292, grifos do autor).

Por esta perspectiva, a paisagem é uma unidade de sentido que só pode ser vista desta maneira a partir dos sentidos atribuídos a ela pelas sensações (que neste caso compartilha o significado da palavra “sensações”). Se os sentidos são maneiras de ter acesso ao mundo, exercitá-los no contato com a paisagem (seja no campo visual, auditivo, tátil, olfativo ou gustativo) permite vivenciá-la, compreendê-la e aferir significados a ela, de modo que estes significados não se prendam à descrição, mas permitam as sensações, as imagens e figurações num todo.

Assim, a paisagem não pode ser compreendida de uma única maneira e não se basta em uma única definição; nem a partir de uma análise de um único ponto de vista. De acordo com Michel Collot, “[...] a paisagem já é sempre uma imagem de uma região; depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo” (2013, p. 56). Desta maneira, a paisagem não assume características que a limitam – mas que a ampliam -, pois não se dá nos extremos e sim na junção dos elementos. Além disso, sendo a paisagem uma unidade de sentido, ela pode significar, mais do que questões literárias, questões da vida e da relação do sujeito com o mundo. As questões literárias são, nessa perspectiva, elementos para elaboração desta relação, propícias a reflexão e o desenvolvimento de, mais do que uma leitura de textos, uma leitura de mundo. A paisagem na Literatura é, portanto, mais um aspecto ligado a todos os outros aspectos que geram sentido, possibilidades, imagens – em suma, que promovem a Literatura de fato. Como aponta Michel Collot: “Vê-se, então, que a questão da paisagem nada tem de exterior à literatura, e que permite compreender melhor as estratégias de uma poética moderna, considerada, ao mesmo tempo, como arte da criação verbal e como recriação do mundo.” (2013, p. 61).

Sendo participante intrinsecamente à Literatura e passando de pano de fundo a aspecto relevante, de mera característica de cenário a ponto que “protagoniza” a construção literária junto de outras características, a paisagem assume então um contorno importante nas representações literárias. Este novo contorno assumido representa não a mudança de como a paisagem se apresenta na Literatura, mas uma mudança na maneira de a crítica e os estudos literários

analisarem a paisagem. Desta forma, os estudos literários passam a considerar que a paisagem tem papel para, além de lugar, representar acontecimentos, dar sentido a ironias e metáforas, construir o texto ativamente e assim representar também sentimentos e sensações, cedendo, em seu espaço, o espaço à subjetividade particular à Literatura.

## 2.A ESCRITA POÉTICA DE OLAVO BILAC

Em um texto poético, a visão de paisagem colocada é, normalmente, a do eu-lírico. É uma visão que inicialmente apresenta traços de descrição, para em seguida passar pela subjetividade do eu-lírico e atrelar-se a outros elementos do poema, complementando o sentido da descrição; por último, ao passar pelo leitor, pela sua subjetividade e conhecimento prévio e pela multiplicidade de interpretações que o poema permite, o sentido é completado e adquire novos formatos. Desta maneira, a escrita poética tem por base uma troca entre o eu-lírico, o leitor e o mundo:

Busco compreender a escrita poética como um espaço de troca permanente entre sujeito e mundo e, com esse pressuposto, a investigação sobre paisagem significa uma abordagem de matriz filosófico-cultural que, sem esquecer a realidade textual e a estrutura de composição própria à linguagem poética, abre-se para uma discussão mais ampla a partir das experiências e contradições do sujeito lírico e da constituição do poético como espaço-vivência do mundo, afirmando-se nesse contínuo diálogo entre poesia e filosofia a vontade de compreender o texto poético como interrogação constante sobre o real e a ficção, no jogo permanente de criar versões / visões de mundo. (ALVES, 2010, p. 3)

A linguagem poética se apresenta, portanto, por sentidos que passam pela subjetividade do eu-lírico, mas não estão completos até encontrar outra subjetividade: a do leitor. Acerca da relação entre o leitor e o texto, Wolfgang Iser afirma que “[...] a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). Por esta perspectiva, o texto não pode ser visto como algo que se completa em si mesmo, mas como uma estrutura carregada de sentidos que serão comunicados, não de uma maneira monológica, mas a partir da interação entre o que é dito e o receptor. Neste mesmo sentido, Umberto Eco afirma que “[...] um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 1986, p. 37). Desta forma, importa tanto o que está escrito quanto as lacunas do texto, que precisam do leitor para serem preenchidas e dotadas de um sentido que não pertence apenas à superfície textual, mas a fatores externos, participantes do universo do leitor, como sua bagagem cultural, sua visão de mundo, as representações culturais do meio em que este leitor está inserido, entre outros elementos que podem completar os sentidos diversos.

O papel do leitor não é, porém, o de extrapolar o texto e conferir-lhe sentidos que sua estrutura não admite, como Iser aponta: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p.75). Portanto, afirmar a importância do leitor não nega a importância do texto – pelo contrário, a reafirma, já que o leitor só pode ser estimulado por meio do que está escrito ou das lacunas que o texto apresenta (e estas lacunas não são acidentais ou inocentes, mas representam uma falta que visa provocar o receptor para que os sentidos sejam atribuídos de acordo com o que o texto permite).

Desta maneira, o texto não se faz significado por si só; tampouco a subjetividade apenas do autor ou apenas do leitor bastam para significar o texto - a significação se completa a partir do diálogo entre a conhecida tríade: autor, texto e leitor. Portanto, a subjetividade do autor em consonância à sua bagagem cultural e experiências sensoriais e intelectuais são parte fundamental do processo de criação do texto, e, após a escrita, o texto passa a significar-se também no campo da subjetividade do leitor. Partindo desta relação e de um diálogo entre o leitor e suas experiências e entre o poético e o filosófico, as visões de mundo vão sendo tecidas a partir de uma paisagem que reside na e pela linguagem, que se faz inteira significação e não cenário e que só tem sentido quando se abre a múltiplas possibilidades de interpretação, já que é sempre um diálogo, nunca um monólogo.

Por mais que a Literatura já carregue intrinsecamente o cunho da subjetividade, alguns estilos de época tentaram fugir desta característica, assumindo uma objetividade parcial. É o caso do Parnasianismo. Ao definir este estilo, a história da literatura de Alfredo Bosi coloca que: “É na convergência de ideais antirromânticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma, que se situa a poética do Parnasianismo” (BOSI, 2006, p. 233). Originado na França com a revista *Le Parnasse contemporain*, este estilo tinha como premissa o rigor formal e temático, o preciosismo erudito e o uso de métrica clássica. Devido à preocupação excessiva com a forma, os temas giravam em torno da mitologia grega e descrições de figuras perfeitas (como estátuas de mármore), na busca por um ideal de beleza e perfeição clássicos, quase excluindo a presença humana da arte.

Conforme Martins (2002), as rigorosas técnicas parnasianas no Brasil, porém, não renderam bons frutos, de maneira que a ascensão destas técnicas marcou

também seu declínio. O Parnasianismo brasileiro foi um movimento que, fugindo dos padrões parnasianos estrangeiros, assumiu certo lirismo incomum à estética. De acordo com Wilson Martins: “Bilac contesta [...] enraizados lugares-comuns, para reafirmar o caráter específico do nosso Parnasianismo[...].” (MARTINS, 2002, p. 371).

Este contestador que reafirma o caráter do Parnasianismo brasileiro, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, nasceu no Rio de Janeiro em 1865. Faleceu no Rio também, em 1918. Jornalista, diariamente escrevia crônicas, após ter iniciado os cursos de Medicina e Direito e abandonado ambos. Caiu no gosto popular e, em 1907, foi eleito o “primeiro príncipe dos poetas brasileiros” pela revista Fon-Fon. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 15. Com vasta obra, é autor de contos, crônicas, teatro e poemas e dedicou atenção à literatura infantil, além de trabalhar com traduções. Sobre este autor, afirma Carlos Nejar:

Segundo alguns, Olavo Bilac foi um *versemaker* de talento e graça, com o que discordamos totalmente. Artista do verso, sim, porém não se deixou sufocar no mármore frio da arte pela arte, ou no verbalismo de um versejador: emotivo, erótico, vibrante, legou-nos poemas lapidares, nos quais a poesia irrompe da forma, incendeia o verbo, desencadeia invenções e achados. O que parece despudor, ou descaro, é a voragem do fogo que lhe domina o engenho, saltando fora da objetividade, felinamente (NEJAR, 2007, p. 111).

Tido como nosso mais importante poeta parnasiano, Bilac fecha a expressiva tríade parnasiana brasileira, ao lado de Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Contestou a tentativa de objetividade predominante no parnasianismo pelas suas próprias obras, em que permitiu espaço ao lirismo e à sensibilidade. Ainda fazendo esta contestação, Bilac afirmou:

É preciso ainda observar que o parnasianismo brasileiro nunca teve o exclusivismo do francês. Os nossos parnasianos, depois de uma certa fase em que se cingiram, com rigorosa fidelidade, aos preceitos de Banville, deram liberdade à sua inspiração, e ficaram sendo excelentes poetas líricos; e o que em boa hora lucraram, com esse estágio no parnasianismo, foi a preocupação da forma [...] (BILAC apud MARTINS, 2002, p. 371 e 372).

Esta afirmação também permite pensar em um movimento que, apesar de ter surgido a partir de uma escola literária europeia, teve um desenvolvimento muito particular no Brasil, de forma a buscar o movimento já existente como fonte de inspiração, não como um modelo a ser imitado. A recusa à objetividade, própria de um parnasianismo brasileiro, permitiu que poetas como Olavo Bilac se

consolidassem de maneira ímpar: seus versos, embebidos em preocupação formal e torneados por uma estética impecável não deixavam de lado o lirismo, o trato de questões humanas e universais, a subjetividade do eu-lírico e a preocupação com o encontro da obra ao leitor. Assim, este poeta conseguiu agradar tanto os críticos literários quanto os leitores “comuns”.

Outro fator que aproximava Bilac do público era seu trabalho jornalístico. Apesar de sua produção por excelência ser a poesia, seu trabalho como cronista foi importante e permitiu que o autor atingisse determinada visibilidade entre o público leitor dos jornais, despertando o interesse deste público a suas produções literárias. Marcelo Bulhões vê o cronista do século XIX como o escritor literário que encontra no jornal um amparo financeiro – não necessariamente da maneira mais agradável que poderia ser, mas, ainda assim, de maneira a não se desvincular da literatura enquanto exerce uma atividade necessária à sobrevivência:

Já no século XIX, a presença da crônica no jornal diário permite antever que ela seria um dos recantos textuais que possibilitariam ao jornalismo servir como amparo financeiro ao escritor literário. Em um país de muitos analfabetos e poucos livros, no ambiente jornalístico os escritores poderiam ganhar algum dinheiro e saciar a vontade de ver seu texto prontamente impresso em folha de papel. Um papel pouco nobre, pode-se dizer. Seja como for, Machado de Assis e Olavo Bilac puderam ganhar notabilidade e remuneração nada desprezíveis (BULHÕES, 2011, p. 38).

Assim, Olavo Bilac tornou-se conhecido do público. Suas crônicas, com tom informal e prosaico, estabeleciam diálogo com a população sobre questões pertinentes ao momento e à cidade do Rio de Janeiro, trazendo em pauta as transformações pelas quais o Brasil passava naquela época. O Bilac cronista tratava de temas sociais, culturais e políticos e transitava entre diferentes áreas do conhecimento de maneira simples e desprovida da pompa esperada de um poeta parnasiano. Quando escrevia poemas, porém, vestia-se de todo o rigor estético esperado e mantinha o conteúdo relevante e subjetivo que o acompanhava em todos os gêneros textuais que escrevia.

Bilac não perdia de vista, porém, seu público alvo, os leitores. Sobre isto, aponta Marisa Lajolo:

Antes do Bilac poeta houve o Bilac jornalista, e a redação talvez lhe tenha ensinado a importância dos que estão do lado de cá da página impressa: os leitores... Tendo talvez interiorizado esse permanente

confronto com o leitor (a quem cumpre interessar na crônica, persuadir e convencer nas conferências e envolver na poesia), a retórica subjaz a qualquer texto bilaciano (LAJOLO, 1985, p. 46)

Assim, ele caminhava entre diferentes tipos de texto e de escrita, em parte por necessidade (afinal, as crônicas eram sua fonte de renda), em parte por prazer (as crônicas, apesar de não fazerem parte de um gênero estritamente literário, pareciam, em suas mãos, a resistência da literatura à dureza da vida e dos fatos humanos – em suma, a resistência do subjetivo sobre a objetividade). Sem esquecer-se dos leitores, o poeta escrevia textos que fossem pensados a seu público, evitando isolar-se em um mundo em que seu foco fosse agradar a crítica ou determinados pensadores de uma ou outra escola literária. Seus textos tinham público, tinham leitores, tinham campos favoráveis a diálogos e desdobramentos. Os poemas transitavam entre as mãos de um amplo público alfabetizado (que, apesar de na época ser uma minoria da população, representava um público real, que não lia com o intuito de escrever críticas, mas com desejo de reflexão, e, sobretudo, de fruição dos textos) e, pelo privilégio da forma harmoniosa, do ritmo melodioso e das rimas – aspectos que lhe conferiam uma fácil memorização - também transitava, por vezes, entre os lábios das pessoas que não eram alfabetizadas. O poeta agradava, assim, críticos, leitores e até pessoas que não o podiam ler, mas ouviam seus poemas.

Olavo Bilac também não restringiu suas críticas e preocupações sociais às crônicas: o assunto fazia-se presente em seus poemas, por vezes satíricos. Bulhões trata disso ao explanar as duas facetas poéticas de Bilac:

De um lado, o *sermo sublimis* da poesia lírica, sensual ou filosofante, que, por vezes, se perdia em outras era e/ou lugares; de outro, o *sermo humilis* da poesia satírica, que se abria francamente para o Rio de Janeiro contemporâneo [...] e a vida cotidiana [...] (SIMÕES, 2007, p. 145).

O poeta transitou não só entre os gêneros, mas também entre diferentes maneiras de composições e abordagens de temas dentro de um mesmo gênero literário, abrangendo desde as questões inerentes à vida humana quanto a questões específicas e cotidianas de um determinado grupo pertencente a um local e um momento histórico, político e social bem delimitados e em relação aos quais a crítica se faz presente por meio da sátira.

Portanto, Bilac consolidou-se como um escritor múltiplo, capaz de transitar entre diferentes gêneros e maneiras de escrever e adequar sua linguagem ao público e à situação, conquistando, assim, o leitor jornalístico e literário. Seu rigor estético também permitiu que suas poesias adquirissem um modo de recitar agradável, melodioso e harmônico. A linguagem utilizada servia muito bem aos poemas para apresentá-los trabalhados por inteiro, em forma e conteúdo, sem que uma das características ofuscasse o brilho de outra. A sonoridade de seus poemas agradava o público, de forma que o poeta foi popularizado – e alguns de seus poemas ainda são até os dias atuais muito lembrados. Outro elemento que aproxima Bilac do público leitor é sua capacidade de criar imagens, como explana Lajolo:

Uma parte da força contemporânea da lírica de Bilac parece-me residir na profunda plasticidade do universo que seus poemas constroem. Seu mundo, como o nosso de hoje, é um mundo de imagens. Formas, cores, texturas, sons, temperaturas, brilhos e movimentos espreitam o leitor a cada verso, dando concretude [sic] ao mundo criado. Essa tendência ao concreto, embora não exclusiva de seus versos de amor, é responsável, neles, pelo erotismo em que se embebe a relação amorosa e que, transbordando, erotiza todo o universo, mesmo aquele permeado de valores outros, mais percíveis (LAJOLO, 1985, p. 10).

Essa erotização é mais notada pela crítica no início da produção de Bilac, especialmente na coletânea de sonetos *Via Láctea*, porém mantém-se ao longo de toda a produção do poeta. Por vezes não marca presença tão fortemente, em momentos em que Bilac opta por manter uma maior rigidez parnasiana, “engessando” os poemas a formas e descrições; por vezes o erotismo está tão presente que quase não se pode notar (a não ser pelo rigor estético) que são poesias que se encaixam no parnasianismo. As imagens também são criadas com maestria: em alguns momentos partem da descrição; em outros de sensações despertadas; há as imagens criadas pela forma ou pelas rimas do poema; os movimentos situam-se, em alguns casos, no ritmo da poesia, ditando ao leitor silenciosamente imagens, como desenhando sonoramente o curso de um rio ou o arrastar de areia pela pele; as temperaturas e brilhos por vezes formam-se a partir de menções a períodos do dia e estações do ano, evocando não só as lembranças simples do leitor daquilo que diferencia o verão e o inverno, mas a memória tátil e afetiva; as cores são lembradas, em determinados casos, por metonímia, em que o leitor, a partir de uma paisagem ampla e geral, extrai elementos para a criação de algo mais particular; e assim por diante.

Nesta formação de imagens podemos constantemente observar, nos poemas de Bilac, as figurações da paisagem criarem as ideias que os poemas carregam, estimulando os sentidos do leitor, e solicitando que acione seu conhecimento de mundo, sua bagagem e suas próprias experiências com a paisagem – além das experiências já consolidadas culturalmente – para gerar os diversos significados que sua poesia pode carregar. O leitor precisa decodificar as descrições da paisagem a partir de seus conhecimentos prévios – buscando identificações com aspectos que ele já conheça para construir mentalmente a imagem desta paisagem. Ao acionar estes conhecimentos prévios, o leitor também é transportado a memórias e heranças culturais que trazem significados positivos ou negativos relacionados à paisagem cuja imagem está construindo, e, associando esta criação imaginativa do leitor àquilo que lhe é fornecido pelo texto – a partir da subjetividade impressa na escrita -, a interpretação se faz na multiplicidade de vozes, subjetividades e elementos, permitindo diversas visões – e, conseqüentemente, sentidos – a esta paisagem. Ao atribuir sentido aos poemas por meio da paisagem, Olavo Bilac trata de temas poderosos. Sobre o tratamento de temas como estes, Cosgrove afirma:

[...] como podemos ver, até com a mera relação com a representação da paisagem na pintura, poesia ou teatro, os temas mais poderosos são os que abordam os laços entre vida humana, amor e sentimento e os ritmos invariáveis do mundo natural: a passagem das estações, o ciclo de nascimento, crescimento, reprodução, envelhecimento, morte, deterioração e renascimento, e o reflexo imaginado dos sentimentos e emoções humanas no aspecto das formas naturais (COSGROVE, 2004, p. 99 e 100).

Muitas das paisagens de Bilac abordam este mundo natural para tratar do ciclo de uma natureza viva não humana, e, a partir dela, adentrar os territórios da natureza humana, tratar de início e fim, de ciclos contínuos, de sentimentos individuais e coletivos, de egoísmo, empatia e alteridade. Em “Abstração” (poema publicado em *Tarde*), Bilac parte da imagem de estrelas para abordar o desejo humano pelo inalcançável ou pelo inexistente: “Há no espaço milhões de estrelas carinhosas, / Ao alcance do teu olhar... Mas conjecturas / Aquelas que não vês, ígneas e ignotas rosas, / Viçando na mais longe altura das alturas” (BILAC, 1996, p. 365). A ideia da abstração, assim, não é construída pelo seu conceito, mas pela relação antitética entre a presença de uma imagem real e visível ao ser humano e a ausência daquilo que ele deseja. Dessa forma, o poema traz a paisagem concreta para construir imageticamente o tratamento daquilo que é mais abstrato na natureza

humana, como ocorre então na terceira estrofe: “Assim, numa abstração de números e imagens, / Vives. Olhas com tédio o planeta ermo e triste, / E achas deserta e escura a abóbada celeste” (BILAC, 1996, p. 365). A abstração, origem do desejo pelo inexistente e inalcançável, é, portanto, mostrada em uma dimensão física quando surge do existente e do visível, tanto naquilo que o ser conjectura (a estrela – representada pelo astro mesmo) quanto na consequência que a impossibilidade de alcançar este desejo lhe causa (o tédio – representado pelo planeta ermo, triste e deserto nas condições em que o sujeito se encontra, sem poder ter acesso àquilo que quer). As paisagens concretas, então, são apresentadas de acordo com seu significado simbólico para se constituírem unidade de sentido ao representar coisas abstratas.

É importante ressaltar que essas paisagens só são unidade de sentido a partir do conhecimento de mundo do leitor, já que, de acordo com Cosgrove: “Todas as paisagens possuem significados simbólicos porque são o produto da apropriação e transformação do meio ambiente pelo homem” (COSGROVE, 2004, p. 108). Assim, estas paisagens só podem ser significadas a partir da relação entre o homem e a paisagem e entre as representações que determinado grupo cultural estabelece com a paisagem. Ainda de acordo com Cosgrove, acerca dos significados da paisagem:

[...] muitos de seus significados são “naturalmente” encontrados no sentido de que seu ponto de partida é algo comum à nossa experiência, na medida, em que somos parte da natureza, por exemplo, quando associamos o prado na primavera com o aparecimento de vida nova, ou o pomar do outono com melancolia (COSGROVE, 2004, p. 103).

Também é possível notar em Olavo Bilac este movimento de fazer parte da natureza ao associar as paisagens a seu estado de espírito ou a determinados ciclos, de forma que, em alguns poemas, a paisagem atua em consonância ao imaginário coletivo, de maneira que suas representações já são pré-concebidas socialmente como comuns. Isto não permite, entretanto, que as significações a partir da paisagem sejam previsíveis e imutáveis: pelo contrário, apesar de já fazerem parte de um conhecimento pré-estabelecido culturalmente sobre determinadas representações da paisagem, a todo momento elas se atualizam no contexto dos poemas, construindo seu sentido sempre a partir do todo.

Desta forma, Bilac não permanece preso a modelos fechados de pura descrição que cria imagens, mas recorre a diversos elementos e recursos, tanto linguísticos quanto semânticos, para imprimir sentido a seus poemas e permitir que o leitor termine de preenchê-los subjetivamente, em diversas possibilidades de interpretações. E, embora sejam mais famosas as poesias do auge da mocidade do autor, especialmente marcadas pelo sensualismo presente em *Via Láctea*, a erotização foi uma constante no amadurecer de sua obra, já que o poeta continuou enamorando-se de tudo aquilo que lhe era poesia:

Um crepúsculo em côres parnasianas envolvia o amadurecimento daquele poeta que tanto amara a mocidade e tanto temia a velhice.

Como aqueles que sabem *sentir a vida*, enamorava-se de tudo que o cercava. A natureza, as mulheres, as crianças, os resplendores das madrugadas e a mansidão das noites. Os pássaros, as cigarras, essas vozes biplumes, essa orquestração dos ramos floridos, entravam-lhe na alma a cada instante (BARBOSA, 1915, p. 124)

Assim, embora o poeta sentisse apreço pela mocidade e medo da velhice, sua trajetória permite que se entreveja estas características mudando na maneira como o amadurecimento altera o modo como os poemas tratam da juventude e da maturidade. Assim, o envelhecimento temido e duramente mostrado em *Sarças de Fogo* em muito difere daquele sobre que a obra *Tarde* trata, com uma visão positiva. Na transformação de sua maneira de encarar o fim da vida, o poeta não mascarou a velhice – pelo contrário, tingiu-a se seus devidos tons -, tampouco desmereceu a mocidade; mas reconheceu o lugar de cada uma das fases da vida, trazendo a ideia de ciclo para significar particularmente os momentos. Neste sentido, afirma Osmar: “Não houve declínio em Bilac. Deu à aurora da existência as cores próprias da aurora. Tingiu o crepúsculo da vida com as côres mais deslumbrantes do crepúsculo” (BARBOSA, 1915, p. 139). Assim, sua obra manteve uma linha de sentido e coerência que acompanhou o percurso de uma progressiva maturidade do autor, e conseqüente mudança de escrita do eu-lírico.

Esta mudança de atitude e de escrita representa as diversas possibilidades de leitura à luz dos estudos da paisagem, já que este campo de estudos “[...] reconhece que os textos têm muitas dimensões, oferecendo a possibilidade de leituras diferentes simultâneas e igualmente válidas” (COSGROVE, 2004, p. 101). Por este motivo, por vezes serão encontradas em poemas de *Sarças de fogo* e de *Tarde* paisagens semelhantes, mas significadas de maneira diferente. Também por

este motivo, nenhuma interpretação será fechada e concluída em si, já que interpretações diferentes são sempre possíveis e válidas. Sobre estas possibilidades de interpretações, especialmente em *Tarde*, destaca Amadeu Amaral:

A meu ver, *Tarde* não só é incomparavelmente superior, em tudo, à primeira produção do poeta, como é muito superior a quase tudo quanto existe de melhor em nossa poesia.

A obra de Bilac é como uma pirâmide invertida, gradual e insensivelmente crescendo tanto em altura como em largueza. Na *Tarde* estão as suas maiores medidas, num e noutro sentido. A sua arte chegou aí à máxima elevação de pensamento e desdobrou-se, harmoniosamente, numa rica multiplicidade de intenções (AMARAL, 1976, p. 72).

É este movimento que analisaremos em poemas de *Sarças de fogo* em paralelo a poesias publicadas em *Tarde*: a maneira como esta pirâmide invertida se construiu entre os poemas analisados e como a maturidade do poeta atuou na escrita e no eu-lírico para que *Tarde* amplie e atualize seus sentidos, enquanto *Sarças de fogo* por vezes encerra-se em si. As análises desdobrar-se-ão sobre poemas das duas obras, com foco na mudança de atitude do poeta de maneira que a maturidade influencia na visão que ele imprime, a partir da paisagem, em elementos semelhantes em diferentes poesias, mas que são tratados e significados de maneira distinta entre um poema e outro.

### 3. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS POEMAS PUBLICADOS EM SARÇAS DE FOGO E EM TARDE

A vasta obra de Bilac não pode ser analisada de maneira estática e imutável: suas três décadas de produção não fixaram-se como distantes umas das outras – pelo contrário, as obras dialogam entre si, de maneira que é possível notar, na análise do estilo, da temática e da maneira de tratar os temas, uma constância do poeta desde o primeiro ao último poema levado a público. Este diálogo não impede, portanto, que a escrita do poeta seja diferente ao longo do tempo – sua obra possui uma unidade, porém não um engessamento. Ao observar sua obra em amplitude, é possível notar uma clara mudança de atitude na maneira de tratar as temáticas relacionadas à vida e à morte – e no geral à condição de finitude da existência humana – entre o início e o fim da produção poética do autor.

A análise que faremos busca considerar as particularidades de cada poema, explorando suas diversas possibilidades de sentido e realizando comparações sempre em pares entre um poema publicado em *Sarças de fogo* e um poema publicado em *Tarde*. As análises em pares não ficarão soltas; elas possuem uma unidade em questão de evidenciar a mudança de atitude diacrônica na escrita do poeta, de maneira que uma análise em muito contribui ao desenvolvimento de outra, e dialogarão, já que apresentam elementos semelhantes – e um movimento semelhante pela perspectiva comparativa dos pares. As análises serão realizadas sempre à luz da paisagem, já que as figurações de Bilac permitem vê-la como um elemento constitutivo do poema importante na geração de sentidos e não apenas como uma ambientação ou pano de fundo. Nos poemas selecionados, a paisagem encontra-se imbricada ao tema e à situação do eu-lírico, de maneira que não é possível distanciar a paisagem do poema ou analisá-la separadamente, mas sempre em consonância ao conteúdo, já que a paisagem é, em si, efetivamente, conteúdo – e, portanto, analisá-los separadamente seria semelhante a tratar da essência de algo sem tocar diretamente no assunto da essência sobre o que se discorre.

Os poemas que serão analisados trazem elementos comuns entre si. A cada par de poesias analisadas, poderemos notar que a temática entre um e outro poema são, quando não semelhantes, próximas. Apesar da temática aproximada, a maneira como os temas são tratados em *Sarças de fogo* difere tanto do modo como isto

ocorre em *Tarde* que os poemas acabam fazendo-se oposição no campo das significações. Desta forma, a comparação dos poemas constitui-se uma maneira de perceber as diferenciações no modo de tratar um mesmo tema em obras diferentes.

Será analisado, portanto, como cada poema de *Sarças de fogo* relaciona-se a um poema de *Tarde*, em que aspectos aproximam-se e em que aspectos divergem, além da investigação que ocorrerá acerca de uma unidade na maneira de desenvolver as temáticas em *Sarças de fogo* e como esta unidade foi alterada na escrita dos poemas de *Tarde* - de modo a ser criada uma outra unidade diacronicamente distante das obras anteriores, com uma mudança de atitude na escrita dos poemas que compõem as duas obras.

### 3.1 O SOFRIMENTO COMO FIM E O LEGADO HUMANO COMO INFINITO EM “SOLITUDO” E “O COMETA”

É possível notar marcas carregadas de subjetividade acerca de um eu-lírico que se sente perdido no poema “Solitudo”, publicado na obra *Sarças de fogo*, que foi a público pela primeira vez no ano de 1888:

Solitudo

Já que te é grato o sofrimento alheio,  
Vai! Não fique em minh'alma nem um traço,  
Nem um vestígio teu! Por todo o espaço  
Se estenda o luto carregado e feio.

Turvem-se os largos céus... No leito escasso  
Dos rios a água seque... E eu tenha o seio  
Como um deserto pavoroso, cheio  
De horrores, sem sinal de humano passo...

Vão-se as aves e as flôres juntamente  
Contigo... Torre o sol a verde alfombra  
A areia envolva a solidão inteira...

E só fique em meu peito o Saara ardente  
Sem um oásis, sem a esquiva sombra  
De uma isolada e trêmula palmeira! (BILAC, 1996, p. 128)

O eu-lírico começa o poema construindo a ideia de sofrimento. Com o primeiro verso é criada a ideia de que alguém se sente bem pelo sofrimento de outra pessoa. Utilizando a segunda pessoa do singular, a poesia é claramente direcionada

a este apreciador do sofrimento do outro, em diálogo direto. A relação entre gratidão e sofrimento traz a ideia de uma pessoa sádica, e é possível inferir que esta pessoa não apenas sente satisfação a partir da dor do eu-lírico, mas também foi provocador deste sentimento. Ao evocar o “sofrimento alheio”, os sentidos são abertos aos diferentes significados da palavra “alheio”: tanto àquilo que é alheio no sentido de pertencer ao outro quanto àquilo que é alheio a partir da indiferença e aquilo que é impertinente. O poema continua, nesta primeira estrofe, a apresentar traços típicos de lirismo que representam a tristeza provocada por alguém, pede que a pessoa vá embora e demonstra seu luto ao tirar de si qualquer vestígio que a pessoa tenha deixado.

O ritmo do poema é estabelecido, assim como o conteúdo, em aspecto crescente de evocação à sensação de sofrimento: a escolha das palavras e a maneira como são encadeadas organizam uma melancolia progressiva. De acordo com Antonio Candido, estabelecendo uma separação didática entre unidade sonora e conceitual do poema: “O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema” (CANDIDO, 2006, p. 95). O próprio Candido afirma, porém, que esta separação se dá apenas para finalidades didáticas, já que no poema o ritmo é criado pela escolha de palavras e seu encadeamento, de forma que a palavra atua como unidade sonora também, além de conceitual. Pela mesma perspectiva, aspectos formais no que concerne à unidade sonora do verso (a rima, por exemplo), também não são isentos de uma relação marcada por elementos conceituais, de maneira que as rimas, nos poemas de Bilac, dialogam entre si para serem unidade de sentido.

Neste poema, as rimas intercaladas, organizadas, na primeira estrofe, em ABBA (que são mantidas na segunda estrofe, mas com a configuração de BAAB) também não foram selecionadas ao acaso: além de estabelecer um ritmo ao poema pela sonoridade, também se firmam como coerência interna, já que uma palavra remete à outra. No caso de “alheio” e “feio”, embora a palavra “alheio”, no contexto, refira-se ao sofrimento e “feio” caracterize o luto, uma palavra remete à outra pela sonoridade. Desta maneira, por causa da rima, torna-se fácil de lembrar de uma palavra ao ler, pronunciar ou ouvir a outra, e automaticamente relacionamos aquilo que é alheio ao feio – então o adjetivo “feio”, embora no contexto do poema

caracterize o luto, pela associação provocada pela rima também pode caracterizar o sofrimento alheio. O mesmo ocorre com “traço” e “espaço”, ainda na primeira estrofe. A ausência de traços do outro reflete em todo o espaço, e essa significação, apesar de ser compreendida a partir da leitura do poema na íntegra, também se faz clara a partir da lembrança de uma palavra à outra, que permite ao leitor (ou ao ouvinte) uma associação imediata. Na segunda estrofe ocorre a mesma coisa com “escasso” e “passo” – há a escassez do leite, mas também do passo humano, de forma que relacionar a escassez ao passo pela rima também permite uma associação que acentua a ideia de melancolia e ausência de vida humana. Pode ser feita também uma associação entre “seio” e “cheio”, embora ligeiramente contraditória: o seio associado à característica de estar cheio evoca a imagem de vida, saciedade e conforto. A associação no poema pode, portanto, apresentar esta memória também, mas para provocar justamente o desconforto: o seio outrora cheio de vida é então apenas cheio de horrores – e a antítese gerada confere ao poema uma sensação mais sombria, obscura, de desalento.

Também na segunda estrofe, o eu-lírico projeta na natureza esta tristeza: ao suplicar que os largos céus se turvem, sugere que aquele céu que outrora fora largo, imponente, cubra-se com nuvens, torne-se cinzento e sombrio (refletindo também o estado de alma do eu-lírico). Ao dizer que a água dos rios seque, é construída a imagem de algo desprovido de vida e daquilo que lhe é natural – já que se supõe que haja água em abundância nos rios – e essa sensação é acentuada com a expressão “no leite escasso”, que, já sugerindo a escassez, prenuncia que o rio já costuma carecer de água, e pode, agora, esvaziar-se completamente.

A próxima atitude verbal do eu-lírico é relacionar diretamente seu estado de espírito à paisagem: após criar um ambiente seco e sombrio, ele se insere neste ambiente, rogando que seu seio também seja como um deserto pavoroso. A imagem criada então é de um deserto assustador, sem vida, complementado pela expressão “sem sinal de humano passo”. Pensando do ponto de vista da alteridade trabalhada por Bakhtin em *Estética da Criação Verbal*, a solidão não se faz significado apenas de uma não vivência com o outro, mas como uma não vivência consigo mesmo, já que ela só é possível a partir do outro:

Os valores de uma pessoa qualitativamente definida são inerentes apenas ao outro. Só com ele é possível, para mim, a alegria do encontro, a permanência com ele, a tristeza da separação, a dor da perda, posso encontrar-me com ele no tempo e no tempo mesmo

separar-me dele, só ele pode *ser e não ser* para mim. Eu estou sempre comigo, não pode haver vida para mim sem mim. Todos esses tons volitivo-emocionais, só possíveis em relação ao ser-existência do outro, criam para mim um peso-acontecimento particular da vida dele desconhecido por minha vida (BAKHTIN, p. 96, grifos do autor).

Assim, esta solidão significando a indefinição dos valores de si que só podem ser encontrados a partir do contato com o outro, é ainda mais pungente pois representa o afastamento de si mesmo, de experiências que lhe permitem o autoconhecimento e que lhe permitem viver. A partir disto, a expressão “sem sinal de humano passo”, relacionada ao seio do eu-lírico, a seu âmago, transmite a impressão de um sujeito que tanto sofreu e se encontrou em tamanha solidão que não só deixou de sentir o contato e a humanidade de outros como também não carrega mais em si características e traços humanos.

Em seguida o eu-lírico se dirige à mesma pessoa a quem se dirigiu na primeira estrofe, dizendo-lhe que com ela vão-se também as aves e as flores, acentuando a solidão: não há mais neste lugar apenas a ausência humana, mas também de outras formas delicadas de vida. A única forma de vida ainda mencionada é a alfombra (a vegetação rasteira verde e viva que cobria o terreno), que, então, torra ao sol. Essa forma de vida, porém, mostra-se controversa, pois, torrando ao sol em ambiente seco, é uma vida resistente, mas já fadada à morte – assim como o eu-lírico. O cenário árido continua sendo construído junto da representação da solidão, na areia que envolve esta solidão. Na ideia de a areia *envolver* a solidão, a imagem criada é a da areia em torno de algo, levantada talvez por uma tempestade de areia – e causa a sensação áspera da areia roçando a pele, entrando nos olhos, grudando no corpo. Esta atitude de sentir o corpo ao pensar na paisagem – mesmo que metaforicamente – inclui a percepção como fundamental para a interpretação e significação da relação entre sujeito e mundo, e, conseqüentemente, da paisagem: “[...] será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 278). Desta maneira, a sensação provocada em relação ao corpo por meio do uso de metáforas que relacionam a paisagem ao estado de espírito do eu-lírico cria o sentido de solidão, aridez, aspereza – não somente de um local, mas de um sujeito manifestado no local.

Esta manifestação do sujeito no local é confirmada na última estrofe quando o eu-lírico demonstra ter ficado em seu peito o Saara, ou seja, o deserto ardente manifestando o estado de seus sentimentos, de solidão e *secura*. A ideia do deserto do Saara também traz uma dualidade: conhecido como o deserto mais quente do mundo, chega também a temperaturas negativas durante a noite. Dessa forma, tanto a sensação de calor extremado construída na terceira estrofe quanto a de frio, causada pelo céu nublado e sombrio, construída na segunda estrofe com “*turvem-se os largos céus*” coexistem e, sem excluir-se, apontam, ambas, para o sofrimento do eu-lírico, padecendo de sensações extremadas e que lhe causam desconforto e dor. Simbolicamente, a paisagem do Saara é pouco acolhedora: além da *secura* e da aspereza, também traz consigo uma imagem de monotonia. Às pessoas que costumam circular por este meio, é comum a diferenciação de tonalidade de cor da areia ou de regiões; porém, a pessoas que não estão acostumadas àquele local, todos os lugares parecem iguais, de maneira que percorrer um deserto sem companhia pode ser uma experiência exaustiva e desesperadora – torna-se fácil perder-se ou andar em círculos. Em áreas desérticas também são encontradas comumente espécies de animais peçonhentos, que se confundem à cor da areia ou de pedras e podem atacar seres humanos e outros animais que se atrevem a adentrar seu território. Outro acontecimento comum às pessoas que percorrem desertos é o vislumbre de miragens, que também podem contribuir para que o sujeito se perca ou para que ande até a exaustão em busca daquilo que acreditou ter visto e não era real. Mais uma vez, podemos notar a necessidade de o sujeito não estar percorrendo aquele caminho de maneira solitária, já que, da mesma maneira que alguém acostumado ao local tem mais facilidade para encontrar caminhos sem ver-se perdido, uma companhia também poderia alertar ao sujeito sobre a irrealidade de suas miragens. Nota-se, portanto, que a ideia mais pungente trazida pela imagem do deserto é, sobretudo, a da solidão. A própria palavra *deserto* já retrata, em seu significado conotativo, um lugar solitário, pouco habitado ou frequentado, inóspito – e, portanto, a imagem desértica é cercada pela dificuldade de estabelecimento de vida ali (abrigo tipos específicos de seres vivos adaptados à região) e pela solidão. Desta forma, ao evocar um Saara ardente, a paisagem contribui para a construção de uma imagem de perda, abandono, dificuldade na manutenção da vida e principalmente uma solidão avassaladora, que traduz o sentimento do eu-lírico.

Este Saara ardente completa, então, a visão da vida que se foi embora junto da pessoa amada – e isso ocorre, como na primeira e na segunda estrofe, na forma como as rimas fazem com que um verso remeta a outro e assim constroem seus sentidos a partir da relação entre si. Nos dois tercetos finais, as rimas não são mais alternadas, e sim misturadas: (CDE/CDE). Ocorre a rima entre as palavras “juntamente” e “ardente”, de modo que o Saara ardente evoca diretamente a partida das formas de vida que ali habitavam. Também rimam as palavras “alfombra” e “sombra”, de maneira que quando uma das palavras evoca a outra, elas estabelecem uma relação de causalidade: a alfombra que foi torrada pelo sol lembra a ausência de sombra e a ausência de sombra lembra um sol capaz de torrar. A outra rima que ocorre nestes tercetos é entre as palavras “inteira” e “palmeira”. A palavra “inteira” neste caso está se referindo à solidão que será envolvida pela areia e o verso que trata da palmeira, ao evocar esta solidão, a intensifica, já que nem mesmo uma palmeira isolada seria capaz de evitar a solidão e proporcionar sombra e conforto ao eu-lírico. Estabelecendo estas relações, as rimas contribuem também para a construção dos significados de uma maneira particular – não alteram o sentido do poema, que pode ser interpretado na íntegra sem considerar as relações entre as rimas como um aspecto relevante, mas permitem que os versos se relacionem uns aos outros de modo a provocar associações e assim os sentidos são mais facilmente recordados e fixados ao leitor.

Por fim, a ideia de um sujeito sem saída se completa nos últimos dois versos do poema, em que o eu-lírico afirma estar em um deserto sem oásis – passando pelo enfrentamento de um deserto ardente sem água, sem um refúgio; e sem ao menos uma sombra para livrar-lhe, durante o dia, do sol tórrido. A ausência da sombra é descrita como uma ausência que não é suprida nem mesmo por uma pequena sombra de uma isolada palmeira – e essa ausência assim descrita traz, novamente, a sensação de solidão e falta de vida, pois demonstra não haver um único sinal de vida que alivie o sofrimento do eu-lírico, nem mesmo uma vida que esteja talvez isolada. O fato de a descrição incluir também uma “esquiva sombra” de uma “trêmula palmeira” explicita também que o eu-lírico não buscava a condição ideal – já que a sombra de uma trêmula palmeira seria uma sombra intermitente -, mas apenas algo que lhe garantisse amparo, mesmo que pouco. O amparo, a segurança que o eu-lírico buscava já não era mais encontrado na pessoa em quem ele havia projetado suas expectativas. De acordo com Ernest Becker:

Estabelecemos relações simbióticas a fim de obtermos a segurança de que precisamos, a fim de obtermos alívio de nossas angústias, nossa solidão e nosso desamparo; mas essas relações também nos prendem, nos escravizam ainda mais, porque sustentam a mentira que criamos. Assim, lutamos contra elas para sermos mais livres. A ironia está em que travamos essa luta sem exigir muito, numa luta dentro de nossa própria armadura, por assim dizer; e com isso aumentamos a nossa impulsão, a ineficiência de nossa luta pela liberdade (BECKER, 1995, p. 66).

O eu-lírico, distante do autoconhecimento e da auto-reflexão, que Becker aponta como essenciais para que não ocorra esta escravização, sente-se desesperado com a ideia de solidão, que percorre o poema para provocar a sensação de desamparo. Assim, este ser, que até então adotara uma relação simbiótica com outro sujeito, viu-se escravizado não no decorrer deste relacionamento, mas após seu término, já que sua mentira criada foi sustentada no âmbito da dependência emocional, de maneira que as lutas pela liberdade já não poderiam mais ser eficazes. O sujeito é, sobretudo, preso no medo e cercado por ausências, que, a julgar pela completa sensação de desesperança que o poema traça, não podem mais serem revertidos.

Não encontrando nem mesmo um mínimo amparo, o poema é finalizado com esta sensação de aridez, solidão, aspereza, sofrimento – e tudo isto provocado pela relação dos sentimentos do eu-lírico com a paisagem, de forma que o poema não teria as mesmas acepções de sentido e possibilidades de interpretação sem a relação do eu-lírico e do leitor à paisagem (e da paisagem à sensação). Não se trata do sofrimento de um sujeito e da descrição do sentimento pela paisagem, mas de sofrimentos comuns a diferentes sujeitos e da maneira como a percepção destes sofrimentos pode passar pela paisagem para que as ideias sejam construídas – e vistas, e sentidas – por outros sujeitos externos a ele.

A existência humana é, assim, reduzida ao sofrimento e à solidão. As ausências de condição de vida e esperança ao eu-lírico permitem também que a ideia de morte avolume-se em torno do poema: a construção crescente da dor, do sofrimento, da ausência de vida, dos tons turvos, do desamparo e da solidão em ambientes inóspitos criam aos poucos a sensação de que a vida daquele ser corre perigo – está o tempo todo sob risco iminente de ser sufocado pelo peso de uma paisagem sem vida, o peso de uma vida que se esvai pelos dedos do eu-lírico devido ao sofrimento. Esta ideia, ao evocar a morte, não é pautada na

inevitabilidade do ciclo de vida dos seres (já que em nenhum momento o poema refere-se diretamente à morte física, apesar de criar condições em que o sujeito poderia padecer), mas na incapacidade que este ser teria em encontrar meios de manter sua vida propositada, visto que ele se mostra absolutamente desesperançoso. Assim, a linha traçada por este poema é de uma vida com começo, meio e fim bem delimitados – com um fim que toma corpo aos poucos, como uma bola de neve que vai agrupando mais elementos a prenunciá-lo, antes, de, enfim, ocorrer – e não uma linha que lembre um ciclo, vital e natural. O eu-lírico foi precocemente arrancado da vida que conhecia até então e deixado à morte, de maneira não natural. A solidão se estende às outras formas de vida que abandonam o homem à própria sorte, sem amparo algum. Assim, o homem e todos os seres e elementos sobre a terra deixam claro o sofrimento e o fracasso da vida humana a partir do fim do amor e da incapacidade de superar a dor e se reconstruir.

Movimento quase oposto, de reconstrução constante, ocorre em “O cometa”, publicado 31 anos após “Solidão” (porém cuja escrita ocorreu até no máximo 30 anos após a escrita de “Solidão”):

Um cometa passava... Em luz, na penedia,  
 Na erva, no inseto, em tudo uma alma rebrilhava;  
 Entregava-se ao sol a terra, como escrava;  
 Ferviam sangue e seiva. E o cometa fugia...

Assolavam a terra o terremoto, a lava,  
 A água, o ciclone, a guerra a fome, a epidemia;  
 Mas renascia o amor, o orgulho revivia,  
 Passavam religiões... E o cometa passava,

E fugia, riçando a ígnea cauda flava...  
 Fenecia uma raça; a solidão bravia  
 Povoava-se outra vez. E o cometa voltava...

Escoava-se o tropel das eras, dia a dia:  
 E tudo, desde a pedra ao homem, proclamava  
 A sua eternidade! E o cometa sorria... (BILAC, 1996, p. 362).

Como em “Solitude” – e como em diversas outras poesias de Bilac – as rimas não são utilizadas apenas para provocar uma sonoridade agradável e estabelecer o ritmo do poema, mas são também cuidadosamente selecionadas para que as palavras que formam as rimas relacionem-se e provoquem ao leitor associações geradoras de sentido. O padrão de rimas nos dois primeiros quartetos é o mesmo que demonstrado em “Solitude”: possuem rimas alternadas: ABBA/BAAB. Ocorre uma diferenciação nos dois tercetos, que, enquanto em “Solitude” traziam rimas misturadas, em “O cometa” permaneceram com rimas alternadas: BAB/ABA. Essa diferenciação não é apenas estilística, mas também planejada para provocar uma sensação de ordem e harmonia, enquanto as rimas misturadas, embora não provoquem sensação de caos devido ao fato de ainda seguirem uma regularidade, não mantêm tão fortemente a sensação de calma. As relações estabelecidas pelas rimas entre as palavras: “rebrilhava”, “escrava”, “lava”, “passava”, “flava”, “voltava” e “proclamava” organizam um crescente de harmonia e glória. A sucessão de elementos: o brilho, a escravidão (não como exploração, mas como uma escravidão a partir de um desejo e uma entrega), a lava, o passar, a cauda flava, o retorno e a proclamação, cada um destes elementos denota mudanças, e, em cada uma dessas mudanças, pode ser notado o fascínio. As relações de rimas entre “penedia”, “fugia”, “epidemia”, “revivia”, “bravia” também traçam uma sensação crescente de elementos que a princípio eram ruins e assustadores (como a epidemia), mas sempre transformados (já que tudo revivia). Esta relação de paulatinamente agregar elementos positivos ao poema é mantida até chegar em seu ápice na última estrofe, em que as rimas são “dia a dia” e “sorria”, relacionando o sorriso a uma condição cotidiana à observação da vida na Terra. Desta maneira, as rimas, mesmo na superfície textual, como que prenunciam, em partes, aquilo que o poema trará em seus significados.

O cometa mostra-se ao longo de todo o poema como uma maneira de demonstrar a observação da vida e do mundo ao longo de eras. O primeiro verso aborda a passagem do cometa e a partir deste momento todas as estrofes retomam este cometa como um estribilho, trazendo em seu último verso a imagem do cometa acompanhada de um verbo no pretérito imperfeito, de maneira que cada momento retratado pelo poema é respondido por uma ação deste cometa.

A primeira estrofe, então, ao apresentar a passagem do cometa, insere as reticências para permitir que o leitor visualize a paisagem do cometa a partir do vazio que lhe é deixado. Acerca dos vazios, afirma Iser:

Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. A razão disso se encontra naquela estrutura descrita por Sartre: como as imagens não podem ser sintetizadas em uma sequência, se é levado a abandonar as imagens formadas, a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra. Pois reagimos a uma imagem, à medida que construímos uma nova (ISER, 1979, p. 110)

O poema de Bilac traz diversos momentos em que o leitor será solicitado a completar os vazios. Dessa forma, joga o tempo todo com a possibilidade de o leitor completar as lacunas deixadas pelo texto, criando as imagens do cometa e daquilo que é visto pelo cometa – criando, em suma, as imagens do mundo e das mudanças que ocorreram na vida que habitava este mundo – para, em seguida, exigir do leitor a formação de outra imagem e assim atualizar constantemente as lacunas que precisam da participação do autor para que tenham seu significado completo. A sobreposição de imagens uma à outra levando abandono da imagem anterior é o primeiro elemento que insere a ideia de ciclo no poema, já que marca passagens e substituições.

Na primeira estrofe, portanto, há a afirmação de uma alma que rebrilhava em tudo, e para fortalecer esta ideia de abrangência, o eu-lírico exemplifica que o brilho desta alma se estende desde as pequenas formas de vida, como a erva e o inseto até os grandes elementos mantenedores da vida, como o sol e a terra. Nestes elementos, porém, esta alma não só rebrilhava como também se entregava a ele, já que a função desta alma é garantir a vida e o sol e a terra ocupam-se desta mesma função. O poema apresenta a ideia de que tudo isso fervia sangue e seiva, novamente dois elementos que perpassam os tipos de vida que habitam a terra: o sangue que carrega os nutrientes no corpo dos animais e a seiva que carrega os nutrientes no corpo dos vegetais. A expressão “ferver o sangue” remete a uma grande agitação, uma inquietude, de forma que esta alma que se apresenta em todos os seres vivos e em todos os elementos se demonstra agitada por carregar os nutrientes e por manter a vida, inquieta, cheia de vigor – tanto em relação à vida dos animais quanto da plantas, manifestando-se em toda forma de vida. Ela também é mostrada como escrava, de forma que sua função é manter as vidas que lhe são

confiadas para que rebrilhe nelas, sendo que o que recebe em troca é apenas a garantia da própria existência ao ver que seu brilho está presente nelas.

Após a apresentação de toda esta dinâmica de vidas diferentes e sua manutenção, é apresentado, no último verso da primeira estrofe, a atitude que inicia o poema: a fuga diante dessas vidas que se mantêm de maneiras tão peculiares e que tentam se estabelecer sobre a terra a muito custo. O cometa, como elemento que observa o mundo, foge diante da dificuldade de manutenção da vida, que é demonstrada claramente nos dois primeiros versos da segunda estrofe: “Assolavam a terra o terremoto, a lava, / A água, o ciclone, a guerra a fome, a epidemia [...]” (BILAC, 1996, p. 362). Assim, são mostrados os eventos geográficos que tornam a manutenção da vida mais difícil (o terremoto, a lava, a água, o ciclone, a epidemia) junto de outros eventos que igualmente tornam a sobrevivência difícil, estes causados em decorrência de ações humanas (a guerra, a fome).

Ocorre o contraste das imagens despertadas na primeira estrofe às que são criadas na segunda: na primeira estrofe, há a imagem de um ambiente próprio ao desenvolvimento de vida, um local em que uma alma rebrilhava na luz e nas rochas, em tudo o que existe. Não há a descrição explícita de uma paisagem observável, mas ocorre a geração de imagens soltas a partir de alguns elementos que permitem os vislumbres de pequenas formas de vida e possibilidades de nutri-las (pelo sangue e pela seiva, pela agitação da necessidade de permitir a vida). O ambiente, então, não é apenas propício à vida, ele é todo vida em potencial. Já a segunda estrofe mostra um ambiente hostil à vida não só humana, mas de qualquer espécie, as características que tornam os ambientes inóspitos. Novamente, a paisagem não é formada por uma descrição estática, mas pela evocação de diversas imagens que constroem descrições e lugares a partir da plasticidade do universo criado por Bilac, como já fora observado por Marisa Lajolo (1985). Essa plasticidade é acentuada quando, após todas as imagens negativas criadas, são retomadas ideias positivas à vida, a capacidade de reinvenção humana: “Mas renascia o amor, o orgulho revivia, / Passavam religiões... [...]” (BILAC, 1996, p. 362), e assim o ambiente impróprio e hostil à sobrevivência volta a ser terreno fértil, já que o amor e o orgulho mostram-se capazes de nascer novamente e de provocar encantamento àquilo que já era considerado perdido.

A partir disso, o eu-lírico, que até então explorava as mudanças geográficas (com leves toques nas mudanças que concerniam às ações humanas), passa a explanar as mudanças que exclusivamente dizem respeito à existência humana e que permitem que a vida se mantenha apesar das condições inadequadas. Em comparação a “Solitude”, enquanto no poema publicado em *Sarças de fogo* o ambiente torna-se inóspito devido à ausência de vida no ser – ausência esta que se estende à paisagem -, em “O cometa”, o ambiente, por mais inóspito que seja, sofre transformação humana a partir do renascimento do amor e torna-se habitável. Pelo fato de o ser humano apresentar-se, assim como o próprio planeta Terra, como suscetível a diversas mudanças, além de ser uma espécie com grande capacidade de resiliência, o poema sustenta-se no movimento entre as mudanças ocorridas com o passar do tempo e a adaptação do espaço e do homem a estas mudanças.

O final da segunda estrofe insere, com o estribilho, outra atitude do cometa, que é, novamente, o de passar. Esta imagem recorrente de um cometa que passava por ali inadvertidamente, como que por acaso, permite, como já mencionado, caracterizá-lo como um observador externo às situações que ocorriam na Terra (até porque a ideia de cometa já remete a algo externo à superfície do planeta), e, assim, o cometa não interfere diretamente nos acontecimentos, mas observa e reage a eles – tal qual o eu-lírico o faz, o que deixa margem à interpretação de que talvez o eu-lírico se represente por este cometa, fora dos acontecimentos, mas percebendo-os. Neste aspecto, o poema se pauta, como todos os outros poemas que analisaremos, na ideia do paradoxo que todo ser humano carrega em sua condição de existência, chamado por Ernest Becker de paradoxo existencial:

Poderíamos chamar esse paradoxo existencial de condição de *individualidade dentro da finitude*. O homem tem uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu simbólico, uma criatura com um nome, uma história de vida. É um criador com uma mente que voa alto para especular sobre o átomo e o infinito, que com imaginação pode colocar-se em um ponto no espaço e, extasiado, contemplar o seu próprio planeta. Essa imensa expansão, essa sagacidade, essa capacidade de abstração, essa consciência de si mesmo dá literalmente ao homem a posição de um pequeno deus na natureza, como o sabiam os pensadores da Renascença.

No entanto, ao mesmo tempo, como também sabiam os sábios orientais, o homem é um verme e alimento para os vermes. Este é o paradoxo: ele está fora da natureza e inapelavelmente nela; ele é dual, está lá nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa [...] (BECKER, 1995, p. 39, grifos do autor).

É neste paradoxo que o poema se constrói. Pelo conhecimento, o homem pode traçar paralelismos entre passado, presente e futuro, assim como o cometa o faz, ao ver as eras em contínuas sucessões. Apesar disso, a condição humana permanece aprisionada a um corpo e sua existência é limitada e finita, então o eu-lírico, homem, se utiliza de sua capacidade de abstração ao se apresentar como cometa em metáfora, e, a partir de sua natureza simbólica, colocar-se no espaço para contemplar seu planeta. Desta maneira, enquanto o ser humano não é capaz de ver as contínuas sucessões das eras (apesar de sabê-las racionalmente), o cometa pode observá-las – e assim o faz, construindo a ideia de ciclo (que é, então, a ideia principal que perpassa o poema). O ser humano pode, neste momento, experimentar a ideia de observação do infinito e conseqüentemente de si mesmo como infinito a partir da observação de acontecimentos que perpassam tempos e da menção que pode fazer, partindo da observação (embora abstrata, simbólica e metafórica) de ciclos que se estendem para muito além da vida de um sujeito.

O último verso da segunda estrofe liga-se ao primeiro verso da terceira estrofe por um *enjambement*: “[...] E o cometa passava, / E fugia, riçando a ígnea cauda flava...” (BILAC, 1996, p. 362). Novamente, como na primeira estrofe, há o movimento de passagem e fuga do cometa, dessa vez, porém, demonstrada como um movimento deliberado do cometa e não apenas ocasional devido à sua trajetória do espaço. É como se até então houvesse margem para que se visse o cometa como sua representação literal e a partir desta sugestão de movimento se assumisse a metáfora absolutamente. Ao tratar da fuga do cometa e do seu eriçar da cauda dourada, não se fala, portanto, da cauda, mas da velocidade do cometa, que lhe confere a aparência de carregar uma cauda. Esta velocidade não faz menção apenas à velocidade com que o cometa passa pela Terra, mas pode ser relacionada à velocidade com que as coisas ocorrem na Terra, as mudanças em um piscar de olhos, no tempo de passagem e fuga de um cometa.

O terceto tem continuidade anunciando as mudanças: “Fenecia uma raça; a solidão bravia / Povoava-se outra vez. E o cometa voltava...” (BILAC, 1996, p. 362). Pode-se notar, novamente, o distanciamento entre este poema e “Solidão”, já que “O cometa” mostra o fenecimento de raças e a solidão como condição para um novo povoamento, assim como cada elemento findo serve, neste poema, para o surgimento de outro. A partir deste repovoamento, então, o cometa regressava para

acompanhar os movimentos ocorridos na Terra (o movimento de ida e vinda do cometa sempre acompanhando o movimento de ida e vinda dos eventos a que assiste).

Por fim, no último terceto, é mostrado o passar de eras: “Escoava-se o tropel das eras, dia a dia: / E tudo, desde a pedra ao homem, proclamava / A sua eternidade! E o cometa sorria...” (BILAC, 1996, p. 362). Mostra-se o movimento incontável das eras, enfatizando o movimento cotidiano de mudança no mundo, e por fim o eu-lírico afirma que tudo proclamava a sua eternidade. A passagem de tempo no poema, embora trate da constituição e mudanças no mundo, tratam em suma do ser humano. De acordo com Octavio Paz, o tempo é intrínseco ao homem: “O tempo não é algo que está fora de nós, nem é algo que passa à frente dos nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos, mas nós que passamos” (PAZ, 1982, p. 69). Desta forma, a passagem destas eras não se mostra apenas passagem do tempo, mas a passagem do homem sobre a Terra. Como as mudanças ilustradas pelo eu-lírico incluíam desde a pedra ao homem, pode-se afirmar que a eternidade proclamada não é a eternidade do elemento (pedra) ou da vida (homem), mas dos ciclos que se perpetuam sobre a terra. Novamente, a paisagem criada é construída pelo movimento e pela plasticidade: há as imagens soltas de um homem e de uma pedra evocadas após a passagem de um tropel de eras, e o homem e a pedra se modificaram e podem nem ser o mesmo homem e a mesma pedra em substância, mas continuam existindo, homem e pedra, representando a continuidade e o ciclo do mundo, apesar das intempéries. No que diz respeito ao interesse do homem pela paisagem (no tocante ao espaço geográfico), de acordo com Eric Dardel: “[...] o mundo ocidental voltou-se para a Terra, o Espaço e a Matéria. Sua vontade de poder [do homem], impaciente em se instalar nas dimensões do mundo exterior se apodera do universo [...]” (DARDEL, 2011, p. 1, grifos meus). Estes três elementos mencionados por Dardel (a Terra, o Espaço e a Matéria) constroem em conjunto o poema. A junção entre tempo e espaço é muito bem expressada pelo poema, já que o ciclo do planeta é pautado por esta representação: as mudanças que ocorrem só são possíveis devido à passagem do tempo; e também só são possíveis a partir da existência de um espaço. A ideia recorrente da passagem do cometa trata da passagem do tempo enquanto cada mudança ocorre, enquanto as paisagens são construídas e desconstruídas novamente para então poderem ser construídas mais uma vez, em

um movimento incessante - assim como a passagem do tempo o é. Este movimento gera, em todo o seu decorrer, não uma paisagem fixa ou facilmente identificável como tal, mas formada a partir de várias imagens que se agrupam e se movimentam, permitindo uma visualização e uma sensação de sua construção e suas mudanças – mudanças estas que permitem as reconstruções e continuidade dos ciclos.

Assim, embora “Solitude” e “O cometa” tenham sido escritos com motes distintos, tanto um poema quanto o outro trazem a ideia de uma passagem de tempo e de uma finitude da vida humana. O desenvolvimento dos poemas difere na maneira como é construída a paisagem: a linearidade de “Solitude” ocorre devido à falta de esperança do eu-lírico em sua decepção a partir da vivência humana; já em “O cometa”, o eu-lírico desprende-se das experiências humanas para contemplar o universo, de maneira que a finitude já não lhe cabe. Enquanto em “Solitude” a desgraça provocada pelo fim do amor representa a morte, a solidão e a ausência de vida e de condições para vivê-la, em “O cometa” a maturidade experienciada pelo eu-lírico permite a representação das desgraças de toda ordem como campo propício ao renascimento, à reinvenção de espaços, sentimentos, costumes e formas de vidas. As ideias criadas respeitam uma mudança diacrônica na atitude do poeta quanto ao tratamento da morte, da linearidade, dos ciclos, da possibilidade de fim e sobretudo da possibilidade de recomeço, além de respeitarem também a diferenciação de posicionamento do eu-lírico, entre um poema e outro, acerca do significado da vivência humana. Enquanto humano, finito, limitado e desesperançoso, em *Sarças de fogo*, a atitude do eu-lírico tende a apresentar uma melancolia acentuada, em *Tarde*, mais maduro e em conexão mais intrínseca aos ciclos do mundo, a ideia de fim não lhe é mais representativa, e a finitude é substituída pela visão cíclica.

A relação de oposição entre linearidade e ciclo pode também ser notada entre os poemas “Rio Abaixo”, de *Sarças de fogo* e “Estuário”, de *Tarde*, nos quais, devido à temática, estabelecem entre si uma aproximação ainda mais estreita do que os poemas acima analisados.

### 3.2 O CURSO DO RIO COMO CURSO DE VIDA E A IDEIA DE CICLO EM “RIO ABAIXO” E “ESTUÁRIO”

Rio Abaixo

Treme o rio, a rolar, de vaga em vaga...  
 Quase noite. Ao sabor do curso lento  
 Da água, que as margens em redor alarga  
 Seguimos. Curva os bambuais o vento.

Vivo há pouco, de púrpura, sangrento,  
 Desmaia agora o ocaso. A noite apaga  
 A derradeira luz do firmamento...  
 Rola o rio, a tremer, de vaga em vaga.

Um silêncio tristíssimo por tudo  
 Se espalha. Mas a lua lentamente  
 Surge na fímbria do horizonte mudo:

E o seu reflexo pálido, embebido  
 Como um gládio de prata na corrente,  
 Rasga o seio do rio adormecido (BILAC, 1996, p. 96)

Em “Rio Abaixo”, o eu-lírico observa e descreve o movimento de um rio. O primeiro verso, “treme o rio, a rolar, de vaga em vaga”, quase se constitui como um estribilho, porém a repetição de suas palavras, que ocorre apenas uma vez, possui a ordem alterada, de maneira a modificar o sentido do verso. O início do poema simula o movimento da corredeira. Ao descrever que o rio treme, é evocada a imagem do movimento das águas trêmulas pelos efeitos do vento e da gravidade. Então o eu-lírico afirma que este rio rola em seu curso, lembrando o escorregamento, a facilidade do rio em seguir seu curso, e este rolamento ocorre de vaga em vaga, de elevação em elevação, lembrando um curso com ondulações que dificultam o rolamento e depois permitem sua continuidade. As vírgulas quebram este único verso em três partes, demonstrando uma importância mais formal e imagética do que gramatical, já que lembram este movimento, como se dividindo-o em três vagas. As reticências também dão a sensação de algo inacabado, e portanto, em constante

movimento, como o curso do rio. Assim, a primeira construção da paisagem é pautada não só em descrição, mas em sonoridade e ritmo, de maneira que o poeta lança mão de recursos linguísticos para construir ao leitor as sensações que deseja. De acordo com Octavio Paz, “[...] o poeta mais eficaz é o que consegue tratar o elemento intelectual como se pudesse ser sensorialmente traduzido, e não abstratamente expresso” (PAZ, 1982, p. 106 e 107). É isto que Olavo Bilac faz quando constrói por meio do ritmo a sensação de rolagem do rio: traduz sensorialmente o poema, de modo que ele não é apenas interpretado – ele é sentido pelo leitor. Desta forma, ouvir o primeiro verso recitado em voz alta é quase como ouvir o rio rolando calmamente em seu curso infinito.

Podemos notar, neste aspecto de construção de sentidos a partir da superfície textual, novamente o elemento que é uma constante em Olavo Bilac – as rimas que estabelecem relações entre si de maneira a provocar sensações e antever significados. Diferentemente dos dois poemas já analisados, as rimas nesta poesia seguem um esquema de ABAB/BABA nos quartetos e inserem rimas novas na terceira e na quarta estrofe, sobre a qual comentaremos adiante.

No segundo verso, a construção da paisagem continua pelo momento em que o poema começa a se desenrolar. A informação de que a noite está prestes a chegar traz consigo a ideia da escuridão, inerente a este período. Assim, o tom do poema é ditado pelo rio correndo na noite, com os elementos do rolar contínuo, das vagas e da escuridão. Um outro elemento é inserido no segundo verso – a lentidão: “Quase noite. Ao sabor do curso lento / Da água, que as margens em redor alarga / Seguimos. Curva os bambuais o vento” (BILAC, 1996, p. 96). Este curso lento mantém a ideia de um rolar contínuo, que, embora devagar, não para, e assim a metáfora que o rolar do rio faz com a vida humana se explicita: a vida humana também não para, apesar da lentidão em alguns momentos (em especial quando se aproxima a velhice, a “escuridão”). O rio lento também costuma ser um rio calmo, cuja correnteza é fraca e não provoca arrastões, e esta calma lembra o período da idade avançada nas pessoas.

O verso que termina falando sobre o curso lento continua com um *enjambement* para continuar dizendo que as margens são alargadas pelo curso da água, e, considerando a metáfora da vida, os horizontes, “as margens”, são alargadas pela passagem do tempo, pela passagem da “água”, pela passagem, em

suma, da própria vida. O eu-lírico, com outro encavalgamento, inicia o próximo verso falando que ele segue ao sabor deste curso lento, porém esta afirmação não ocorre na primeira pessoa do singular, e sim do plural, ou seja, este curso não é um curso solitário, é um curso que ocorre no coletivo. Mais uma vez, é reforçada a metáfora da vida, tanto pelo fato de que ninguém passa pela vida sozinho quanto pela possibilidade de que o eu-lírico esteja afirmando que todos seguem este curso, não necessariamente uma pessoa junto da outra. Falar sobre a vida em um plural não necessariamente significa incluir as outras pessoas nesta vida; mas incluí-las em um curso de vida que todos seguem, apesar de os caminhos serem diferentes. Assim, o rio sendo uma metáfora da vida, pode representar a grande matriz existencial pela qual nós, todos os seres humanos, seguimos, inclusos ou não na vida dos outros. Portanto, o eu-lírico tanto pode estar descrevendo um curso que seguia com outras pessoas quanto fazendo referência a um curso que todo ser humano segue em algum momento, apesar de o fazerem de maneiras distintas.

Este último verso da primeira estrofe é terminado com uma descrição do local acerca dos bambuais que são curvados pelo vento. Bambus são plantas fortes, portanto a sugestão de que se curvavam pelo vento sugere que o vento não soprava muito fraco. Isto (além das condições geomorfológicas do rio) explica o surgimento das vagas no decorrer do curso do rio apesar de ele correr lentamente. A sugestão metafórica surge a partir deste elemento: no curso do rio que a vida representa, não importam apenas as condições inerentes à vida (o curso lento do rio), mas também acontecimentos externos que afetam este decorrer (o vento, que afeta diretamente no andamento do rio). Assim a ideia do tremor do rio, criada no primeiro verso, é intensificada, já que o vento provoca este tremor. No cenário quase escuro, esta movimentação de rio e vento confere à paisagem uma aparência ligeiramente hostil, que pode ou não confirmar-se nas próximas estrofes.

A segunda estrofe então intensifica a hostilidade desta paisagem em formação, com o eu-lírico expondo fatos de sua vivência: “Vivo há pouco, de púrpura, sangrento, / Desmaia agora o ocaso. A noite apaga / A derradeira luz do firmamento...” (BILAC, 1996, p. 96). Ao afirmar que o ocaso, há pouco vivo, agora desmaia sangrento de púrpura, o eu-lírico pode estar aludindo despretensiosamente a uma condição de um sangramento em metáfora e fazendo a comparação do sangue à cor vermelho-escura. Porém, levando em consideração a formação

acadêmica do poeta (que cursou parte de uma graduação em medicina), é possível também que o eu-lírico esteja falando sobre a doença de púrpura, que é caracterizada pela baixa capacidade de coagulação do sangue e causa sangramentos e manchas pelo corpo. Por ser uma doença autoimune, representa, fisiologicamente, um dano que o organismo da pessoa causa a si próprio. Transferindo à metáfora, o tempo do indivíduo pode estar causando danos a si mesmo neste curso da vida, já que o tempo só pode ser vivido por passar, mas também só acaba (trazendo a morte) devido a esta passagem. O tempo, assim, escorre como sangue, como um sangramento, e não pode ser contido. Com esta visão da passagem acelerada e inevitável do tempo, então, a melancolia é construída no poema. O fim do dia não é representado com a chegada do ocaso, mas como um “desmaio”, corroborando a sensação de doença que já foi provocada pela púrpura. A paisagem, assim, adocece. A melancolia se agrava quando a noite é mostrada como aquilo que vem para apagar a última luz sob o céu. As reticências surgem novamente ao fim deste verso, provocando um arrastamento das palavras e assim sugerindo a angústia que este estado de escuridão profunda provoca. Ao apagar-se a última luz, os olhos não mais alcançam coisa alguma, há só escuridão e o curso do rio cheio de surpresas que o eu-lírico não pode antecipar. O que se mostra reticente não é, portanto, apenas uma frase, mas a visão do eu-lírico, e, mais uma vez, os recursos linguísticos não são apenas criação de sentido, mas também de sensações.

O próximo verso repete o início do poema, porém com uma alteração na ordem de palavras: “Rola o rio, a tremer, de vaga em vaga” (BILAC, 1959, p. 96). Apesar de em ambas as vezes em que este verso aparece o movimento de rolar e tremer seja mencionado, na primeira aparição a ênfase era no tremor que o rio estabelecia ao rolar, agora ela situa-se no movimento de rolagem do rio. A sensação criada é de que o tremor ocorre mais ao passar nas ondulações do que no curso do rio em um geral e isso confere ao rolamento a ideia de uma maior lentidão, já que o tremor se relaciona ao vento, ao movimento e à correnteza. O tremor é mantido, mas o rio parece correr mais lento.

Os tercetos que finalizam o poema acentuam as ideias já despertadas ao longo do poema: “Um silêncio tristíssimo por tudo / Se espalha. Mas a lua lentamente / Surge na fímbria do horizonte mudo: // E o seu reflexo pálido, embebido

/ Como um gládio de prata na corrente, / Rasga o seio do rio adormecido” (BILAC, 1996, p. 96). O silêncio triste se deve à sensação de solidão ao eu-lírico, provocada pela jornada solitária, pela dor de seu sofrimento com a púrpura e pela noite escura e hostil. Este silêncio também acentua a ideia de lentidão, já que para que ele se espalhe pelo local o rio não pode estar com uma correnteza que o quebre. A aparição da lua como oposição ao silêncio tristíssimo que se espalha configura-se como uma sinestesia que confirma a relação do silêncio à hostilidade da noite escura e solitária. O surgimento da lua também é lento, seguindo o ritmo do poema, como o surgimento de uma fagulha de esperança, já que a lua surge longínqua no horizonte que, como todo o local, está mergulhado em profundo silêncio.

O reflexo da lua, então, aparece como antítese à noite escura, à solidão, à tristeza. Opõe-se também, como supracitado, ao silêncio, pois sua aparição, mais que imagética, é representativa: enquanto o silêncio mistura-se à obscuridade e avoluma a solidão, a aparição da lua rompe este silêncio não com seu antônimo “ruído”, mas com o oposto daquilo que ele representa – ao trazer luz à escuridão, que está associada ao silêncio, quebra este elemento também. A construção da paisagem como sensação, explorando os diversos sentidos humanos (no caso, a visão e a audição) permite que os significados sejam provocados pela conjunção da representação de cada elemento em diversos aspectos e não apenas nos sentidos literais e aparentes.

Apesar de quebrar a escuridão e o silêncio, a aparição da lua não representa uma completa quebra na angústia intrínseca ao poema: o reflexo da lua, apesar de trazer esperança, ainda carrega a marca da doença inserida pelo eu-lírico na segunda estrofe, já que é um reflexo pálido. A ideia da palidez vai ao encontro do desmaio do ocaso – já que a palidez costuma ser um sintoma que acompanha os desmaios humanos – e ao surgir após este desmaio, lembra a fraqueza que as luzes noturnas têm perante as luzes diurnas, de forma que a visibilidade permanece precária (lembrando a sensação de visão que as pessoas costumam ter após retornar de desmaios, uma visão fraca, confusa e não muito límpida). O ser pode sentir alívio pela presença de luz, mas tudo o que há ali presente contrasta consigo, e embora agora tenha a companhia da lua, sua solidão permanece vívida na incompreensão, já que as cores, a significação e mesmo a aparição da lua não lhe

podem representar e compreender sua existência, tanto no que concerne ao entendimento quanto naquilo que diz respeito a incluir em si o que o sujeito sente.

Este reflexo pálido, então, é comparado ao gládio, sendo cravada no seio do rio e rasgando-o. A comparação a uma espada se dois gumes traz a ideia de um instrumento letal, capaz de ferir por ambos os lados em oposição ao rio, que, adormecido, provoca a sensação de vulnerabilidade. Em consonância à paisagem desenvolvida ao longo de todo o poema e da sensação de lentidão do rio que se tenta estabelecer, o adormecimento do rio concorda com a ideia da escuridão e de um curso que, metaforicamente, chegou ao seu fim, estacou. Quando o gládio rasga o seio deste rio adormecido, as possibilidades de interpretação se abrem: tanto o curso que o eu-lírico segue neste rio pode ter sua esperança renovada pela presença novamente da luz, intensa, pungente, cortante – apesar de pálida – quanto este curso pode finalmente chegar ao seu fim, já que o eu-lírico já não se encaixa mais nesta ambientação, nesta paisagem cortada pela luz, já que nada mais neste ser condiz com aquele caminho. A interpretação que mais condiz com todo o decorrer do poema é a segunda possibilidade, já que a melancolia é construída minuciosamente e com perfeição durante todo o poema e seria pouco provável que, na última estrofe, ocorresse uma quebra total em todo este trabalho, visto que os traços melancólicos ainda se apresentam na última estrofe. O rio, como o curso da vida, já trêmulo e lento, já adormecido a este sujeito, é cortado por uma luz, mas esta luz permite que o rio siga – não necessariamente com este sujeito seguindo em seu curso, já que a escuridão já se abateu sobre ele, a doença já lhe acometeu, o silêncio já se espalhou. Assim como o curso da vida se refaz e como a afirmação do eu-lírico do ato de seguir este curso em uma primeira pessoa do plural demonstra que esse caminho é percorrido por diversas outras formas de vida, o fim de seu curso não representa o fim do curso de todos que lhe podem percorrer.

Os dois últimos tercetos, em consonância a estas ideias, apresentam rimas CDC/EDE. Embora as rimas sejam alternadas, o que denota uma constância, a inserção de rimas novas nos dois tercetos ao final provocam uma certa sensação de imprevisibilidade, quebrando a ilusão de segurança e provocando a falta de conhecimento daquilo pelo que o sujeito está passando (no caso da metáfora, revela a falta de conhecimento ao rio cujo caminhos todos percorremos). A melancolia e a solidão estão presentes nas rimas desde o início do poema, ao relacionar, por

exemplo “apaga” a “vaga” e “sangrento” a “firmamento” e atinge um estado melancólico maior nos dois tercetos, com as rimas “tudo” – “mudo” e “embebido” – “adormecido” (que no caso representa o sono, o descanso, e, em suma, o fim).

Desta forma, este rio anoitecido representa o fim de um curso outrora luminoso, outrora percorrido durante o dia. Um percurso que chegou ao seu fim, ao seu anoitecer, mas que é seguido por outros sujeitos além do eu-lírico, e, portanto, pode iluminar-se novamente. Para este sujeito, porém, a quem o curso se finda, a possibilidade da reflexão da luz é letal, violenta, perfurocortante e fica cravada no seio deste rio, já que não lhe permite continuar pelo fato de a luz já se haver apagado para ele. Assim, é introduzida a ideia de ciclo, mas, por ser necessário que ele termine a alguém para começar e ter continuidade a outros, é um ciclo cujo fim é marcado pela melancolia.

A ideia do ciclo (e a representação deste ciclo pela figura do rio) também ocorre no poema “Estuário”, de *Tarde*. O sofrimento também é apresentado, mas, de maneira diferente do que fora no poema analisado acima, no livro póstumo do poeta as dores pendem a uma visão positiva, e não à melancolia:

#### Estuário

Viverei! Nos meus dias descontentes,  
 Não sofro só por mim... Sofro, a sangrar,  
 Todo o infinito universal pesar,  
 A tristeza das cousas e dos entes.

Alheios prantos, em cachões ardentes,  
 Vêm ao meu coração e ao meu olhar:  
 - Tal, num estuário imenso, acolhe o mar  
 Todas as águas vivas das vertentes.

Morre o infeliz, que unicamente encerra  
 A própria dor, estrangulada em si...  
 Mas vive a Vida que em meus versos erra;

Vive o consolo que deixei aqui;

Vive a piedade que espalhei na terra...

Assim, não morrerei, porque sofri! (BILAC, 1996, p. 371)

O eu-lírico começa afirmando a vida, conjugando o verbo viver no futuro e lhe acrescentando um ponto de exclamação que traz uma sensação positiva, de convicção. Em seguida, é inserida a explicação que guia o poema: a explicação que trata da vivência de si e da experimentação de vivências dos outros. O eu-lírico afirma que seu descontentamento não é exclusivamente seu, mas parte de um conjunto de sofrimento universal. Ao afirmar que não sofre apenas por si, as reticências aparecem pela primeira vez no poema (antes de tornarem-se recorrentes), provocando no leitor um ligeiro suspense sobre quais seriam os outros motivos de sofrimento deste sujeito, além de o tom reticente acentuar a ideia do sofrimento, como se o prolongasse. Quando o eu-lírico fala sobre seu sofrimento por todo o infinito e universal pesar, esta constatação vem acompanhada da ideia do sangramento, da ideia de ferir-se, derramar-se, doar-se por um sofrimento externo a si. Assim, a sensação do sofrimento é apresentada em um crescente do primeiro ao terceiro verso e apenas quando consolidada a presença de uma dor pungente, o motivo do sofrimento é apresentado, no quarto verso: o ato de sentir a tristeza presente em todas as coisas e em todos os outros indivíduos. Esta vivência que abarca as vivências dos outros relaciona-se à ideia de alteridade que Bakhtin traz em *Estética da Criação Verbal*:

Um elemento especial e sumamente importante na visão plástico-pictural do homem é o vivenciamento das fronteiras externas que o abarcam. Esse momento é inseparável da imagem externa e só é separável dela em termos abstratos, traduzindo a relação do homem exterior, uma aparência, com o mundo exterior que o abarca, o momento de limitação do homem ao mundo. Vivencia-se essa fronteira externa na autoconsciência, isto é, em relação a si mesmo de modo essencialmente diverso do que se vivencia em relação a outro indivíduo (BAKHTIN, 2011, p. 34).

O vivenciamento das fronteiras externas mencionadas é o que permite que o homem se relacione ao mundo, no qual ele é limitado e não se basta. Ao abarcar vivências que não são somente suas, o homem descobre e sente suas fronteiras, experimenta os limites de alguém que lhe é acabado (já que um indivíduo não consegue ser capaz de ser finito a si mesmo), e sente, de uma maneira diversa da que o outro sente, suas dores e alegrias. Na segunda estrofe, então, o eu-lírico explana sobre os alheios prantos que vêm ao seu coração, intensificando a relação

de alteridade, de vivência do outro em si e descobrimento de si no outro, já que os prantos alheios, se são capazes de chegar ao meu coração, são apropriados por mim – e, portanto, deixam de ser apenas alheios. Estes alheios prantos são apresentados pelo eu-lírico como algo que chega a seu coração com força e pressão, fervura e ardência, como cachões, como quedas d'água dominadas por grandes correntezas. Esta visão, apesar de trazer em si o pranto, vai de encontro à visão de melancolia que é construída em “Rio abaixo”, pois a visão melancólica é criada pela lentidão e apatia, enquanto a tristeza em “Estuário” é efusiva: os cachões são barulhentos, descritos como ardentes, cheios de vigor e movimento, apesar do sentimento negativo da tristeza.

Após apresentar a força destes alheios prantos, iniciando a construção de uma paisagem de águas velozes e revoltas, o eu-lírico afirma que eles vêm ao seu olhar, explicando que chora os alheios prantos, apropriando-se deles, sentindo-os como seus - e então insere a metáfora de acolhê-los como o mar acolhe as águas de todos os rios, como um estuário. Mais uma vez, a construção do poema, apesar de denotar tristeza, não traz consigo uma melancolia apática, já que as águas acolhidas pelo mar são “todas as águas vivas das vertentes”. A imagem evocada é de desembocadura, de junção de águas e de vida – uma vida revolta, sofrida, porém que permanece com a força de um impulso vital. O acolhimento da dor do outro se dá como unidade de sentido para a significação desta vida:

[...] só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada. O outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado a mim em termos espaciais; em cada momento dado, eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarcá-lo todo com o tato; vejo a linha que lhe contorna a cabeça sobre o fundo do mundo exterior, e todas as linhas do seu corpo que o limitam no mundo; o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim como um objeto entre outros objetos, sem lhe ultrapassar em nada os limites, sem lhe violar a unidade plástico-pictural visível e tátil (BAKHTIN, 2011, p. 34).

A ideia de só no outro vivenciar algumas questões humanas essenciais resume a necessidade humana de compreender o mundo não apenas a partir de si, mas a partir de suas relações com outros indivíduos, e o acolhimento da dor do outro é a experimentação de limites que o sujeito não possui em si, que só existem em relação a este outro e que só podem ser significados a partir dele. Como o eu-

lírico não pode se compreender inteiro em si, ele passa então a compreender-se por aquilo que acolhe dos outros, pela alteridade, pela representação do outro naquilo que ele pode sentir. Metaforizar-se como um estuário nada mais é do que afirmar-se capaz de abranger os outros em si: abranger seu pranto, sua dor, sua força e sua vitalidade, acolher todas as vertentes e construir-se delas, como o mar constrói-se de todos os rios que nele desaguam. Em um movimento paralelo a este, as águas dos rios também precisam desembocar no mar; é seu curso natural. Dessa forma, portanto, não há um movimento unilateral: o eu-lírico precisa acolher as vivências do outro para significar-se a partir do outro no mundo; e o outro precisa compartilhar suas vivências ao eu-lírico, porque ele lhe é o outro que permitirá também sua significação, o encontro de seu lugar e sua representação.

Na terceira estrofe é trazida a ideia da morte; não no sentido literal, como um curso inevitável ao ser humano, mas uma morte que apenas acomete aqueles que não vivem esta alteridade: “Morre o infeliz, que unicamente encerra / A própria dor, estrangulada em si...” (BILAC, 1996, p. 371). É descrito como infeliz o sujeito que só vive a própria dor, em oposição àqueles que abrangem outras dores. A ideia da dor estrangulada provoca uma sensação de sufocamento, de alguém que viveu apenas sua própria dor, dando tanta atenção ao seu sentimento próprio – sem importar-se com outras pessoas – que, retomando a metáfora das águas, afogou-se em si. Esta dor estrangulada é reticente, prolongando e conseqüentemente intensificando a sensação do sufocamento e da morte, de maneira a gerar agonia. Não se trata da morte do corpo (que é efetivamente inevitável), mas da morte da alma, da ausência de um legado, da ausência de uma marca perpetuada em outras pessoas.

Então, ainda na terceira estrofe, o eu-lírico faz oposição à agonia com a suavidade de seu verso que se encadeia com um *enjambement* ao último terceto: “Mas vive a Vida que em meus versos erra; // Vive o consolo que deixei aqui; / Vive a piedade que espalhei na terra...” (BILAC, 1996, p. 371). A vida é apresentada com a inicial maiúscula, tendo assim sua importância ressaltada. No decorrer de todo o poema, o único substantivo comum que teve sua inicial escrita em letra maiúscula (excetuando-se os inícios de frases ou de versos) é o substantivo “Vida”, que se mostra, portanto, com ênfase, não sendo apenas referência à vida de um ser, mas à Vida no geral, pluralizada em todas as suas vertentes (como também poderá ser visto no poema “Frutidoro”, que, assim como “Estuário” foi publicado em *Tarde* e

será posteriormente analisado). A vida espalhada pelos versos está em consonância ao que afirma Antonio Candido ao parafrasear John Press sobre a escrita de poemas:

[...] a poesia depende de uma acuidade e potência invulgares dos sentidos, baseadas na riqueza emocional. Gente fria, sem paixões, sem intensidade emocional, não faz poesia grande. Ora, esta generosidade de temperamento esta ligada a uma forte sensorialidade (digamos assim em lugar de sensualidade para evitar equívocos); a uma capacidade de perceber viva e intensamente com os sentidos; logo, de aprender com força as coisas e o espetáculo do mundo (CANDIDO, 2006, p. 106).

Esta percepção do mundo é o que o eu-lírico afirma haver em sua poesia, que é manifestada sensorialmente em suas vertentes, permitindo que outras pessoas a vivam (já que nela está contida uma infinidade de vidas) e esta vivência múltipla, a partir da poesia, permite ao sujeito um tipo de consolo, permite que não morra padecendo de uma dor estrangulada em si.

Esta vida também é associada ao consolo que a poesia lhe confere, já que os versos espalham piedade e empatia, proporcionando assim um alívio ao sofrimento dos outros a partir do sentimento que é acolhido pelo poema. As rimas estabelecidas ao longo do poema se parecem com as rimas encontradas em “Rio Abaixo”: nos quartetos são diferentes das rimas do poema analisado anteriormente, pois seguem um estilo ABBA/ABBA, porém nos tercetos apresenta rimas CDC/DCD (em “Rio Abaixo” ainda ocorria mais variações). A inserção de elementos novas, diferente de como ocorre em “Rio Abaixo”, pelo contexto não transmite uma sensação de imprevisibilidade, mas de alternância: ao mesmo tempo que sentir pelos outros provoca dor em quem o sente, esta dor o leva a uma vida mais plena, de maneira que não morrerá.

O derradeiro verso fecha o poema com a conclusão desta linha de pensamento, quando o eu-lírico afirma que não morrerá: “Assim, não morrerei, porque sofri!” (BILAC, 1996, p. 371). Assim, mesmo que seu corpo padeça, o mesmo não ocorrerá com sua alma, que viverá eternamente gravada nos versos e nos sofrimentos que acolheu e que não sofreu por si, mas pelos outros. A capacidade de sentir pelos outros, portanto, lhe permitiria uma vida mais plena, que o alçaria à eternidade devido à sua empatia e ao fato de utilizar seus versos para proporcionar consolo e espalhar piedade. A eternidade alcançada a partir de sentir o

sofrimento dos outros é possível porque, de acordo com Bakhtin, o ser não é capaz de concluir a si mesmo esteticamente, mas ao outro:

Eu mesmo sou a condição de possibilidade de minha vida, mas não sou seu herói no plano dos valores. Não posso vivenciar o tempo emocionalmente condensado que engloba minha vida. [...] posso justificar e concluir esteticamente o outro, mas não a mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 97).

Assim o sujeito não morre, porque não é capaz de encerrar-se em si e, por conseguinte, não foi encerrado no outro. Desta maneira, a vida é vista não como um caminho linear com início, meio e fim, mas como um ciclo em que o legado e a empatia são fundamentais para a continuidade, já que a vida de uma pessoa continua no eco de sua poesia em si e nos outros, no sofrimento compartilhado e na dor acolhida. A ideia da morte é concebida como inevitável, mas não como final, de forma que o sujeito sabe que sua existência sobre a terra acabará, porém não será concluída pela possibilidade de continuação imaterial daquilo que ele deixou e viveu com e pelos outros.

### 3.3 A VISÃO DA MATURIDADE E DA MORTE POR DIFERENTES ÓTICAS EM “QUARENTA ANOS” E “FRUTIDORO”

Como demonstrada a visão diferente de morte nos poemas “Rio abaixo” e “Esutário”, a morte é ideia recorrente e a visão de ciclo aparece de diversas formas ao longo da produção de Olavo Bilac. Assim como nos dois poemas analisados no subcapítulo acima, nos poemas “Quarenta anos” e “Frutidoro” também é traçado um paralelo entre uma visão mais melancólica do ciclo da vida (em se tratando de seu fim) contrapondo-se à visão positiva do ciclo, quase desejosa pelo fim, por representar a beleza daquilo que já se passou e a prosperidade do que o fim do ciclo de um sujeito pode representar à continuidade do ciclo para outro.

Para traçar este paralelo, a primeira poesia analisada é “Quarenta anos”, publicada em *Sarças de fogo*:

Sim! Como um dia de verão, de acesa  
Luz, de acesos e cálidos fulgores,  
Como os sorrisos da estação das flores,  
Foi passando também tua beleza.

Hoje, das garras da descrença presa,  
 Perdes as ilusões. Vão-se te as cores  
 Da face. E entram-te n'alma os dissabores,  
 Nublam-te o olhar as sombras da tristeza.

Expira a primavera. O sol fulgura  
 Com o brilho extremo... E aí vêm as noites frias  
 Aí vem o inverno da velhice escura...

Ah! pudesse eu fazer, novo Ezequias,  
 Que o sol poente dessa formosura  
 Volvesse à aurora dos primeiros dias! (BILAC, 1996, p. 102)

O título já sugere que se trata da menção a uma pessoa cuja juventude havia passado. Em relação à visão que as pessoas comumente têm sobre a juventude, há de se considerar as características específicas da época em que se fala sobre esta juventude. A obra, escrita antes de 1900, ao tratar de alguém aos 40 anos, tratava já de sua idade considerada avançada, já que a expectativa de vida naquela época era muito mais baixa do que atualmente. Pode-se assumir que o poema não trata da idade do eu-lírico, já que em mais de um momento a linguagem do poema dirige-se a uma segunda pessoa do singular. Além disso, se formos aproximar o eu-lírico do autor, podemos levar em consideração que Olavo Bilac tinha 31 anos quando foi publicada *Sarças de fogo*, e, portanto, não estaria tratando de si. Como, porém, o eu-lírico não necessariamente se relaciona ao autor (embora por vezes inevitavelmente o faça), o que mais claramente permite a interpretação de que o eu-lírico fala sobre outrem são as aparições do direcionamento a uma segunda pessoa.

O primeiro verso compara as fases da vida às estações do ano e no decorrer da estrofe é utilizada esta metáfora para falar sobre a beleza da pessoa a quem se refere. Este uso da paisagem é uma das paisagens simbólicas que faz parte de um imaginário coletivo pré-estabelecido acerca da representação de vida e morte e alegria e tristeza pela figuração de determinadas estações do ano, de forma que as paisagens comuns se encham de significado sobre o humano. De acordo com Cosgrove:

As paisagens tomadas como verdadeiras de nossas vidas cotidianas estão cheias de significados. [...] A recuperação do significado em nossas paisagens comuns nos diz muito sobre nós mesmos. Uma geografia efetivamente humana é uma geografia humana crítica e relevante, que pode contribuir para o próprio núcleo de uma educação humanista: melhor conhecimento e compreensão de nós mesmos, dos outros e do mundo que compartilhamos (COSGROVE, 2004, p, 121)

O dia de verão é descrito como um dia de acesa luz, e esta ideia é intensificada pelos “acesos e cálidos fulgores”, que aparecem no segundo verso, hiperbolizando a acesa luz já mencionada e criando a imagem da claridade, da liberdade e da leveza comum a dias iluminados. Estas ideias já costumam estar presentes na própria menção ao dia de verão, e o eu-lírico lança mão destes outros elementos para que as sensações desejadas sejam mais palpáveis ao leitor, evocando seu conhecimento prévio e o supracitado imaginário coletivo pré-estabelecido. Pensando a partir do ponto de vista da geografia cultural, a compreensão desta interpretação comum às paisagens que representam positividade é fundamental para que se compreendam os sentidos a que o poema se abrirá a partir destas figurações, além de servir de instrumento à compreensão da ideia global de a paisagem luminosa ter um significado positivo, enquanto uma paisagem escurecida traz um significado negativo. Em uma cultura outra que não esta sob cuja ótica analisamos a paisagem e o poema, talvez outros sentidos pudessem ser construídos a partir da paisagem luminosa; conhecer, porém, os significados das paisagens comuns é fundamental para que a análise esteja adequada ao contexto da poesia analisada e das compreensões que o poema traz em si e as outras, múltiplas, que podem ser geradas a partir do contato da obra com o leitor.

No terceiro verso, o eu-lírico retrocede à primavera quando trata dos “sorrisos da estação das flores”, sugerindo a época ainda mais jovial da pessoa a quem se refere. Este retorno à estação das flores permite criar a paisagem quase sensorial (olfativa) da época de um florescimento, em que esta flor podia espalhar todo o seu perfume e beleza (e despertar sorrisos nas pessoas ao redor). A estação das flores, porém, é mostrada como o período passageiro que é, e, dessa forma, mostra-se seu passar, acrescentando que a beleza do interlocutor ao eu-lírico passou, assim como ela. Portanto, tal como as flores murcham ao passar da primavera, esta pessoa também viu sua beleza “murchar”, reduzir seu tamanho e esplendor. A metáfora

permite que, embora o poema só trate da beleza, também seja comparado o fato de as flores perderem seu perfume, que é uma característica tão expressiva nelas, e essa perda relaciona-se ao fato de a pessoa perder algo que lhe era expressivo na juventude, como seu vigor e capacidade de despertar encantamento em outros sujeitos.

A paisagem é fundamental nesta demonstração, pois a visão das estações insere a ideia de ciclo. As estações representam uma particularidade das representações da paisagem que podem atribuir sentidos específicos a determinados locais e acontecimentos dependendo do momento em que cada fenômeno ocorre, de maneira cíclica. Este ciclo pode ser demonstrado também como o ciclo da vida, que também possui fases distintas, mais ou menos exuberantes e luminosas. A metáfora, então, comparando o ciclo da vida ao das estações, antecipa o movimento que acontecerá no poema, de modo que a paisagem, constituída por uma visão geral de sucessão das estações do ano – e, assim, sendo constituída por estímulos de diferentes sentidos, já que as estações são vivenciadas por características que dizem respeito à temperatura, às cores, à incidência luminosa, aos perfumes, entre outras particularidades -, permite ao leitor uma caminhada pelo envelhecimento da pessoa a quem o eu-lírico se refere.

Na segunda estrofe, o eu-lírico apresenta uma característica que não diz respeito tão diretamente às características físicas do envelhecimento, e sim a características psicológicas que não dizem necessariamente às especificidades de algumas idades – como por exemplo o fazem as rugas na pele -, mas a questões que afetam seres humanos de diversas idades a partir da passagem do tempo, a partir da passagem de vivências mais duras. Esta característica é apresentada no primeiro e em parte do segundo verso da segunda estrofe: “Hoje, das garras da descrença presa, / Perdes as ilusões [...]” (BILAC, 1996, p. 102). Mostra-se assim um sujeito que não apenas vivenciou o passar dos anos, mas experiências de desilusão. A descrença, sentimento a que é atribuído garras, cria a imagem de uma fera que aprisiona a pessoa que até então, iludida, podia viver mais livre, e a partir do momento em que não pode mais iludir-se, fica presa à descrença, que torna sua vida estagnada e opaca. Isso fica explícito no final do segundo verso (que é diretamente continuado no terceiro por um *enjambement*): “[...] Vão-se te as cores / Da face. E entram-te n’alma os dissabores, / Nublam-te o olhar as sombras da

tristeza” (BILAC, 1996, p. 102). Assim o eu-lírico dá sequência ao escurecimento das imagens suscitadas, ao esmaecer na primeira estrofe a luminosidade do dia de verão, as características primaveris (cheia também de luzes e cores) e, na segunda estrofe, afirma finalmente que as cores se vão da face da pessoa a quem se refere e relaciona essa perda de cores aos dissabores da alma da pessoa, às decepções e à tristeza. O esmaecimento das cores é novamente ressaltado, nesta estrofe pela característica de um olhar nublado, um olhar demonstrado com sombras, opaco, escurecido.

E é neste escurecimento que é anunciado, na terceira estrofe, que a primavera expirou. Em seguida, o sol é mostrado como fulgurante como o brilho extremo, talvez retomando os dias claros de verão que iniciam o poema e sucederam a primavera. Esse jogo de ida e volta entre a primavera e o verão e a mostra da primavera como a estação dos sorrisos permite que se assuma que o eu-lírico dá mais importância à primavera, ao desabrochar e ao perfume das flores. Esta mesma valorização da primavera permite que se acredite que o eu-lírico fala sobre uma figura feminina, por quem nutre uma admiração romântica: a ideia das flores, do perfume e do desabrochar são comumente associadas às mulheres (principalmente ao considerar a data em que o poema foi escrito) e a menção aos “sorrisos da estação das flores” sugere um envolvimento afetivo, já que a primavera é considerada uma estação romântica (ideia também atrelada ao romantismo atribuído às flores e aos gracejos que se pode realizar durante a estação desta exuberância da natureza). O verão, por sua vez, traz a ideia da claridade, mas sem a mesma menção à vida e à beleza que a primavera carrega, já que com o verão frequentemente ocorre a maturidade dos frutos e o único caminho do fruto após seu amadurecimento é cair ou ser colhido – e ambas as situações significam que este fruto, apesar de poder gerar novas vidas devido à semente, morrerá.

Em consonância a esse desenvolvimento do poema, podemos comparar “Quarenta anos” a “Solidão”: embora tratem de assuntos diferentes, o desenvolvimento das ideias se assemelha. Ambos os poemas desenvolvem paulatinamente uma paisagem que evoca a solidão e a melancolia (a ausência de vida - no caso de “Solidão”, provocada pela partida de alguém, e no caso de “Quarenta anos”, pela aproximação de alguém à partida derradeira, pela saída desta pessoa dos dias mais luminosos). Este desenvolvimento é todo pautado nas

antíteses: a beleza é mostrada longinquamente para contrastar à paisagem desolada e acentuar a sensação de perda. A partir destes elementos podemos notar uma constância na obra de Bilac em *Sarças de fogo*, o extravasamento de uma melancolia e poemas solitários e carregados de sofrimento – um sofrimento constante visto em “Solitude”, em “Rio Abaixo” e em “Quarenta anos” –, que ao passar do tempo têm sua visão alterada e mostram-se acolhedores nos poemas de *Tarde*, como o fazem em “O cometa”, em “Estuário” e em “Frutidoro” (que ainda será analisado).

As rimas em “Quarenta anos” são alternadas, de modo que os quartetos apresentam rima ABBA/ABBA e os tercetos apresentam rimas CDC/DCD. Esta alternância é vista não só nas rimas, mas também nas palavras que as constituem: “acesa” – “beleza” – “presa” – “tristeza”. Os elementos que remetem à beleza e àquilo que é valioso é apresentado para intensificar a antítese que ocorrerá quando forem inseridos os elementos desagradáveis. A mesma antítese pode ser notada na relação entre as palavras “fulgura”, “escura” e “formosura”, palavras que se contrapõem e dialogam entre si para que o contraponto seja mais evidenciado. Outro artifício de que o poeta lança mão é o estabelecimento de rimas (e conseqüente relação) entre as palavras “fulgores”, “flores”, “cores” e “dissabores”. As três primeiras palavras dessa seqüência de rima são palavras que remetem a algo positivo, mas só o fazem para lembrar o que a pessoa a quem o eu-lírico se dirige perdeu ao chegar aos quarenta anos. A seqüência de rima é fechada com “dissabores” para intensificar a frustração da perda.

Após o fim da estação das flores, então, é mostrado o sol fulgurante, sugerindo o verão tanto pelo calor que o sol representa quanto pelo fato de ocorrer após a primavera, e em seguida, ocorre a queda da exuberância, da claridade, da vida. Isso é mostrado ao fim da terceira estrofe: “[...] E aí vêm as noites frias / Aí vem o inverno da velhice escura...” (BILAC, 1996, p. 102). Apesar de terem sido criadas as ideias de primavera e verão, não ocorre uma transição entre o verão e o inverno, não é inserida a ideia do outono. Isso acentua o caráter de efemeridade da vida, da rapidez do salto entre juventude e velhice, da sutileza da linha tênue que separa as fases da vida. Além disso, demonstra a queda inevitável após o auge de algo ou alguém – sendo o auge o ponto mais alto a que se pode chegar, após atingi-lo não restam opções que não a estabilidade ou a queda -, e a ausência de um “período de

transição”, por assim dizer, entre o auge e a queda, torna mais contundente este fim a que está fadado o auge. Esta perspectiva também corrobora a maior valorização da primavera em relação ao verão, já que ela se distancia mais do inverno, da velhice, é uma juventude que, apesar de preceder o auge, precede também a iminência da decadência. O eu-lírico faz um contraste entre o sol fulgurante e as noites frias, o brilho extremo e a velhice escura, mostrando este envelhecimento como a antítese exata, o extremo oposto daquilo que é bonito, valoroso e desejável – no caso, a juventude.

A escolha da noite para ser mostrada como fria corrobora a ideia da escuridão que será associada à velhice no próximo verso, mas sua escolha também demonstra uma deliberação dedicada a construir uma multiplicidade de sentidos. O primeiro é que o ocaso é constantemente associado ao fim do dia, e essa analogia facilita uma associação metafórica ao fim da vida. Nesta mesma linha de pensamento, a noite é o momento comumente associado ao momento de descanso, e o fim da vida também é chamado de sono eterno, descanso eterno, entre outras maneiras de falar sobre uma maneira de dormir eternamente, de forma que facilita também esta relação do poema à velhice – e conseqüentemente à morte posterior. Neste aspecto, a frieza da noite está ligada à morte, tanto metafórica quanto literalmente, já que cadáveres são frios. Além disso, a escolha da noite em detrimento do dia permite que se entreveja a falta de saída que a pessoa encontra na velhice: por mais frio que um dia seja, há o respaldo do sol para aquecer as pessoas, enquanto durante a noite não há outra saída a não ser suportar a baixa temperatura; e nesta perspectiva, durante a juventude, a pessoa poderia suportar o possível “frio” (as intempéries e a certeza da morte), enquanto na velhice não há outra saída a não ser resignar-se e suportar o fim que se aproxima. Desta forma, a figuração da noite no poema não aparece só para representar a escuridão e o aspecto sombrio, mas para corroborar a ideia de morte e tornar sensível ao leitor o frio sem saída que o dia não pode representar. Não se trata de uma escolha aleatória da paisagem noturna, mas uma decisão minuciosa para que os sentidos sejam construídos em totalidade, para que não seja explorado apenas uma possibilidade de significação a partir da paisagem, mas um campo amplo de interpretações que enriquecem o poema.

Após construir toda a ideia da velhice chegando a alguém e a inevitabilidade de tal acontecimento, na última estrofe o eu-lírico passa então a um tom menos fatalista e mais delicado ao parar de afirmar o fim e demonstrar seu desejo à volta do início: “Ah! pudesse eu fazer, novo Ezequias, / Que o sol poente dessa formosura / Volvesse à aurora dos primeiros dias!” (BILAC, 1996, p. 102). Ao trazer à tona a figura de Ezequias, há o resgate da história bíblica do rei Ezequias, que, enfermo, pediu a Deus que lhe concedesse a graça da cura, e, dessa forma, foi atendido com mais quinze anos de vida. O eu-lírico demonstra seu desejo de fazer o mesmo à pessoa a quem se dirige no poema, conceder a esta pessoa a graça de uma vida mais longa. Porém, para deixar claro que se trata de um prolongamento da vida a partir do prolongamento da juventude e não de uma velhice duradoura, os dois últimos versos especificam que o desejo se trata do retorno ao início, com a antítese que o sol poente realiza com a aurora.

Ao descrever a pessoa a quem se dirige durante todo o poema como uma “formosura”, o eu-lírico mostra que quer resgatar neste ser as características que ainda existem, já que a palavra “formosura” é utilizada como substantivo, e não como adjetivo, ou seja, designa a pessoa ao invés de conferir-lhe a qualidade de ser formosa – de modo que sua formosura é característica do verbo ser, não de estar, sendo assim uma situação permanente e não condicional à juventude. Entretanto, a pessoa é apresentada como uma formosura que está em seu sol poente, ou seja, com sua luz esmaecendo e aos poucos despedindo-se do dia outrora luminoso, de forma que o resgate à juventude seria a retomada de uma formosura que nunca deixou de ser, mas que já esteve mais intensa, e que se deseja que assim seja novamente. A aurora atua no mesmo sentido que a primavera atua no poema a partir do desejo do momento de desabrochar e não do momento de ser fruto: não é desejado que a pessoa retorne ao seu ápice, ao momento de maior brilho do dia, mas ao início, ao despertar do dia, ideia reforçada com o acréscimo dos “primeiros dias” à aurora a que se deseja que esta pessoa regresse. O retorno à aurora e não ao ápice do dia também permite que haja mais tempo antes do ocaso, destarte a pessoa teria mais tempo retornando ao início de seus dias do que ao seu ápice, demorando mais para ter de encarar a velhice.

Dessa forma, a ideia da velhice é apresentada e desenhada com imagens carregadas de um significado negativo para depois ser rejeitada, e, assim, ser

desejada uma juventude carregada de virtudes, beleza e encanto. Por esta perspectiva, a velhice jamais será vista como positiva e a morte não pode ser desejada.

Movimento diferente ocorre em “Frutidoro”, poema publicado na última obra de Bilac, 31 anos após a publicação de “Quarenta anos”:

Frutidoro

Fruto, depois de ser semente humilde e flor  
 Na alta árvore nutriz da Vida amadureço.  
 Gozei, sofri, - vivi! Tenho no mesmo apreço  
 O que o gozo me deu e o que me deu a dor.

Venha o inverno, depois do outono benfeitor!  
 Feliz porque nasci, feliz porque envelheço,  
 Hei de ter no meu fim a glória do começo:  
 Não me verão chorar no dia em que me for.

Não me amedrontas, Morte! o teu apelo escuto,  
 Conto sem mágoa os sóis que me acercam de ti,  
 E sem tremer à porta ouço o teu passo astuto.

Leva-me! Após a luta, o sono me sorri:  
 Cairei, beijando o galho em que fui flor e fruto,  
 Bendizendo a sazão em que amadureci! (BILAC, 1996, p. 379)

Este poema apresenta um eu-lírico que se encontra face a face com o fim da vida. Os sentidos são construídos neste poema a partir de uma metáfora advinda de um elemento específico do recorte de uma paisagem que os seres humanos não só apreciam pela visão, como vivenciam por outros sentidos: a árvore frutífera. A comparação com o fruto, em sua última fase de vida antes de, maduro, cair sobre a terra e reiniciar o ciclo, não só expõe a proximidade do fim, mas mostra as fases anteriores – afinal, só é possível ser fruto após ter sido semente e flor. A vida, apresentada com letras maiúsculas, é exaltada. Essa escrita personifica a Vida, já

que a impõe como substantivo próprio, dada a importância deste substantivo gramaticalmente classificado, na língua portuguesa, como comum. Considerando que os substantivos próprios, que levam a grafia maiúscula na primeira letra, costumam designar nomes especificados de pessoas, locais, eventos, entre outros, a Vida, como substantivo próprio, é especificada. Desta maneira, a importância da vida é elevada – inclusive pela figura da árvore cuja imagem o eu-lírico escolheu para representá-la em metáfora – e a vida não é somente a vida de um ser, mas de vários. Assim como uma árvore, sendo única, pode gerar diversos frutos, a metáfora da vida do eu-lírico não se faz como árvore, mas como fruto, e, portanto, sendo ampla, a árvore gera outros frutos. A árvore nutriz da vida, portanto, abriga diversos sujeitos e permite que cresçam por sua seiva, permitindo a compreensão da transformação desta Vida em substantivo próprio. Isso abrange a compreensão do poema: não trata apenas de um sujeito lírico, mas de diversas possibilidades humanas, já que todas nutrem-se pela mesma árvore: já que todas as pessoas vivem uma vida – ou, como o eu-lírico mostra, todos os seres, em conjunto, vivem a Vida.

O envelhecimento (na metáfora, amadurecimento) não é visto, de maneira alguma, como algo ruim ou negativo: pelo contrário, a partir deste amadurecimento é possível perceber a passagem do eu-lírico pelas diversas fases da vida e perceber sua bagagem carregada e significada como positiva em todos os tipos de experiência. Podemos traçar um paralelo entre o percurso do eu-lírico e do sujeito que escreve, amadurecendo em sua produção a partir da bagagem que carrega. No terceiro e no quarto verso da primeira estrofe, o sofrimento e o gozo são vistos em paralelo, ambos os sentimentos em mesmo nível de importância ao sujeito lírico, afinal, sua bagagem foi construída pelas duas sensações e sua memória e seu aprendizado estão repletos delas. Seu foco na morte enquanto vivo é o que permite que suas vivências sejam repassadas na memória, como mostra Bakhtin:

O enfoque estético do homem vivo como que previne a morte dele, predetermina o futuro e o torna como que inútil, torna o fado imanente a toda e qualquer determinidade da alma. A memória é um enfoque construído do ponto de vista do acabamento axiológico; em certo sentido ela é inviável, mas por outro lado só ela é capaz de julgar a vida finda e toda presente [...] (BAKHTIN, 2011, p. 98).

Esta memória não se constrói apenas ao falar do gozo e da dor, mas também pelo uso de elementos da paisagem – a semente, a flor, o fruto – para julgar o que

foi até então vivido. A semente, apresentada como humilde, abrange tanto o sentido de um início de vida, que ainda não brotou – e derivaria disso sua humildade, do fato de ainda ser flor e fruto em potência, mas ainda sendo pequena e não desenvolvida em realidade – quanto alude ao ato da sementeira. Este ato, por sua vez, não só trata da semente como um desenvolvimento, mas também como um desejo. A semente pode ser derrubada em terra fértil por acidente ou por força da natureza, mas quando ocorre um plantio ele é realizado apenas após a deliberação de alguém que deseja a flor ou o fruto que ela é em potencial. Sua humildade derivaria da necessidade da espera para que se cumpra o que ela será, mas sua existência não é ocasional. Dessa forma, a bagagem e as vivências do eu-lírico podem ser vistas como não ocasionais, como úteis e de importância a outras pessoas – e o lirismo, como mostra Bakhtin, relaciona-se à axiologia que está implicada nesta possibilidade de interpretação:

Para fazer meu vivenciamento ecoar liricamente, preciso sentir nele não a minha responsabilidade solitária mas a minha natureza axiológica, o outro em mim, minha passividade no coro possível dos outros, no coro que me envolveu de todos os lados e como que bloqueou o antedado *imediato* e indiferente do acontecimento único e singular da existência (BAKHTIN, 2011, p. 156 e 157).

Este acontecimento único e singular, portanto, da existência e do plantio de uma semente, da espera de seu desenvolvimento e de todos os acontecimentos até sua maturação não podem ser vistos como indiferentes, pois encontram espaço para serem vividos axiologicamente, em vivências outras que a do eu-lírico. É, então, uma vivência envolvida por outras – como se as outras vidas lhe pudessem servir como invólucro. Invólucro esse que, na morfologia botânica trata-se de um conjunto de brácteas que envolve flores em desenvolvimento. As brácteas, por sua vez, fazem parte do desenvolvimento da semente.<sup>1</sup> Em vista disso, se biologicamente falando, algumas flores crescem protegidas por invólucros constituídos por um conjunto de brácteas que permitem o desenvolvimento das sementes ligadas a elas, na metáfora pode representar o envolvimento do sujeito por outros, que lhe protegem e permitem seu crescimento, seu desenvolvimento, já que esta relação é axiológica. Por essa perspectiva, o sujeito por si só nunca é um todo, mas ele precisa estar ligado a outros sujeitos para que sua existência seja permitida.

---

<sup>1</sup> De acordo com Murray W. Nabors: “Cada óvulo, após a fecundação, se desenvolve em uma semente ligada à base da bráctea” (NABORS, 2012, p. 144).

Após afirmar que tem o mesmo apreço pelo que carrega advindo do gozo ou da dor, o eu-lírico dirige-se ao inverno, pedindo que venha a ele. Além disso, caracteriza a chegada do inverno após o outono caracterizado como “benfeitor”. Esse adjetivo não subverte a imagem comumente formada do outono – de uma época fria, com pouca vida e tons escuros. Pelo contrário, essa paisagem é evocada, já que o outono é visto como um prenúncio da morte – morte esta que está sendo antecipada pelo eu-lírico desde o início do poema, pelo fato de analisar as sensações e bagagens de sua vida como se já acabada; pela visão de que esta vida já é fruto maduro; pelo pedido do inverno. O outono mantém a imagem, neste poema, da estação das folhas secas e da vida decidindo reduzir sua exuberância justamente para se preservar, já que as folhas caducam no outono para que a árvore resista ao inverno. Por este motivo, embora comumente vista como malfeitora, a estação que antecede a época mais fria do ano é também uma resistência da vida, faz bem em preservá-la e em permitir que as plantas suportem a ausência de nutrientes. Na metáfora que relaciona o inverno à morte do eu-lírico, pode-se presumir que a árvore da Vida também realiza este movimento de permitir que caia a vida que floresce e amadurece em seus galhos para preservar o movimento da manutenção da vida no geral, com a visão cíclica de nascimento e morte. O outono também seria benfeitor por permitir a maturidade plena – e consequente queda – deste fruto que já está no fim de seu ciclo e pela sua completude cumprirá o que lhe era devido.

Além disso, a aproximação do inverno como o fim representa que as outras estações já foram vividas. Isso fica claro no verso “feliz porque nasci, feliz porque envelheço”, que permite a interpretação de que o nascimento e o envelhecimento, além de percurso inevitável, geram alegria quando bem vividos – alegria esta que o eu-lírico carrega enquanto caminha ao fim de sua vida. A segunda estrofe continua com os versos: “Hei de ter no meu fim a glória do começo: / Não me verão chorar no dia em que me for” (BILAC, 1996, p. 379). A manutenção da glória do início demonstra que o eu-lírico não sucumbirá ao envelhecimento como um fim humilhante, mas glorioso, já que lhe foi permitido chegar até ali. Igualar a glória que possuía em sua tenra idade à glória que possuirá em seu envelhecimento não iguala as condições da juventude e da maturidade, mas deixa claro que será mantido o esplendor da juventude – e lhe será acrescido sabedoria. Ao afirmar que não o

verão chorar no dia em que se for, o eu-lírico também deixa claro que a morte não o amedronta, não o aflige e não o entristece, mas é vista como natural e inevitável, um acontecimento tal qual o nascimento, durante o qual a glória do eu-lírico será mantida sem que o sofrimento do fim a sobreponha.

No início da terceira estrofe, o eu-lírico afirma que a morte não o amedronta. Esta “Morte” aparece com a primeira letra maiúscula, pois o eu-lírico a personifica como outrora personificara a Vida. Outros elementos permitem a interpretação desta personificação, como o fato de a Morte ser utilizada como vocativo a que o eu-lírico se dirige e também o fato de que ela faz um apelo ao eu-lírico – apelo este que ele afirma escutar. Desta forma, ele não deseja mudar os acontecimentos e o ciclo da vida, como o eu-lírico de “Quarenta anos”, que expõe seu desejo de que o sol poente volvesse à aurora. Talvez isso ocorra por, em “Frutidoro” estar falando de si mais maduro – e não vendo, com seus olhos de jovem, a juventude de outrem que gostaria de igualar a si pela idade; talvez por ver os frutos que esta maturidade lhe concedeu e assumindo o ciclo da vida como benfeitor, apesar de este ciclo, como todos os outros, incluir um fim. O eu-lírico também afirma contar sem mágoa o tempo que lhe falta pra encontrar a morte enfim e reforça a ideia de não temê-la, já que não treme ao ouvir seu passo. Outra vez, a Morte é personificada, pois lhe é conferida a astúcia quando o eu-lírico afirma que ouve seu passo astuto à porta. Assim, a ideia é que a Morte lhe foi buscar, pacificamente, já que não há, neste encontro, medo, mágoa ou tremor.

Vale ressaltar, entretanto, tanto neste poema quanto em vários outros de *Tarde*, a distanciação da ideia de morte concebida pelo romantismo – a morte como refúgio e como consolo seguro ao sofrimento. Pelo contrário, a morte não é vista como uma fuga de uma vida sofrida, mas como a finalização do ciclo de uma vida bem vivida, como a perpetuação de um legado deixado para novas gerações. Isso fica claro na última estrofe do soneto: “Leva-me! Após a luta, o sono me sorri: / Cairei, beijando o galho em que fui flor e fruto, / Bendizendo a sazão em que amadureci!” (BILAC, 1996, p. 379). Apesar de dizer à morte que o leve, o eu-lírico não bendiz a morte: bendiz o amadurecimento, o caminho percorrido para chegar aonde chegou e a bagagem adquirida. O segundo trecho do primeiro verso, permite duas possibilidades de interpretação: a possibilidade de que a vida foi uma luta, que cansou o eu-lírico e o fez sentir reconfortante a chegada do sono – o descanso; e a

interpretação de que o eu-lírico lutou com o amadurecimento, com a chegada da morte, resistindo a ela, até, finalmente, sucumbir a este sono. É traçada assim uma antítese entre vida e morte (vigor e luta contrastando ao cansaço e ao sono). Esta antítese, porém, é bem diferente da antítese que se estabelece em “Quarenta anos”, pois os elementos contrários são capazes, em “Frutidoro”, de estabelecer uma harmonia, de maneira que um dos momentos dá espaço ao outro, sem a sensação de perda, mas de completude de um ciclo. As rimas são desenvolvidas iguais às de “Frutidoro”: ABBA/ABBA e CDC/DCD e também estabelecem antíteses, porém estas antíteses não se repelem, mas se completam. Ao relacionar, por exemplo, “flor”, “dor”, “benfeitor” e “for”, o eu-lírico reconhece aquilo que lhe aconteceu de bom e o que lhe aconteceu de ruim com mesmo nível de importância e reconhece o ciclo em que está inserido como inevitável e benfeitor, jamais como injustiça ou repleto de perdas.

Em seguida, ao afirmar que cairá beijando o galho em que foi flor e fruto, o eu-lírico intensifica a menção ao ciclo da vida, em que o fruto, já maduro, cai, servindo de alimento a outros seres vivos ou matéria orgânica para nutrir outras vidas que podem se desenvolver a partir do fim do ciclo deste fruto. Biologicamente, o fruto tem função de auxiliar na manutenção da vida e na garantia da continuidade daquela variedade de planta.<sup>2</sup>

Desta maneira, o fruto, ao finalizar seu ciclo de vida, garante a vida de outros animais e de sua própria espécie. Metaforicamente, uma pessoa no fim de seu ciclo de vida, pode deixar um legado e marcas significativas na vida de outros sujeitos – e isso dá sentido à sua vida após seu término, àquilo que sua maturidade deixou a outros. Por conseguinte, a visão da morte não é construída em torno de uma tristeza pelo fim nem tampouco trata da alegria de uma fuga, mas da satisfação de viver todas as etapas, alcançar a maturidade, deixar algo bom no mundo e colaborar para que o ciclo recomece. O eu-lírico demonstra gratidão pela vida de que desfrutou, já que, mesmo após desprender-se do galho em que foi flor e fruto, afirma que o beijará. É fortalecida, com essa frase, a paisagem construída na primeira estrofe, de

---

<sup>2</sup> “A função primária do fruto é contribuir para a dispersão das sementes para novas áreas onde as plantas possam se desenvolver. [...] Na natureza, frutos suculentos podem também ajudar a nutrir a semente durante a germinação – afinal, as sementes não se encontram naturalmente sobre um bom solo de jardim. Muitas vezes, o apodrecimento do fruto garante substrato inicial para o desenvolvimento da plântula, até que as raízes possam penetrar no solo disponível” (NABORS, 2012, p. 147).

um recorte que, por representar, pela árvore nutriz da vida, diversas possibilidades de desenvolvimento, representa também diversas possibilidades humanas. Uma única árvore nutre todas as folhas, flores e frutos, mas cada folha, flor e fruto cresce em uma ramificação própria e de maneira particular. Se a árvore nutriz da vida representa a Vida de diversos seres, em totalidade, cada ramificação traz uma particularidade espacial e a árvore que representa uma totalidade (a vida no geral) possui galhos que abrigam outras vidas diferentes (a vida humana particularizada) em outros recortes de tempo e com crescimento diferente dos outros galhos, embora partindo da mesma árvore. Ao beijar este galho, é demonstrada a gratidão por toda forma de vida, por todo o mundo que abriga o eu-lírico (a árvore) e também pelo período específico em que este sujeito habitou esta árvore (o galho), esta vida, e pode consumir seus recursos, beber de sua seiva, para, enfim, dar continuidade ao ciclo, que se encerra para ele mas não se encerra nele.

Por fim, o eu-lírico afirma que, ao cair da árvore, bendirá a sazão em que amadureceu. Explorando os sentidos da palavra “sazão”, é possível interpretar de três maneiras diferentes este último verso. Com base nas diferentes acepções do termo “sazão”<sup>3</sup>, o eu-lírico pode tanto bendizer a estação do ano em que amadureceu antes de finalmente cair ao chão; quanto a época própria a ser colhido (e neste sentido, a época ideal para que, como fruto, ele fosse útil a outras formas de vida); quanto, por último, no sentido figurado, a ocasião favorável que permitiu esta maturidade, a ocasião favorável ao encerramento de seu ciclo. Levando em consideração que o poema todo é metafórico, também todos os sentidos desta palavra encontrarão terreno no sentido figurado – e todos os sentidos convergem para que se interprete a sazão como a ocasião favorável para o encerramento deste ciclo, já que a época própria para a colheita dos frutos também é uma ocasião favorável e a época bendita a ter amadurecido adquire o mesmo significado. As diferenças de possibilidade de interpretação partindo dos sentidos múltiplos da palavra apenas modificam, portanto, o motivo de enxergar a metáfora de uma maneira a considerar suas características científicas do ponto de vista biológico. Se o eu-lírico bendiz a estação em que amadureceu, ele não necessariamente bendiz junto as outras estações, mas viu completude nelas porque lhe permitiram que

---

<sup>3</sup> De acordo com o dicionário Houaiss, sazão recebe as seguintes definições: “{...} 1 cada uma das estações do ano 2 época própria para a colheita dos frutos 3 *fig.* ocasião favorável [...]” (HOUAISS, VILLAR, FRANCO, 2015, p. 852).

vivesse o momento representa sua vida como fruto, a maturidade em si. Se o eu-lírico bendiz a época própria para a colheita, por sua vez, bendiz também aquilo que representa a colheita – a saciedade, a prosperidade, o surgimento de novas vidas a partir do fruto que foi colhido. Mesmo que o fruto maduro não tenha sido colhido e caia a partir de sua maturidade (como é representado no poema), ele está em situação de ser consumido – e, na metáfora, de servir de nutriz a outras vidas. Desta forma, as diversas interpretações podem ser aplicadas de maneira a permitir que o poema tenha mais de uma leitura e as leituras se complementem.

A paisagem apresentada neste poema vai ao encontro da visão de Michel Collot (2013, p. 206) de paisagem habitada, mas amplia este conceito quando a paisagem é *vivida*. O eu-lírico não contempla a paisagem, ele faz parte dela, não apenas a ocupando como sendo um elemento dela. A árvore como metáfora da vida se faz também metáfora de uma imensidão e um universo que há em tudo o que vive e que permite desenvolvimento de outras vidas. Aos olhos de um observador, ela é um elemento de uma paisagem rica em natureza e vida; aos olhos do sujeito lírico que escreve este poema, ela é a vida em si, para todos os tipos de frutos diferentes, para todos os momentos e sensações. O elemento que constituiria uma paisagem torna-se a paisagem e a paisagem torna-se organismo vivo. A paisagem toda é organismo vivo que representa em metáfora outras formas de vida – no caso, a existência humana e as particularidades inerentes a ela.

A paisagem e sua transformação entre um poema e outro possibilitam entrever uma mudança na atitude do poeta ao relacionar-se a esta paisagem como organismo vivo – e esta mudança de atitude, por sua vez, representa uma mudança na maneira de lidar com a própria vida, com seu ciclo e suas inevitabilidades. É possível a visualização de um movimento de negatividade quanto ao encerramento do ciclo quando mais jovem – talvez por medo, distanciamento, falta de compreensão – e há um movimento de positividade quanto ao mesmo acontecimento conforme o poeta amadurece. Apesar de o fim (não só o fim da vida, mas o fim de um momento, de um relacionamento, de uma época) não deixar de ser retratado com vislumbres de sofrimento e lamentação, o movimento que flui em *Tarde* é de um ciclo, importante e valioso em todos os momentos. A visão de ciclo contrapõe-se, portanto, à visão de uma linearidade; e o começo, meio e fim são substituídos pela ideia de um tipo de fim que não se encerra e que permite uma

multiplicidade de recomeços e continuidades de maneiras diversas. A paisagem atua na geração de significados, já que a mudança de postura do eu-lírico foi, em suma, uma mudança da maneira como enxergou e como construiu a paisagem nos poemas. Assim, por meio da construção da paisagem nos poemas, é possível notar a mudança na maneira de enxergar e percorrer, pela linguagem, o curso da vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das figurações da paisagem nos poemas de Olavo Bilac permite uma multiplicidade de interpretações a partir de uma perspectiva pouco estudada acerca de suas poesias. Para abranger novos horizontes no estudo da obra de Bilac, seus poemas foram vistos, neste trabalho, por uma abordagem que ultrapassa a visão que caracteriza o parnasianismo majoritariamente por sua formalidade, não permitindo que os poemas sejam encaixados em moldes que considerem apenas o estilo de época e o rigor estético.

Apesar da manutenção de uma forma fixa já consagrada na poesia e muito cara ao parnasianismo – o soneto metrificado –, a perfeição da forma não é corroborada ao tratar de temas distanciados da realidade humana e ligados a uma perfeição objetiva como grande parte do parnasianismo buscou fazer. Em Bilac, a métrica, as rimas e o ritmo conferem sentidos e sensações a temas intrinsecamente humanos, subjetivos – e, portanto, imperfeitos -, tão singulares quanto plurais. Não se trata de uma fuga ao estilo de época, mas de uma não permissão às limitações que a inflexibilidade ao seguir um estilo pudesse impor. Olavo Bilac, portanto, não fugiu do parnasianismo e tampouco o subverteu, mas permitiu que outros temas, da ordem das angústias e preocupações do homem fossem abrangidos e tratados com o rigor formal e estético que, mais do que um trabalho minucioso com a linguagem e com a arte literária – uma das premissas do parnasianismo -, foi um trabalho cuidadoso com a alma e a existência humana e com os ciclos de vida.

A análise da construção da ideia de linearidade e de ciclo partindo de poemas escritos em diferentes momentos de produção de Bilac foi realizada a partir de uma abordagem diacrônica da obra, fazendo uma comparação entre os poemas – sem negar, porém, a singularidade e as especificidades de cada um deles. A partir desta análise diacrônica, foi observada uma mudança na postura do eu-lírico ao tratar de temas que se tocam: enquanto nos poemas de *Sarças de fogo* o ser da escrita demonstrou uma rejeição às ideias de envelhecimento e de fim, nos poemas de *Tarde* tratou positivamente da ideia de passagem e do envelhecimento, afastando-se do pensamento um fim definitivo, mas colocando-se frente à possibilidade de um recomeço. A mudança na visão do eu-lírico é evidente na maneira de apresentar o fim. Nos poemas de *Sarças de fogo*, o término de momentos, relacionamentos, da vida e da juventude é mostrado como definitivo e sem escape, construindo, portanto,

uma visão de linearidade, de apenas um caminho a seguir - caminho este com começo, meio e fim delimitados e que não podem ser substituídos ou alterados. A linearidade se mostra por uma sequência da qual não se pode escapar, já que a jornada ocorre em linha reta e, portanto, não é possível desviar do caminho traçado para fugir de intempéries e do temido fim. Já no último livro de Bilac, não há a linearidade – a apresentação da passagem do tempo é apresentada como inevitável, mas a maneira como se lida com esta passagem é flexível. A ideia de ciclo então tem presença forte para demonstrar a resignificação do fim – desde a vida que ganha mais sentido ao acolher outras vivências até a que precisa ter fim para que outras existam, passando também pelo reconhecimento de que todos os fenômenos, vidas e acontecimentos no planeta Terra, são cíclicos.

Esta análise, feita pela perspectiva das figurações da paisagem, trabalhou cada elemento como significativo para a compreensão do todo, mostrando como a paisagem pode oferecer aberturas para pensar os poemas de maneira plural, sem esgotar-se em uma única possibilidade de análise e permitindo que teorias originárias de outras áreas de estudo – como do campo da geografia cultural e da filosofia, já que os estudos literários não são fechados – sejam consideradas pertinentes e agreguem sentidos à obra. Por este mesmo motivo, ainda há muito a se explorar no que concerne aos assuntos levantados ao longo deste trabalho, já que os poemas, por permitirem diferentes possibilidades de interpretações que podem ser vistas de diversas perspectivas, não esgotam seu sentido em um único estudo.

Portanto, sem desconsiderar novas possibilidades de discussão, esse trabalho tratou da maneira como a paisagem é uma expressão do espaço no tempo – como o espaço consegue expressar o movimento do tempo e o próprio movimento da vida, alterando uma ideia de linearidade para dar espaço à ideia de ciclo e assim provocar a alteração de uma produção mais desencantada a poemas que se demonstram acolhedores.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida Maria e FEITOSA, Marcia Manir Miguel (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2010.
- AMARAL, Amadeu Penteado. *Olavo Bilac*. In: ALMEIDA, Renato. *O elogio da mediocridade*. Estudos e notas de literatura. São Paulo: Hucitec, Secretaria de Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 67-80.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARBOSA, Osmar. *Bilac: tempo e poesia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1915.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. De Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BERQUE, Augustin. *Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.) *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.
- \_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Trad. de Luís f. Pimenta e Margareth C. A. Pimenta. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

\_\_\_\_\_. *A paisagem dos geógrafos*. Trad. de Márcia Trigueiro. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidades*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COLLOT, Michel. *Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas*. In: ALVES, Ida et al. *Literatura e paisagem*. Rio de Janeiro: EUFF, 2013.

\_\_\_\_\_. *Paysage et poésie: Du romantisme à nos jours*. Paris: Librairie José Corti, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pontos de vista sobre a paisagem*. In: NEGREIROS, Carmem, LEMOS, Masé e ALVES, Ida Maria (orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.

COSGROVE, Denis. *A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. Trad. Olívia B. Lima da Silva. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Leny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969, v.3.

DARDEL, Éric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUNCAN, James. *A Paisagem como sistema de criação de signos*. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p. 91-132.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HATTNER, A. L. *Literatura e Estudos Culturais*. In: Thomas Bonnici: Lúcia Osana Zolin. (Org.) *Teoria Literária: Abordagens histórica e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2015.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979. p. 83-132.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

LAJOLO, Marisa. (Org.). *Os melhores poemas de Olavo Bilac*. Seleção de Marisa Lajolo. São Paulo: Global, 1985.

MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MAYRINCK, V. *Paisagem e simbolismo*. In: Roberto Lobato Corrêa; Zeny Rosendahl. (Org.). *Paisagem, imaginário e espaço*. 1 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, v. 8, p. 29-48.

MELO, V. *Paisagem e simbolismo*. In: *Paisagem, imaginário e espaço*. ROSENDHAL, Z.; CORRÊA, R. (org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins, 1999.

NABORS, Murray W. *Introdução à botânica*. Trad. Marco Aurelio Sivero Mayworm. São Paulo: Roca, 2012.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume: Dumará: Copesul: Telos, 2007.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2012.

SIMÕES, Álvaro Santos. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 2012.