

O amor nos sonetos e nos improvisos do livro *Poesias* (1830) de Lucas José de Alvarenga

*Love in the sonnets and improvisations of the book Poesias (1830) by Lucas José de
Alvarenga*

Gracinéa I. Oliveira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Luma Macedo Buchbinder*

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Nathália Acioli Mendes*

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Vanessa Vieira Fernandes*

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Resumo: *Poesias*, de Lucas José de Alvarenga, reúne poemas dos mais diversos gêneros produzidos durante a vida do autor, sendo os sonetos e os improvisos os mais recorrentes. Embora haja variação na temática, o amor é um dos temas mais constantes nessa obra. Neste artigo, objetivou-se examinar se as características específicas do soneto e do improviso exerceram influência no tratamento desse tema pelo poeta. Para execução desta pesquisa, foi feita uma breve revisão da bibliografia sobre os gêneros literários e o amor, além de uma análise dos poemas a partir desse norte teórico. Verificou-se, após o estudo, que a temática amorosa foi trabalhada nos sonetos seguindo a tradição árcade e que nos improvisos esse tema foi influenciado por modinhas e cantigas populares da época, demonstrando que os improvisos estão mais ligados à oralidade e à musicalidade.

Palavras-chave: Amor. Sonetos. Improvisos. *Poesias*. Lucas José de Alvarenga.

Abstract: *Poesias*, by Lucas José de Alvarenga, brings together poems of various genres written throughout the author's life, with sonnets and improvisations being the most frequent. Although the themes vary, love is one of the most recurring topics in this work. This paper aims to examine whether the specific characteristics of

* Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora do Departamento de Linguística e Filologia da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: gracineoliveira@hotmail.com.

* Graduanda em Letras: Português-Literaturas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: lumabuchbinder@hotmail.com.

* Graduanda em Letras: Português-Literaturas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: mendesacioli@gmail.com.

* Graduanda em Letras: Português-Latim pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: valatim@letras.ufrj.br.

the sonnet and the improvisation influenced the poet's treatment of this theme. To conduct this research, a brief review of the literature on literary genres and love was carried out, along with an analysis of the poems based on this theoretical framework. The study found that the theme of love in the sonnets followed the Arcadian tradition, whereas in the improvisations, it was influenced by popular modinhas and songs of the time. This demonstrates that the improvisations are more closely linked to orality and musicality.

Keywords: Love. Sonnets. Improvisations. Poesias. Lucas José de Alvarenga.

1 INTRODUÇÃO

Lucas José de Alvarenga foi um poeta que transitou em várias partes do então império português e desempenhou papéis importantes na administração pública do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, além de ter publicado obras literárias importantes para a gênese da literatura brasileira, que fizeram muito sucesso quando foram produzidas e publicadas.

Nasceu em 1768 (Sabará - MG), estudou em Coimbra, esteve em Moçambique e foi governador de Macau, onde guerreou contra piratas chineses. Voltou ao Brasil (1817), estabelecendo-se no Rio de Janeiro até a sua morte (1831). Formado em Leis pela Universidade de Coimbra, foi também poeta e improvisador muito conhecido em seu tempo. Autor da primeira novela publicada no Brasil — *Statira, e Zoroastes* (1826), também escreveu e publicou três livros de memórias e um volume de poesias, que é analisado neste artigo¹.

Apesar de ter publicado esse volume às vésperas de sua morte, Alvarenga cultivava a poesia desde a sua juventude, sobretudo de forma improvisada, como informa em um de seus livros de memórias (Alvarenga, 1830a, p. 39 e 42). Estudiosos do século XIX também registraram a faceta poética de Lucas (cf. Silva, 2001, p. 315-320), principalmente a de repentista e improvisador. Alguns de seus poemas foram publicados em coletâneas de poesias (cf. Adê; Silva, 1844, p. 12 e 33), modinhas e lundus. (Nova..., 1878, p. 26; 54; 57).

Levando em conta a relevância de *Poesias*, foi feita uma análise crítico-literária dessa obra, fazendo um recorte para viabilizar o estudo, pois se trata de um livro com 78 poemas, organizados por diversos gêneros poéticos: glosas, improvisos, madrigais, sonetos etc. Julgamos importante tomá-los como ponto de partida, investigando, inicialmente, o amor nos sonetos e nos improvisos, por serem poemas em maior número e por apresentarem uma diferença significativa tanto em relação à forma quanto em relação ao contexto de produção. Assim, examinamos se as especificidades de cada um desses gêneros exercem influência no tratamento desse tema pelo poeta. Supomos que a origem neoclássica dos sonetos e a natureza mais popular e espontânea dos improvisos impactaram a representação do amor nesses textos.

2 GÊNEROS LITERÁRIOS: ALGUMAS PALAVRAS

¹ Considerando-se a importância dessa obra na época de sua produção e também a necessidade de se divulgar e de se conhecer a poesia produzida no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, foi elaborada uma edição fidedigna de *Poesias*, que está no prelo e será publicada pela editora da Unesp.

As concepções de gênero variam de acordo com o tempo. Na época da publicação de *Poesias*, por exemplo, os gêneros literários eram compreendidos como “entidades reais, cuja estrutura e função podiam ser estabelecidas por uma ‘lei’, que não era imposição externa, senão descoberta de essências profundas [...]” (Moisés, 2004, p. 196). Nessa abordagem, os gêneros eram entendidos como formas fixas de textos.

Apesar dessa influência neoclássica nesse livro de Lucas, o que é perceptível também pela concepção de poesia que o norteia — “A Poesia pinta a virtude pura [...], já instruindo, já deleitando [...]” (Alvarenga, 1830b, p. X), percebemos que o autor amplia o repertório de gêneros, ao incluir em sua obra o improviso.

Assim, o estudo de gêneros em *Poesias* pode permitir investigar diferentes visões do amor trabalhadas pelo poeta, considerando que esses “são estruturas que a experiência histórica ensina serem básicas para a expressão do pensamento e de certas maneiras de encarar a realidade circundante” (Moisés, 2004, p. 201). Isso não significa que sejam estruturas rígidas, mas um modelo, pois até para transgredi-los, o escritor precisa desse norte.

Nessa perspectiva, percebe-se que o gênero funciona como horizonte para escritores e para leitores, já que os primeiros escrevem em função destes, tanto de forma afirmativa quanto negativa, e os segundos leem em função desse mesmo sistema (Todorov, 1980, p. 49). Na verdade, o gênero vai além de um modelo, pois, como fenômeno histórico, este “[...] é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um ‘texto’ de hoje (também isso é um gênero num de seus sentidos) deve tanto à ‘poesia’ quanto ao ‘romance’ do século XIX [...]” (Todorov, 1980, p. 46).

Considerando esse ponto de vista, entendemos o termo gênero num sentido restrito, relacionando-o à forma de apresentação de um texto, a “estruturas acabadas em si” (Kayser, 1970, v. II, p. 223). Ou seja, trata-se de gêneros históricos, não de uma noção abstrata. Nesse contexto, um gênero, literário ou não, é, como qualquer ato de fala, codificação de propriedades discursivas, estas sendo entendidas como aspectos fonéticos, fonológicos, pragmáticos, temáticos, entre outros, dos textos (Todorov, 1980, p. 51). Assim, “A canção se opõe ao poema por aspectos fonéticos; o soneto é diferente da balada em sua fonologia; a tragédia opõe-se à comédia por elementos temáticos; a narrativa de suspense difere do romance policial clássico pelo agenciamento de sua intriga [...]” (Todorov, 1980, p. 48). O que faz com que alguns atos de fala produzam gêneros literários e outros não é o fato de a sociedade codificar os atos que mais se coadunam com sua ideologia, daí a variação de gêneros de uma sociedade para outra e de uma época a outra (Todorov, 1980, p. 73-74).

Por esse motivo, entendemos que *Poesias* apresenta gêneros de diferentes origens, tendo em vista o período de sua publicação. Assim, a partir desse recorte teórico, objetivamos verificar como a temática amorosa é trabalhada por Alvarenga nos sonetos e nos improvisos, considerando a origem neoclássica do primeiro e a popular do segundo.

3 O SONETO E O IMPROVISO NA OBRA DE ALVARENGA

Poesias tem 78 poemas de autoria de Lucas, distribuídos em vários gêneros. Além disso, apresenta um fragmento em latim da ode 31 de Safo, cinco traduções deste fragmento, sendo uma do próprio Lucas e as demais de Boileau, Delille, Fawkes e do Desembargador Magalhães², além de um soneto de Domingos Caldas Barbosa. No livro há também o prólogo do autor e duas notas, que são capítulos explicativos — um sobre poesia e outro sobre a tradução da já referida ode.

O soneto é o gênero lírico mais recorrente em *Poesias*. Surgido no século XII e modelado por Petrarca (Moisés, 2004, p. 433), é o gênero com maior estabilidade na tradição literária pela sua forma fixa, mas pode apresentar variações em relação à estrofação, à rima e à métrica. No livro, há 18 sonetos, contando o de autoria de Domingos Caldas Barbosa. Este soneto — “No sítio ameno da aprazível Belas”³ — é uma resposta de Lerenó (nome poético de Caldas Barbosa) a outro feito por Lucas — “Improviso Cantor, Cisne de Belas”.

Nos sonetos, encontramos apenas a rima italiana do tipo quatro — dois nos quartetos e dois nos tercetos (Lima, 2007, p. 12). O esquema (abba, abba, cdc, dcd) repete-se em todos esses poemas. Os versos são, a maioria, decassílabos heroicos, com acentos na décima e na sexta sílabas. Além desses, encontramos também os sáficos, com acentos na quarta, oitava e décima. Mas são pouco recorrentes (apenas sete versos desse tipo), assim como o do tipo provençal, que ocorre apenas uma vez, cuja acentuação está na quarta, sétima e décima.

É bom lembrar que, ao tratarmos de verso, estamos levando em conta o modelo atual, que considera a contagem até a última sílaba tônica. Entretanto, é bom ressaltar que, quando Lucas escreveu e publicou seus poemas, ele seguia a “prática geral, que é designar o metro, contando-lhe mais uma syllaba para além da pausa, d’onde veio chamarem todos endecasyllabo ou de onze syllabas ao heroico, a que nós chamamos decasyllabo ou de dez syllabas” (Castilho, 1874, p. 26).

Em relação aos improvisos, identificamos 33 em *Poesias*. Isso aponta para a afirmativa do poeta de que, na idade de 16 para 17 anos, já fazia versos e que toda sua “inclinação era principalmente aos Improvisos [...]” (Alvarenga, 1830a, p. 40). Entretanto, é necessário separar a circunstância de produção desses poemas do gênero poético em si.

O improviso pode ser entendido como “[...] acto ou efeito de preparar alguma coisa à pressa, de um momento para outro; composição oral ou escrita elaborada nas referidas condições. V. *extempore, impromptu*” (Shaw, 1978, p. 250-251). O *impromptu* é termo usado para “[...] toda obra literária composta na hora e, em princípio, sem preparação [...]” (MOISÉS, 2004, p. 240). Assim sendo, na primeira acepção, o improviso está ligado à performance, “[...] ação complexa pela qual uma mensagem poética é

² Desembargador da Casa da Suplicação da Corte Gonçalo de Magalhães Teixeira Pinto. Nasceu em Portugal e tornou-se brasileiro pela Constituição do Império. Serviu em diversos cargos de magistratura em Goa e, no Brasil, foi Desembargador da Casa de Suplicação. Morreu no Rio de Janeiro em 1825. Localizamos referências a apenas duas obras dele: *Memórias sobre as possessões portuguesas na Ásia* e *Memórias e reflexões políticas* (BLAKE, 1970, v. 3, p. 183-184).

³ Trata-se do primeiro verso de cada um dos poemas, pois ambos se chamam Soneto. Para diferenciar um do outro, transcreveremos, quando necessário, o primeiro verso.

simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados [...]” (Zumthor, 1997, p. 33).

Considerando, então, a circunstância improvisada de produção, encontramos 22 poemas, sendo um soneto feito a partir do mote “Não posso bem dizer-te o que padeço”, a “Ode anacreônica”, os poemas “O desastre”, “Queixa”, “O que eu sou, e o que eu não sou”, “O crime e a defesa ou o proveito da lição”, duas cantigas, o “Ditirambo”, nove epigramas e quatro glosas. Identificamos que esses poemas foram produzidos de improviso a partir de duas fontes: a primeira são informações do próprio autor, que estão em notas de rodapé nesses poemas, como, por exemplo, a que acompanha o já referido soneto: “Este Soneto foi feito nesta Cidade do Rio em Janeiro de 1804, na minha passagem de Minas para Lisboa. Uma senhora, [...] propondo-se a cantar uma linda Modinha nova, deu-me antes este mote, que glosei apenas acabou a sua cantoria” (Alvarenga, 2025, no prelo).

A segunda são informações de Joaquim Norberto de Souza e Silva (2001, p. 317): “Vieram uma vez lhe dizer [a Lucas] que ele tinha mau gosto a respeito de certa senhora a quem rendia as suas finezas; Lucas José de Alvarenga encolheu os ombros e respondeu poetando: ”

Dizem que eu tenho mau gosto,
E dão razões tais e quais...
Tomara saber se eu devo
Amar ao gosto dos mais. (Alvarenga *apud* Silva, 2001, p. 317)

O improviso, tanto para Lucas quanto para Silva, podia ser produzido também de forma escrita, pois o que o caracteriza é ser uma resposta a uma situação de diálogo. Em outras palavras, “o improviso é uma interação, um jogo de intervenção e resposta ao ato, ao momento, ao curso da apresentação” (Sautchuk, 2009, p. 65). É um texto produzido em resposta a uma situação imediata, mas não necessariamente numa disputa poética.

Em relação aos poemas chamados por Lucas de improvisos, são 11, mas não há informação sobre a situação de produção. Inferimos que também foram feitos de improviso devido ao título deles. Esses poemas são divididos em duas partes: motivo e improviso.

O motivo é o verso que corresponde ao assunto que é desenvolvido ao longo das estrofes (chamadas improviso) e compõe o final de cada uma delas. A escolha de “motivo” para nomear o verso que serve de matriz ou mote ao poema não foi aleatória, pois relaciona esse gênero à música, tendo em vista a associação a *leitmotiv* (Kayser, 1970, v. I, p. 100), termo que surgiu na área da música e que designava também, no século XIX, elementos recorrentes nos textos literários (Dourado, 2004, p. 183). Os “motivos” são unidades que aparecem nas mais diversas combinações, tanto na prosa quanto na poesia. Para que sejam considerados motivos autênticos na lírica, é necessário que essas unidades sejam vivências significativas (Kayser, 1970, v. I, p. 86). Nesse domínio, essa palavra, no geral, assinala “os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta ou prosador” (Moisés, 2004, p. 258).

Embora os improvisos lembrem a glosa e o vilancete, estes apresentam diferenças. As glosas possuem motes que variam de um a quatro versos, sendo que cada um deles se repete ao final das estrofes. A quantidade de estrofes é determinada pelo número de versos do mote. Excetua-se, neste caso, as glosas com motes em dois versos, porque o número de estrofes varia — de um a cinco, e o mote se repete em cada estrofe, no final do quarteto e da sextilha:

MOTE

Sou filho da Liberdade,
Tive por Mestre a Razão.

GLOSA

1

Cativar minha vontade,
Não pertenda algum vivente,
Que eu sou do desdém parente,
Sou filho da Liberdade.
Seria ociosidade,
Seria vã presunção
Pertender de mim paixão;
Se além d'outros embaraços,
Para fugir de tais laços,
Tive por Mestre a Razão.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo, grifos nossos)

Isso diferencia a glosa do improviso, pois no improviso o motivo tem sempre um verso e a quantidade de estrofes varia, não sendo equivalente ao número de versos do motivo. Além disso, elas são feitas sempre em quadras:

MOTIVO

Sem a tua Companhia.

IMPROVISO

Desde esse feliz momento
Em que te vi, bela Armia,
Jurei ao Céu não viver
Sem a tua Companhia.

Todo o Universo se alegra
Ao nascer de um claro dia;
Só eu não; porque me vejo
Sem a tua Companhia.

[...] (Alvarenga, 2025, no prelo, grifos do autor)

Isso também distingue o motivo do vilancete, pois este “[...] é um tipo especial da glosa, a qual consiste no desdobramento de um *mote* em tantas estrofes *voltas* quantos são os versos do mote. No vilancete, o mote é um terceto, em que rimam o segundo e o terceiro versos; as voltas são duas e repetem esses versos” (Bandeira, 1960, p. 553).

Os improvisos de Alvarenga são compostos, como já dito, pelo motivo, que é um verso que contém a ideia central do poema, seguido de estrofes de quatro versos em que o último reitera o assunto central. Nessas estrofes, é desenvolvida a ideia poética principal. Os versos são sempre em redondilha maior, com uma só rima, do 2º com o 4º verso. Sendo a redondilha “forma popular, de medida velha” (Coelho, 1960, p. 675), relacionada à música (Bluteau, 1728, v. 7, p. 375), nada mais pertinente ser o verso predominante em um gênero relacionado à poesia popular, especificamente, ao repente.

A escolha da quadra, desse tipo de verso e da rima única que se repete dão aos improvisos uma musicalidade e uma espontaneidade que tornam sua leitura muito leve e agradável também ao leitor contemporâneo. Talvez isso ocorra por se tratar de composições poéticas pensadas para a performance oral. Aspectos como o ritmo, as imagens e os temas que se repetem, os recursos de memorização, tudo isso revela certa destreza do autor em trabalhar elementos diversificados, desvelando suas múltiplas facetas e seu trânsito entre a escrita e a oralidade, entre o clássico e o popular.

3.1 O AMOR NOS SONETOS E NOS IMPROVISOS DE *POESIAS*

Quando pensamos na palavra amor, um universo de sentidos e de significados se descortina à nossa frente. Entendido, grosso modo, como um sentimento, uma sensação de enamoramento, uma atração por outra pessoa, apresenta várias definições, como, por exemplo: “forte afeição por outra pessoa, nascida de laços de consanguinidade ou de relações sociais [...] “atração baseada no desejo sexual [...]” (Houaiss, 2009, p. 39). O amor pode também ser analisado sob várias perspectivas: filosófica, histórica, literária, psicanalítica, religiosa, social, entre outras. Nesse contexto, não se pode deixar de citar o ensaio de Octavio Paz (1994), em que ele teoriza sobre o amor, circunscrevendo-o ao grande campo da sexualidade humana e relacionando-o ao erotismo e ao sexo.

Neste trabalho, fizemos uma breve revisão da temática amorosa na perspectiva da historiografia literária, considerando-se suas concepções até o século em que Lucas publicou *Poesias*.

Na Antiguidade clássica, o amor aparece como Cupido na literatura. Filho de Pobreza e de Recurso (Platão, *O banquete*, 203c-e), nunca está satisfeito, morre e ressuscita ao sabor das circunstâncias, sempre em busca da beleza e do que é bom. Já na Idade Média, floresceu o chamado amor cortês. Esse jogo literário amoroso, “como se sabe, joga[va]-se a três, a dama, o marido, o amante.” (Duby, 1996, p. 247). Praticado em cantigas e romances e parodiado no *Do amor*, de Chapelain (*apud* Duby, 1996, p. 267), o amor cortês projetava a imagem da amada como uma nobre inacessível ao jovem cavaleiro que a amava. Ou seja, tratava-se de um conjunto de convenções literárias a partir das quais o amor era tematizado na literatura.

No Arcadismo, há uma revalorização da cultura clássica. O amor é norteador pela razão, e esse controle da razão sobre o amor “[...] se exercia de fora para dentro, com a imposição de modelos ou ‘formas’ preexistentes” (Vizzoli, 2011, p. 139). Esses modelos se referem não apenas à personificação do amor, mas também a formas poéticas preestabelecidas, assim como à figuração do poeta em pastor e da amada em pastora. No Romantismo, há uma inversão desses papéis. Neste caso, a razão deveria brotar do

sentimento, este entendido como “[...] o grande impulso inicial que propiciaria a estruturação, de dentro para fora, das ‘formas’ adequadas [...]” (Vizzoli, 2011, p. 139). Assim sendo, o amor romântico se alimenta de si mesmo, na medida em que o foco está nas sensações do sujeito lírico apaixonado.

Considerando que *Poesias* foi publicado em período de transição da literatura brasileira — Arcadismo e Romantismo —, destacamos alguns elementos para fazer a análise do amor nesses sonetos e nesses improvisos.

3.1.1 Os sonetos: cenário, poeta, mulher amada e relações intertextuais

Identificamos 14 sonetos em que aparece a temática amorosa. Em apenas dois deles é possível identificar o cenário: “Se assim como nasci entre cabanas”, em que há referência à paisagem pastoril; e “Um dia destes próximos passados”, de tom burlesco e fescenino, que se passa em Coimbra.

Nos sonetos, o eu lírico demonstra diferentes posturas relativas ao amor. Ora o enxerga como fundamento da vida “[...] Amor é da existência o fundamento, / Sem ele a longa vida até seria / Da humana condição longo tormento.” (Alvarenga, 2025, no prelo); ora expressa sua vontade de privar-se desse elemento vital: “[...] Com razão a minha alma amor repu’na, / A isenção sempre é felicidade; / Amor mui raras vezes é fortuna.” (Alvarenga, 2025, no prelo).

As emoções do eu lírico oscilam entre submissão, esperança, exaltação e desejo de reciprocidade, destacando a complexidade da sua experiência amorosa. Para expressá-las, ele se apresenta como pastor, embora não de forma explícita vista em poemas lusobrasileiros anteriores: “Sou Pastor, não te nego; os meus montados [...]” (Costa, 2002, p. 52). Mas mesmo assim, é possível depreender esses traços que relacionam o eu lírico a esta figura:

Se assim como nasci entre cabanas,
Nos matos entre as feras eu nascera;
Se delas co’o costume ali bebera
O leite, que me deram as Serranas;

Viver entre Pastoras desumanas
Fora um bem, que o meu Fado me fizera;
E então minha alma aflita não sofrera
Tantas horas de dor, dias, semanas.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo)

Observa-se, assim, que, nesse aspecto, ele se afasta um pouco da tradição árcade, ao explorar novos caminhos para representar o eu lírico.

Vale acrescentar, no entanto, uma apresentação atípica do poeta no soneto “Um dia destes próximos passados”, no qual ele desempenha o papel de observador e narrador de uma cena. Ao invés de ser o pastor que descreve seus sentimentos amorosos, ele narra um encontro amoroso alheio, atuando como um espectador: “Um dia destes próximos passados, / Estando a noite co’o luar divina, / Encontrei junto ao Arco d’Almedina / Dois vultos num só vulto combinados. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Em relação à mulher amada, ela aparece em 13 sonetos, sendo nomeadas, na maior parte deles, como Anarda, Armia, Marília, etc. Esses nomes remetem a pastoras na poesia luso-brasileira, como é perceptível nas obras de Botelho de Oliveira (2005, p. 24): “Quando vejo de Anarda o rosto amado [...]”; de Cláudio Manoel da Costa (2002, p. 63): “[...] Pois se Anarda em mim vive, e eu nela vivo, [...]”; e de Gonzaga (2002, p. 686): “Tu não verás, Marília, cem cativos [...]”.

Essa mulher é exaltada e idealizada, sendo o maior prêmio que o eu lírico almeja:

[...]
Que julgas tu, Anarda, que eu faria?
Acaso que grandezas aspirando
Tesoiros, Cargos, Honras, ou que o mando
Sobre os meus semelhantes pediria?

Nada disto pedi, Anarda bela;
Mais preciosos bens eu reconheço
No bem, porque a minha alma se desvela.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo)

E serve, também, de inspiração para o poeta, quando ele está aflito:

[...]
Se essa gente infeliz adoça o pranto
Cantando nas prisões, Marília, eu rogo,
Que um assunto me dê para o meu canto.

Eu, que vivo em prisão, e em vivo fogo;
Também quero cantar, porque entretanto
Quero dar à minha alma um desafogo. (Alvarenga, 2025, no prelo)

Além disso, identificamos dois tratamentos distintos quanto aos aspectos e aos atributos da mulher, assim como em relação à conduta e à natureza delas.

Nos sonetos, ela é quase sempre muito bonita, sendo que, em alguns, há destaque para sua beleza:

Para pintar, Anarda, esse composto
De perfeições, qu’inspira amor e zelos,
Retratar o teu rosto, os teus cabelos,
Lápis, tintas, pincéis tinha disposto.

Apenas do teu lindo, meigo rosto
Desenhei os teus vivos olhos belos,
Fui a afirmar-me neles, e ao vê-los
Cai-me o lápis da mão convulso em gosto.

Que transporte não teve esta alma então!...
Ah! Pelo que sucede em caso tal,
Perdoa fazer-te esta reflexão:

Se só este desenho fez-me o mal
De sentir todo o corpo em convulsão;
O que não me fará o Original?... (Alvarenga, 2025, no prelo)

Essa tópica do retrato da amada aparece também em obras de outros poetas anteriores a Lucas, como na Lira II — “Pintam, Marília, os Poetas”, de Tomás Antônio Gonzaga:

[...]
Os seus compridos cabelos,
Que sobre as costas ondeiam,
São que os de Apolo mais belos;
Mas de loura cor não são.
Têm a cor da negra noite;
E com o branco do rosto
Fazem, Marília, um composto
Da mais formosa união.
[...] (Gonzaga, 2002, p. 575)

Percebemos a relação intertextual, não apenas relativa ao tema — a beleza e o retrato da mulher amada —, mas também em relação ao desejo do eu lírico pelo corpo feminino.

Quanto à conduta, as mulheres são apresentadas, em alguns sonetos, como inconstantes e volúveis, embora não tenham culpa desse comportamento, porque, segundo o poeta, é a natureza delas: “[...] Se constância não tens, não tens firmeza, / A culpa disso, Alcina, não tiveste; / Eu não chamo delito, o que é fraqueza. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Essa volubilidade causa o afastamento do pastor: “[...] Se crês Márcia por mim de amor acesa, / E vês, que os sacrifícios não lhe aceito; / É porque a bela Márcia em meu conceito, / É volúvel, cruel por natureza. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Outro aspecto da natureza da mulher que aparece nos sonetos é a dureza do coração, que não corresponde aos sentimentos do eu lírico. A amada continua a ser alvo de desejo, mas é descrita como tirana e sua expressão furiosa é evidenciada no lugar de sua beleza: “É possível, meu bem, que não abale / Meu pranto, minha dor teu duro peito! / Que me mandes, cruel, que o teu respeito / Não ultraje; que sofra; e que me cale! / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Já no soneto “Um dia destes próximos passados”, a mulher é representada de uma forma diferente. Não está em cena uma pastora, mas uma criada, uma mulher do povo. Esse poema, além de evidenciar o olhar poético de Lucas para cenas citadinas, é o único que dá voz a uma mulher, mas o tratamento dado a ela é diferente, pois não é nomeada, sendo referida pejorativamente como a “porca servilheta” (ALVARENGA, 2025, no prelo).

Se, por um lado, esse soneto dialoga com uma longínqua tradição em que as mulheres do povo são apresentadas de maneira irônica, por outro, também aponta para um período posterior à época do Lucas — o Romantismo brasileiro — em que essa ironia relativa ao tratamento da mulher popular permanece, como é o caso de um poema de

Álvares de Azevedo (2004, p. 138): “É ela! é ela! — murmurei tremendo, / E o eco ao longe murmurou — é ela!... / Eu a vi... minha fada aérea e pura, / A minha lavadeira na janela! / [...]”.

Nos sonetos que tratam do amor é constante também a presença de mitos greco-romanos, destacando-se a veia clássica de Lucas. Essas figuras aparecem diretamente em oito sonetos, materializadas em Anfião, Apolo, Cupido, Fado, Fortuna, Musas, Orfeu, entre outras. A Fortuna, por exemplo, é aludida em dois deles. Sua volubilidade é explorada em um poema que trata do abandono do eu lírico pela mulher amada: “[...] Por isso, se te encontro nesse estado, / Não acuso a Fortuna, que variante, / Pode a roda voltar, e em um instante / Passar eu de infeliz a afortunado. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

No soneto “Conhece mui bem, Senhor Cupido”, o eu lírico foi mortalmente ferido pela seta do Deus do Amor, mas o perdoaria se ele fizesse com que Alcina o desejasse: “[...] Se fazes, que me queira Alcina Bela” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Em “Se o Cantor Trácio lá no Olimpo santo”, os mitos de Orfeu e Anfião são usados para mostrar quão grandiosa foi a conquista da mulher amada. O primeiro é o célebre cantor Trácio, que foi até as profundezas do Tártaro atrás de Eurídice e, com o seu canto, convenceu o senhor do submundo a deixá-la partir. O segundo é Anfião, que teria construído as muralhas de Tebas com a graça do seu canto (Ribeiro Júnior, 2014).

Se o Cantor Trácio lá no Olimpo santo
É por Nume entre os Numes venerado,
Só porque com seu canto delicado
Hirtas feras domou cheias d’espanto:

De Tebas o Cantor se com seu canto,
Depois de tanta glória haver granjeado,
Por ter as duras penhas abrandado,
Conseguiu entre os Numes outro tanto:

Se estes foram enfim do Olimpo ao cume,
Por fazerem co’as vozes divinais
Mudar a natureza o seu costume:

Eu, que Armia venci com pranto e ais,
Mereço outro lugar, sou mais, que Nume,
E nos braços de Armia; que inda é mais! (Alvarenga, 2025, no prelo)

Se essas duas figuras mitológicas alcançaram o lugar mais elevado de toda a mitologia, o cume do Olimpo, por terem mudado o curso da natureza com seus talentos musicais, o eu lírico mereceria muito mais por ter conseguido vencer o coração da amada, pois o coração dela era mais duro que as pedras e as feras vencidas por Anfião e Orfeu.

Essas figuras aparecem também em obras de outros poetas luso-brasileiros, como na de Cláudio Manuel da Costa e de Silva Alvarenga:

Já vós vistes, que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;

Da lira de Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.
[...] (COSTA, 2002, p. 51)

[...]
C' os teus sons, mais do que humano
Comoveu os duros troncos,
Arrastou rochedos brancos
O Tebano fundador.

Tu venceste o carrancudo,
Negro Averno, sempre aflito;
E abrandaste do Cocito
O sanhudo ladrador.
[...] (Alvarenga, 1996, p. 258)

Percebemos, com este estudo, uma forte relação dos sonetos de Poesias com a tradição neoclássica devido à escolha do cenário, ao tratamento dado à mulher e às relações intertextuais.

3.1.2 Os improvisos: cenário, poeta, mulher amada e relações intertextuais

O amor é trabalhado em todos os 11 improvisos de Poesias. O cenário não é explícito na maioria desses poemas, mas em um deles as relações amorosas estão relacionadas ao teatro: “[...] No Teatro dos amantes, / Que eu vi sempre até agora, / Muda-se logo de Cena, / Quando o seu bem vai-se embora.” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Considerando o palco como o local onde se passam as cenas e as confissões amorosas dos improvisos, nele há apenas dois atores — o poeta e a amada. Esses dois sujeitos são o centro das cenas que se desenrolam em um cenário com pouquíssimos elementos. O que há é um jogo de luzes em que ora se destaca a amada ora o poeta, sendo que este é, na maior parte das vezes, o foco principal.

Em relação ao eu lírico, ele demonstra seus sentimentos de forma explícita. No que se refere a sua postura, este reafirma seu amor ou enaltecendo sua paixão ou enaltecendo a si próprio enquanto amante. Em alguns poemas, os modos como ele demonstra seu sentimento são artifícios para a conquista amorosa, como percebemos nos dois improvisos do motivo “Um Coração, como o meu”⁴: “[...] Se sempre ao meu Coração / Unires, Armia, o teu; / Só assim talvez consigas / Um Coração, como o meu. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Nesses poemas, o poeta demonstra uma grande confiança em si e em suas qualidades, através de elogios à sua natureza, à sua fidelidade, à sua sinceridade e a outras virtudes suas. Podemos entender esse comportamento como parte do jogo amoroso. Ao afirmar que tem um coração fiel, raro e sincero, o poeta se coloca como um homem perfeito para a amada:

⁴ Os improvisos não têm títulos. Começam sempre com a palavra Motivo. Por isso serão referenciados pelo verso dos motivos. Quando houver mais de improviso para o mesmo motivo, esses seriam referenciados pelo primeiro verso do improviso.

[...]
Escuta, Armia, o meu Canto;
No assunto excede ao d'Orfeu,
Grande Cantor; mas não tinha
Um Coração, como o meu.

Se de um coração fiel
É todo o empenho teu;
Por mais que busques, não achas
Um Coração, como o meu.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo)

O amor nestes poemas é representado de forma mais física e emocional, como se percebe nos improvisos anteriores e em “A mesma respiração”: “Eu respiro, ela respira / Em tão doce confusão; / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo). Neles, o corpo humano também expressa a particularidade e a intensidade do sentimento amoroso, através de menções aos olhos e à respiração, esta considerada termômetro do amor.

A relação entre corpo e sentimento permite que o leitor vivencie essa dinâmica de forma mais central e íntima, com a presença de figuras imagéticas que se concentram neste encontro amoroso. As imagens evocadas — como a fusão das respirações, o êxtase até a perda dos sentidos como metáfora do gozo, e o fogo, da paixão — intensificam a percepção da experiência amorosa ao unir corpo e emoção em uma manifestação concreta de intimidade. Essas figuras ampliam o alcance do sentimento nos improvisos, levando a um enlace carnal: “[...] Unindo o rosto a meu rosto, / O seu ao meu Coração, / Perde os sentidos, e perde / A mesma respiração. [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

O ato de se apaixonar sugere um sentimento avassalador, que ultrapassa os limites da racionalidade. No entanto, embora essa paixão traga felicidade, ela também pode provocar profunda tristeza. Em improvisos dos motivos “A ternura de meus ais”, “Sem a tua companhia” e “A saudade desabrida”, o poeta expressa infelicidade constante se está distante da mulher amada. Esse estado de tristeza é poderoso e visível, capaz de comover a natureza e seus componentes mais rígidos: “[...] Sentem troncos, sentem penhas, / Sentem feros animais; / Só tu, Marília, não sentes / A ternura de meus ais! / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Da mesma forma, o tempo, comumente associado à ideia de que cura todas as dores, não suaviza a saudade, de modo que elementos como riquezas, fama ou popularidade sequer podem torná-lo feliz. Para o eu lírico, a presença da amada é mais importante para sua existência e alegria, acreditando que terá um fim precoce por viver sem seu amor: “[...] Cedo existirá meu corpo / Debaixo da campã fria; / Por pensar, que hei de viver / Sem a tua companhia.” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Além disso, no improviso do motivo “Hei de amar-te até morrer”, o poeta experimenta uma paixão imediata, à primeira vista. Esse sentimento, capaz de transcender as dimensões da vontade individual, independe da reciprocidade da amada, e é apresentado como uma força inexorável, posicionado acima do destino e das suas próprias intenções.

Neste improviso, a morte é a única força capaz de interromper esse laço tão fiel e inabalável pela amada, demonstrando o compromisso e a determinação do poeta por um amor que só se extinguirá com o fim da sua própria existência. “[...] Por me indenizar da perda, / Que a morte me há de trazer, / Hei de ser teu toda a vida, / Hei de amar-te até morrer. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Neste poema, em especial, o poeta é tomado por um amor avassalador, que se estabelece como uma força superior à sua própria vontade. Nele, o sentimento amoroso não se configura como algo escolhido ou deliberado; é uma sensação que transcende sua própria autonomia. Essa entrega incondicional é reforçada por seu juramento de amar até o fim da vida, independentemente da reciprocidade ou das circunstâncias externas. Neste viés, o amor atua como uma entidade, uma força inquebrável, cuja única alternativa de insucesso é a inevitabilidade da morte.

Um eco da força do amor, que só se acaba com a morte, se faz presente também no poema “Lembranças de morrer” de Álvares de Azevedo (2004, p. 85-86): “[...] Descansem o meu leito solitário / Na floresta dos homens esquecida, / À sombra de uma cruz! e escrevam nela: / — Foi poeta — sonhou — e amou na vida.—”.

Em relação à mulher amada, ela é representada em todos os improvisos como o par deste eu lírico. Todas recebem os nomes já conhecidos de pastoras da literatura lusobrasileira. Na maioria dos improvisos, ela participa do jogo amoroso, muitas vezes apaixonada, outras com desafeição: “[...] Na presença do seu bem / Marília suspira, e chora; / Depois dança, canta, e brinca, / Quando o seu bem vai-se embora. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Quanto aos atributos dessa mulher, há menção recorrente às partes do corpo feminino: os olhos, as mãos e seus gestos; a respiração, que movimenta o peito de forma apressada ou vagarosa; os braços e o rosto. É representada como bela, perfeita, cheia de mimos e graça. Suas qualidades e beleza, porém, só têm valor porque é estimada e admirada pelo eu lírico:

[...]
De que serviam as graças,
Que a Natureza lhe deu,
Não tendo para estimá-las
Um Coração, como o meu?

Seriam de balde, Armia,
Os dotes, que o Céu te deu;
Se não houvesse no mundo
Um Coração, como o meu.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo)

Quanto à conduta, ela assume uma postura acessível, formando, inclusive, par amoroso com o eu lírico: “[...] Sei, que existe em nossas almas / O mesmo grau de paixão; / Porque o mostra entre delírios / A mesma respiração. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Cabe destacar a mudança de foco que acontece no improviso “Ao mal e ao bem de mistura”, referente ao motivo “Quando o seu bem vai-se embora”. Nesse poema, há

uma mulher apaixonada, que sofre com a ausência de seu amado: “[...] Márcia, que é junto ao seu bem / Mais viva, e bela, que a Aurora, / Perde a cor, perde a viveza, / Quando o seu bem vai-se embora. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

No entanto, no já citado improviso “A ternura de meus ais”, a mulher não se comove com o lamento do eu lírico, que sensibiliza até troncos secos, duras pedras e animais ferozes. Diferente dos outros improvisos, neste, a mulher amada é cruel e fria, pois não corresponde ao sentimento do eu lírico.

Outra conduta abordada é a inconstância das mulheres, pois o comportamento delas oscila quando na presença ou na ausência do amado, como é perceptível no improviso “Jônia à vista do seu bem”, referente ao motivo “Quando o seu bem vai-se embora”: “Jônia à vista do seu bem / Só às direitas namora: / Depois a torto, e a direito, / Quando o seu bem vai-se embora. / [...]” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Quanto à intertextualidade, há presença de versos muito conhecidos e recorrentes em canções populares e em obras de outros poetas da época de Alvarenga. No improviso do motivo “A saudade desabrida”, há uma estrofe que aparece em um livro de quadras populares:

[...]
O tempo, que tudo gasta,
Gasta a pedra, o bronze, a vida;
Só em mim gastar não pode
A saudade desabrida.
[...] (ALVARENGA, 2025, no prelo)

O tempo, que tudo gasta,
Gasta o ferro, o bronze, a vida;
Somente gastar não pode
A saudade desabrida. (Góes, 1916, p. 187)

Nesse livro é informado apenas que essa quadra circulava no folclore de Minas. Não sabemos se é de autoria de Lucas e foi posteriormente incorporada à tradição popular ou se já existia na poesia popular e foi incorporada por Lucas em seu improviso.

Outro improviso que também mantém forte relação com a poesia popular é o do motivo “Hei de amar-te até morrer”. Esse verso foi reproduzido em diversos poemas e músicas populares. Como exemplo, podemos citar a recorrência dele em obras de Tolentino de Almeida (1740-1811): “Hei de amar-te até a morte, / Quer tu me queiras, quer não: / Serei no amor desgraçado / Mas com discreta eleição. / [...]” (Almeida, 1861, p. 335, grifos nossos), e de Beatriz Brandão (1779-1868): “Nem o tempo, nem o fado / Tem em meu peito poder; / Contra o tempo e contra o fado / Hei de amar-te até morrer! / [...]” (Brandão, 2009, p. 217-218, grifos nossos).

Em relação às músicas populares, uma delas é uma modinha que fez muito sucesso no século XIX: “Ingrata, por que me foges, / Por que me fazes sofrer? / É inútil me fugires, / Hei de amar-te até morrer / [...]” (Moraes Filho, 1982, p. 264, grifos nossos).⁵

⁵ Quanto à autoria dela, Moraes Filho (1982, p. 264) atribui a Moniz Barreto, entretanto, Mário de Andrade (1930, p. 15) diz tratar-se de uma “peça anônima que se tornou muito celebrada em todo o Brasil [...]”.

Esse motivo mantém também uma longa tradição na música brasileira, alcançando os séculos XX e XXI, em músicas de José Mendes “[...] Sem pesar que um certo dia fosse me fazer sofrer, / Te entreguei meu coração, hei de amar-te até morrer! [...]” (HEI..., 1969, grifos nossos) e de Elba Ramalho: “[...] Ai! Meu bem querer. / Beija-flor, sou tua rosa / E hei de amar-te até morrer. [...]” (Ciranda..., 1997, grifos nossos).

Outro improviso que também dialoga com a tradição popular é o que tem como motivo o verso “Sem a tua companhia”. Esse motivo aparece, por exemplo, em uma coletânea de “Cantigas populares do Minho”: “Triste sou triste me vejo, / Sem a tua companhia, / Tão triste, que nem mo lembra / Se alegre fui algum dia.” (Revista..., 1898, p. 160, grifos nossos).

Ele faz parte também da letra da cantiga popular “Peixe vivo” (Pinto, 2023, p. 140), “Uma das canções infantis mais tradicionais de Minas Gerais” (Conceição et al., 2016, p. 11, grifos nossos): “Como poderei viver [...] / Sem a tua, sem a tua / Sem a tua companhia.”.

A partir deste estudo, identificamos uma relação dos improvisos de Lucas com a tradição popular, através, sobretudo, da intertextualidade com a música, especificamente a modinha. Primeiro gênero musical urbano (Tinhorão, 2010, p. 121), ela atendia à nova tendência de maior proximidade entre homens e mulheres na sociedade urbanizada do início do século XIX. Isso é perceptível, nos poemas, também pela maior presença do corpo feminino, o que o tornava mais acessível ao eu lírico. Além disso, a espontaneidade e a musicalidade dos improvisos também são resultados de seu diálogo com gêneros poéticos e musicais populares.

3.2 AMOR: UM TEMA EM DOIS GÊNEROS

A partir do exposto, percebemos que o cenário é um pouco diferente nos sonetos e nos improvisos. No primeiro, há presença de elementos bucólicos, como, por exemplo, cabanas. No segundo, o cenário desloca-se do espaço físico para o interior do poeta e focaliza o eu lírico e a amada.

Em relação à postura do poeta sobre o amor, identificamos também diferenças. Enquanto nos sonetos o eu lírico assume uma posição mais racional quanto ao amor, colocando-o sob o jugo da natureza; nos improvisos ele assume esse sentimento diretamente:

Sentir prazer, amar uma beleza
Não são atos da nossa Liberdade:
É força sup’rior à humanidade,
É Lei, que nos impôs a natureza.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo)

[...]
Por me indenizar da perda,
Que a morte me há de trazer,
Hei de ser teu toda a vida,
Hei de amar-te até morrer.
[...] (Alvarenga, 2025, no prelo)

Nos sonetos, o eu lírico se apresenta como pastor, o qual aguarda pela reciprocidade da mulher amada, depositando sua esperança na natureza, que acredita ser capaz de fazê-la apaixonar-se. Ele racionaliza esse sentimento, relacionando-o à natureza e ao destino.

O Ver-me de ti, Márcia, abandonado
Já não me faz mudar mais de semblante;
Pois quanto tem a sorte de inconstante,
A Sábia experiência o tem mostrado.
[...]

A natureza faz sempre mudanças;
E pela sábia Lei, que rege o mundo,
Às tormentas sucedem as bonanças. (Alvarenga, 2025, no prelo)

Já nos improvisos, o poeta expressa o amor de modo mais espontâneo e direto, comportando-se como um amante que ama de forma profunda e se entrega plenamente à experiência amorosa. Ele tem atitudes mais confiantes para conquistar o coração da amada, dispendo de artifícios e jogos amorosos, como exaltar seus atributos e seu amor incondicional. A conexão entre eles é mais próxima e íntima, em comparação aos sonetos. Nos improvisos, isso se reflete no contato físico, como a respiração compartilhada e a união dos corpos, e no estado emocional volátil.

Outro aspecto interessante refere-se à maneira como o poeta se posiciona perante a mulher amada. Nos sonetos, algumas vezes, o pastor se mostra satisfeito por apenas amá-la, de modo que esta não lhe deve reciprocidade. Já nos improvisos, algumas vezes, ele espera e deseja ser correspondido e, em muitas outras, ele é. A mulher, figura frequente nestes dois gêneros, recebe, em ambos, nome de pastoras e tem a beleza destacada.

No entanto, observamos tratamentos distintos dados a essa mulher. Nos sonetos, ela é exaltada e idealizada, sendo concebida de modo mais distante do poeta, como fria e indiferente. Nos improvisos, ela é bem acessível ao poeta, o que permite a existência de um jogo amoroso entre os dois, sendo seu corpo evidenciado.

Percebemos também que, em alguns sonetos, a mulher é apresentada como uma pessoa inconstante e volúvel. Mas, nos improvisos, isso é uma característica pouco explorada.

No que se refere às relações intertextuais, nos sonetos identificamos ligação com a tradição neoclássica luso-brasileira. Em alguns casos, as figuras mitológicas são usadas como ponto de referência para a experiência amorosa. Entretanto, nos improvisos, prevalecem ligações com poemas da tradição popular, cantigas e modinhas.

Pelo exposto, percebemos que o amor é tratado de forma diferente nesses dois gêneros. Nos sonetos, além dos aspectos formais, a temática amorosa é trabalhada de forma mais contida, com destaque para os elementos pastoris, como a paisagem bucólica, a presença de pastoras e de figuras mitológicas, bem como uma forte relação intertextual com outros poetas da tradição árcade. Também, identificamos, em alguns sonetos, traços do amor platônico: “[...] Em amar-te fineza não te faço; / Se te estimo, não é para obrigarte; / Quando te amo, a mim me satisfaço.” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Em muitos sonetos, o amor é representado como uma lei da natureza, sendo, dessa maneira, inescapável a qualquer ser humano. Considerando que, no neoclassicismo, a natureza é subordinada à razão, o amor também está submetido a ela. Sendo algo “natural”, o amor é, por consequência, universal e atemporal, o que pode ser percebido também na sua representação em forma de cupido e em referências a mitos, como os de Orfeu e de Anfião. Associado, em alguns sonetos, ao fogo — símbolo da paixão e da vida — o amor é visto como fundamento da vida: “[...] / Porque o fogo, Marília, sufocado / Dura muito entre cinzas fumegando; / Mas rebenta depois mais ateadado.” (Alvarenga, 2025, no prelo).

Em síntese, verificamos que a temática amorosa é trabalhada nos sonetos seguindo a tradição árcade. Isso porque o gênero funciona, conforme já afirmado, como horizonte para escritores e leitores. Assim, ao escrever os sonetos, Alvarenga trabalhou o amor nos moldes esperados para esse gênero neoclássico.

Em relação aos improvisos, a partir dos dados, podemos fazer uma relação entre suas características populares e a forma mais livre, mais expansiva e direta com a qual o amor é trabalhado nesse gênero. Destacamos os aspectos formais, a performance, o foco nos amantes — o poeta e a amada —, a proximidade entre eles, o jogo da conquista amorosa, além de uma forte relação intertextual com modinhas, cantigas e poemas populares.

Essa relação advém do fato de os improvisos terem algumas características da música, mantendo relação direta com modinhas da época. Considerando que esse era um tipo de música urbana, que apresentava como aspectos inovadores o “versejar para mulheres em letras que traduzem as imprudências e liberdades do amor” (Tinhorão, 2010, p. 123), entendemos que esses aspectos também influenciaram os improvisos de Lucas, o que resultou no tratamento mais livre à temática amorosa. A expressão desse sentimento se dá através dos sentidos, do contato físico com a mulher amada e de sua reciprocidade. Isso dispensa o recurso a mitos e similares, pois ele não tenta racionalizar o amor, mas vivenciá-lo. Assim, o diálogo dos improvisos com a tradição popular o distancia dos sonetos, não só quanto à forma mas também quanto ao tratamento dos temas, o que torna o improviso mais ligado à oralidade e à musicalidade.

CONCLUSÃO

Neste artigo, apresentamos o poeta Lucas José de Alvarenga e sua obra, especificamente seu livro *Poesias*. O objetivo deste estudo foi analisar os sonetos e os improvisos para verificar como o amor foi trabalhado nesses poemas. Baseamos nossa investigação na hipótese de que as particularidades e as origens desses gêneros influenciaram o tratamento da temática amorosa pelo poeta. Para isso, fizemos uma pequena revisão de bibliografia a respeito dos gêneros e do amor na historiografia brasileira.

Os resultados da pesquisa confirmaram que a origem neoclássica dos sonetos e a origem popular dos improvisos intervieram no tratamento da temática amorosa pelo autor. Nos sonetos, observamos a presença de elementos bucólicos e pastoris, a relação idealizada do eu lírico com a mulher amada, a intertextualidade com poemas árcades luso-

brasileiros e com a mitologia greco-romana. Já nos improvisos, verificamos o contato mais íntimo e corpóreo com a amada, as relações intertextuais com modinhas e outros gêneros populares.

Esses dados evidenciam como as particularidades de cada gênero delinearão a representação do amor na obra de Alvarenga, permitindo entender como uma obra produzida em um momento de transição na literatura brasileira apresenta características tanto da tradição neoclássica quanto da tradição popular. Isso é indício de que Poesias apresenta convergência de elementos de diferentes fontes, refletindo de maneira significativa o momento vivido pela literatura nacional no início do século XIX.

REFERÊNCIAS

ADÊT, E.; SILVA, J. N. de S. *Mosaico poético, poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas, [...]*. Rio de Janeiro: Tipografia Berthe e Raring, 1844. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/bndigital1065/bndigital1065.pdf>. Acesso em: 21 maio 2023.

ALMEIDA, N. T. de. *Obras completas*. Lisboa: Castro, Irmão e Cia., 1861.

ALVARENGA, L. J. *Observações á memória de Lucas Jose d'Alvarenga com as suas notas e hum resumo da sua vida*. Rio de Janeiro: Typographia do Diário, 1830a.

ALVARENGA, L. J. *Poezias*. Rio de Janeiro: Ogier, 1830b. 1 t.

ALVARENGA, L. J. *Poesias*. São Paulo: Ed. Unesp, 2025. (no prelo).

ALVARENGA, L. J. *Statira, e Zoroastes*. Rio de Janeiro: Plancher, 1826.

ALVARENGA, M. I. S. *Glaura*. Introdução, cronologia e notas: Fábio Lucas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ANDRADE, M. de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: L.G. Miranda, 1930. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7737?locale=en>>. Acesso em: 17 dez de 2024.

AZEVEDO, Á. de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Paulus, 2004.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. Delta Larousse, 1960, p. 533-557. In: BANDEIRA, M. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BLAKE, A. V. A. S. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura. 1970. 7 v. Disponível em: <digital.bbm.usp.br/view/?45000008352&bbm/5433>. Acesso em: 25 ago. 2023.

BRANDÃO, B. Volte embora o tempo a roda. Marmota Fluminense, Rio de Janeiro, n. 557, p. 3-4, 05 mar. 1855. In: PEREIRA, C. G. D. C. *Contestado Fruto: a poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868)*. 2009. 524 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <[CLÁUDIA GOMES DIAS COSTA PEREIRA](#)>. Acesso em: 15 jan. 2024.

BLUTEAU, R. *Vocabulário português, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu; Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v. 2 Supl. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/>>. Acesso: 25 maio 2023.

CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificacão portugueza*. 4. ed. Porto: Moré, 1874.

CIRANDA da rosa vermelha. Compositor: Alceu Valença. Intérprete: Elba Ramalho. In: BAIOQUE. Rio de Janeiro: BMG, 1997. 1 CD. Faixa 12.
COELHO, J. do P. *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto: Figueirinhas, 1960.

CONCEIÇÃO, M. B. L. *et al.* A integração pluricultural na educação musical brasileira. *European review of artistic studies*, Braga, v. 7, n. 3, p. 1-21, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/43347>>. Acesso em: 14 dez. 2024.

COSTA, C. M. da C. Obras. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 41-306.

DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: 34, 2004.

DUBY, G. *As damas do século XII*. Tradução: Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GONZAGA, T. A. Marília de Dirceu. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 571-708.

GÓES, C. *Quadras Populares Imperiais*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia, 1916.

GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 2019.
HEI de amar-te até morrer. [Compositor e intérprete]: José Mendes. In: Andarengo. Rio de Janeiro: Copacabana, 1969. 1 Disco. Lado A, Faixa 3.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura)*. Coimbra: Arménio Amado, 1970. 2 v.

LIMA, R. L. de. *A forma soneto*. Maceió: UFAL, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=lang_pt&id=Ms5pGq79XY4C&oi=fnd&pg=PA5&dq=forma+do+soneto&ots=DbZ1YEkh6s&sig=uf6lCTL8vcx7p3cWRoBtGBjVsdK#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MOISÉS, M. Gênero. In: MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 196-203.

MORAES FILHO, M. *Cantares Brasileiros*. Cancioneiro fluminense. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/Departamento de Cultura/INELIVRO, 1982.

NOVA coleção de modinhas brasileiras tanto amorosas como sentimentaes precedidas de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5165>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

OLIVEIRA, M. B. *Poesia completa*: música do parnaso, lira sacra. Intr., org. e fixação do texto: Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAZ, O. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PINTO, A. de M. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Brasília: Senador Federal, 2023. (Coleção Escritoras do Brasil).

PLATÃO. *O banquete*. Tradução, apresentação e notas: Irley F. Franco e Jaa Torrano. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2021. (Ed. bilíngue grego-português).

REVISTA do Minho. Para o estudo das tradições populares. Série 14, Ano 14, nº 20, 1898. Disponível em: <<https://aqualibri.cimcavado.pt/handle/20.500.12940/12664>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

RIBEIRO JÚNIOR, W. A. *Antíope, Anfião e Zeto*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos (SP), n. 0688, 15 fev. 2014. Disponível em: <<https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0688>>. Acesso em: 19 mar. 2024.

SAUTCHUK, J. M. M. *A poética do improviso*: prática e habilidade no repente nordestino. 2009, 222 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Traduzido do inglês e adaptado por Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1978. (Coleção Informação e Cultura, 10).

SILVA, J. N. de S. Poetas repentistas. In: SILVA, J. N. de S. *Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001, p. 303-325. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/Cap%C3%ADtulos%20de%20Hist%C3%B3ria%20da%20Literatura%20Brasileira%20e%20outros%20estudos.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elias Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins fontes, 1980.

VIZZOLI, P. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucite, 1997.

Submetido em 13 de março de 2025

Aceito para publicação em 28 de dezembro de 2025