



CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

DOUTORADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**REVITALIZAÇÃO DA ESTÉTICA ULTRARROMÂNTICA EM *O CONDE LOPO* (1886)
DE ÁLVARES DE AZEVEDO: CONTORNOS DE UMA POÉTICA *AVANT-LA-LETTRE***

DIONE MARA SOUTO DA ROSA

CURITIBA
2024

DIONE MARA SOUTO DA ROSA

**REVITALIZAÇÃO DA ESTÉTICA ULTRARROMÂNTICA EM *O CONDE LOPO* (1886) DE
ÁLVARES DE AZEVEDO: CONTORNOS DE UMA POÉTICA *AVANT-LA-LETTRE***

Tese apresentada como requisito para
obtenção do Grau de Doutora ao Curso de
Doutorado em Teoria Literária do Centro
Universitário Campos de Andrade –
Uniandrade.

Orientadora: Profa. Dra. Mail M. de Azevedo

CURITIBA
2024

TERMO DE APROVAÇÃO

DIONE MARA SOUTO DA ROSA

**REVITALIZAÇÃO DA ESTÉTICA ULTRARROMÂNTICA EM O CONDE LOPO (1886):
CONTORNOS DE UMA POÉTICA AVANT-LA-LETTRE**

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora pelo Curso de Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora – UNIANDRADE)

Profa. Dra. Regina Helena Urias Cabreira (UTFPR)

Profa. Dra. Veronica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Prof. Antonio Augusto Nery (UFPR)

Curitiba, 28 de fevereiro de 2024.

*Pela treva do espírito lancei-me,
Das esperanças suicidei-me rindo...
Sufoquei-as sem dó.
No vale dos cadáveres sentei-me
E minhas flores semeei sorrindo
Dos túmulos no pó.*

Álvares de Azevedo, "Lágrimas de sangue"

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Aos deuses, anjos e santos o ânimo e perseverança dando-me condições de finalizar este trabalho de tanto conhecimento, dedicação e pesquisa,

Ao poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo (*in memoriam*) pela inspiração e mentoria nos meus caminhos de estudo e criação literárias.

In memoriam de meus pais Ivone Souto da Rosa e Dulcí Col da Rosa, bem como de minha avó Edith Barbosa Souto e demais familiares, os quais me ensinaram o valor dos estudos,

A minha filha Isabelle Edith Aguilar da Rosa pela compreensão e força durante a execução do trabalho,

A Anibal Aguilar Becerra pelo incentivo incondicional,

A Marion Souto da Rosa Lemes e Gisele Silva por contribuírem com revisões e a finalização do trabalho,

À querida orientadora Mail Marques de Azevedo pela dedicação e ajuda dadas ao trabalho e aos inúmeros encontros sempre com o mesmo empenho e carinho,

À professora Regina Helena Urias Cabreira, grande amiga e incentivadora, e aos caros professores Anna Stegh Camati, Veronica Daniel Kobs e ao professor Antonio Augusto Nery por aceitarem participar do trabalho oferecendo valiosas contribuições.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	ix
RESUMO.....	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUÇÃO.....	1
1 MANUEL ANTONIO ÁLVARES DE AZEVEDO NO CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL E LITERÁRIO DO SÉCULO XIX.....	9
1.1 O HOMEM E O POETA.....	10
1.1.1 Criação literária: poesia.....	21
1.1.2 Criação literária: prosa.....	24
1.1.3 Cronologia.....	28
1.2 A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA.....	33
1.2.1 O Romantismo na Alemanha.....	38
1.2.2 O Romantismo na Inglaterra.....	44
1.2.2.1 Culto ao passado: Goticismo.....	49
1.2.3 O Romantismo na França.....	51
1.2.4 O Romantismo no Brasil.....	54
1.2.4.1 O gótico no Brasil.....	61
2 O BELO, O SUBLIME E O GROTESCO NA FANTASIA GÓTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	64
2.1 DO BELO E DO SUBLIME.....	65
2.2 DO GROTESCO.....	75
2.3 DA FANTASIA GÓTICA.....	81
2.3.1 O fantástico em Tzvetan Todorov.....	84
2.3.2 Eric Rabkin: o papel do fantástico na evolução do Goticismo.....	86
3 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	94
3.1 A CRÍTICA NO SÉCULO XIX: CONTEMPORÂNEOS E OUTROS.....	95
3.1.1 Visão da crítica literária portuguesa.....	96

3.1.2 Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891).....	98
3.1.3 Machado de Assis (1839-1908).....	99
3.1.4 José Veríssimo Dias de Mattos (1857-1916).....	100
3.1.5 Silvío Romero (1851- 1914).....	104
3.2 A CRÍTICA NO SÉCULO XX.....	107
3.2.1 Vicente de Paulo Vicente de Azevedo (1895-1979).....	107
3.2.2 Mário de Andrade (1893- 1945).....	110
3.2.3 Eugênio Gomes (1897 – 1972).....	112
3.2.4 Homero Pires (1887-1962).....	112
3.2.5 Hildon Rocha.....	114
3.3 A CRÍTICA DE TRANSIÇÃO: ANTONIO CÂNDIDO E ALFREDO BOSI.....	116
3.3.1 Antonio Candido (1918-2017).....	116
3.3.2 Alfredo Bosi (1936-2021).....	118
3.4 A CRÍTICA NO SÉCULO XXI.....	120
3.4.1 Júlio França.....	121
3.4.2 Fernando Monteiro de Barros Júnior.....	123
3.4.3 Cilaine Alves Cunha.....	124
3.4.4 Maria Lúcia Dal Farra.....	126
3.4.5 Natalia Gonçalves de Souza Santos.....	128
4 O CONDE LOPO (1886): UM POEMA ÉPICO NO ULTRARROMANTISMO.....	132
4.1 DA EPOPEIA CLÁSSICA AO POEMA ÉPICO NA LITERATURA BRASILEIRA.....	135
4.1.1 Prefácio.....	139
4.1.2 Frontispício “o poema de um louco”	145
4.1.3 Frontispício: “PRIMEIRA PÁGINA”	150
4.2 PROCEDIMENTOS LITERARIOS EM O CONDE LOPO.....	152
4.2.1 A estrutura <i>mise-en-abyme</i> de molduras narrativas.....	153
4.2.2 Epígrafes em <i>O Conde Lopo</i>	155
4.3 O CONDE LOPO ANALISADO.....	156

4.3.1 PRIMEIRA PARTE – CANTOS I e II.....	160
4.3.2 SEGUNDA PARTE – CANTOS III e IV.....	193
4.3.3 TERCEIRA PARTE – CANTOS V, VI e VII.....	222
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	254
REFERÊNCIAS.....	262

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lord Byron *reposing in the house of a fisherman having swum the Hellespont*, 1831

Figura 2 - O louco. Khalil Gibran

Figura 3 - A metáfora das bonecas russas e o sentido do ego

Figura 4 - *Las Valquirias*

Figura 5 - Sílfide

Figura 6 - A tortura de *Mazeppa*

Figura 7 - La leyenda de los duendes, realidade o ficción?

Figura 8 - Fantasma de horror. Papel de parede de celular HD

Figura 9 - Retrato de uma rainha esqueleto com uma coroa de prata na cabeça

Figura 10 - Ilustração de Frank Kirchbach (1896) da balada *Lenore*, de G. A. Bürger

Figura 11 - *Danse macabre*: a tradição sinistra que tomou conta da Europa Medieval

RESUMO

Este trabalho de tese é um marco nas pesquisas que vimos desenvolvendo sobre a obra de Manuel Antônio Álvares de Azevedo para a escrita de artigos e trabalhos acadêmicos. O foco do presente trabalho é o longo poema narrativo *O Conde Lopo*, escrito pelo poeta ainda nos tempos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, escolhido para esta pesquisa pelo ineditismo de suas características estruturais próximas às do poema épico no romantismo, à maneira de Byron em *Childe Harold's Peregrination* e *Don Juan*. É surpreendente a pouca atenção dedicada ao poema pela academia e pela crítica literária que, em geral, lhe aponta defeitos. Decorrem daí os objetivos deste trabalho: contribuir para o destaque do papel múltiplo de Álvares de Azevedo na formação da literatura brasileira, por intermédio de uma análise de *O Conde Lopo* que valorize seus aspectos de construção estética. Como preâmbulo necessário, fez-se um retrospecto da criação literária do jovem poeta, no panorama histórico-cultural do século XIX, e um levantamento da avaliação de sua obra pela crítica literária. Seguiu-se o estudo da avaliação da obra azevediana a partir de críticos contemporâneos como José Veríssimo, Sílvio Romero e Machado de Assis; no século XX, Joaquim Norberto, Hildon Rocha e Mario de Andrade; no período entre séculos Antonio Candido e Alfredo Bosi, e, finalmente, no século XXI, Maria Lúcia Dal Farra, Cileine Alves, Fernando de Barros Monteiro Júnior e Natalia de Souza Santos. Com a análise efetiva dos componentes estruturais do poema épico *O Conde Lopo*, no capítulo final, demonstrou-se o domínio de Álvares de Azevedo dos conceitos filosóficos do romantismo, o belo e o sublime, desenvolvidos no Prefácio, bem como a variedade métrica e a musicalidade dos versos, nos oito CANTOS que compõem o poema. Para a análise de eventos e personagens da narrativa criaram-se gráficos demonstrativos da narração em moldura, que se espraia em diferentes episódios, numa estrutura *mise-en-abyme* que leva ao desenlace.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo. Poema épico. *O Conde Lopo*.

ABSTRACT

This dissertation is a milestone in the research we have been developing on the work of Manuel Antônio Álvares de Azevedo for the writing of articles and academic works. Its focus is the long narrative poem *O Conde Lopo*, written by the poet during his academic years at Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, which we chose for this research due to the originality of its structural characteristics similar to those of the epic poems in Romanticism, as practiced by Lord Byron in *Childe Harold's Pilgrimage* and *Don Juan*. It is surprising how little attention has been paid to the poem by the academia and literary critics who, in general, point out its flaws. Hence the objectives of this work: to contribute to highlighting the multiple roles of Álvares de Azevedo in the formation of Brazilian literature, by means of an analysis of *O Conde Lopo* that values its aesthetic construction. As a necessary preamble, a retrospective was done of the young poet's literary creation, in the historical-cultural panorama of the 19th century. There followed the study of the critical evaluation of Azevedo's work starting with his contemporaries José Veríssimo, Sílvio Romero and Machado de Assis; in the 20th century, by Joaquim Norberto, Hildon Rocha and Mario de Andrade; in the period between centuries by Antonio Candido and Alfredo Bosi, and, finally, by Maria Lúcia Dal Farra, Cileine Alves, Fernando de Barros Monteiro Júnior and Natalia de Souza Santos in the 21st century. The effective analysis of the structural components of the epic poem *O Conde Lopo*, in the final chapter, has emphasized both Álvares de Azevedo's mastery of the philosophical concepts of romanticism – the beautiful and the sublime – as developed in its Preface, as well as the metric variety and the musicality of the verses, in the eight CANTOS of the poem. As an aid to the analysis of events and characters in the plot, graphs were devised to demonstrate its *mise-en-abyme* structure of framed stories that leads to the outcome. *denouement*.

Keywords: Álvares de Azevedo. Epic poem. *O Conde Lopo*.

INTRODUÇÃO

*[...] E o sonho transformou-se-lhe – Corria
Num rápido corcel cuja brancura
Reluzia nas trevas, entre a densa
Escuridão da noite, como fósforo,
Com um fulgir de seda tremulante.*

*Dos olhos do corcel partiam lumes
De vermelho fulgor; as largas clinas
Soltas ao vento, floreadas, trêmulas
Refulgiam nas tenebras, mas pálidas
Como um perfil de morto.*

Álvares de Azevedo

O medo atávico da escuridão é herança de nossos ancestrais primitivos para quem representava ameaça de morte. Faz parte do que Carl Gustave Jung denomina de inconsciente coletivo que subjaz à criação de mitos, visões, ideias religiosas e certas espécies de sonhos comuns a numerosas culturas e períodos da história. Trata-se de arquétipos que não são herdados pelos seres humanos individualmente: o que se transmite na espécie humana é a predisposição de criar mitos e símbolos significativos para a experiência comum de cada vida individual. Por outro lado, como psiquiatra e criador da psicologia analítica, Jung afirma a necessidade de se deparar com as próprias sombras, a fim de se conhecer realmente, afirmando que “Ninguém se torna iluminado por imaginar figuras de luz, mas sim por tornar consciente a escuridão”¹. Entende-se que somente na escuridão as potencialidades são reveladas, ou seja, é o sofrimento o agente propulsor de evolução, tendo em vista que não se chega à luz sem antes passar pela escuridão. O que é iluminar senão aclarar a sombra

¹ Disponível em <https://www.pensador.com/frase/MTIzNjUzNg/>.

na escuridão? Para Jung, a sombra é o arquétipo do lado sombrio da personalidade na psicologia, mas e a literatura, como entende a sombra e a escuridão?

Com essas considerações pretendemos justificar nosso interesse pelas sombras, fantasmagorias, escuridão e trevas do ser humano e sua relação com a literatura. É com uma tocha nas mãos que avançamos pela floresta escura em busca da saída e o que levamos é a experiência de nossos confrontos internos com o medo, que é a emoção mais forte que o ser humano pode experimentar. E fica a questão: Como a literatura vê esse sentimento primitivo? A literatura convida os leitores a elevar a mente, o espírito e o coração, através de seus escritores, poetas e prosadores. A literatura contempla o belo e o sublime, mas também pode abarcar o disforme e o grotesco. Quem duvida de autores que possuam uma lírica tão complexa?

É na obra exponencial de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, escrita no brevíssimo período de sua criação literária, de 1848 a 1852, que se debruça esta pesquisa. Expressão do ultrarromantismo brasileiro do século XIX, na poesia de romantismo exacerbado e na prosa de forte tendência ao grotesco, sua obra, publicada após sua morte prematura antes de completar 21 anos, inclui: *Poesias diversas* (1853), *Lira dos vinte anos* (1853), *Noite na taverna* (1855), *Macário* (1855), *Poema do frade* (1862), *Livro de Frá Gondicário*, (1942) e *O Conde Lopo* (1866), entre outros poemas, além de considerável número de cartas. Publicou em vida apenas um ensaio sobre Alfred de Musset – “Jacques Rolla” (1833) – além de orações fúnebres em homenagem aos amigos e companheiros Feliciano Coelho Duarte (1850) e João Batista da Silva Pereira (1851), no *Jornal do Ensaio Filosófico Paulistano* (maio de 1851 a maio de 1852), periódico renomeado posteriormente *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*.

Das arcadas da Faculdade de Direito do Largo São Francisco para a república de estudantes, na São Paulo do século XIX, dedicado a leituras extensivas e a um escrever incessante, Álvares de Azevedo tornou-se ainda na juventude um erudito que, basicamente, sonhou e escreveu. Poeta à moda de Byron, foi um dos precursores do gótico nas letras brasileiras tendo comungado, através de inúmeras epígrafes em sua escrita, com os mais notáveis escritores do século XVIII e XIX, e trazido ao conhecimento de seus seguidores a movimentação literária e as novas tendências estéticas que circulavam na Europa, especialmente na Inglaterra.

Grande parte de sua obra foi exaustivamente estudada e comentada, enquanto outras não receberam a devida atenção, ou foram alvo de críticas desfavoráveis. É o caso do objeto deste estudo, o longo poema narrativo *O Conde Lopo*, pelo qual nos interessamos desde a primeira leitura, em razão do ineditismo de suas características: estruturado nas linhas do poema épico clássico, o único exemplo na literatura romântica nacional da forma praticada por Byron, em *Don Juan* – embora como sátira ao notório conquistador – e em *Childe Harold's Peregrination* (1818), bem como por Samuel Taylor Coleridge, em *The Rime of the Ancient Mariner* (1798). Com o objetivo, portanto, de contribuir para o destaque do papel múltiplo de Álvares de Azevedo na literatura brasileira, propomos alguns passos intermediários: revisão da avaliação de sua obra por críticos contemporâneos – José Veríssimo, Sílvio Romero e Machado de Assis; no século XX, por Antonio Candido, e finalmente, no século XXI, por Maria Lúcia Dal Farra, Fernando de Barros Monteiro Júnior, Júlio França, Natália Gonçalves de Souza Santos e Cilaine Alves.

Inicialmente buscamos esclarecimento sobre a criação do poema, sua avaliação crítica e sobre a dicção poética, com poucos resultados. A pesquisa nos levou a várias edições que atualizavam a linguagem do poema, mas que não traziam

outras informações. Daí nosso interesse por uma pesquisa aprofundada do poema, quiçá focando aspectos inéditos. Pretendemos, assim, demonstrar seu valor não como simples emulação de Byron ou Coleridge, mas como a expansão feita por Álvares de Azevedo do formato utilizado pelos poetas ingleses. Leitor assíduo do que se passava na Europa, através de revistas e periódicos trouxe para o Brasil a discussão, a partir do prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, de Thèophile Gautier, sobre a “arte pela arte”. Azevedo inicia o prefácio de *O Conde Lopo* com o aforismo ou fragmento que iniciará a sua discussão “o fim da poesia é o belo”, discorrendo sobre a questão da moralidade não se relacionar com o fim da arte, pois a missão do poeta, segundo ele, é o apostolado da beleza e o texto não é lugar para se sustentar teorias sobre a moralidade, ou seja, o único juízo relevante é sobre a beleza (p. 118).

Nossa pesquisa sobre a vida e a obra de Álvares de Azevedo antecede mesmo nossa dissertação de mestrado “*Noite na taverna (1855) de Álvares de Azevedo: amor e morte emoldurados por sombras góticas*” concluída em 2016, em que discutimos o romance no aspecto gótico-fantástico e na especificidade da estrutura em sete capítulos ou contos, inseridos em uma moldura externa – o ambiente da taverna – onde um grupo de jovens, reunidos para uma noitada boêmia, se propõem a narrar experiências extraordinárias de seu passado. O primeiro e o último dos contos, intitulados respectivamente “Uma noite no século” e “O último beijo de amor”, nos quais a proposta é estabelecida e narram-se os incidentes finais, funcionam como moldura interna das cinco micronarrativas feitas pelos participantes. A familiaridade com a técnica narrativa em moldura, que se observa igualmente na estruturação de *O Conde Lopo*, será certamente um facilitador de nosso trabalho.

A presente pesquisa está estruturada em quatro capítulos, a saber:

O primeiro capítulo está voltado para contextualização dos tempos vividos por Álvares de Azevedo dentro da história do Brasil, de 1831 até 1852. Seus biógrafos mais notáveis são Vicente de Azevedo e Hildon Rocha, em *Álvares de Azevedo desvendado* (1977) e *Álvares de Azevedo: anjo ou demônio do romantismo* (1982), respectivamente. A eles devem-se informações sobre o sofrimento íntimo do poeta, morto na flor dos seus quase 21 anos, e sobre suas últimas palavras: “Que fatalidade, meu pai” (1977, p. 193). O estigma da morte prematura tornou-se temática permanente de sua lírica e sombra inarredável de seus breves anos de vida. Assim como outros românticos, o jovem poeta brasileiro explorou intensamente o tema da morte, que constitui o eixo principal de *O Conde Lopo*, epítome da estética ultrarromântica de sua obra. Leitor incansável, Álvares de Azevedo manteve contato próximo com o desenvolvimento do Romantismo na cena literária da Europa.

O primeiro subitem, “A revolução romântica”, apresenta considerações sobre o Romantismo na Alemanha, Inglaterra, França e Brasil com as ideias de seus principais expoentes: Friedrich Schiller (1759-1805) e Johan von Goethe (1749-1832), representantes do classicismo de Weimar, que se unem a Johan Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) e aos irmãos Friedrich Schlegel (1772-1789) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845). São os novos rumos do *Sturm und Drang*² na literatura e na crítica.

O movimento romântico iniciado na Alemanha apresenta caráter revolucionário, não somente na arte, mas contra o classicismo e suas formas, instaurando o universo do “eu”, na medida em que as preocupações não são mais coletivas como no Iluminismo, mas de caráter individual. Na Inglaterra do século XIX, surge o romantismo gótico com a genial inferência de Lord Byron e de outros poetas

² Tempestade e Ímpeto.

introduzem uma estética insólita e tétrica. No Brasil, o grande expoente é Manuel Antônio Álvares de Azevedo.

No segundo capítulo, abordam-se conceitos basilares do belo, do sublime, do trágico e do grotesco³, teorizados por Dionísio Longino – *Do sublime* (2015); Edmund Burke – *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza* (2016); Immanuel Kant – *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (2017); Friedrich Schiller – *Do sublime ao trágico* (2011); Victor Hugo – *Do grotesco e do sublime* (2010), bem como conceitos de fantástico, gótico e Romantismo na Alemanha, Inglaterra e França. Tem-se apoio nos estudos de Luiza Lobo; – *Poéticas do romantismo* (1987); Remo Cesarini– *O fantástico*, (2006); Karin Volobuef – *Frestas e arestas* (1999); Jacob Guinsburg – *O romantismo* (1978); Fred Botting – *Gothic* (1996) dentre outros.

Paralelamente ao romantismo, estuda-se a estética do gótico, em particular seu pendor para o melodramático na exploração do sobrenatural e do terror, da insanidade e distúrbios psicológicos, vividos por personagens próprios do medievalismo: cavaleiros heroicos, donzelas em perigo, demônios e vilões cruéis. Embora a tradição gótica no Brasil não tenha atingido os níveis a que chegou na Inglaterra, França e Alemanha, nela estão incluídos elementos de configuração do gênero nos espaços, personagens, temas e narrativas de nossa literatura.

O terceiro capítulo estuda a posição da crítica literária brasileira na avaliação da obra de Álvares de Azevedo, iniciando com os contemporâneos Afrânio Coutinho, Sílvio Romero, José Veríssimo, Joaquim Norberto de Sousa Silva. No século XX, toma como base a crítica de Antonio Candido e Alfredo Bosi, ao lado de Mário de Andrade. Para a abordagem crítica do século XXI, refere-se a Maria Lucia Dal Farra, Fernando

³ As datas das referências a Longino, Burke, Kant, Schiller e Hugo são as das publicações atuais utilizadas na pesquisa.

Monteiro de Barros Júnior, Júlio França, Cilaine Alves e Natália Gonçalves de Souza Santos.

O pensamento crítico de Álvares de Azevedo é apresentado com base em sua binomia, ou seja, nos contrastes resultantes da dualidade da sua lírica (amor e morte), marcada pelo belo e pelo sublime, ao lado do grotesco e do satírico, que representam sua alma bifurcada e em oposição, porém complementar.

Em *O Conde Lopo* encontra-se uma proposta estética que perscruta as labaredas influenciadoras do movimento romântico vindas da Inglaterra, França e Alemanha e rende homenagens a diversos nomes do Romantismo inglês, alemão e francês – Byron, Novalis, Friedrich Schiller, Théophile Gautier, Alfred de Musset, George Sand, dentre outros – com criatividade e originalidade. E o que é mais importante, Azevedo desenvolve seus próprios pressupostos teóricos acerca da moralidade da poesia, do grotesco, do sublime e do belo.

O quarto e último capítulo é dedicado à análise do poema narrativo *O Conde Lopo*, com vistas a colocar em destaque a complexidade de gêneros, lírico, épico e dramático em que se insere. Inicia-se com a análise do “Prefácio”, em que se discutem os conceitos do belo e do sublime como finalidade da arte subscritos por Álvares de Azevedo, com inspiração nos estudos de Dionísio Longino, Edmund Burke e Friedrich Schiller.

A análise da estética ultrarromântica em *O Conde Lopo* inicia-se com informações básicas sobre a publicação e edições do poema e sobre sua estrutura peculiar, a fim de destacá-lo como mescla de gêneros literários. Observa-se em particular a intertextualidade com poemas narrativos do Romantismo inglês. *Childe Harold* (1818) e *Don Juan* (1819) de Byron, que é um poema satírico e cômico (heróico-cômico) em contraste com o tom sombrio e gótico de *O Conde Lopo*. Coexistem

questões intertextuais e mescla de gêneros focados na lírica ultrarromântica do poeta que combina amor e morte. Esta é vista numa dimensão maior, na medida em que discute a morte olhando para a vida, dimensionando a finitude do ser que se despede da vida jovem e cheio de sonhos.

1 MANUEL ANTONIO ÁLVARES DE AZEVEDO NO CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL E LITERÁRIO DO SÉCULO XIX

[...] *De meus dias a lâmpada se apaga:*
Roeram meu viver mortais venenos;
Curvo-me ao vento forte.
Teu fúnebre clarão que a noite alaga,
Como a estrela oriental me guie ao menos
Té o vale da morte!

Álvares de Azevedo ⁴

A convicção da morte prematura atormentou o poeta Álvares de Azevedo desde os primeiros anos de sua vida. Em carta de 12 de abril de 1851, confia à mãe, Dona Maria Luísa, os presságios que o invadiam no retorno a São Paulo e às lides estudantis, depois de férias no Rio de Janeiro: “Voa-me pelo corpo frio, como pressentimento de uma desgraça”... [...] “Estou com o sangue como gelado no coração, com o calor todo da vida fervendo na cabeça: tenho as mãos trêmulas”. Inclui um recado igualmente sombrio para a irmã: “O dia 12 de setembro está para chegar. Estou quase não fazendo anos desta vez” (Citado em ROCHA, 1982, p. xxxi). O sentimento de morte iminente se confirma: o poeta morre pouco mais de um ano depois, em 25 de abril de 1852.

A missiva está incluída em *Cartas de Álvares de Azevedo*, vindas à luz graças aos esforços de um parente, Luís Felipe Vieira Souto, a quem Dona Maria Luísa confiara a correspondência trocada com o filho⁵. Nas missivas, o pesquisador encontra os contornos do chamado mal-do-século, que vitimou jovens poetas brasileiros, caudatários do movimento romântico que se espraiava da Europa.

⁴ “Lágrimas de sangue”. *Poesias completas* (2002, p. 127).

⁵ No prefácio a *Cartas de Álvares de Azevedo*, Vicente de Azevedo informa que a primeira publicação das referidas cartas se deu em 1931, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, por iniciativa de Luís Felipe Vieira Souto.

Fagundes Varela comenta que “era bonito morrer moço, dentro do figurino do Romantismo, da nefasta influência dos primeiros românticos, pela repercussão de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Johann Wolfgang Von Goethe – marco inicial do Romantismo alemão –, que divulga o *Weltschmerz* (mal do século) desencadeando uma epidemia de suicídios, só na Europa” (Citado em AZEVEDO, 1977, p. 198).

1.1 O HOMEM E O POETA

Mal saído da adolescência, Álvares de Azevedo é leitor assíduo e tradutor da obra de Byron, em quem encontra a principal fonte de inspiração de sua obra poética. Teria herdado de Alfred de Musset as características do *spleen* – o tédio, a ironia, o sarcasmo e a autodestruição – inerentes à sua poesia, que fala de morte e de amor, plena de imagens de donzelas ingênuas, em contraposição às de cortesãs misteriosas, vultos que povoam seus sonhos adolescentes, mas que nunca se materializam. Decorrem daí o sofrimento e a frustração, de que procura alívio na lembrança da mãe e da irmã.

O poeta nasce em 1831, época de instabilidade política no mundo ocidental: os ideais do iluminismo inspiram a Revolução Francesa (1789), a independência dos Estados Unidos (1776) e, mais tarde, em 1822, já no século XIX a independência do Brasil. Na França, Napoleão Bonaparte personifica os ideais da burguesia e da Revolução Francesa, mas suas tropas são derrotadas em 1815 em Waterloo, marcando o fim da era do general francês e da hegemonia francesa no continente europeu. Luís XVIII volta ao trono restaurando a dinastia dos Bourbons e o Reino Unido inicia a sua expansão colonial pela África e Ásia.

Segundo o historiador Boris Fausto (2006), depois da independência, o Brasil deixava de depender de Portugal, adquirindo autonomia relativa, mas passava a ser dependente da Inglaterra, não só política, mas econômica e culturalmente. O Brasil adotou a monarquia como regime de governo sob o domínio do imperador D. Pedro I, legitimado pela Constituinte de 1824. Nos anos seguintes à independência, porém, o país viveu séria crise política com rixas entre políticos liberais e conservadores, rivalidade entre brasileiros e portugueses radicados no Brasil, e uma série de outros problemas que resultaram na abdicação de D. Pedro I, em 1831, em favor de seu filho infante D. Pedro II.

Nesse mesmo ano, nasce em São Paulo o escritor Manuel Antônio Álvares de Azevedo, um dos nove filhos do juiz Inácio Manuel Álvares de Azevedo e de Dona Maria Luísa Silveira da Mota, no dia 12 de setembro, na casa do avô materno, o Conselheiro Joaquim Inácio Silveira da Mota, na rua de São Francisco, por coincidência próxima à Faculdade de Direito do Largo São Francisco, o que originou a lenda de que o poeta teria nascido nas dependências da faculdade. A filha mais velha do casal, batizada com o nome da mãe, Maria Luísa, era a predileta do menino que a chamava carinhosamente de Nanhã. A morte do irmão Joaquim Inácio, apenas dois anos mais novo, abala profundamente o menino a quem o trauma da morte vai atormentar até o final de sua breve existência.

A família transfere-se, então, para o Rio de Janeiro, onde Manuel Antônio, depois de superar a depressão traumática, vai estudar no Colégio D. Pedro II, em regime de internato. Distingue-se na vida escolar merecendo elogios do diretor e proprietário do Colégio Stoll, que frequenta posteriormente, transcritos na “Cronologia da vida e obra do poeta”, organizada por Alexei Bueno em *Álvares de Azevedo – Obra Completa*: “Ele reúne, o que é muito raro, a maior inocência de costumes à mais vasta

capacidade intelectual que já encontrei na América em um menino de sua idade” (STOLL, citado em BUENO, 2000, p. 15).

A aplicação aos estudos e a rara capacidade intelectual permitiram-lhe tornar-se Bacharel em Letras e ingressar, em 1848 aos 16 anos, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, curso que a morte prematura o impediu de concluir. Com grande habilidade para a escrita e para a retórica, era sempre lembrado pelos colegas para proferir discursos em ambientes culturais e orações fúnebres, conforme informação de seus biógrafos Hildon Rocha e Vicente de Azevedo. Já nos idos de 1848, Azevedo cria a *Revista Mensal da Sociedade Ensaio Paulistano*.

Acostumado ao convívio com a família e ao bulício da cidade do Rio de Janeiro, Álvares de Azevedo não se agradou da provinciana capital paulista, o que expressa na correspondência com a mãe. Em carta de 12 de agosto de 1851, citada nas cartas do poeta, fala da aparência retrógada da cidade: “Nunca vi lugar tão insípido, como hoje está São Paulo – Nunca vi cousa mais tediosa e mais inspiradora de *spleen* – Se fosse eu só o que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia – mas todos pensam assim – A vida aqui é um bocejar infindo” (1976, p. 110). Nem a natureza local escapa aos comentários depreciativos, em que parodia a “Canção do exílio” (1846), de Gonçalves Dias “Aqui não acontece assim – e O céu tem névoas, a terra não tem verduras, as tardes não têm perfume. É uma miséria! É para desgostar um homem toda a sua vida de ver ruínas!” (V. AZEVEDO, 1977, p. 210)⁶.

Se considerarmos o prestígio da família, Álvares de Azevedo deve ser inserido no contexto da elite letrada do Rio de Janeiro, sem títulos de nobreza, mas que frequentava seus círculos. São comuns as referências do jovem poeta a bailes e *soirées* promovidos por condes e marqueses, entre eles a Marquesa de Santos, amiga

⁶ Usamos V. Azevedo como referência ao crítico e biógrafo do poeta, Vicente de Paulo Vicente de Azevedo.

de Dona Maria Luísa, cujos saraus atraíam convidados ilustres ao solar da rua do Carmo, onde Domitila de Castro viveu de 1834 a 1867, data de sua morte.

Os bailes da Sociedade Concórdia, que o jovem poeta frequentava em São Paulo, certamente ficavam abaixo dos padrões da corte. Tanto aqui como lá, no entanto, os comentários sarcásticos do jovem inteligente e bem apessoado não poupavam as moças que observava nessas reuniões, como ilustra a carta de 4 de agosto de 1848, dirigida a Dona Maria Luísa e citada nas *Cartas de Álvares de Azevedo*:

[...] ir a bailes para dançar com essas bestas minhas patricias, q. só abrem a bocca para dizer asneiras, acho q. é tolice. Não julgue Vmcê. q. fallo com exageração – a moça, senão a mais bonita, a estatua mais perfeita em tudo, uma Belisária⁷ (mineira) é uma estúpida q. diz – **nós não sabe dançá pôque**, etc. e comtudo é uma belleza, mas

É uma estatua estúpida e sem vida -- como diz o soneto do Octaviano. (AZEVEDO, 1976, p.106)

É importante observar o contraste entre o sarcasmo provocado pela observação das “patricias que só abrem a bocca para dizer asneiras”, na realidade de um salão de baile, e a idealização da donzela cantada em seus versos:

Ah! Vem, pálida virgem, se tens pena
De quem morre por ti, e morre amando,
Dá vida em teu alento à minha vida.
Une nos lábios meus minh'alma à tua!
Eu quero ao pé de ti sentir o mundo
Na tua alma infantil; na tua fronte
Beijar a luz de Deus, nos teus suspiros
Sentir as virações do paraíso;
E a teus pés, de joelhos crer ainda

⁷ 1.Quantia que o jogador que está com sorte dá ao que está perdendo, para que este ainda possa ir ao jogo tentar recuperar-se. 2 Pobre, desafortunada.

Que não mente o amor que um anjo inspira.
 Que eu posso na tua alma ser ditoso.
 Beijar-te nos cabelos soluçando
 E no teu seio ser feliz morrendo! ⁸

O contraste observado leva-nos à conclusão de que Álvares de Azevedo cria uma *persona* com traços de subjetivismo e egocentrismo, em que se contrapõem desejos eróticos e religiosidade. Mario de Andrade afirma que o poeta teria “verdadeira fobia do amor sexual”, como um medo inconsciente. Álvares de Azevedo idealizava a mulher como uma virgem santa, vivendo apenas de imaginação e sonhos com a mulher ideal. Porém não encontrou alguma mulher que lhe enchesse os olhos e o coração.

É o espírito de contradição que se observa em suas cartas bem como no entusiasmo pelo Rio de Janeiro, onde florescem a arte e a cultura, e o desagrado pela pacata São Paulo da época: “Esse silencio convida mais ao somno e ao estudo – enlanguesce, e entorpece a imaginação e pode-se dizer q. a vida aqui é um somno perpetuo” (AZEVEDO, 1976, p. 110).

A queixa é uma constante nas cartas do poeta sobre uma cidade sem qualquer diversão e sem condições mínimas para passeios:

[...] Passão-se dias e dias sem q. eu sáia de casa – mas que hei de eu fazer? As calçadas não consentem q. um par de pés guarnecidos de um par de calos – como os meus – possam andar vagando pelas ruas – Fico em casa e contudo por isso não estudo mais do q. qdo. no anno passado eu ia todas as noites conversar em alguma casa de família, ou num baile. (p. 110)

⁸ “A T” *Lira dos vinte anos*, 1999, p. 61.

Ao finalizar, porém, reafirma seu compromisso com os estudos, embora tenha de recorrer à força de vontade: “Estudo sempre, comtudo – porém é como a martello, é unicamente à força de vontade –” (p. 110).

Luciana Fátima (2021), estudiosa da vida e da obra de Álvares de Azevedo, relembra outros comentários negativos sobre São Paulo, na correspondência do poeta: “Esta terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de *spleen*, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio” (Citado em FÁTIMA, 2021, p. 26). A São Paulo provinciana do século XIX era o oposto do Rio de Janeiro. Os animais eram criados nas ruas de terra batida, onde eram jogados dejetos fecais e domésticos. Não havia iluminação nas ruas, as noites eram longas e escuras, geada e frio constante, bem como uma contínua garoa, que tornava as ruas um lamaceiro sem fim, obrigando o poeta a permanecer em casa, sem vontade de sair: “As pedras brutas, irregulares, jogadas sobre areia ou cascalho” dificultavam a vida das pessoas que se deslocavam a pé (2021, p. 27).

Foi o combate ao tédio que levou à criação, em conjunto com Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães, da famosa Sociedade Epicureia, inspirada no pensamento de Epicuro de busca do prazer pleno. Consta que os três estudantes alugaram um casarão, situado no local que é hoje o bairro da Liberdade, onde promoviam cultos e reuniões secretas, liam livros de terror e cantavam cantigas macabras. Teceram, assim, os fios do nosso Romantismo permeados de elementos insólitos e macabros, à semelhança da atmosfera gótica das narrativas de Byron, onde se bebia vinho em crânios humanos. Passam a adotar, também, um estilo de vida excêntrico e febril, similar ao de seu modelo inspirador. No dizer de Raimundo Magalhães Júnior, “os estudantes inventaram o cinismo”, consideradas “toda espécie de partidas, gracejos,

disputas e façanhas, pondo em risco a segurança e até mesmo a honorabilidade dos próprios estudantes” (Citado em FÁTIMA, 2021, p. 71).

Para Antonio Candido a Sociedade Epicureia representaria “o ponto de encontro entre a literatura e a vida onde os jovens procuravam dar realidade às imaginações românticas”.⁹ Sabe-se que teria sido fundada em 1849, na Chácara dos Ingleses. Fala-se de insuficientes provas acerca do funcionamento desta sociedade secreta, se ela realmente existiu, mas faz parte do misterioso na vida do poeta, como uma arcádia extravagante. No livro sobre o Romantismo paulista, Hélder Garmes (2006) reproduz comentários de Couto de Magalhães,¹⁰ “que deram origem a uma infinidade de histórias fantásticas sobre a geração byroniana, com Álvares de Azevedo como figura central” (2006, p. 186). Os esboços sobre a história literária da Academia, de Couto de Magalhães, publicados na revista da Academia, são uma das fontes primárias da qual se utilizaram vários historiadores de nossa literatura para comprovar a efetiva existência da Sociedade Epicureia e da participação nela de Álvares de Azevedo. São os seguintes os comentários:

Composta de um grande número de moços talentosos, tinha ela (a Sociedade Epicureia) por fim realizar os sonhos de Byron. Um dos sócios que vive hoje em Minas narrou-me o seguinte: “Eram diversos os pontos em que nos reuníamos: ora nos Ingleses, ora n’algum outro arrabalde da cidade. Uma vez estivemos encerrados 15 dias, em companhia de perdidos, cometendo (sic) o clarão de candeeiros, por isso que todas as janelas eram perfeitamente fechadas desde que entrávamos até sair, e toda sorte de desvarios que se pode conceber”. (CANDIDO, 2006, p 186-187)

⁹ <https://gazetaarcadas.com/2019/10/30/a-sociedade-epicureia-e-o-nascimento-do-terror-brasileiro-nas-arcadas/>. Acesso em 10 set. 2022.

¹⁰ José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898) foi político, militar, etnólogo, escritor e folclorista brasileiro. Durante o Segundo Reinado foi governador das províncias de Goiás, Pará, Mato Grosso e São Paulo.

Por ironia, é no ambiente insípido, desmotivador e sem atrativos de uma São Paulo, descrita por Fagundes Varela como “taciturna fria e muda [que] não tem uma lágrima, nem um sorriso, nem um raio de luz, nem um acontecimento para oferecer aos pacientes leitores do folhetim de domingo” (Citado em V. AZEVEDO, 1977, p. 214), que o autor cria sua obra literária, encerrado num quarto de onde podia ver a ladeira da rua São Francisco e, do outro lado, a descida do Anhangabaú. Ali se dedicava a escrever e à leitura dos grandes pensadores e escritores europeus.

Concordam estudiosos e biógrafos que Álvares de Azevedo era, de fato, muitíssimo dedicado aos estudos e escreveu sua obra a partir de 1849, quando entrou para a Academia de Ciências Jurídicas e Sociais. Suas leituras o identificam como intelectual e estudioso das novas ideias que dominavam uma Europa em transição filosófica, política, econômica e social. Poeta, enveredou também pela prosa. Se teve um lado voltado para a poesia do amor jamais alcançado, teve gosto para as trevas da prosa macabra. Introduziu elementos de tradição gótica como a morte, o ambiente noturno e o vampirismo, ao mesmo tempo em que desenvolveu elementos do fantástico, donde se conclui que Álvares de Azevedo foi um dos precursores da estética gótica.

O poeta morre jovem, na aurora de seus 20 anos e sete meses. Vicente de Azevedo usa as palavras ditas por ele antes de morrer – “Que fatalidade meu pai” – para intitular o capítulo sete de sua biografia, no qual busca entender seu sentido citando trechos de poemas:

[...]Chamei por ela
 Foi em vão... delirei...
 – Por quem?
 Se morrer é sofrimento, eu sofro tanto!
 Se a mudança do mal será consolo;
 Se a morte é sono, meu cansado corpo

No descanso eternal deixai que eu durma.
 Eu também sofro... mas a morte assusta.
 E cedo morrerei: sinto-o; nas veias,
 O meu sangue se escoa vagaroso
 Como um rio que seca nas areias. (Citado em V. Azevedo, 1977, p. 193-194)

Vicente de Azevedo postula que o poeta se enamorou da morte, mas não teve amores: “Aquele cujo coração jamais bateu mais forte, ou mais rápido, a presença de uma mulher, fosse mesmo uma namoradina de infância; fosse, depois de adulto, uma amante, a parceria no exercício da arte de amar”; o poeta “morre antes de integrado o ciclo natural da existência, é uma aberração, uma incongruência. Morrer antes de se encontrar com a vida. Morrer antes de ter vivido” (1977, p. 198). “Azevedo pertencia à escola de morrer moço”, expressão de Fagundes Varela. Era bonito morrer moço, dentro do figurino do Romantismo, da nefasta influência dos primeiros românticos, pela repercussão de Werther, que como é sabido, desencadeou uma epidemia de suicídios, dezenas de milhares, só na Europa (1977, p. 198). Porém, no caso do poeta ele está revoltado e frustrado com a chegada prematura da morte. Não são autênticos seus brados pela morte: “bradava por ela, reclamava-a, invocava-a. Nos refolhos recônditos de sua alma, não supunha, não aceitava que ela viesse, atendendo ao seu clamor, a seus apelos” (1977, p. 198). Os versos do famoso poema “Lembrança de morrer” justificam a análise do crítico: “Quanta glória pressinto em meu futuro! Que aurora de porvir e que manhã! Eu perdera chorando essas coroas, se eu morresse amanhã” (Citado em V. Azevedo, 1997, p. 198).

Outro poema revela o temor, o medo da morte: [...] “Se a morte é sono, meu cansado corpo no descanso eternal deixai que eu durma. – Eu também sofro... mas a morte assusta” (1977, p. 206). O poeta levava para o túmulo a obra poética que concebera, e não chegara a escrever; os cantos, todos os cantos de amor, que não

chegara a traduzir em palavras!” (1977, p. 206). Os versos que parecem presságio são a prova dos temores do poeta: [...] “E, quem sabe? É a dúvida do Hamlet e o – ser e o não ser – que toma o passo: O mundo é lodaçal, é leite infecto, e a turba é sempre a que se riu do Tasso! Mas o que é morrer? e a sepultura, que mistérios contém na noite escura?” (1977, p. 206).

O desenlace ocorreu no dia 25 de abril de 1852, na casa da família, no Rio de Janeiro. Sabe-se que a *causa mortis* não foi a tuberculose, como afirmavam alguns biógrafos, mas perfuração do intestino, ou seja, o poeta morre por conta de um tumor abdominal, na região do intestino, na fossa ilíaca esquerda (Citado em Fátima, 2021, p. 201).

Foi sepultado em cemitério próximo do hospício D. Pedro II, na praia Vermelha. Posteriormente, seus restos mortais foram trasladados para o recém inaugurado cemitério de São João Batista, ao lado dos irmãos (2021, p. 211-212).

Em suas últimas palavras Álvares de Azevedo lamenta a morte prematura, mas tem um entendimento de que a morte não é o fim. Sua poesia soa como um discurso de morte, mas é voltado para a vida e continuará a ressoar depois que o corpo físico desaparecer.

O poema de Álvares de Azevedo¹¹, dedicado ao amigo J. F. Moreira no dia do enterro de seu irmão ilustra a finitude da vida descrita na morte:

A vida é uma comédia sem sentido,
 Uma história de sangue e de poeira,
 Um deserto sem luz...
 A escara de uma lava em crânio ardido
 E depois sobre o lodo... uma caveira,
 Uns ossos e uma cruz!

¹¹ *Poesias completas*, 2000, p. 311)

Parece que uma atroz fatalidade
 A mente insana no porvir alenta
 E zomba da iludida!
 O frio do vendaval da eternidade
 Apaga sobre a fronte macilenta
 A lâmpada da vida.

[...]

Consola-te! nós somos condenados
 À noite da amargura: o vento norte
 Nossos faróis apaga...
 Iremos todos, pobre naufragados,

Frios rolar no litoral - da morte,
 Repelidos da vaga! (S. Paulo, 2 de novembro 1851)

Estudos atuais apontam para a tanatografia que é uma escrita da morte, aproximando a literatura da morte. O conceito vem do grego, *Thanatos* que significa morte; e *graphein* significando escrita. Existem narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas se comunicam ou mortos conversando entre eles, ou seja, a tanatografia é um discurso dos mortos.

Na tese de doutorado de Aguiar (2017), que vem desenvolvendo pesquisas sobre a escrita da morte na Literatura Brasileira, no seu trabalho “Um olhar tanográfico sobre o texto literário e a vida” encontramos elementos sobre a escrita sepulcral:

Uma apreciação atenta da obra pelo viés tanográfico, porém, pode evidenciar o trespasse como um elemento importante de compreensão do texto literário e uma perspectiva de análise instigante. Pois, para as tanografias, que analisam as formas discursivas para estudar a escrita sepulcral, no texto literário, a morte é uma experiência pela palavra, são letras que dão vida e matam. Lendo o falecimento do outro, cada um vive a própria morte. Mediado pela linguagem, o homem se vê diante da sua inevitável finitude, que o convida a pensar sobre si e o outro, como também sobre as suas relações sociais. (p. 212)

No caso da poesia de Álvares de Azevedo, é possível identificar que o poeta está falando da morte, mas está olhando para a vida. Em *O Conde Lopo*, não encontramos personagens que morrem e passam a escrever sobre a vida, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, ou no *Hamlet* de Shakespeare. O eu lírico, embora possa estar no limiar da morte, passa a narrar os acontecimentos. Nas últimas palavras de Álvares de Azevedo já citadas “Que fatalidade, meu pai” percebemos o trespasse da vida do poeta que lamenta a morte prematura, mas tem um entendimento da morte e de seu fim. Os escritos do poeta são um discurso de morte voltado para a vida. E a forma de continuar vivendo para não morrer é, muitas vezes, pela escrita.

1.1.1 Criação literária: poesia

Álvares de Azevedo discutiu as ideias românticas europeias em vários estudos, irremediavelmente apaixonado pelo movimento romântico e o que significava em termos de liberdade, brilho e realização estética. Para divulgá-lo pretendia criar um jornal literário em que deveria predominar a produção poética, conforme nos conta Hildon Rocha (1982), no capítulo da “Cronologia da vida e obra” do poeta. O jornal começaria com recursos financeiros para os três primeiros números e teria como título *Crepúsculo* ou *Estrela*.

A obra de Álvares de Azevedo, escrita de 1848 a 1852, inclui *Poesias diversas* (1853), *Lira dos vinte anos* (1853), *Poema do frade* (1862), *Livro de Frá Gondicário* (1942) e *O Conde Lopo* (1866), entre outros poemas.

Na sessão solene comemorativa aos 22 anos de criação dos Cursos Jurídicos no Brasil, em 1850, como orador oficial, o poeta fez um discurso que mereceu críticas de seu pai às ideias liberais que expressou sobre os dispositivos referentes à instrução

pública na Constituição. Por outro lado, seu progenitor declarou-se emocionado pela eloquência de outras passagens:

Senhores, é porventura uma ousadia temerária a daquele que levanta de sua obscuridade para vir falar entre vós: a daquele que se desroupa dos andrajos de sua pobreza literária, por tomar a túnica sublime do missionário do progresso; é talvez insânia, quando Deus lhe não asselara, pela febre das noites de insônia, a aristocracia soberba do gênio. (Citado em FÁTIMA, 2021, p. 128)

Os exageros gongóricos do estilo evidenciam a posição do poeta num momento de transição, em que tenta libertar-se – sem o conseguir – da retórica dos antigos. No traçado do autorretrato, abusa do contraste entre expressões de humildade – “obscuridade”, “andrajos de sua pobreza literária” – e de exaltação ao próprio gênio de “missionário do progresso”. Aliás, os contrastes fazem parte da personalidade do poeta e de sua conseqüente *persona* poética e crítica.

Péricles Eugênio da Silva Ramos, em *O verso romântico e outros ensaios* (1959), refere-se a opinião de Matoso Câmara sobre a inclusão do verso romântico brasileiro nos três traços característicos do Romantismo na sua mensagem de renovação estética: fontes populares, culto à espontaneidade da expressão e desprezo às regras resultantes da codificação coletiva, explícitas ou implícitas. E acrescenta:

Esses traços explicam, em grande parte, o aspecto geral do verso romântico, tão típico e inconfundível, principalmente se o cotejamos com o verso classicista anterior e, mais ainda, com o verso parnasiano, que lhe sucedeu. Assim, os românticos se utilizavam dos versos decassílabos empregando o esquema sáfico ou de acentuação na 4ª e 8ª sílabas. Explica ainda, que a metrificação romântica não é de origem brasileira, imitando, inclusive os árcades. Álvares de Azevedo se utilizou dos versos *aplicati* em que se vê respeito pelas regras aprendidas. (RAMOS, 1959, p. 4)

Os versos decassílabos, de origem italiana, foram introduzidos por Sá de Miranda em Portugal, nos tipos heroico, acentuado na 6ª sílaba, e sáfico, com acentos na 4ª e 8ª sílabas. Os versos românticos, por vezes acusados de desleixo, ou de irregulares quanto à métrica, em virtude da espontaneidade do fazer poético, podem ser redutíveis à normalização “pela ocorrência de figuras e processos de metrificação tais como haplogogia, diérese, hiato, eclipse, sinalefa, compensação e sinafia (RAMOS, 2002, p. xvii). O autor comenta ainda que o inacabamento, intencional ou circunstancial, de certos versos azevedianos permitiu a vários editores a liberdade de os emendarem a seu bel prazer, desfigurando-lhes forma e sentido (p. xviii).

Nestes versos, o poeta se utiliza de um recurso que permite representar no nível da estrutura o ritmo da respiração ofegante do cavaleiro que chega aos lábios trêmulos queimando como fogo.

Em mostra da vertente mais moderna do Romantismo, a poesia de Álvares de Azevedo revela o gosto do poeta pelo prosaísmo e pelo humor, em flagrante oposição ao sentimentalismo e ao desalento. As contradições são exploradas no mesmo texto, ou em textos diferentes que parecem negar um ao outro. No poema “Lembrança de morrer”, o poeta fala da própria morte com melancolia chorosa na *Lira dos vinte anos*:

E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento. (AZEVEDO, 1994, p. 118)

Porém em “O poeta moribundo” retoma o assunto num tom jocoso:

Poetas! amanhã ao meu cadáver
Minha tripa cortai mais sonora!...
Façam dela uma corda e cantem nela
Os amores da vida esperançosa! (AZEVEDO, 2023, p. 76)

Mesmo em versos, o poeta conserva o tom irônico de modo a sacudir a poesia que pretendia para o seu país.

Na Nota Editorial da obra completa de Álvares de Azevedo, Alexei Bueno afirma que:

Álvares de Azevedo – foi inegavelmente o último com seu lirismo caracteristicamente lânguido e sombrio, com a inserção definitiva da presença byroniana e as de um Hugo e de um Lamartine, mas sobretudo de um Musset, com a obsessiva presença do incontornável *mal du siècle*, o fundador de toda uma maneira da nossa expressão nacional, que, passando por Casimiro de Abreu e Fagundes Varela, atingiria o seu apogeu e término na figura maior de Castro Alves. (2000, p. 11)

1.1.2 Criação literária: a prosa

Álvares de Azevedo enveredou pela prosa em *Noite na taverna*, *Poema do Frade*, *O livro de Frá-Gondicário*, *Macário*, *O Conde Lopo*, além de considerável número de cartas, discursos e ensaios, publicados entre 1848 e 1851: “Estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e da poesia em Portugal”; “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”; “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”; “Macário segundo Álvares de Azevedo” e “Jacques Rolla”, ensaio sobre Alfred de Musset. Este último foi seu único texto publicado em vida, ao lado das orações fúnebres em homenagem aos amigos e companheiros Feliciano Coelho Duarte (1850) e João Batista da Silva Pereira (1851), no *Jornal do Ensaio Filosófico Paulistano* (maio de 1851 a maio de 1852), periódico renomeado posteriormente *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*. Na prosa, mereceu destaque com seus textos ao sabor dos melhores românticos do ultrarromantismo em que imperaram temas como pessimismo, negativismo, morte, fatalismo e desilusões amorosas.

Antonio Candido reafirma que o Romantismo dissolveu regras congeladas de composição e criou comunicação entre todas as esferas visando à liberdade estética.

Não há dúvida de que é um grande legado para a poesia mundial. Primou por “inevitáveis transgressões de cunho romanesco e impressionante, a gerar idealização do amor, cuja contrapartida era a visão conspurcada da carne. A imaginação oscilava entre a donzela inacessível e a prostituta sensual, exposta ao desejo e parceria de orgias” (2003, p. 10-11) e é muito presente na obra azevediana. Candido acertadamente separa a obra do poeta de sua vida pessoal, falta cometida por outros analistas, e vê o seu texto carregado de “idealização erótica e senso de degradação, como dois comportamentos igualmente inibidores (2003, p. 11).

Na poesia e na prosa o poeta abusa de termos como “névoa, nuvem, vapor”. A noite (frequentemente associada ao mar) é preferida pelo poeta como momento em que não apenas o contorno do mundo se esvai, mas as paixões ganham o toque de mistério e exacerbação, diletos ao Romantismo (2003, p. 13). Boa parte de suas poesias remetem à noite “onde decorrem todas as suas narrativas e ações dramáticas, – e seja ao relento, seja nos interiores que vão da sordidez dos de *Noite na taverna* e da pobre estalagem do *Macário*, aos salões luxuosos d’*O livro de Frá Gondicário* e aos ambientes da opulenta orgia d’ *O Conde Lopo*” (2003, p. 13).

Como precursora da narrativa gótica no Brasil, *Noite na taverna* sempre recebeu avaliação crítica favorável. Júlio França faz apreciação detalhada da obra:

Álvares de Azevedo reconheceu a potência das formas e convenções góticas, amplamente disseminadas à época, e se deu conta de que elas poderiam ser artisticamente manipuladas, oferecendo-se tanto à emulação quanto à paródia. Ele viu o gótico como uma linguagem artística, maleável, uma matéria prima a ser trabalhada, uma oportunidade de conectar a literatura brasileira à uma tradição literária universal. (2021, p. 110)

Neste diapasão, Álvares de Azevedo foi o autor que melhor desenvolveu a temática do gótico e a absorveu enfaticamente, não como feito pela tradicional

literatura gótica europeia voltada para o sobrenatural, mas complementando-a com traços realistas. Seus personagens são seres de carne e osso, verdadeiros monstros sociais, que praticam atos escabrosos em decorrência da desilusão amorosa, ou por apresentarem psicopatias.

Álvares de Azevedo foi mestre em criar o efeito gótico, através de imagens e de atmosferas que levam o leitor a sentir medo, de maneira prazerosa. O efeito gótico em *Noite na taverna* é criado pelos temas ligados ao amor e à morte e por motivos recorrentes na literatura gótica como espaços noturnos, castelos e casarões que inspiram o terror e, através do grotesco, mostrou aspectos absurdos e caóticos da realidade, subvertendo e rompendo paradigmas a fim de denunciar a falsa moral burguesa.

Candido utiliza como exemplo trecho de *O Conde Lopo* em que é perceptível a magia noturna, como uma visão trágica que vai se desenrolar: a tentativa de suicídio do Cavaleiro Gastão, vulto negro divisado sobre um rochedo. Para um poeta que se deleitava em descrever leitos e alcovas, a noite é ainda a hora em que as donzelas dormem e ele as contempla, como é também a hora do sonho e do pesadelo, como em *Macário* e na visão macabra do *Conde Lopo* galopando entre esqueletos, a caminho de um ritual macabro.

Parecia esse um cavalgar de mortos
Tanto era o silêncio – Os cavaleiros
Dos pálidos cavalos envolviam
Longos brancos vestidos, que a violência
Da corrida arrastava longe deles.
Comprido denso véu lhes encobria
(Bem como o lenço que se lança à face
Daquele que morreu e jaz na cova. (2003, p. 131)

Candido também se manifestou sobre a escrita do poeta afirmando que é irregular, sob muitos aspectos. São numerosos os “seus textos em prosa que parecem fluxo verboso e pedante de quem está querendo escrever segundo os cacoetes da época, inclusive o amor pelo vocabulário rebuscado, num período longo cheio de imagens e apostos, sem contar o exibicionismo da erudição pela rama” todavia:

[...] quando acerta a mão pode ser muito bom, na prosa densa e vibrante, no verso melodioso, ou no verso mais seco, sem rimas. Ao contrário de outros escritores, evitou os excessos de musicalidade, que dão ao verso a monotonia cantante e melosa que empastou boa parte do Romantismo em língua portuguesa. (2003, p.16)

Na análise de Candido o corte poético é variável. Em *Noite na taverna* é “declamatória e sobrecarregada, com efeitos que chegam sem querer à caricatura” (2003, p. 17). Francamente caricato, verdadeiro exemplo de sub-Romantismo verbalista, é o fragmento conhecido como *O livro de Fra Gondicário*. No *Macário*, a prosa flui nervosa e expressiva, capaz de sugerir os sentimentos dos personagens e representar os lugares com grande força, como é o caso da famosa descrição da cidade de São Paulo, vista de longe à noite, no recorte das colinas, e caracterizada com acidez sarcástica na sua densa noite:

Fala Satã: “Não. Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Há-de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia, iluminada, mas sombria como uma eça de enterro” (2003, p. 169).

Como já foi verificado por Péricles Eugênio sobre a irregularidade e indisciplina na escrita do poeta, Candido possui igual ideia, pois a obra do poeta é de publicação póstuma, com base em originais que provavelmente não estavam em redação definitiva, salvo as poesias líricas. O restante foi editado, nas palavras de Candido “como Deus quis”. “Os momentos de redação defeituosa”, acrescenta, “podem, portanto, ser devidos à falta de revisão final; mas muitos erros provêm com

certeza da má leitura de sua letra, além das gralhas transmitidas de edição a edição” (2003, p. 17).

Candido conclui que “a sua obra é a mais variada e complexa no quadro da nossa poesia romântica; mas a imagem tradicional de poeta sofredor e desesperado impediu o reconhecimento da importância de sua veia humorística” (2003, p. 14). É o caso de *Macário*, talvez sua obra-prima, escrito numa prosa viva e insinuante, num tom desabusado mas cheio de poesia, que esconde nas dobras a dúvida e o desencanto do ‘mal do século’ (2003, p. 14). É o traço da divisão do ser, a binomia azevediana. Exemplifique-se com os personagens de *O Conde Lopo* que são desesperados e paralelos (Lopo e o Cavaleiro Gastão) e na dualidade de Macário e Satã sem esquecer do terceiro personagem Penseroso que encarna o ideal e o angelismo em face do real e do satanismo, que disputam a alma do protagonista (2003, p. 15).

A obra do poeta revela traços de sentimentalismo, melancolia, satanismo, realismo e humor conferindo-lhe permanência no cânone da literatura brasileira.

Candido observa que num tempo em que a “independência política era recente no país e os esforços convergiam para uma literatura de espírito nacional, Álvares de Azevedo caminhou em direção oposta, da opinião que a nossa literatura fazia parte da portuguesa” [...] “assumiu com discernimento as articulações universais da literatura, permitindo-lhe circular num espaço bem mais rico” (2003, p. 19).

1.1.3 Cronologia

1831 – Nascimento em São Paulo, em 12 de setembro, de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, segundo filho legítimo do acadêmico de direito Inácio Manuel Álvares de

Azevedo e de D. Maria Luísa Silveira Mota Azevedo, ambos da província do Rio de Janeiro.

1833 – Transferência da família para o Rio de Janeiro.

1835 – Morte, em 26 de junho, de seu irmão mais novo Inácio Manuel, em Niterói, o que causou funda comoção ao menino, que foi acometido por moléstia, da qual não se recuperou plenamente.

1840 – É matriculado no Colégio Stoll, em Botafogo, onde se revela aluno extremamente dotado.

1844 – Transferência para São Paulo, em companhia de seu tio materno, Dr. José Inácio Silveira da Mota. Após estudos de francês, inglês e latim, volta para o Rio de Janeiro no final do ano.

1845 – Ingressa no 5º ano do internato do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, onde tem como professores Joaquim Caetano Pereira da Silva e o Barão de Planitz.

1846 – Cursa a 6ª série do mesmo colégio, tendo como professor Domingos Gonçalves de Magalhães.

1847 – Recebe, a 5 de dezembro, o grau de Bacharel em Letras.

1848 – Matricula-se no primeiro ano da Academia de Direito de São Paulo, onde então estudavam, em anos mais adiantados, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, José de Alencar, Silveira e Sousa, Perdigão Malheiros e João Cardoso de Meneses, o futuro Barão de Paranapiacaba, aos quais se juntaria, no ano seguinte, José Bonifácio, o Moço. Traduziu o quinto ato de *Otelo*, de Shakespeare (1604), e *Parisina* (1816), de Byron. Compõe *O Conde Lopo* e diversos poemas líricos.

1849 – Matricula-se no segundo ano. Pronuncia discurso – que depois imprime em folheto – a 11 de agosto, na sessão acadêmica comemorativa do aniversário da

criação dos cursos jurídicos no Brasil. Goza de férias no Rio, mas registra constantes pensamentos de morte.

1850 – Ainda em férias no Rio de Janeiro, escreve, de acordo com carta de 1º de março, “um romance de duzentas e tantas páginas, dois poemas, um em cinco e outro em dois cantos; uma análise do *Jacques Rolla*, de Musset; e uns estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e da poesia em Portugal, bastante volumosos; um fragmento do poema em linguagem muito antiga, mais difícil de entender que as *Sextilhas de Frei Antão*, noutra gosto, porém, mais ao jeito do Th. Rowley, de Chatterton”. A 9 de maio, de volta à Faculdade, profere o discurso inaugural da sociedade acadêmica *Ensaio Filosófico*. Matricula-se no terceiro ano. Em setembro, pronuncia um discurso de adeus, à beira do túmulo, ao colega quintanista Feliciano Coelho Duarte, que se suicidara por amor.

1851 – Cursa o quarto ano da Faculdade. Em 15 de setembro, morre outro quintanista, João Batista da Silva Pereira, para o qual, mais uma vez, o poeta faz discurso fúnebre. Passa as férias, a partir de dezembro, na fazenda do tio-avô, o Barão de Itapacorá, em Itaboraí. Declara então não desejar voltar no ano seguinte para São Paulo, por pressentimento de que morreria.

1852 – A 10 de março, já no Rio de Janeiro, depois de uma queda num passeio a cavalo, chega a casa com fortes dores na virilha esquerda. Chamado o Dr. Francisco Praxedes de Andrade Pertence, constata-se um tumor na fosse ilíaca. No dia 15 de março é operado, sem clorofórmio, pelos médicos italianos Cesare Persiani e Luigi Bompani, para retirada de pus do abcesso já supurado. Na manhã de 25 de abril, confessa-se e recebe a extrema unção. Perto das quatro da tarde despede-se da mãe, a quem pede que se retire do quarto. Amparado pelo pai e pelo irmão Joaquim Inácio,

morre às cinco da tarde, após pronunciar as palavras: “Que fatalidade, meu pai!” (1977, p. 193).

É enterrado no dia seguinte no extinto cemitério do Hospício de Pedro II, na Praia Vermelha. Falaram à beira do túmulo Joaquim José Teixeira, Joaquim Manuel de Macedo e Domingos Jaci Monteiro, futuro organizador de suas obras. Ao fim do seu discurso, leu Manuel de Macedo o poema “Se eu morresse amanhã”, causando grande comoção a todos os presentes.

1853 – Publicação do primeiro volume das *Obras*, com a *Lira dos vinte anos*.

1855 – Edição do segundo volume das *Obras*. A família vende os direitos das obras do poeta ao editor B. L. Garnier, por cinco contos de réis. Com essa quantia o pai manda erguer o túmulo definitivo do poeta, no Cemitério São João Baptista, jazigo n.12 A. De fato, no ano anterior, fora extinto o cemitério da Praia Vermelha, destruído por uma ressaca. Com o desmantelamento pelas ondas do túmulo primitivo, foi o local onde se encontravam os restos do poeta localizado pelo seu cão, Fiel, o que possibilitou o posterior traslado de seus ossos.

1862 – Edição, pela Garnier, das *Obras* de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, em três volumes, com reedição no mesmo ano.

Álvares de Azevedo cantou a morte, mas não desejava a morte. Embora pertencesse à escola do morrer moço, no dizer de Fagundes Varela, suas últimas palavras, “Que fatalidade, meu pai”, revelam a frustração de quem tinha planos para o futuro: dedicar-se ao Direito, às Letras e à poesia; de um jovem que tinha sonhos, como todo adolescente. Talvez viajar à Europa, conhecer a Itália, mas “tudo isto permaneceu no mundo dos sonhos e das hipóteses, como quase tudo na vida, paradoxalmente ao mesmo tempo apagada e luminosa de Manoel Antônio Álvares de Azevedo!” (AZEVEDO, 1997, p. 199).

O poeta cantou a morte como evasão, fuga da realidade. Amava a vida, mesmo quando escreve “farto da vida, breve serei morto”. Faz parte do seu fazer poético, da sua inspiração romântica. Foi um cruel destino morrer tão moço, logo ele que tanta glória pressentia em seu futuro e era a esperança dos pais como escritor e advogado. Por certo não acreditava num fim tão prematuro. Ao dizer “que fatalidade, meu pai” (V.AZEVEDO, 1977, p. 193), abriu-se com o pai, buscando poupar a mãe, a quem idolatrava. Deve ter se lembrado do irmãozinho morto, antes dele e da maldição que rondava os quintanistas da academia de Direito.

Álvares de Azevedo morre em 25 de abril de 1852. Sobre sua morte, sabe-se que não foi de tuberculose, como se afirmou por biógrafos no passado. No ano anterior à sua volta para São Paulo, na chácara da família Azevedo, costumava cavalgar com o “primo” Jaci Monteiro,¹² e teve uma queda, causando um tumor na fossa ilíaca, que operado às pressas, não logrou curar-se. Ao contrário, pois manteve o poeta em longa agonia por longos 45 dias até o fim trágico. No livro de Tulo Hostilio Montenegro, o doutor Cesar Persiani, médico legista que lavrou seu atestado de óbito confirma a *causa mortis*, como sendo enterite, com perfuração do intestino, ou seja, por conta de um tumor abdominal, na região do intestino, na fossa ilíaca esquerda (Citado em Fátima, 2021, p. 201). Álvares de Azevedo morre no Rio de Janeiro em 25 de abril de 1852 na casa da família, sendo transferido para um cemitério próximo do hospício D. Pedro II, na praia Vermelha, abrigando os mortos da capital imperial e, posteriormente, seus restos mortais são transladados para o cemitério recém inaugurado São João Batista, ao lado dos irmãos mortos (2021, p. 211-212).

¹² Luciana Fátima, estudante da vida e obra do poeta, afirma que não resultou confirmação do parentesco em nível de primos entre Álvares de Azevedo e Jaci Monteiro (2021, p. 202).

Como disse Vicente de Azevedo: “Levava para o túmulo a obra poética que concebera, e não chegara a escrever; os cantos, todos os cantos de amor, que não chegara a traduzir em palavras!” (1977, p.206).

1.2 A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA

O processo de criação do artista é uma atividade lúdica e só nela o homem é verdadeiramente livre, pois ele próprio determina suas regras.

*Honrai as mulheres! Elas semeiam rosas celestiais no curso da nossa vida; formam os laços afortunados do amor, e, sob o véu pudico das graças, nutrem com mão sagrada a flor imortal dos nobres sentimentos.*¹³

Friedrich Schiller

As epígrafes de Schiller condensam a ânsia de liberdade do artista romântico, cujo processo de criação é tolhido por regras e restrições próprias do ideal clássico nas artes e na literatura. A antinomia classicismo/romantismo, criada pelos românticos alemães e expressa no *Athenaeum*, em 1798, via o classicismo como uma tentativa de expressar ideias e sentimentos infinitos de forma finita, e o Romantismo como uma tentativa de expressar uma espécie de poesia universal para cuja criação o poeta estabelece suas próprias regras. Aplicado à literatura, o termo sugere que a obra clássica tem as qualidades desejáveis de ordem, harmonia, proporção, equilíbrio e disciplina. Nada se lhe pode acrescentar ou eliminar sem lhe causar prejuízo. Em

¹³Pensamentos de Friedrich Schiller. Disponível em: <https://www.pensador.com/schiller frases/>.

contraste, o processo de criação do artista romântico é uma atividade lúdica sem regras fixas.

Abordamos neste capítulo questões atinentes ao Romantismo a partir do pré-romântico alemão, o chamado *Sturm und Drang* (1760-1780) – nome da peça de Friedrich Klinger (1752-1831), que visava combater a influência francesa na cultura alemã – cujo objetivo era inovar a estética literária contrariando os excessos do classicismo e a temática iluminista, que primava por temas coletivos. Os adeptos do movimento deixam de lado a rígida métrica da poesia francesa, voltando-se para a poesia de Homero, para as narrativas bíblicas e para os contos e histórias do folclore nacional nórdico. Da influência de Johann Gottfried Herder (1744-1803) procede o conceito de *Genius* (*Gênio*), que postula o efeito e a consequência da inspiração, a despeito do nível de conhecimento acadêmico do artista. É a partir do conceito de genialidade que passam a apreciar Homero, a obra de Shakespeare, os poemas de Ossian e a poesia popular. Em consequência, preferiam a inspiração à razão e se revelavam extremamente nacionalistas. Vários autores alemães foram influenciados pelo movimento, incluindo Goethe, Schiller e os irmãos Schlegel.

Na sequência, discutimos a expansão do Romantismo na Inglaterra e na França, até chegar ao Brasil e contagiar os escritores brasileiros, que se renderam aos ideais românticos.

A fim de preparar o caminho para contextualizar Álvares de Azevedo no panorama histórico-social e literário do século XIX, fazemos breve retrospectiva da história do Brasil, nas primeiras décadas, como preâmbulo para considerações sobre sua vida e criação literária. A atmosfera sombria da obra de Álvares de Azevedo e as contradições no culto à mulher se coadunam com o fragmento de Schiller, aqui repetido: “Honrai as mulheres! Elas semeiam rosas celestiais no curso da nossa vida,

formam os laços afortunados do amor, e, sob o véu pudico das graças nutrem com mão sagrada a flor imortal dos nobres sentimentos”.

A seguir, faremos considerações sobre o movimento romântico, verdadeira revolução no mundo literário e preparador para os movimentos que se seguirão até a contemporaneidade.

Os conflitos ideológicos, políticos, sociais e culturais que surgem após a Revolução Francesa exigiam novos posicionamentos. Com a debacle do absolutismo e conseqüente ascensão da burguesia mercantilista, uma nova ordem social se estabelece, com reflexos inevitáveis nas artes e na literatura, em que o Romantismo promove uma revolução estética e cultural. Para Márcio Scheel, a arte romântica é uma arte de ruptura da tradição clássica de composição, de temas, formas e motivos poéticos esgotados pela repetição “em um artificialismo maneiroso já injustificável para a época” (2010, p. 15).

O romantismo representava, então, uma nova realidade artística muito mais condizente com os desejos de liberdade e vazão dos movimentos interiores do espírito humano. O artista romântico ensaia e leva a efeito a ruptura com todo e qualquer modelo de representação que obrigue o indivíduo a alienar-se de sua própria individualidade, regra geral consciente e inconscientemente imposta pelo classicismo europeu. (SCHEEL, 2010, p. 16)

Da necessidade de libertação, expressa nas artes em geral, surgem os primeiros teóricos modernos: os escritores, poetas e críticos do primeiro Romantismo alemão, que buscam reconhecimento e afirmação estética tanto por meio da criação como da crítica. Anteriormente ao Romantismo, a criação e a crítica representavam momentos distintos da produção artística. Já em fins do século XVIII, em 1797, Friedrich Schiller (1759-1805) e Johan von Goethe (1749-1832) representantes do classicismo de Weimar, unem-se a Johan Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich

Wilhelm Schelling (1775 - 1854) e aos irmãos Friedrich Schlegel (1772-1789) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845) dando novos contornos para o *Sturm und Drang*, com as discussões sobre o fazer literário.

Deve-se a Fichte a visão quase mítica, quase panteística da natureza, partilhada por Schelling. Ambos são responsáveis pela ênfase no simbólico presente na visão transcendentalista do mundo durante o Romantismo. A seu turno, Schlegel argumentará que a poesia romântica é uma poesia progressiva universal, porquanto filosofia e arte estão estreitamente ligadas.

No Brasil, o Romantismo se desenvolveu sem maiores discussões relativas aos ideais românticos, como sucedeu na Alemanha, tendo em vista que buscou, num primeiro momento, a identificação com a terra e a valorização do nacional, que encontram expressão no indianismo. Numa segunda fase, de maior correspondência com o Romantismo europeu, o indivíduo passa a ser o centro da discussão, revelando duas faces antagônicas: o lirismo dos versos que expõem o mal do amor e a certeza da morte próxima. A terceira fase, dita condoreira, é dominada pela figura genial de Castro Alves, a voz que se eleva às alturas do voo do condor nos Andes. O breve tempo de vida de Castro Alves (1847-1871) foi pontado de grandes transformações sociais, tanto no plano internacional – a Questão Coimbrã em Portugal, o positivismo de Augusto Comte, o socialismo científico de Marx e Engels, as teorias evolucionistas de Darwin – como no plano interno, em que a Guerra do Paraguai e a luta abolicionista aceleraram a decadência da monarquia e o fortalecimento do ideal republicano.

O Romantismo não foi meramente um movimento de jovens escritores que sofriam do mal de amores e da angústia de viver. Seu caráter revolucionário revela-se não só na arte, na insurgência contra o arcadismo e o culto aos elementos

neoclássicos, mas instaura o universo do “eu”, na medida em que se volta para o ser humano e o sofrimento que o acomete. No entendimento de Otto Maria Carpeaux:

[...] foi um movimento artístico que, convindo de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do Pré-Romantismo, reagiu contra a Revolução e ao Classicismo, por meio da defesa contra a objetividade racionalista da burguesia, o qual pregou como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional. (1951, p. 83)

É ponto pacífico que os postulados de igualdade, liberdade e fraternidade, pregados pela Revolução Francesa, resultaram na ascensão da burguesia e, conseqüentemente, do mercantilismo e do racionalismo, contra os quais se revolta o movimento romântico. Na visão do crítico e ensaísta Jacob Guinsburg (1921-2018), nessa troca de paradigmas, da aristocracia tradicional para a burguesia mercantilista, foi esquecido o ser individual, o que gerou o pessimismo, a descrença e o negativismo que marcaram poetas e escritores românticos. A esse respeito, Carpeaux observa que o pessimismo não é uma filosofia, e sim um *Stimmung* ou a insatisfação de indivíduos ávidos de sensações e de ação, no ambiente calmo e passivo da Restauração, ou ainda, o desespero de indivíduos abúlicos, incapazes de agir. Todo esse mal-estar encontra suporte na atmosfera noturna, na qual as trevas deflagram o medo e as mais recônditas sensações da alma humana.

Críticos como Antonio Candido (2021) exprimem a ideia de que o espírito notívago é um dos traços marcantes do Romantismo e essencial para sentir a atmosfera de grande parte da criação poética brasileira. O gosto pela noite traduz o misterioso e o sombrio numa hora a que a imaginação e o sonho associam acontecimentos sobrenaturais. Também, o “gosto pela noite da alma” desvenda o modo de ser melancólico ou lutuoso, cuja dominação ocorre através de forças inconscientes incontroláveis. É na noite que a imaginação romântica se desdobra em

outros mundos e provoca a transmutação da maneira de ver e conceber, tanto o mundo exterior, quanto o interior.

Aspectos apontados comumente para caracterizar o Romantismo são: interesse crescente pela natureza e pelo modo de vida natural e primitivo, bem como pelo cenário, especialmente em suas manifestações selvagens e desordenadas; associação do estado de espírito do homem com o “temperamento” da natureza e consequente relacionamento subjetivo com o mundo natural; ênfase na espontaneidade de pensamento e de ação, bem como na expressão do pensamento; importância crescente atribuída à genialidade natural e ao poder da imaginação; tendência de exaltar o individual e necessidade de uma forma de expressão mais livre e pessoal; culto do nobre selvagem. Em todas essas conexões a figura maior é Rousseau, cujas obras tiveram influência determinante no período pré-romântico, especialmente *A nova Heloisa* (1761), *Do contrato social* (1762), *As confissões*, publicadas postumamente em 1781 e 1788.

Por necessidade de sintetizar, concentraremos as observações sobre o Romantismo na Alemanha, na Inglaterra e na França, naqueles autores e filósofos com os quais Álvares de Azevedo estabelece relação próxima.

1.2.1 O Romantismo na Alemanha

Deve-se aos pré-românticos alemães o já mencionado movimento *Sturm und Drang*, de finais do século XVIII, (circa,) 1760-1780. Conhecido por *Frühromantik*¹⁴, apresenta o momento da história literária como determinante de grandes transformações do pensamento artístico. Os poetas do Romantismo alemão foram

¹⁴ O **Círculo de Jena** (em alemão: Jenaer Frühromantik) foi o primeiro período do Romantismo na Alemanha, em voga entre os anos de 1797 e 1802^[1] ou 1804. ^[2]

também teóricos e pensadores apontando novos caminhos para o fazer literário. Filósofos como Johan Fichte, Friedrich Schelling, Friedrich e August Schlegel são os principais teóricos do primeiro Romantismo alemão. São responsáveis pela concepção de um novo gênero literário, o fragmento, trechos de ideias ou pensamentos deliberadamente incompletos, que reúnem poesia, crítica e filosofia. Eis como Friedrich Schlegel se refere ao fragmento nas discussões veiculadas no *Athenaeum*: “Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, citado em NOVALIS, 2019, p. 4)¹⁵.

Os aforismos, largamente utilizados pelos clássicos, constituem no Romantismo importantes pontos de partida para a crítica literária em que, segundo Scheel (2010) o fragmento exemplifica o duplo caminho empreendido pelo Romantismo, qual seja o aprofundamento de uma problemática individual, aprofundando o sujeito, bem como a ampliação do literário para o plano revolucionário e social, visando ao indivíduo.

A denotação de fragmento como parte de algo maior aplica-se na filosofia aos pré-socráticos, cujo discurso foi reduzido a fragmentos pela erosão do tempo e o decorrer da história. A escritura dos primeiros românticos, porém, já nasce em forma de fragmento, possivelmente, como indaga Rubens Rodrigues Torres Filho (2021), “como produto de uma erosão e conflagração no próprio pensamento?” Certo é que essa ideia, “que poderia ocorrer a qualquer um, faz parte na verdade da autoimagem dos próprios românticos”, formulada já em 1798, por Friedrich Schlegel (1772-1829) na revista *Athenaeum*: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos o são logo em seu surgimento” (Fragmento n. 24, que Novalis

¹⁵ Novalis é o nome de família escolhido por Friedrich von Hardenberg (1772-1801) para assinar seus manuscritos, a partir da coletânea de fragmentos intitulada Pólen.

batizou de: “Fragmentos tornados e natos”) (p. 4). A introdução de Torres Filho esclarece a origem dos fragmentos de *Pólen*:

Os primeiros fragmentos propriamente ditos, pretendidos tais por Hardenberg, são os nove que compõem a Folha de fragmentos de 1797; fazem a transição entre a época dos estudos filosóficos — de que trazem as marcas — e a fase dos fragmentos de *Pólen*. O manuscrito de *Pólen* enviado por Hardenberg para publicação — que deveria conter as anotações e modificações do punho de Schlegel está, infelizmente, desaparecido. (TORRES FILHO, 2012, p. 14)

FOLHA DE FRAGMENTOS

1. O ato filosófico genuíno é suicídio; tal é o real começo de toda filosofia, nessa direção vai todo o carecimento do novato filosófico, e somente esse ato corresponde a todas as condições características da ação transcendental.

2. Tudo o que é insigne merece o ostracismo. É bom quando ele o dá a si mesmo. Todo absoluto tem de ostracizar para fora do mundo. No mundo é preciso viver com o mundo. Só se vive, quando se vive no sentido dos homens com os quais se vive. Tudo o que é bom no mundo vem de dentro/ e portanto lhe vem de fora/, mas só relampeja através. O insigne leva o mundo adiante, mas também tem de logo retirar-se.

3. Tenho por Söfchen¹⁶ religião — não amor. Amor absoluto, independente do coração, fundamentado em crença, é religião.

4 Amor pode por vontade absoluta passar a religião. Do ser supremo só nos tornamos dignos pela morte. / Morte de reconciliação. /

5 Mescla de vontade e impulso ao saber — é crença.

6 Todo enfeitiçamento ocorre por identificação parcial com o enfeitiçado — aquele que desse modo sou capaz de forçar a ver, crer, sentir uma coisa assim como eu quero.

¹⁶ Diminutivo de Sophie. Referência a Sophie von Kühn (1782-1797), filha de Johann von Rockenthien, de Grüningen, noiva de Hardenberg desde março de 1795, e cuja morte prematura costuma ser considerada pelos comentadores como a experiência decisiva que moldou sua obra.

7 Toda sensação absoluta é religiosa. / Religião do belo. Religião do artista. /
/Conclusão a tirar disso.

8 Hipocondria é uma doença muito notável. Há uma pequena e uma sublime hipocondria. A partir daqui é preciso tentar penetrar na alma. / Outras doenças mentais. /

9 Deveriam talvez corpo e alma ser separados de certa maneira — e não é fraqueza, quando toda afecção de um é igualmente também afecção do outro — sem interveniência da vontade? (NOVALIS, 2012, p. 19-20)

Novalis foi um espírito à frente de seu tempo e deixou uma vasta obra, sempre colocando a poesia como conhecimento superior e transcendental. Seu legado é o ideário romântico, que são ideais “tradicionais e ao mesmo tempo inovadoras, pelo modo como desprezam a distinção entre as formas, a poesia e a prosa”, a exemplo de seus *Hinos à noite*:

Será que a manhã há de sempre tornar a nascer? Haverá ou não um fim para as forças terrenas? Esse malfadado alvoroço consome a chegada divina da Noite. Não queimará para sempre a oferenda secreta do amor? A temporalidade da luz é medida para sua própria presença; mas o domínio da Noite transcende tempo e espaço. – Eterna é a duração do sono. Sono sagrado – não raramente a Noite é o alívio dos santificados, alívio da vida cotidiana na Terra. Apenas os tolos te ignoram e desconhecem qualquer sono senão aquela mera sombra que, no crepúsculo prévio à verdadeira Noite, tu, por piedade, lanças sobre nós. Eles não te sentem no manancial dourado do vinho – no óleo milagroso das amêndoas, e no extrato magnífico das papoulas. Desconhecem que é tu que pairas sobre os tenros seios da menina e transforma-lhe o ventre em um paraíso – não intuem que, saído das antigas histórias, vens rasgando o céu e leva os abençoados para a tua morada, ó mensageira infinita de infinitos mistérios. (2019, p. 31)

Os românticos escolheram a noite como domínio de representação, o lugar de fusões, um meio de sínteses como via de retorno à unidade original. Destaca-se sua paixão pelo lado sombrio, pelo inquietante, pelas trevas da noite. Nos *Hinos à*

noite (2019), Novalis fala dos abismos da alma, inaugurando uma poesia abissal: “o mundo deve ser romantizado. Desse modo, pode-se encontrar novamente o sentido original. Romantizar nada mais [é] que uma ascensão qualitativa a um poder superior” (p. 09).

O mundo moderno pós-revolução inspira os impulsos de liberdade e o frêmito do novo que os românticos transformam em tema e justificativa de seu ideal de criação poética, que fornece os pressupostos teóricos para o desenvolvimento de uma nova crítica literária. Buscam, assim, novas formas de expressão que traduzissem livremente as aspirações mais profundas do indivíduo, sem as imposições de estilo, forma e conteúdo dos clássicos.

É a partir do movimento romântico, portanto, que surgem os primeiros teóricos e críticos modernos, os quais teorizam sobre si mesmos, em um processo de busca, reconhecimento e afirmação estética, que agrega a criação e a crítica, que representavam até então momentos distintos da produção artística (SCHEEL, 2010, p. 15-16).

Luiza Lobo comenta que nos fragmentos logológicos “preparados para novas compilações e notas de 1798”, Novalis coloca de maneira muito clara a tendência da filosofia de “revogar as opiniões do passado”:

É preciso que em toda filosofia, saibamos diferenciar o essencial do acidental. É a este acidental que pertence o lado polêmico das filosofias. Estes últimos tempos fizeram aparecer de maneira bastante estranha uma excessiva preocupação de refutar, uma propensão exagerada de revogar as significações anteriores, as opiniões do passado. A bem dizer, é ainda um combate contra si mesmo a polêmica em que o pensador, que se tornou adulto junto com a sua época, é ainda agitado pelos julgamentos de seus anos universitários, inquietude da qual não poderia fazer a mínima ideia em tempos mais serenos, porque são juízos dos quais não sentirá mais nenhuma necessidade de se defender, muito menos a necessidade de se resguardar. (NOVALIS, citado em LOBO, 1987, p. 73-74)

Próximos na brevidade de seu tempo de vida – Novalis faleceu aos 28 anos de idade – e na vivência em uma época revolucionária da história mundial, observam-se também paralelos importantes no pensamento do poeta-filósofo alemão e do nosso Álvares de Azevedo, nos fragmentos que podem ser destacados dos Prefácios ao *O Conde Lopo* e à *Lira dos vinte anos*. As leituras extensivas do poeta brasileiro levaram-no às fontes do pensamento filosófico do final do século XVII e início do século XVIII.

Friedrich Schlegel concebe a poesia romântica como poesia progressiva universal e enfatiza a estreita ligação entre filosofia e arte. Atribui-se a ele o uso pioneiro do termo *romantisch* em contextos literários, embora não deixasse claro o que significava. Afirmava apenas que romântico é aquilo que descreve matéria emocional de forma imaginativa, afirmação extremamente vaga. Na realidade, o que é desconcertante e muitas vezes irritante é que tudo o que se refere a “romântico” e “romantismo”, tem caráter indefinido. Friedrich Schlegel equipara “romântico” a “cristão”, enquanto seu irmão, Augusto, sugere que a literatura romântica está em oposição à literatura do classicismo, dando origem à famosa antinomia Romantismo/classicismo. Seus postulados sobre a *poiesis criadora* estão compilados na revista *Athenaeum*, onde o foram igualmente os fragmentos que surgiram das discussões dos cinco últimos anos do século XVIII entre os componentes da revista: Wackenroder, Schleiermacher e Novalis. Como vimos, os fragmentos literários – trechos de ideias ou pensamentos deliberadamente incompletos – tiveram papel importante nessas discussões e, conseqüentemente, no Romantismo na Alemanha.

O pensamento de Álvares de Azevedo mantém estreita relação com o que é expresso nos fragmentos literários dos teóricos alemães. Na medida em que expõe, discute e analisa, apresenta possibilidades de novas discussões e conclusões. A obra

O *Conde Lopo* revela esse pensamento na falta de finalização. A narrativa inconclusa pode ser recomeçada, à vontade do ouvinte ou leitor.

1.2.2 O Romantismo na Inglaterra

Observa Anthony Burgess em *A literatura inglesa* (2004) – sùmula abrangente da evoluçãõ da literatura inglesa, de fins didáticos – que o ano-chave do Romantismo inglês não é 1789, data da queda da Bastilha e consequente febre revolucionária na Europa, mas 1798, quando se publicaram as *Lyrical Ballads* (*Baladas líricas*) de William Wordsworth (1770-1850) e de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), em cujo prefácio expõem suas teorias sobre a criação poética dizendo que as paixões dos homens são incorporadas às formas belas e permanentes da Natureza. O poema deveria levar o homem a experimentar novamente essa incorporação imanente e o ideal poético é defender não apenas a dignidade e a liberdade do homem, mas permitir-lhe a unificação com as forças amplas e naturais do universo. São chamados de a primeira geração romântica, enquanto Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e John Keats serão conhecidos como poetas da segunda geração romântica inglesa.

O contexto histórico do Romantismo inglês é marcado por acontecimentos políticos de alcance a um só tempo nacional, a Reforma Parlamentar de 1832, e universal, A Revolução Francesa. Na poesia predomina a idealização da mulher amada (platonismo), em que a emoção é sobreposta a temas pessimistas, místicos e góticos. O homem pareceu redescobrir a natureza, interessado em temas bucólicos. O poeta inglês ressaltava a emoção e o instinto, em oposição ao intelecto, caracterizado por extrema melancolia.

O movimento romântico na Inglaterra representa um ponto alto na criação poética e estabelece a posição do poeta como indivíduo livre para ajustar seus versos

à sua maneira de pensar. Nesse particular, Lord Byron foi um campeão na luta contra as injustiças de seu tempo, fazendo uso da sátira mordaz e do humor irônico. Sua obra-prima indubitavelmente é o poema satírico *Don Juan* (1824), que é uma exposição atemporal das loucuras de uma sociedade elegante e falsa. Por outro lado, seu entusiasmo pela causa da liberdade reflete-se tanto na poesia como em aventuras arriscadas em que reproduz feitos de heróis mitológicos.

Byron escreveu inúmeras obras, como *O prisioneiro de Chillon*, durante uma visita, em 1816, ao castelo de Chillon, na Suíça, onde, no século XVI fora mantido prisioneiro durante seis anos o patriota suíço François Bonivard, que desejava transformar Genebra em república. A imagem do castelo situado na escarpa de um rochedo à margem do lago de Genebra, contra o pano de fundo dos Alpes, as paredes maciças e as masmorras, com a lembrança de prisioneiros mortos há muito tempo, impressionou profundamente Byron, que escreveu o longo poema de 400 versos, nos dois dias em que permaneceu na região, isolada por uma tempestade.

Meus cabelos estão brancos, mas não com os anos
 Nem embranqueceram
 Durante a noite
 Como os daqueles atacados por medos súbitos
 Meus membros estão encurvados, não pelo trabalho,
 Mas tomados pela ferrugem de um repouso vil,
 Minha sina é a daqueles
 A quem a terra dadivosa e o ar que se respira
 São banidos para trás de grades – ¹⁷

¹⁷ My hair is gray, but not with years, / Nor grew it white / In a single night / As men's have grown from sudden fears / My limbs are bowed, though not with toil, / But rusted with a vile repose, / And mine has been the fate of those / To whom the goodly earth and air / Are banned and barred – As traduções dos textos que não figuram em língua portuguesa nas Referências são de autoria de Mail Marques de Azevedo.

A intensa simpatia de Byron pela causa da liberdade reflete-se nos lamentos do eu lírico, cujos cabelos embranqueceram no “vil repouso” a que, como outros antes dele, está condenado, “banido” do contato com a “terra dadivosa” e com o ar livre.

Aos dezoito anos, Byron visitou a Europa pela primeira vez, viagem registrada poeticamente em *Childe Harold's Pilgrimage* (1812). Os versos, bem como o encanto pessoal do jovem poeta granjearam-lhe fama nos círculos sociais de Londres e a pose byrônica tornou-se a moda do dia. No entanto, sua defesa franca e desabusada das causas liberais na Câmara dos Lordes e a vida pessoal questionável causaram-lhe oposição e inimizades e ele deixou a Inglaterra para se estabelecer na Suíça e na Itália. A fascinação provocada pela personalidade de Byron, que começa com o charme pessoal e sua bela aparência; está ligada, também aos misteriosos escândalos que acompanharam o fim de seu casamento, o suposto romance incestuoso com sua meia irmã e os casos amorosos posteriores. O que não se pode negar é a coragem e o destemor de Byron na luta pela liberdade dos povos, primeiramente na Itália e depois na Grécia. Por ironia, Byron morreu enquanto lutava na Guerra de Independência da Grécia, em 1824, não gloriosamente, mas de febres contraídas no campo de batalha.

Em seus diários e cartas, Byron registra aversão por colegas escritores que vivem placidamente, fechados em seus gabinetes. “Meu Deus”, escreveu ao amigo Thomas Moore, “se esses menestréis caseiros tivessem atravessado o teu Atlântico ou o meu Mediterrâneo, e experimentado navegar em barco aberto na tempestade [...] – como isso lhes traria ânimo e os faria conhecer algumas sensações!” Não tinha muita paciência com “pessoas poéticas” que ficavam *escrevinhando* quando poderiam estar *agindo*. Todo escritor que conhecia trazia a marca da profissão: “a caneta espreitando por detrás da orelha e os dedos manchados de tinta”. Em anotações

posteriores, mostra-se menos agressivo, mas achava difícil conviver socialmente com escritores: “Nunca sei o que lhes dizer depois de ter elogiado sua última publicação” (JUMP, 1970, p. 242-243). A preferência de Byron por homens de ação era sincera, o que se evidencia na aventura dramática a que se lançou, atravessando a nado o estreito de Dardanelos, para emular a lenda dos amantes mitológicos Hero e Leandro. Tinha apenas 22 anos e a aventura lhe mereceu um quadro de Sir William Allan (Figura 1).



Figura 1: Lord Byron reposing in the house of a fisherman having swum the Hellespont (1831) Fonte: Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/lord-byron-reposing-in-the-house-of-a-fisherman-having-swum-the-hellespont-1831-sir-william-allan.html>.

No poema “Written after swimming from Sestos to Abydos” (1810) – escrito depois de nadar de Sestos, até Abydos,¹⁸ Byron traça paralelos entre o feito heroico

¹⁸ Sestos, cidade na Turquia; Abydos, na Grécia. Byron deprecia o próprio feito.

For me, degenerate modern wretch, / Though in the genial month of May, My dripping limbs I faintly stretch, / And think I've done a feat to-day.

de Leandro, que desafiou o mar tempestuoso para se reunir à amada, e a sua própria aventura de “degenerado moderno”, no suave mês de maio, quando julga ter realizado “um grande feito”. Na conclusão o eu lírico se pergunta quem teria obtido o melhor resultado: Leandro perdera o seu labor e ele a sua aposta:

Seria difícil dizer quem se saiu melhor
 Pobres mortais! Sois ainda atormentados pelos deuses!
 Ele perdeu seu labor e eu, minha aposta:
 Pois ele se afogou e eu apanhei malária.¹⁹

Amaldiçoados pelos deuses, os tristes mortais (Leandro e o poeta) haviam perdido, respectivamente, todo um esforço e uma bravata. E o eu lírico conclui: “pois ele se afogou e eu peguei malária”.²⁰ Vem à tona a veia satírica de Byron, de que ele próprio é objeto.

Em seus breves 36 anos de vida, a obra poética de Byron e, mais ainda, sua personalidade controvertida o tornaram imensamente popular e sua influência sobre a juventude excedeu os limites da Inglaterra. Foram os aspectos heroicos de sua obra os mais populares, tais como os dois primeiros Cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* e os contos em verso *The Giaour*, *The Bride of Abidos*, *The Corsair*, *Lara*, *The Siege of Corinth* – todos publicados de 1812 a 1816. As peças dramáticas surgiram entre 1820 e 1824 – *Cain*, *Marino Falieri*, *Sardanapalus* – e contribuíram com suas paixões sombrias e mistério envolvente para que o público ficasse fascinado pela lenda byroniana. A crítica atual atribui maior valor à veia satírica de Byron, à moda de Alexander Pope, objeto de sua admiração, e enfatiza o desprezo que o poeta

Para mim, vil desgraçado moderno/ Embora no suave mês de maio/ Estendo de leve meus membros encharcados, / E acho que pratiquei hoje um grande feito.

¹⁹ 'Twere hard to say who fared the best:/ Sad mortals! thus the gods still plague you! / He lost his labour, I my jest; / For he was drown'd, and I've the ague.

expressava por sentimentos falsos e pela hipocrisia que acompanha a opressão à liberdade individual.

Lord Byron foi a inspiração de Álvares de Azevedo. Este buscou-o como inspiração para sua poesia, imitou-o nas vestimentas e emulou-o como escritor. Azevedo é o Byron postíço, como foi chamado por Antonio Candido, mas foi também responsável pela divulgação da obra do poeta inglês. A poesia de Álvares de Azevedo aproxima-se da lírica de Byron especialmente nos momentos de pessimismo e melancolia, a que o poeta inglês era sujeito, em que lamenta a efemeridade da vida e a certeza da mortalidade.

Tem origem também no movimento romântico na Inglaterra o caráter gótico da literatura de Álvares de Azevedo, em *Noite na taverna* e outras obras, e, com especial relevância para esta pesquisa, no poema épico *O Conde Lopo*.

1.2.2.1 Culto ao passado: Goticismo

O termo gótico se traduz numa parcela da literatura romântica e vinculou-se a uma nova modalidade de prosa no Romantismo europeu, florescendo na França sob a denominação de *roman noir*, na Inglaterra sob o termo *Gothic Fiction* e na Alemanha, *Schauer Roman*. Tal inovação foi chamada de “literatura do pesadelo” (MACANDREW, citada em MELTON, 2008, p. 97). Deve-se a um inglês, Horace Walpole, a primeira novela de caráter gótico, intitulada *O castelo de Otranto* (1764), o que faz dele o “verdadeiro fundador da história de horror literária” (LOVECRAFT, 2017, p. 26).

Os eventos se passam na Idade Média, e a história é cheia de sensacionalismo sobrenatural. O enredo envolve um usurpador malévolo, uma profecia que prevê sua queda e um misterioso príncipe disfarçado de camponês, que

eventualmente desposa a bela heroína, com quem o vilão pretendia casar-se. O romance reflete a visão do século dezoito sobre o período medieval—como um tempo bárbaro, misterioso e excitante. A história conta como o príncipe Manfred apropria-se indevidamente de um castelo pertencente a sua família, objetivando casar-se com a mulher que deveria ter se unido a seu filho (morto em acidente sobrenatural), mas sem sucesso. Uma antiga maldição o impede de ter a posse definitiva do castelo e todos os seus subterfúgios para manter-se no poder caem por terra.

A narrativa gótica resgata a Idade Média e seu imaginário lhe atribui aspectos assustadores e misteriosos, que envolvem geralmente a religião católica. Os enredos apresentam mistérios, angústias, efeitos sobrenaturais, morte, erotismo, e obscuridade, num cenário de castelos e florestas mal-assombrados. Após a publicação do romance de Walpole, o gótico passa a ser visto como gênero, seguido de outras obras como *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; *O monge*, de Mathew Lewis (1796); o romance-folhetim *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) já no século XIX, e outros títulos que contribuem para a disseminação de uma estética, ainda vigente em pleno século XXI.

Walpole inovou cenários e personagens, inspirando outros autores a recriar o terror. O cenário, segundo Lovecraft, é o castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco (2017, p. 28).

Álvares de Azevedo também se utiliza do castelo, como o local em que ocorre a tragédia do Conde Lopo. É na casa ancestral que ele mata a infeliz Madaalena, a noiva infiel.

O castelo é o mais forte símbolo gótico da literatura por representar parte do inconsciente com seus medos e traumas, pois a literatura gótica se utiliza da psicologia do terror (medo, loucura, devassidão, deformação do corpo), do sobrenatural (fantasmas, demônios, monstros), de discussões políticas (monarquia, revoluções), de motivos religiosos, de concepções estéticas (o sublime, o grotesco) e filosóficas. O gótico, segundo Massaud Moisés, passa a ser usado como sinônimo de medieval e obscuro, traduzindo as forças das trevas e do ocultismo. Juntamente com o Romantismo e a literatura fantástica, o gótico ascendeu em meio a profundas transformações políticas e intelectuais à época. Via de regra, a “ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo” (MOISÉS, 2014, p. 212).

No século XIX, os castelos são substituídos pelos casarões e as florestas, pelas ruas escuras das cidades. O Brasil não teve Idade Média, nem castelos, mas os escritores se renderam a esses lugares impactantes. Os personagens góticos continuam sendo heróis, heroínas, vilões e seres sobrenaturais, sujeitos a processos de loucura. É próprio da estética gótica o pendor para o melodramático na exploração do sobrenatural e do terror, da insanidade e de distúrbios psicológicos, vividos por personagens próprios do medievalismo: cavaleiros heroicos, donzelas em perigo, demônios e vilões cruéis. A ambientação noturna, castelos, ruínas, seres fantasmagóricos, amor e morte ressurgem na obra de Álvares de Azevedo, em *Noite na taverna* e em *O Conde Lopo*.

1.2.3 O Romantismo na França

Em parte por causa dos profundos efeitos da Revolução na vida política e social do país, e em parte pelo apego dos franceses ao classicismo e ao

neoclassicismo, o movimento romântico chega à França mais tarde. Os trabalhos de Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885) e Alfred de Vigny (1797-1863) são as principais influências iniciais, a que se seguem Alfred de Musset (1810-1857) e Alexandre Dumas (1802-1870), o romancista criador dos inolvidáveis três mosqueteiros.

Com a ascensão da burguesia, as ideias de liberdade individual se evidenciariam, opondo-se aos ideários do Iluminismo e aos postulados da Revolução Industrial. A liberdade, igualdade e fraternidade passou a ser imperiosa, a partir da publicação dos “Direitos do Homem e do Cidadão” (1789), abalando as monarquias europeias. O pensamento coletivo analisado num foco ideário não pode mais ser aceito. O homem individual precisa de espaço para expressar-se e isso inspirou os autores franceses.

Após a Revolução Francesa, o indivíduo exigiu seu lugar na sociedade, pois o terror vivido pela revolução traumatizou muitos. Uma nova ordem seria criada, pois a emoção precisava ser demonstrada. No regime napoleônico não havia liberdade de expressão, gerando ainda muitos confrontos na França. Jovens como Vitor Hugo e Lamartine associam o Romantismo à modernidade.

Vitor Hugo²¹ (1802-1885) tornou-se o grande representante do Romantismo francês ligado à literatura, escrevendo romances, poesia, dramas e ensaios. São de sua autoria os romances inesquecíveis *Os miseráveis* (1862) e *Nossa Senhora de Paris* (1831). Seu prefácio para a peça *Cromwell* (1827), em que postula a dualidade

²¹ Depois de ser nomeado Cavaleiro da Legião de Honra, publicou a peça de teatro *Cromwell* (1827), cujo prefácio é considerado um manifesto do romantismo. Desde então, Victor Hugo passou a ser visto como o principal líder do movimento na França. Disponível em: <https://maestrovirtuale.com/romantismo-na-franca-contexto-historico-caracteristicas/>. Acesso em 15 julho 2023.

do homem – o belo e o feio – como liberdade poética completa, tornou-se um manifesto do Romantismo.

Obteve igualmente grande sucesso na época o romance *A dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), a história do amor impossível entre uma cortesã e um jovem aristocrata, que deu origem a várias adaptações para outras mídias.²²

Thèophile Gautier destacou-se em vários gêneros literários: à dramaturgia, poesia, romance, jornalismo e crítica literária, como defensor do ideal romântico. Sua obra é considerada inspiração básica para o parnasianismo, o simbolismo e o modernismo. É de sua novela *Mademoiselle du Maupin* (1835) que Álvares de Azevedo retira a epígrafe inicial de *O Conde Lopo*, fragmento do manifesto em que Gautier descarta a finalidade moral da poesia e reafirma que o fim da poesia é o belo.

Alfred de Musset (1810-1857) é escritor, poeta e dramaturgo: sua obra dramática pode ser considerada a contribuição mais original e bem sucedida do teatro romântico. Em 1829 publica sua primeira coletânea de versos “Contos de Itália e Espanha” (1829) tendo imediato sucesso. Entusiasta de Lord Byron, influencia o poeta Álvares de Azevedo, que escreveu um ensaio “Alfred de Musset: Jacques Rolla” (1833), em que faz a defesa do poeta, que a crítica acusava de plagiador. Para Azevedo:

Alfred de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram no ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário contudo – não é um árido imitador [...] O

²² O próprio autor adaptou o romance para o teatro, em 1852, e o sucesso da peça inspirou Giuseppe Verdi a compor a ópera *La Traviatta*, que conquistou a preferência do público de todas as épocas. O número de adaptações para o cinema ultrapassa duas dezenas e a transmediação para o musical *Moulin Rouge*, Amor em Vermelho, de 2001, atesta a vitalidade da história de amor de Dumas.

que há, é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que se esbraseou a sonhos de outros cérebros”. (2022, p.307)

Observa-se a habilidade crítica de Álvares de Azevedo em comentar as diversas literaturas europeias, o que mostra seu amplo conhecimento.

Em 1833, Musset conhece o grande amor de sua vida, George Sand, mas o romance dura apenas alguns anos e deixa o poeta amargurado e com a sensação de fracasso sentimental.

1.2.4 O Romantismo no Brasil

O Romantismo brasileiro seguiu a mesma linha da revolução cultural que se desencadeava na Europa, na esteira da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, e sobretudo, na América, da Independência dos Estados Unidos, em 1776. Chegava ao fim o poder das monarquias absolutistas, mas permanecia a sujeição de suas colônias, com exceção dos Estados Unidos. E, sobretudo, tornava-se necessária uma reação interna contra o imperialismo europeu, no caso do Brasil contra o domínio de Portugal, o que ocorreu com a independência, em 1822.

Cortaram-se os laços políticos e administrativos entre Brasil e Portugal, mas a dependência das nações europeias permanecia, conforme explica o historiador Boris Fausto (2006): após a independência em 1822, o país deixava de depender de Portugal, adquirindo autonomia relativa, mas passava a ser dependente da Inglaterra, não só política e economicamente, mas culturalmente. É como se deixasse de ser colônia portuguesa para se tornar colônia inglesa.

Uma exceção entre os países americanos, o Brasil adotou a monarquia como regime de governo, após a independência da metrópole. Depois do arroubo do príncipe D. Pedro, no corte dos laços com Portugal em setembro de 1822, a

Constituinte de 1824 legitimou-o como primeiro Imperador do Brasil, com o título de D. Pedro I. Entretanto, a transição não foi pacífica e o país viveu nos anos seguintes uma grave crise política e rebeliões internas, desdobramentos do Poder Moderador, rixa entre políticos liberais e conservadores, rivalidade entre brasileiros e portugueses radicados no Brasil, um conjunto de fatores que levaram o Imperador a abdicar em favor de seu filho, de apenas 6 anos de idade, em 7 de abril de 1831.

No Velho Continente, como em terras brasileiras, prevalecia a instabilidade política, exigindo novos caminhos para enfrentar tanto as crises materiais como suas repercussões socioculturais, a exemplo da revolução romântica na literatura.

Antonio Candido indica três pontos básicos na oposição dos românticos brasileiros aos ideais do arcadismo, que dominavam o fazer literário.

(a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma literatura independente, diversa, não apenas uma literatura, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; e (c) a noção de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional. (1959, p. 5)

Em complementação, Antonio Candido enfatiza o desejo de escritores e poetas de expressar um Brasil nascente, de valorizar o que vem da própria terra e de sua gente, de exprimir novos aspectos da realidade tanto individual quanto social e cultural. As formas e temas tradicionais eram insuficientes para traduzir os novos pontos de vista e o ideal de se afirmar como nação. Daí a busca de temas que exaltem a terra como, por exemplo, o indianismo, de que são expoentes José de Alencar na prosa e Gonçalves Dias na poesia. Foram mudanças salutares, mas que trouxeram em seu bojo certos prejuízos, como a perda do equilíbrio clássico.

Foi uma fratura salutar, que permitiu sensível desafogo, devido à substituição ou quando menos reajuste dos instrumentos velhos, com evidente benefício da expressão. Isto compensou largamente os prejuízos, uma vez que seria impossível guardar as vantagens do universalismo e do equilíbrio clássico, sem asfixiar ao mesmo tempo a manifestação do espírito novo na pátria nova. Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente. (1959, p. 3)

A ideia era celebrar a pátria abordando temas considerados caracteristicamente nacionais, como o indianismo. Impera o patriotismo, o dever patriótico, que leva os escritores não apenas a cantar a terra natal, mas considerar as próprias obras como contribuição ao progresso. “Construir uma ‘literatura nacional’”, conclui Antonio Candido, “é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha” (1959, p. 4). Álvares de Azevedo vai além do nacionalismo exacerbado, posto que veio a “corporificar as várias tendências psíquicas de uma geração, concentrando em si o peso do que se repartiria em quinhão pelos outros” (1959, p. 161).

Assim é que o crítico o considera a personalidade mais rica da nação, e, conseqüentemente da segunda fase romântica.

O movimento romântico é, antes de tudo, uma oposição violenta ao classicismo, preponderantemente racionalista, que ganha força através da Inglaterra e da Alemanha. Karin Volobuef enfatiza que o movimento prima pela “defesa da individualidade e da inspiração, pelo apreço à Natureza e peculiaridades especificamente nacionais, pela oposição a dogmas e cânones preestabelecidos” (1999, p. 29). Mas no Brasil, num país sem tradição literária definida, “ao invés de se revoltar contra uma tradição literária brasileira os românticos buscaram fora do país as sementes de que germinou o seu movimento. Não se trataria, em consequência, de um impulso renovador” (p. 200). Os poetas brasileiros romperam sua dependência literária de Portugal, mas elegeram a França como metrópole inspiradora e

norteadora. A autora acredita, no entanto, que se a ideia de renovação é parte da herança estrangeira, a forma específica que ela aqui adotou é essencialmente brasileira e original:

A literatura estrangeira não foi, portanto, simplesmente 'deglutida' ou copiada, mas serviu de alento inspirador e fonte de ideias mais universais e genéricas, sendo acopladas pelo escritor brasileiro a uma realização estética própria, essencialmente nutrida na sua realidade nacional. (VOLOBUEF, 1999, p. 200- 201)

Há que se considerar que o nacionalismo de nossos românticos, segundo a autora, tem nas suas raízes o desejo por liberdade e autonomia. O sentimentalismo dos românticos gera uma realidade própria, em que o coração é soberano. O sentimentalismo revela a rebeldia dos românticos, que denunciam também o materialismo das relações humanas, a exemplo das relações na família: repudiam casamentos arranjados por interesse ou conveniência, para defender a comunhão de almas e a livre escolha.

Na coletânea de ensaios sobre o Romantismo, que reúne pesquisadores de destaque, brasileiros e estrangeiros, Jacob Guinsburg (2002) enfatiza a universalidade do Romantismo que transcende fronteiras da arte numa viagem do passado ao futuro.

A arte romântica sonda o passado ou o futuro – a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir – mas nunca a atualidade prosaica. É uma evasão, um escapismo radical para o mundo da imaginação. Mais do que isso, a realidade, para ela, reside no imaginário, ou é, inclusive, seu produto, como quer Fichte, com sua imaginação criadora. (GUINSBURG, 2002, p. 272-273)

O Brasil não teve Idade Média, mas nem por isso deixou de apresentar correlações. Em lugar do cavaleiro medieval, elegeu a figura do indígena, que vai

buscar em um passado mítico, como herói da pátria e do orgulho nacional, na poesia como na prosa.

A história literária situa o início do Romantismo no Brasil em 1836, quando Gonçalves de Magalhães publica na França, a *Niterói – revista brasiliense* e lança o livro de poesias intitulado *Suspiros poéticos e saudades*. Foi na *Niterói*, da qual circularam apenas dois números, que o poeta publicou o “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil”, considerado o primeiro manifesto romântico brasileiro:

Não, oh! Brasil! no meio do geral merecimento tu não deves ficar imóvel e tranquilo, como o colono sem ambição e sem esperança. O germe da civilização, depositado em teu seio pela Europa, não tem dado ainda todos os frutos que deveria dar, vícios radicais têm tolhido o teu desenvolvimento. Tu afastaste do teu colo a mão estranha que te sufocava, respira livremente, respira e cultiva as ciências as artes, as letras, as indústrias, e combate tudo o que entrevá-las pode. (MAGALHÃES, 2022)

É a mesma ânsia pelo novo, pela libertação de quaisquer restrições na busca de meios para expressar sentimentos, que vai torturar Álvares de Azevedo uma década mais tarde. Cantar a terra natal, considerar as próprias obras como contribuição para o progresso, construir uma literatura nacional, conclui Antonio Candido, “é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha” (1959, p. 4).

Na Europa, a revolução romântica foi fruto de discussões filosóficas e poéticas. No Brasil, a praxe da historiografia literária foi a fixação de datas para demarcar-lhe o início e as fases de desenvolvimento. O início com a referida publicação de *Suspiros poéticos e saudades* de Magalhães, nosso prestigiado Visconde de Araguaia, e a divulgação de um novo ideário poético: “a postura nacionalista, a natureza e o índio, e a concepção de interligação entre meio natural e criação literária” (VOLOBUEF, 1999, p. 159). Para as fases de desenvolvimento,

críticos como Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, Otto Maria Carpeaux e Ronald de Carvalho adotaram critérios cronológicos ou estético-temáticos, a fim de agrupar poetas e escritores: uma primeira fase, a nacionalista, seguida da fase ultrarromântica ou do mal do século e uma terceira, a fase social da poesia condoreira.

É na segunda fase do romantismo brasileiro que nos debruçamos para situar Álvares de Azevedo na geração de poetas “que apresentou em relação à primeira, maior liberdade espiritual, e conseqüente mais largo conceito estético, a que se acrescentam subjetividade extremada, melancolia, pessimismo e tédio em relação à vida (VERÍSSIMO, s/d, p. 238).

A segunda fase revela a hora do ultrarromantismo: na poesia predomina o satanismo, o mal do século, inspirado por Byron, Musset, Espronceda (1808-1842), Shelley (1792-1822), Leopardi (1792-1837) e De Maistre (1753-1821). Guinsburg enumera características complementares que vão do caricato ao grotesco, na oposição à serenidade e harmonia do clássico.

O homem se vê como um ser cingido, fragmentado, dissociado [...] criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo, porque a sociedade só irai cindi-las ainda mais. [...] Daí o sentimento de inadequação social, daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de '*mal du siècle*', daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a 'alma romântica'. (GUINSBURG, 2002, p. 272)

O precoce engenho poético, a liberdade concedida aos estudantes numa pequena cidade escolar e as isenções da fama de menino prodígio influenciaram Álvares de Azevedo a viver uma vida romântica idealizada, na qual entrou muita literatura. José Veríssimo observa “o arremedo se lhe fundia perfeitamente com o temperamento e correspondia em suma aos seus mais íntimos instintos poéticos”

(1963, p. 243). Todo tipo de excessos – orgias, necrofilia, bebedeiras, vícios – eram válidos na franca oposição aos preceitos sociais e morais da burguesia.

Em suma, como observa Antonio Candido, os jovens da segunda geração sobrepõem problemas estritamente pessoais ao nacionalismo que caracterizou a primeira e substituem a exaltação à terra natal por temas universais e cenário de outras terras. Dentre eles, Álvares de Azevedo foi “o mais obcecado pelo seu drama íntimo e os modelos europeus” (1959, p. 8). Tal obsessão fez escola não só na Europa, mas no Brasil, recebendo o nome de Ultrarromantismo ou mal do século ou segunda geração romântica. Mas o que inspirou os escritores e poetas do século XVIII e XIX?

Na Idade Média são construídos castelos e magníficas fortalezas que resistiram à passagem do tempo. No século XVIII, na Inglaterra, ditos castelos e fortalezas medievais despertaram grande interesse dos escritores, poetas e místicos. É tão forte a impressão no espírito de escritores como Lord Byron, Shelley, Goethe, Novalis, Alfred de Musset que foram além do escapismo romântico. Passam para o devaneio, o erotismo obsessivo, o satanismo, o culto aos cemitérios, o culto ao sobrenatural, a autoironia, imagem da morte na figura feminina e a fantasia. Cultuam o retorno ao passado medieval como ideal de vida a ser vivenciado no presente, ao contrário da realidade devastadora. Passam a viver uma ilusão, assolados por demônios e desejo do suicídio, por não suportar o momento presente de dúvidas e desgostos. A morte passa a ser pensada sob um prisma estético na arte e na literatura.

Costuma-se denominar a segunda geração romântica brasileira de geração do “Mal do século” e “Ultrarromântica”. Em seu *Dicionário de literatura*, Jacinto do Prado Coelho define “Ultrarromantismo”:

A representação exclusiva da Idade Média, à falta de objetividade levou ao exagero da frase, à ênfase retórico, produzindo um estilo chamado Ultrarromantismo [...] A designação emprega-se também a respeito do teatro, e só esporadicamente em

referência à novelística [...] A par disto, gosto de pretextos medievais; tendência folclórica e popularizante. (COELHO, 2024)

Na falta de melhores definições de ultrarromântico, entendemos que os autores europeus e brasileiros, a que se aplica a terminologia, buscavam um outro tipo de sentimento, mais introspectivo ainda que o romântico. Voltaram-se para o macabro, o tétrico, o satânico e à obsessão pela morte como forma de confrontar a vida insana que viviam interiormente. A atração pela morte é na verdade a atração do seu eu interior deprimido, suicida e perdido em sonhos, devaneios e pesadelos.

1.2.4.1 O gótico no Brasil

Indiscutivelmente, como afirma Gordon Melton (2008), o gótico é reconhecido como o reino da imaginação englobando campos diversos, como a literatura, a arquitetura, o cinema, a música, as artes visuais e a cibercultura. É uma força multifacetada, multidimensional, um estilo, uma experiência estética, um modo de expressão cultural que atravessa gêneros, mídias e fronteiras, e está presente nas tradições escocesa, irlandesa, inglesa, japonesa, mexicana, mas nem sempre foi assim. O gótico não era uma categoria ambivalente como é hoje. Não incluía em seu escopo o oculto, o macabro e o sobrenatural, e isso trouxe nova proposta para o gótico dentro do romantismo e para a escrita contemporânea. Não só para a literatura, mas também para o cinema, que não se cansa de reproduzir toda a maquinaria gótica, enfocando o medo e o macabro em diversos filmes de horror.

Embora a tradição gótica no Brasil não tenha atingido os níveis do romantismo gótico na Inglaterra, França e Alemanha, nela estão incluídos os elementos de configuração do gênero nos espaços, personagens, temas e narrativas da literatura brasileira.

Diversos autores utilizaram-se de motivos e temas góticos, como José de Alencar, em *O guarani* (1857) e *O tronco do Ipê* (1850), os quais refletem essa tendência e foram estudados por pesquisadores atuais. Daniel Serravalle de Sá informa que Alencar era assíduo leitor das obras góticas que chegavam ao Brasil no século XIX, cuja influência ele mesmo confirma no relato autobiográfico *Como e porque sou romancista, de 1873*²³: “Nessa época tinha eu dois moldes para o romance, sendo o primeiro o gótico [...] merencório, cheio de mistérios e pavores”. O escritor reconhece a influência das novelas que lera particularmente na descrição dos cenários: “A cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua, ou nalguma capela frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa” (ALENCAR, citado em SÁ, 2010, p. 2).

Nota-se a tendência ao gótico em outros autores brasileiros como Basílio da Gama, no poema épico *O Uruguai* (1769); Joaquim Manuel de Macedo, no poemaromance “A nebulosa” (1857), e Bernardo Guimarães, em *A ilha maldita* e *O pão de ouro* (1879).

A crítica brasileira não tem dúvidas ao afirmar que o maior representante dessa literatura foi Álvares de Azevedo com a sua poesia lírica e sua prosa macabra. Introduziu elementos de tradição gótica como o terror, o ambiente noturno e o vampirismo, ao mesmo tempo em que desenvolveu elementos do fantástico. É o que se observa na prosa em *Noite na taverna*, e na poesia, o poema em análise, *O Conde Lopo*.

²³ Autobiografia intelectual de José de Alencar, importante para o conhecimento de sua personalidade e dos alicerces de sua formação literária. O texto, sob a forma de carta, foi escrito em 1873 e publicado em 1893. Na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos da UFSC, o erro gramatical do título é corrigido. *Como e Por Que sou Romancista*.

Rende homenagens a diversos nomes do romantismo inglês, alemão e francês – Byron, Novalis, Friedrich Schiller, Théophile Gautier, Alfred de Musset, George Sand, dentre outros – e desenvolve seus próprios pressupostos teóricos acerca da moralidade da poesia, do grotesco, do sublime e do belo. O jovem poeta brasileiro explorou intensamente o tema da morte, que constitui o eixo principal de *O Conde Lopo*, epítome da estética ultrarromântica de sua obra.

2 O BELO, O SUBLIME E O GROTESCO NA FANTASIA GÓTICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

O fim da poesia é o belo. [...] Do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime – desde o belo cálice da flor alvazinha a branquear ao bando de irerês deslizando garrido na safira das águas – até o belo da catarata mugidora a despenhar-se das quebradas negras da montanha, em lençóis d'água, e a bramir lá embaixo no despenhadeiro com suas vagas de escuma... [...] O que é o sublime senão o grau mais ardente do belo?

Álvares de Azevedo²⁴

A epígrafe deste capítulo é o parágrafo inicial do Prefácio a *O Conde Lopo*, em que Álvares de Azevedo teoriza sobre os conceitos de **belo** e de **sublime** a partir de um aforismo, “O fim da poesia é o *belo*”. A referência às cataratas e aos despenhadeiros, que produz entusiasmo e eleva o espírito ao patamar do grandioso, é o efeito do sublime, associação discutida desde Longino, no século I d.C. O “belo mimoso” e o “belo arrebatador” remontam a Edmund Burke (2016) para quem o belo estaria ligado à ideia de pequenez, delicadeza, suavidade, luminosidade de cores, enquanto o sublime estaria relacionado à ideia de infinito, de obscuridade, de solidão e de terror. Para Kant, “o belo agrada e é finito dentro dos limites da razão, enquanto o sublime é assombroso, apresenta-se como absolutamente grande e está ligado à ideia de ultrapassamento (KANT, citado em BARROS JR, p. 2013).

Desde tempos imemoriais, o homem se depara, perplexo e amedrontado, com a beleza impactante da natureza e a violência de suas manifestações – desertos infinitos, tempestades apavorantes, fenômenos inexplicáveis. Ante a beleza, o êxtase; ante a força desconhecida, que agita as árvores numa noite tormentosa, o assombro

²⁴ Do Prefácio a *O Conde Lopo* In: *Poesias completas*, 1996, p. 118.

e o medo. Álvares de Azevedo segue os passos de outros românticos ao produzir o belo e o sublime na poesia e na prosa, bem como em teorizar a respeito. Leitor incansável, absorveu as ideias de Longino (ca 213-273), Immanuel Kant (1724-1804), Edmund Burke (1729-1797) e mais próximo a si, no alvorecer do movimento romântico alemão, Friedrich Schiller (1759-1805).

2.1 DO BELO E DO SUBLIME

Na obra *Do Sublime*, Longino define o conceito como “o cume e a excelência dos discursos”, bem como “o eco da grandeza interior”. Um poderoso efeito se produz no receptor ante a presença do sublime. Utilizando-se de termos como *ektasis* e *ekplexis*, ensina que o profundo alcance da experiência da sublimidade se equipara à do sagrado (2015, p. 16- 17)²⁵.

Longino salienta que “o sentimento de assombro e êxtase é a resposta natural à sublimidade literária, constituindo um fim em si mesmo” (2015, p. 16). No seu conceito, trata-se de “um forte impacto produzido na psique, aparentemente acompanhado por uma espécie de suspensão da racionalidade, já que o autor afirma que o ouvinte não tem qualquer controle sobre o processo” (2015, p. 17). É uma forte emoção no espírito, o medo, que bloqueia outros sentimentos, o que não acontece com o belo. Realmente, o sublime está ligado à emoção mais forte que o ser humano pode sentir, aniquilando todos os outros sentires. É a certidão de nascimento do medo, “uma força superior que toma conta de quem ouve (ou lê), deixando-o possuído. Tal estado de possessão, porém, não é confundível com uma qualquer cegueira metafórica”. Um dos sinais do sublime é, por conseguinte, ‘um sentimento de prazer e exaltação que deriva de um movimento ascensional da alma’ (2015, p. 18). Não se

²⁵ Referências à edição de 2015, da Annablume.

trata de uma simples sensação de agrado, mas de um prazer com importantes consequências, pois leva o ouvinte a sentir como seu aquilo que ouve (p. 20).

É por assim dizer um estado de arrebatamento e exaltação, é um poderoso impacto na alma do ouvinte ou leitor e “o leva à apropriação das ideias contidas no texto, à visão das imagens (fantasia) e à identificação com o pensamento sugerido nas palavras” (LONGINO, 2015, p. 23). Assim “nenhuma outra arte, a não ser a literária pode criar tal grandeza, na medida em que somente a linguagem, enquanto faculdade natural do homem ligada à própria alma pode se ligar ao que é humano” (p. 24). O verdadeiro sublime agrada sempre a todos.

A ideia é que “sob o verdadeiro sublime, a nossa alma se eleva e, adquirindo uma espécie de esplêndida altivez, se encha de prazer e de exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu” (LONGINO, 2015, p. 45). Quando pessoas diferentes nos seus costumes, gêneros de vida, gostos, idades e linguagem emitem o mesmo parecer, então essa espécie de juízo consensual, proveniente de tão diferentes pessoas, confere ao objeto que se admira uma credibilidade forte e incontestável (p. 45-46).

É possível que Álvares de Azevedo, em diálogo constante com escritores e filósofos, tenha estudado os conceitos de belo e sublime em Longino, Burke e Kant, como parâmetro para a construção de sua obra e de uma nova estética para a literatura brasileira. Já a leitura de Shakespeare é perceptível nas referências ao drama *A tempestade* encontradas no Segundo Prefácio à *Lira dos vinte anos* (p. 114) a fim de explicar a alternância entre o belo e o sublime, a binomia que caracteriza a *Lira*, em que o Ariel etéreo, meigo e angelical convive com o monstruoso Caliban:

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas

de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. [...] (AZEVEDO, 2002, p. 139)

O jovem poeta busca fruição estética no grotesco inteligente, assim como é possível atingir o sublime ao experimentar a violência. O poema “A tempestade (Fragmento)”, encontrado em diversas edições das poesias de Álvares de Azevedo na edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, provoca arrebatamento e exaltação diante da força desenfreada da natureza. É um exemplo do poder da linguagem de elevar a alma humana ao patamar do sublime.

Profeta escarnecido pelas turbas
Disse-lhes, rindo, adeus!
Vim adorar na serrania escura
A sombra de meu Deus!

O céu enegreceu – lá no ocidente
Rubro o sol se apagou
E galopa o corcel da tempestade
Nas nuvens que rasgou!

Da cruta negra a catarata rola
Alaga a serra bronca,
Esbarra pelo abismo, espuma uivando
E pelas trevas ronca.

O chão nu escalvado p'las torrentes
Trêmulo se fendeu –
Da serrania a lomba escaveirada
O raio enegreceu.

Cede a floresta ao arquejar fremente
Do rijo temporal,
Ribomba e rola o raio, nos abismos
Sibila o vendaval.

Nas trevas o relâmpago fascina
A selva se incendeia;
Chuva de fogo pelas serras hirta
Fantástica serpeia...

Amo a voz da tempestade,
Porque agita o coração...
E o espírito inflamado
Abre as asas no trovão! (AZEVEDO, 2002, p. 132)

No século XVIII, Edmund Burke retoma as ideias de Longino sobre o sublime e o belo, no ensaio *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza* (1757), que viria a ser um dos documentos estéticos mais importantes do período, influenciando sobremaneira o Romantismo.

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. (BURKE, 2016, p. 52)

O sublime se relaciona com o medo e o belo, com o prazer e a serenidade. Tudo o que se conecta com a dor e o perigo está relacionado ao sublime. Burke mergulha em profundos oceanos ao afirmar “que é a emoção mais forte, porque acredito que as ideias de dor são muito mais poderosas do que as que são introduzidas pelo prazer” (2016, p. 52).

O belo representa a imagem do bem e suscita a harmonia, o prazer, o deleite, a admiração, em oposição ao sublime, que é disforme, por vezes caótico, assombroso. E se refere ao *delight*, o prazer ligado à dor como uma espécie de horror silencioso.

Na parte II do ensaio, Burke vincula explicitamente o sublime ao terror:

Nenhuma outra paixão rouba tão efetivamente a mente de todos os seus poderes de ação e de raciocínio como o medo. O medo é uma ansiedade da dor ou da morte, por isso funciona de uma forma que se assemelha à dor real [...] o que é terrível para a visão também é sublime, independentemente de ser a causa do terror de grandes dimensões ou não, pois é impossível observar coisas perigosas como insignificantes e desprezíveis. [...] o terror é – em todos os casos, seja de forma mais aberta ou velada – o princípio governante do sublime. (2016, p. 66)

Assim como Longino, Burke liga o belo à ideia de pequenez, delicadeza e suavidade, e o sublime, em contraste, ao infinito, à obscuridade, à solidão e ao terror. Embora sensações antagônicas, tanto o prazer como a dor são capazes de criar o efeito estético.

De certa forma, Immanuel Kant evoca postulados de Burke, acrescentando adjetivos ao substantivo sublime, que pode ser terrível, nobre e magnífico: “uma solidão profunda é sublime, mas de um tipo terrível” (2017, p. 33). Pode-se dizer que, no ensaio *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764, Kant parte do ponto de vista das consequências das ações humanas, ocupando-se do gosto como meio de formação das relações sociais.

A Introdução Geral é um escrito de estética, em que Kant “utiliza as categorias do belo e do sublime para pensar diversos temas de índole social e antropológica”, de modo que “a compreensão do texto assenta na ideia de que o gosto estético e o respectivo cultivo podem ser o esteio de uma ordem social, pois o exercício do gosto regula o equilíbrio entre a ordem social e a ordem moral [...]” (2017, p. 8-9). Assim, “os conceitos de belo e sublime pertencem ao domínio do sentimento delicado que refina e eleva, apartando-o do sentimento meramente subjetivo” (p. 12) e influenciando as relações sociais. Logo, tais categorias estéticas constituem um mapeamento para a compreensão da vida social. Kant pensa as interações sociais a partir do efeito

provocado pelo agir humano sobre os outros indivíduos e o resultado para a sociedade como um todo.

O filósofo aponta para o sentimento do gosto em sociedade e sua elevação, como informa a introdução ao texto das *Observações*, de 1764. Assim, “os conceitos de belo e sublime pertencem ao domínio do sentimento delicado que refina e eleva, apartando-o do sentimento meramente subjetivo” (p. 12), influenciando as relações sociais.

[...] o sentimento refinado que agora queremos tomar em consideração tem uma natureza dúplice: o sentimento do sublime e do belo. A comoção que ambos geram é aprazível, mas tem uma natureza completamente diferente. A paisagem de uma montanha cujos cumes nevados se destacam sobre as nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a apresentação do inferno de *Milton* causa comprazimento, mas acompanhada de assombro. Pelo contrário, a contemplação de campos floridos, dos vales com ribeiros serpenteantes, cobertos de rebanhos pastando, a descrição do Elíseo, ou o relato de Homero do cinto de Vênus, proporcionam também uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial [...] Grandes carvalhos e recantos com sombras num bosque sagrado são sublimes; tapetes de flores, sebes baixas e árvores com figuras talhadas são belas. (KANT, 2017, p. 32)

Assim, “a noite é sublime; o dia é belo [...] o sublime comove, o belo encanta. A expressão de um homem dominado pelo sentimento do sublime é séria e, por vezes, perplexa e com assombro” (2017, p. 33).

Na passagem abaixo, extraída de *O Conde Lopo*, anuncia-se o sentimento do belo na tranquilidade da luz suave e melancólica da lua a brilhar sobre a figura da “loura donzela” na barbacã solitária de um castelo, de onde ouve o canto nostálgico de um trovador.

[...]
Eu amo a lua pálida passando
Na fulgência do céu por entre alvares

Qual entre névoas
De assombrado jardim – desliga, envolto
Em roupas níveas, um fantasma à noite!
Alma de virgem, no dizer do povo,
Voltando sempre ao descair das sombras
[...]
Eu amo a lua pálida, sozinha
A s’escoar entre a mudez dos astros
Aqui e ali oculta em véu de névoas
Que o hálito das brisas adelgaçam,
Melancólica sempre – qual sentada
Na solitária barbacã de pedra
Do gótico torreão, loura donzela
Saudades a cismar, ouvindo ao longe
De erradio cantor as trovas soltas
Que a viração da noite esvai, confunde
Co’os suspiros do vale. – (1996, p. 143)

Segundo a crença popular, um fantasma envolto em roupas níveas é a alma de uma virgem que reaparece ao anoitecer. Sua aparição complementa, nos versos citados, a beleza suave da palidez da lua, da mudez dos astros e da melancolia das saudades.

Para alimentar a convicção de que a poesia é a grande expressão do belo e do sublime, Álvares de Azevedo se nutre dos princípios dos grandes filósofos. Para Kant, o sentimento do belo anuncia-se com frequência por manifestações de alegria, olhos brilhantes e feições risonhas. No entanto, pode ser às vezes acompanhado de um certo sentimento de terror ou melancolia, em outros casos, de admiração tranquila, ou, ainda, de um sentimento de beleza que se estende a um plano sublime. O primeiro seria o sublime terrível, o segundo, o sublime do tipo nobre e o terceiro, o sublime do tipo magnífico. “Daqui resulta”, conclui Kant, “que as extensões infindáveis, como o

colossal deserto de Gobi na Tartária, tenham sido sempre o cenário que dá azo a que seja povoado de sombras assustadoras, duendes e fantasmas” (2017, p. 34).

Em “Agonia do calvário”, o jovem poeta eleva o sentimento de beleza ao plano do sublime magnífico:

Escura a tarde e fria – o vento rijo
Correndo pelos ares,
Pelo céu negro o vendaval ressoa
Uivando nos palmares.

E afogueado listão de luz sanguenta
A bruxulear incerto,
Além pousa nos longes do horizonte
Nos prainos do deserto.
E o livro no relâmpago azulado
Lá brilha e morre além
No rápido ondular branqueando os tetos
Da ímpia Jerusalém. (1996, p. 135)

O poema de onze estrofes, que inicia o Canto I de *O Conde Lopo*, descreve o sofrimento de Cristo na cruz, a que a ímpia Jerusalém permanece indiferente. Em contraposição, a natureza revolta-se: desencadeia-se um vendaval e as trevas cobrem a terra inteira: “Escura a tarde e fria – o vento rijo correndo pelos ares, pelo céu negro o vendaval ressoa uivando nos palmares” (AZEVEDO, 1996, p. 135).

Friedrich Schiller, em estudos de 1790, compilados em dois periódicos de sua organização, *Neue Thalia* e *Die Horen*, tal como Longino, defende que o sublime se liga à arte e elege a literatura como arte superior em relação às demais, em virtude de sua capacidade de elevar-se acima do que é humano e acima dos discursos dos escritores. Da mesma forma que Burke e Kant, Schiller observa a união dos

sentimentos de prazer e dor e comunga com o pensamento kantiano que considera que a razão é superior à sensibilidade na observação do sublime.

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, i.e., por meio de ideias. Somos dependentes apenas enquanto seres sensíveis; enquanto seres racionais, somos livres. (SCHILLER, 2011, p. 14)

Schiller exemplifica que a natureza só é sublime na capacidade que tenha de ser temida. Um cavalo correndo na floresta, livre e indomado, fornece uma imagem sublime, mas domesticado, preso a uma carroça, perde a capacidade de causar temor e despertar sentimentos superiores.

Poderá haver deleite na contemplação da habilidade humana submetida às forças da natureza, porém tal deleite provém de fonte lógica, não estética (2011, p. 21). Nesse entendimento, a liberdade é absolutamente indispensável para que se considere sublime o temível, ou a liberdade de ânimo. O objeto sublime tem de ser temível, pois o “temor é um estado de sofrimento e violência; o sublime só pode agradar na contemplação livre e por meio do sentimento da atividade interna” (p. 23). Por mais que uma tempestade possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente aquele que se encontra no navio que está sendo destroçado, estaria disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade. E Schiller se ocupou de elucidar o objeto temível direcionado a nós, enquanto estivermos a uma distância segura dele (p. 23). Deve haver seriedade, ao menos na sensação, se a razão deve buscar refúgio na ideia de sua liberdade, ou seja, desde que exista representação do perigo (p. 24).

Para Schiller, o sublime é um sentimento misto, que resulta da junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferível ao prazer para as almas refinadas. Essa ligação de duas sensações contraditórias num único sentimento comprova nossa autonomia moral de maneira irrefutável (2011, p. 51). Ou seja, a dependência do objeto exige que sejamos independentes como seres racionais. A liberdade é fundamental para Schiller, o que é extensivamente demonstrado em sua obra: chega-se ao ápice com o auxílio da arte, tendo em vista que a experiência artística, especialmente a trágica, traduz o sublime.

As máximas e reflexões de Goethe em seus *Escritos sobre arte* (2008) coincidem com o pensamento de Schiller sobre belo e sublime e estão estampados nos fragmentos 1823:

O assim chamado romântico de uma paisagem é um sentimento silencioso do sublime sob a forma do passado, ou o que soa o mesmo, da solidão, da ausência, do isolamento (181)²⁶

O belo é uma manifestação de leis naturais secretas, que sem a sua aparição teriam permanecido eternamente ocultas (183).

Em toda obra de arte, grande ou pequena, tudo depende da concepção, no mínimo detalhe. (224)

De Ariel, espírito etéreo, ao Caliban monstruoso de Shakespeare, a binomia de Álvares de Azevedo segue do belo ao grotesco. Como argumenta Victor Hugo, no *Prefácio de Cromwell*: “Nem tudo na criação é humanamente belo. O feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (2010, p. 26). Na época “dita romântica” existe uma

²⁶ Numeração contida no final de cada fragmento inscrito no capítulo “Máximas e Reflexões” (1826).

aliança íntima e criadora do grotesco com o belo. É um mistério da arte, inovadora naquele período, que as lendas populares mais ingênuas explicam instintivamente, a exemplo de “A Bela e a Fera” (1740).

2.2 DO GROTESCO

A palavra grotesco vem de gruta, porão (*grotta*, em italiano), em uso desde o século quinze, quando escavações feitas no porão do palácio romano de Nero (a *Domus Aurea*), nos subterrâneos das Termas de Tito, e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos na forma de vegetais, abismos, caracóis, que fascinaram artistas da época. O termo veio a ser aplicado a pinturas que representam o entrelaçamento de temas e formas humanas, animais e vegetais. Aplicou-se também a adornos arquitetônicos como gárgulas, formas diabólicas repulsivas e, como na pintura, ao entrelaçamento complexo de temas e assuntos. O termo estendeu-se ao contexto literário possivelmente com Rabelais, no século XVI, que o emprega para descrever partes do corpo. Mas é na idade da razão, no período do neoclassicismo no século XVIII, que o uso do termo se torna comum geralmente para denotar o ridículo, bizarro, extravagante e anormal, em suma, os desvios das normas desejáveis de harmonia, equilíbrio e proporção, associadas ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais). O termo sofreu, portanto, transformações metafóricas que ampliaram seu sentido ao longo dos séculos. Muniz Sodré e Raquel Paiva põem em relevo o emprego do termo na vida social.

De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras de arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos. (2014, p. 28)

A palavra ganha matizes novos, em geral associados ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais, sendo que “às vezes, era substituída por ‘burlesco’ para referir-se aos elementos da farsa em textos teatrais ou literários, senão por ‘arabesco’, quando se tratava de motivos ornamentais na pintura ou na arquitetura” (2014, p. 29).

No século XIX é que o fenômeno se apresenta como categoria estética com Victor Hugo, que afirma que “a forma grotesca existe na natureza e no mundo à nossa volta, mostrando que ela oferece um caminho de irrupção do ‘natural (o rústico, o regional, o pitoresco, o pagão, o aberrante) na mimese” (2014, p. 30).

Hugo é o primeiro grande porta-voz do Romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho, presentes em antigas formas populares de diversão e sarcasmo, agora prestes a ingressarem no domínio da estética culta”. No *Prefácio de Cromwell*, Hugo afirma que “o grotesco é uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade” (2012, p. 50). Realmente Hugo tem algo novo a dizer, ao romper com o “bom gosto” da tradição clássica, a qual deverá se curvar à genialidade do extravagante, do feio e do incongruente.

Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014) afirmam que Hugo critica as idealizações artísticas, de modo a chocar e causar mal-estar acerca da estética do grotesco, descrevendo-o como conceito e imagem, que é “o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica” (2014, p. 41-42). Os autores afirmam, ainda, que o “grotesco é, aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado

pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais (p. 36).

O grotesco nos comentários de Sodré e Paiva pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real, também chamada, por Freud, de “pulsão de morte” quando sugere a abolição da diferença entre humano e não-humano, correspondendo ao trabalho psíquico da dessubjetivação, desinvestimentos dos valores simbólicos e caos. Podendo-se afirmar que:

seja nas manifestações grosseiras do riso, seja nas mais sutis, o grotesco pode comparecer, indicando a derrocada do sentido estabelecido das coisas, levantando uma suspeição sobre a tradição metafísica que coloca o homem no comando absoluto do centro do mundo, incitando ao diálogo permanente entre as pontas altas e baixas da ‘corda sobre o abismo’ (Nietzsche) que constitui a existência humana. (2014, p. 58)

O Conde Lopo é ambientado numa atmosfera sombria de elementos grotescos, especialmente no **Canto IV**, intitulado “**Fantasmagorias**”. Tal ambiência atrela-se ao termo *Stimmung* nos comentários de Pedro de Almeida Moura em *A balada alemã à luz da psicologia* (1955), muito usual na língua alemã, tanto na linguagem corrente como em estudos críticos de arte, de filosofia ou de literatura significando “ambiência, disposição, estado de alma, atmosfera moral” (p. 283). É o espaço narrativo em que as cenas se desenvolvem em uma atmosfera lúgubre e, por vezes, insana e grotesca, como ilustra o trecho abaixo da obra *O Conde Lopo, Fantasmagorias*:

[...]

Chegou à porta – repeliu-a. Entrando

Os olhos estendeu em torno. – Lívidos

Sentados num festim viu alvas sombras

De esqueletos co’os crânios embuçados

Na alvura das mortalhas. – a uma frente
 Cingia o oiro de real coroa,
 A outros um diadema a entrelaçar-se
 Nos cabelos roídos, ressecados
 A correrem-lhe o tórax demudado
 Pelo dente dos vermes. –
 Dentre todos
 Com mofador sorriso na caveira
 Mirrada c'roa de secados louros
 Na larga frente a circundar-lhe o crânio
 Nos finos ossos dos escuros braços
 O queixo a repousar, sobressaía
 Um fantasma de pé – na mão direita
 Não tinha a taça – não – tinha-a vazia;
 E olhava com dó esses convivas –e
 Reis por nascença ou pelo guma d'acha
 Em combate feroz – que aí sentavam-se
 Com o poeta à mesa. – (AZEVEDO, 1996, p. 152-153)

O *Conde Lopo*, reúne elementos góticos, fantásticos e grotescos alinhados ao épico, ao lírico e ao dramático. A ambientação convencional do gótico atinge nas **Fantasmagorias** níveis intrincados de combinação de traços característicos: a noite, o cemitério, campos e vales como ambientes e signos atuando como pano de fundo para o encontro de Lopo com a rainha-cadáver. Abundam fantasmas à beira de seus túmulos, ossos, crânios, tumbas, névoas, vinhos, bebedeiras e tudo mais que exalta as trevas e o insólito numa atmosfera evocando os traços soturnos típicos do ultrarromantismo. O Grotesco está presente nas cenas de orgia em que esqueletos executam danças macabras, paródia dos festins da corte, quando o Conde Lopo chega a um cenário arruinado de esqueletos coroados que bebem e dançam. É a importância da noite que reina soberana como ambiente e atmosfera, que permite aparições e efeitos fantasmagóricos.

Observamos na obra atmosfera lúgubre no encontro entre o Conde Lopo e a rainha-cadáver:

O Conde Lopo
 Olhou-os todos e sorriu. – Estranha
 Era de certo a cena, mas à mente
 Gasta de a volver monótona existência
 Agradou-lhe o fantástico banquete.
 A taça rósea de licor sanguíneo
 Na caveira um sorrir, ergueu a fronte
 Enramada de louros ressequidos
 E respondeu-lhe em zombeteiro escárnio:
 “O que eu pensava? Na verdade a ideia
 Que os ossos te cobria, e eis-te aí nua
 De tu ma perguntares. – Eu dizia
 Que tu – outrora barregã – rainha,
 Caprichosa mulher de ardentes gozos,
 Prostituta, sentaras num trono;
 E davas como leito aos favoritos
 Teus tálamos doirados e macios.
 “Hoje te apodreceu a rósea carne
 Que os ossos te cobriu, e eis-te aí nua
 Como nunca te viram teus amantes. –
 Eis-te aí nua prostituída ao verme
 Que só te morte com seus agros beijos. (AZEVEDO, 1996, p. 154)

O grotesco pode se associar ao gótico. O crítico Júlio França comenta no artigo “Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras no início do século XX”, ao atrelar as características do gótico ao cenário e enfatizar que “a construção do *locus horribilis* é essencial para a produção do medo como efeito de recepção” (2013, p. 1). O grotesco também é responsável por despertar o medo, como já foi dito por Burke como a emoção mais

forte que o ser humano pode vir a sentir. Sem dúvida, alguma, o cenário gótico aliado aos elementos narrativos e a estética do grotesco são influenciadores do medo.

França considera que “o espaço é um elemento central nas narrativas do medo. Quando não é personificado e transformado na própria personagem monstruosa, o espaço narrativo é responsável direto por conferir ao ser monstruoso grande parte de seu poder de provocar o medo e as demais emoções correlatas” (2013, p. 2). No seu entender está se falando de uma “dimensão geográfica, física, social e mesmo psicológica, na medida em que o *locus horribilis* pode mesmo ser encarado como um *topos* da literatura do medo, como pode ser comprovado pelas incontáveis narrativas que tematizam locais mal-assombrados” (p. 2).

As alegorias fantasmagóricas desfilam num contexto sombrio e melancólico. Na perspectiva desses reinos, o grotesco coexiste na presença do sublime em nova referência a Victor Hugo (2012), é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniformidade do gênio antigo.

Originalmente encontramos nos estudos teórico-críticos de Friedrich Schlegel em *Fragmentos sobre poesia e literatura* (2016), escrito em 1797 e 1803, como uma das principais obras sobre o Romantismo inicial, a proposta para se refletir sobre os mais diversos temas a partir de fragmentos e outras formas literárias pretendendo a unificação de todas as formas e gêneros literários, buscando a reflexão crítica poética e filosófica num exercício harmônico.

Os românticos repensaram a arte como se pode observar no *Prefácio ao Cromwell* de Victor Hugo, em 1827, verdadeiro manifesto em defesa do gosto, que prepara terreno para a peça. O personagem-título, Oliver Cromwell, alia o grotesco –

sombrio, grosseiro, impiedoso – ao sublime, o comandante hábil e inteligente, capaz de liderar exércitos e derrubar a aristocracia do seu pedestal de poder absoluto.

Victor Hugo acrescenta nova dimensão à palavra, vai além do cômico-burlesco e do monstruoso-horroroso, pois “ele o aproxima do feio que, frente à unicidade do belo, teria mil variantes” (2012, p. 55). Como polo oposto do sublime revela a sua profundidade, tendo em vista que “assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal (2012, p. 55).

2.3 DA FANTASIA GÓTICA

Gótico provém do vocábulo *Goths*, relacionado a povos nórdicos, os godos, visigodos e ostrogodos que contribuíram para a queda do Império Romano e devastaram a Europa nos séculos III, IV e V. Associado a longos e escuros invernos e à destruição, criou-se preconceito em relação ao termo, que somente no século XVIII foi reinterpretado positivamente, passando a simbolizar os valores da imaginação e da sensibilidade, vistos como contrários e complementares e não mais como sinônimo de barbárie, atraso e superstição (MONTEIRO, 2004, p. 140).

Assim o termo ganha novo significado e passa a designar nova forma de arte, a literatura gótica, desenvolvida inicialmente na Inglaterra, de onde se irradiou para outros países, França e Alemanha, na esteira dos movimentos românticos, vinculado a nova modalidade de poesia e prosa. A ficção gótica floresceu na França sob a denominação de *roman noir*, na Inglaterra, *Gothic Fiction* e, na Alemanha, *Schauer Roman*. Trata-se da “literatura do pesadelo”, na expressão de Elizabeth McAndrew (Citada em MELTON, 2008, p. 97). Como discutido no capítulo anterior, Horace

Walpole inova o cenário da narrativa gótica com personagens e acontecimentos assustadores, que inspiraram outros autores a recriar o terror.

O gótico é o reino da noite, das sombras, do mistério, do macabro e do sobrenatural. A literatura gótica se utiliza da psicologia do terror (medo, loucura, devassidão, deformação dos corpos, abusos sexuais), do sobrenatural (fantasmas, demônios, monstros), de discussões políticas (monarquia, revoluções), motivos religiosos, concepções estéticas (o sublime, o romantismo) e filosóficas. A simbologia gótica se conecta com mistérios vindos de tempos passados, imprecizações, superstições, manuscritos ocultos e questões sociais consideradas tabus, com o intuito de provocar a sociedade.

O gótico literário passa a ser usado como sinônimo de medieval e obscuro, traduzindo as forças das trevas e do ocultismo, tendo em vista o interesse dos escritores europeus pelos castelos medievais e toda a sua maquinaria inspiradora. H.P. Lovecraft aponta os vários expedientes cenográficos adotados pelo gótico, como “luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas que se apagam, manuscritos ocultos embolorados, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais” (2007, p. 28), Maria Conceição Monteiro acrescenta “porões labirínticos, torres iluminadas por relâmpagos que rasgam a madrugada negra, demônios, monges, aristocratas, esqueletos os quais apenas colaborariam para formular a ambientação em que se pretende imergir o leitor” (2004, p. 90).

Juntamente com o Romantismo e a literatura fantástica, o gótico ascendeu em meio a profundas transformações políticas e intelectuais à época. Via de regra, a “ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo” (MOISÉS, 2013, p. 216).

A literatura de tradição gótica, no século XVIII, na Inglaterra, é representada por alguns escritores, poetas e místicos que se posicionaram contra os valores racionalistas da sociedade burguesa e se identificaram com castelos e fortalezas medievais e se encantaram com os ambientes sombrios e misteriosos. Cenários arcaicos com o negrume da arte gótica originaram a literatura gótica, a qual se caracterizou pela presença do insano, do terror, do sobrenatural e da morte.

A tradição gótica ganhou adeptos com Lord Byron, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Mary Shelley, H. P. Lovecraft, Anne Rice, Stephen King e, no Brasil com Álvares de Azevedo, José de Alencar, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, Bernardo Guimarães e Junqueira Freire.

A morte é inerente à narrativa gótica, não de forma natural, mas como obra de assassinos ocultos ou intervenção de forças sobrenaturais, que geram terror. O além-morte, constituído pelos fantasmas, é recorrente no gótico. Está associado ao passado e reaparece no presente para um julgamento. Os mortos-vivos (Frankenstein, Drácula, zumbis), canibais, necrófilos, emparedadores, torturadores ligados ao duplo também são recorrentes na ficção gótica.

Fortemente condicionado pelo contexto social, o discurso gótico evoca as ansiedades culturais do século XVIII. Como afirma Maria Conceição Monteiro (2004), uma das características mais fortes da narrativa gótica “é a tematização da decadência, que pode ser realizada tanto mediante a figuração das ruínas de castelos e mosteiros quanto, em chave abstratizante, mediante a apreensão da ruína moral” (p. 139).

O aspecto fantástico e sobrenatural da literatura gótica merece consideração à parte. Reportamo-nos em particular aos conceitos de Tzvetan Todorov e Eric Rabkin.

2.3.1 O fantástico em Tzvetan Todorov

O fantástico como gênero foi estudado por Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2010). Nessa obra, o teórico tece comentários sobre os gêneros estranho, fantástico e maravilhoso. Segundo ele, o fantástico ou o efeito fantástico ocorre pela presença de fatos sobrenaturais durante toda a trama, ou em parte dela; e o estranho pela presença de fatos sobrenaturais no decorrer da trama que são elucidados no final. Em relação ao maravilhoso, os fatos sobrenaturais não são explicados no final, mas as personagens e o leitor agem com naturalidade em relação a eles, como se o narrador e o leitor tivessem feito uma espécie de acordo prévio, e tudo transcorresse de forma natural na narrativa. É o caso dos contos de fadas, que fazem parte de uma tradição milenar, em que se repetem as mesmas experiências de transformações mágicas, a exemplo da história da Gata Borralheira, vulgarizada pelo cinema como Cinderela, que, graças à intervenção dos poderes da fada madrinha, conquista o príncipe cobiçado por todas as jovens do reino.

Diante do fantástico, porém, sublinha Todorov, o leitor não pode confiar completamente em sua interpretação, pois o texto suscita dúvidas quanto aos acontecimentos, dúvidas essas entre o real e imaginário: “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2010, p. 37). Em *Noite na taverna*, por exemplo, encontram-se exemplos do fantástico, na hesitação de leitores e personagens entre explicações dos

acontecimentos narrados – donzelas que retornam do túmulo – como estranhos ou maravilhosos. Ao final das várias narrativas, o próprio texto fornece explicações estranhas, mas que não fogem à realidade, ao aparentemente sobrenatural. No entanto, os efeitos do fantástico se fazem sentir a personagens e leitores, promovendo incerteza e hesitação diante de fenômenos que fogem à explicação por leis naturais. Por outro lado, Todorov discute a questão da fidelidade ao gênero e informa que “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero” (TODOROV, 2010, p. 26), pois uma obra pode manifestar mais de uma categoria ou gênero literário, tendo em vista que é necessário afastar dos estudos literários qualquer juízo de valor. A leitura de um texto fantástico visa a uma verdade aproximativa, não à verdade absoluta e, portanto, uma obra pode conter apenas alguns elementos do fantástico e ainda assim pertencer ao gênero aludido. Segundo o teórico, a literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade. Assim sendo, “a literatura não extrai suas formas senão dela mesma” e pontua que “se a ciência descritiva pretendesse dizer a verdade, contradiria sua razão de ser. A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência” (TODOROV, 2010, p. 27).

Remo Ceserani (2006) contrapõe-se às severas críticas à definição de fantástico de Todorov como “abstrata demais, ou restritiva demais, ou ainda simples demais”, ignorando implicações da psicologia profunda, a definição de Sigmund Freud para o inquietante, como experiência de uma presença perturbadora no cotidiano e de retorno, na idade adulta, de um trauma e de uma angústia infantil deslocada. Tais questões são tratadas claramente na segunda parte da *Introdução*, dedicada à semântica do fantástico e a uma classificação dos temas do ‘eu’ e do ‘tu’.

É evidente em cada caso que Todorov, ao formular sua definição, se propôs a cumprir três objetivos específicos: a) reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um nível único e comum: o do discurso literário (e retórico), procurando traduzir sistematicamente em termos retóricos todos os conceitos e experiências que possuíam uma origem diversa (filosófica, psicológica); b) dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discursos narrativo e linguístico pertencentes à área estudada, excluindo drasticamente de tal área todos os outros tipos; c) construir um sistema com três sistemas bem delimitados e claramente correlativos, que pudesse servir para descrever e classificar toda a produção textual, baseando tal sistema sobre diversos tipos de enunciação linguística e de recepção do leitor, reciclando assim em termos retóricos e linguísticos os conceitos que estavam já vagamente presentes nas declarações dos escritores praticantes do gênero. (CESERANI, 2006, p. 49-50)

Ceserani conclui que, em virtude da natureza dialética de suas ideias, Todorov pôde acolher uma quantidade de elementos contraditórios, às vezes escondidos, ou negados pela crítica, além de fornecer um instrumento de discussão e de análise muito útil e construtivo.

2.3.2 Eric Rabkin: o papel do fantástico na evolução do Goticismo

Na obra *The Fantastic in Literature* (1973), Eric S. Rabkin define o fantástico como “Efeito causado a personagens e ao leitor pela inversão diametral das regras básicas da realidade externa ou interna da narrativa” (RABKIN, 1976, p. 23). O fantástico depende, portanto, da inversão instantânea e direta das perspectivas do leitor, quer as do mundo factual ou as do próprio mundo da narrativa. Tomemos como exemplo a leitura de um conto de fadas, no qual o leitor espera encontrar duendes, fadas madrinhas, encantamento, e transformações de sapos em príncipes, que subitamente inverte suas expectativas: “Era uma vez uma princesa mais bela e meiga do que as flores do jardim do Rei seu pai, que se apaixonou perdidamente por um

pedreiro chamado Zé”.²⁷ O que vem o pedreiro Zé fazer em um conto de fadas? Vem quebrar e inverter as perspectivas do leitor, arrancado bruscamente do mundo mágico que a fórmula inicial “era uma vez” lhe anunciava. Para Rabkin, essa inversão sinaliza o fantástico. Partimos da premissa básica do conceito de Rabkin para discutir o modo como, a seu ver, o fantástico tem papel preponderante no desenvolvimento da ficção gótica na história da literatura em língua inglesa.

A história literária tem dois ramos principais. A história literária extratextual ocupa-se do crescimento do público leitor, das leis que governam a performance no palco, das biografias dos autores e assim por diante. A história literária intratextual preocupa-se com o desenvolvimento daqueles reinos cuja análise depende do exame de textos individuais: o crescimento e desenvolvimento dos gêneros, as modificações da visão de mundo a evolução dos grafolects (*grapholects*) e assim por diante. (RABKIN, 1976, p. 151)²⁸

A consideração sobre os usos que as obras literárias fazem do fantástico complementam o estudo sincrônico usual desses fenômenos. Da mesma forma, a aplicação histórica dos conceitos do fantástico complementa as pesquisas usuais da história literária intratextual. Assim, segundo Rabkin, o maior ou menor grau de fantasticalidade do Goticismo ajudou a criar o clima para a emergência no século XIX da moderna ficção científica, do *thriller*, das histórias de detetive e do romance psicológico. O Goticismo como um todo, como um gênero, emergiu da confluência de tipos literários anteriores e deu origem a uma série de novos gêneros, ao mesmo tempo em que a corrente central do movimento continuou a se desenvolver em separado.

²⁷ Conto de nossa lavra.

²⁸ Literary history has two main branches. Extra-textual literary history concerns itself with the growth of the reading public, the laws governing stage performance, the biographies of authors, and so on. Intra-textual literary history concerns itself with the development of those realms whose analysis depends upon examination of individual texts: the growth and development of genres, the modifications of worldview, the evolution of grapholects, and so on.

Como vimos, o primeiro trabalho do movimento, *O castelo de Otranto* de Walpole, viria a tornar-se um paradigma do gênero. Walpole afirmava que o trabalho era uma tentativa de combinar as duas espécies de romance, o antigo – em que predominam a imaginação e a improbabilidade – e o moderno, em que se pretende copiar a natureza. A história literária registra o número espantoso à época de narrativas semelhantes em todas as literaturas, em todos os países, o que levou ao esgotamento do gênero e à busca de novos caminhos, como o mundo tecnológico de H.G. Wells em *A máquina do tempo* (1895); às metáforas tecnológicas usadas por Charles Dickens. Eric Rabkin observa a respeito: “Os desenvolvimentos estilísticos são os parágrafos na história literária; mudanças no uso do fantástico são os capítulos” (1976, p. 153).

Considerando apenas os trabalhos que marcaram época, podemos ver como o movimento se desenvolveu. Em 1786, vemos o Gótico dominante hibridizar-se com narrativas orientais – em *Vathek* (1786), de William Thomas Beckford (1760-1844) não apresenta castelos, mas tendas opulentas e o seu famoso Palácio dos Fogos Subterrâneos. Foi com *O monge* (1795) que Mathew Gregory Lewis estabeleceu firmemente o terceiro significado de “gótico”. Embora seu trabalho monumental mostrasse que demônios, virgens perseguidas e o sobrenatural monástico ainda estivessem vivos, a ênfase na sanguinolência afasta o Goticismo mais um passo de *Otranto*. O canal central da versão dominante do gótico estava estabelecido. No século XIX, a versão dominante continuou forte, mas o historiador da literatura pode sentir-se inclinado a dividir o movimento em gêneros individuais. Por exemplo, em 1819, publicou-se *O vampiro* de J.W. Polidori, fervilhante de castelos, de sobrenatural e, naturalmente, de sangue. Nesse formato, o Goticismo dominante flui continuamente até o presente com trabalhos como o popularíssimo *Varney, o Vampiro*, de Prest

(1847), “Carmilla” (1872) de J.S. Le Fanu, e a versão mais influente, *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Deve-se notar que foi apenas em 1823 que a Inglaterra tornou ilegal o ritual de enfiar uma estaca no coração de suicidas. A fascinação ainda existente com o gênero torna-se evidente no exame de programas de cinema ou em visitas às bancas de revistas nos aeroportos do século XXI.

Além da produção contínua de trabalhos na linha dominante do Goticismo, o movimento deu origem a outros gêneros. Com a ênfase sobre as qualidades “iluministas” do gótico surgiu um mercado para o gótico naturalizado. Ann Radcliffe é a escritora mais importante de tais livros como *Os mistérios de Udolpho* (1794), que brindam o leitor com o suspense do sobrenatural, para então domar aquele medo delicioso no final, com a explicação das causas naturais dos fenômenos perturbadores. No desenvolvimento de *Otranto* até *Udolpho* vemos algo como o desenvolvimento de Poe a Conan Doyle: enquanto Dupin nos leva a saber que o único objetivo é a solução: Holmes primeiro nos mistifica, e só então explica a lógica de suas deduções. O desenvolvimento do Goticismo não apenas alterou os gêneros constituintes, mas criou um gênero totalmente novo, o gótico naturalizado, de que o melhor exemplo é *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. É somente na metade daquele romance epistolar que o leitor descobre como o “demônio” foi criado. É apropriado que Polidori e Mary Shelley fossem amigos e tivessem começado a escrever seus famosos trabalhos como resposta a um desafio mútuo de produzir algo horripilante. Enquanto Polidori mergulhou no folclore em busca de um monstro cripto-sexual, Shelley buscou na lenda de Fausto o protótipo do cientista que sabe demais. O demônio é o símbolo narrativo do conhecimento de Victor Frankenstein que ultrapassa o controle. Esse Goticismo científico naturalizado chega até o presente, por meio dos cientistas de Hawthorne, como Aylmer, ou da moderna ficção científica.

A mosca da cabeça branca (1958) é um belo exemplo fílmico desse rebento produtor do gótico. A naturalização do sobrenatural constitui, é claro, uma inversão fantástica e direta das regras básicas que justificam o sobrenatural.

Rabkin ainda comenta que “no final das contas, é fantástico acreditar que nossos temores podem ser domados (superados); é tão fantástico quanto acreditar que, como Drácula, não somos suscetíveis à morte”. O teórico acrescenta que:

é possível especular que parte das pessoas na época, saturados pelas convenções do Goticismo tradicional, tinham necessidade de uso mais intenso do fantástico a fim de atingir o mesmo efeito, a mesma deliciosa sensação de fuga de um mundo que sucumbia rapidamente aos ditames da ciência. Injetar ciência no sobrenatural fornece uma reversão (inversão) fantástica, e, no entanto, essa mesma inversão evita o repúdio da ciência pelo sobrenatural. Por esse processo, surgiu o novo gênero do Goticismo naturalizado, gênero que se desenvolveu ao lado do Goticismo dominante. (RABKIN, 1976, p. 155)

Surge o Goticismo (ou gótico) naturalizado em 1818 com Jane Austen, que deu início a mais um rebento genérico do gótico, o gótico satirizado. *Northanger Abbey* (1817) foi mais uma manipulação das regras básicas do mundo narrativo e se tornou a fonte originária de ainda outra corrente paralela do gótico, que flui até nossos dias, com histórias como “Usher II” (1950) de Ray Bradbury e paródias fílmicas como *The Little Shop of Horrors* (1960) de Roger Corman ²⁹guardando equivalência com uma espécie de truque.

Se o gótico pode ser naturalizado, satirizado e ainda sobreviver, é possível concluir que representa um mundo literário amplo e atraente, pois representa uma fuga fantástica das contingências da realidade extraliterária. Por meio de ainda outra inversão, o que é *thrilling* (cheio de suspense, assustador) torna-se confortador,

²⁹ O termo original em inglês é **spoof** - que denota **engodo, truque, enganação**.

anunciando-se o gótico romanceado. O romance *Quentin Durward* de Walter Scott foi publicado em 1823, apenas cinco anos depois de *Northanger Abbey*.

Podemos concluir que:

O gótico romanceado de Scott contribuiu para a emergência do medievalismo na literatura. De raízes em Shakespeare e nos contos orientais, juntamente com o crescimento do interesse pelo passado, pelos tempos antigos, a literatura inglesa gerou a corrente dominante do gótico: o gótico dominante, ao se tornar mais fantástico, gerou o gótico naturalizado; esses dois gêneros, ao se tornarem mais fantásticos, geraram o gótico satirizado; e estes três gêneros, por meio de ainda mais uma inversão fantástica, geraram o gótico romanceado. É claro que, ao lado das histórias independentes de cada uma dessas correntes, é possível encontrar correntes transversas, redemoinhos que retrocedem, e obras híbridas que abrangem mais de um gênero. Mas o processo de desenvolvimento histórico é claro, e é um paralelo evidente, dentro de um movimento literário total, ao processo de desenvolvimento histórico dentro de um único gênero literário. Ambos podem ser examinados de maneira nova e produtora, por meio da consideração de como tais obras usam o fantástico. (RABKIN, 1976, p.187)

Rabkin enfatiza que a narrativa gótica resgata a Idade Média e seu imaginário com aspectos assustadores e religiosos. Os enredos são plenos de mistérios, angústias, efeitos sobrenaturais, morte, erotismo, obscuridade, privilegiando lugares como castelos e florestas mal-assombradas como cenário.

O gótico se tornou um gênero literário desde que as narrativas sombrias do século XVIII ganharam expressividade, graças ao fato de um aristocrata como Horace Walpole dedicar-se a escrevê-las. Walpole deixou um imenso legado que marca a divisão sancionada pela crítica nos gêneros do romance, o antigo e o moderno, que Luciana Colluci (2020) comenta no artigo “Horace Walpole: vida e obra revisitadas, um esboço crítico”. O artigo faz referência a atividades e obras do autor que vão muito além de *O castelo de Otranto*: Walpole foi um homem de letras profundamente empenhado em inúmeras atividades: pesquisas históricas para a escrita de livros e de

suas memórias, além de planos para a construção de sua famosa casa, Strawberry Hills, e para o acabamento dos jardins. Em *O castelo de Otranto*, reconhecido como o primeiro romance gótico inglês, já se percebe hibridismo de gêneros e pode-se apreciar a articulação da maquinaria gótica, que será utilizada em narrativas goticistas em todas as literaturas.

São quatro elementos de leitura: o personagem (vilanesco), o espaço (*locus horribilis*), o tempo (passado) e o medo (sobrenatural). Embora [a narrativa] tenha sido considerada à época estranha e pouco sofisticada, repleta de exageros e problemas com a verossimilhança, é indiscutível o seu valor pautado no hibridismo de gêneros, maleabilidade formal e temática do romance. (COLLUCI, citada em FRANÇA, 2020, p. 204)

Quarto Conde Oxford, refinado e rico, Horace Walpole fundou a primeira editora da Inglaterra, a Strawberry Hills, nome também da casa em estilo medieval, com torres, arcos, ornamentos, jardins e mobiliário góticos. Primeiramente apócrifo, somente na segunda edição é que se revelou a autoria do livro. Tais atitudes de Walpole revelam-se um meio de ridicularizar o apego excessivo à materialidade industrial do mundo concreto na Era da Razão.

No século XIX, os castelos são substituídos pelos casarões e as florestas, pelas ruas escuras das cidades, mas os personagens góticos continuam a ser heróis, heroínas, vilões e seres sobrenaturais, com a introdução nas tramas de alucinações e processos de loucura.

No século XIX no Brasil, a narrativa gótica faz parte do acervo de autores que não praticam o gênero regularmente, como já mencionado nesta pesquisa, a exemplo de José de Alencar e Bernardo Guimarães. São repercussões em nossos autores do sucesso do gênero nas literaturas europeias, sob o influxo de grandes nomes do Romantismo – Byron, Coleridge, Victor Hugo, Musset e os alemães Friedrich Schiller

e Ernest Theodor Amadeus Hoffmann. Os contos extraordinários do último deram origem à opereta *Os contos de Hoffman*, do compositor franco-alemão, Jacques Offenbach (1819-1880), peça musical de sucesso nos palcos, aos quais retorna repetidas vezes, por exigência do público.

O gótico relaciona-se com as potências das trevas, através do ocultismo e da feitiçaria, do macabro e do sobrenatural, em castelos, cemitérios e túmulos, porões e masmorras, quando a noite soberana inspira sacrilégios e profanações. O inconsciente atua no festim diabólico em que predominam compulsões e desejos proibidos, num universo de almas perversas e insanas. Neste diapasão, Álvares de Azevedo utilizou-se do gótico para explorar os contrastes da alma humana, bem como os tabus sociais, de modo a ironizar a falsa moral burguesa.

3 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Dentre os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente: ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana.

Talvez por ter sido um caso de notável possibilidade artística sem a correspondente oportunidade ou capacidade de realização, temos de nos identificar com seu espírito para aceitar o que escreveu

[...]

Mareiam a sua obra poemas sem relevo nem músculo, versalhada que escorre, desprovida de necessidade artística. O que resta, porém, basta não só para lhe dar categoria, mas, ainda, revelar a personalidade literária mais rica da geração.

Antonio Candido ³⁰

A avaliação crítica da obra de Álvares de Azevedo por Antonio Candido, epígrafe deste capítulo, é ilustrativa da posição da maioria dos estudiosos, que lhe apontam defeitos – “versalhada desprovida de necessidade artística” – mas reconhecem a riqueza de sua personalidade literária e a sedução que sua poesia exerce sobre o leitor. Há opiniões positivas e negativas, mas todas reconhecem a importância de seu trabalho para a formação da literatura brasileira, tendo em vista que sua obra parte de um nacionalismo diferenciado, não mais sob a lente do indianismo, que dominou a primeira fase romântica, mas criando uma personalidade

³⁰ *Formação da literatura brasileira*. Vol. 2, 1975, p. 488.

de acordo com o ideal romântico da melancolia, do culto à mulher, da tristeza e do *spleen*.

Fazemos, portanto, neste capítulo um levantamento da fortuna crítica de Álvares de Azevedo com vistas à nossa proposta em demonstrar mudança no teor dos comentários sobre sua obra, especificamente sobre *O Conde Lopo*, na crítica do século XXI, que atribui méritos ao poema, ignorado ou depreciado pelos contemporâneos do poeta e mesmo por estudiosos posteriores.

Conforme Antoine Compagnon (2003), é costume estabelecer diferenças entre crítica e história literárias como procedimentos diversos, intrínseco e extrínseco: a crítica trabalha com o texto, a história, com o contexto (p. 22). O teórico observa, porém, que tanto a história como a crítica literária ocupam-se dos dois aspectos. É questionável, portanto, distinguir crítica de história literária com base na presença ou ausência de julgamento: “O historiador, afirma-se muitas vezes, constata que A deriva de B, enquanto o crítico afirma que A é melhor do que B” (p. 202). Mas esta divisão é pouco defensável, porque a escolha em si dos elementos da comparação pressupõe julgamento.

Encontram-se historiadores da literatura, críticos literários e historiadores-críticos entre os estudiosos da obra de Álvares de Azevedo que selecionamos para compor sua recepção crítica, mediante critérios cronológicos.

3.1 A CRÍTICA NO SÉCULO XIX: CONTEMPORÂNEOS E OUTROS

Com vistas a oferecer um panorama geral da literatura brasileira no século XIX, servimo-nos dos compêndios de história da literatura de José Veríssimo (1857-1916) – *História da literatura brasileira*, de 1915 – e de Sílvio Romero (1851-1914) – *História da literatura brasileira* (1888), bem como das crônicas de Machado de Assis.

Voltamo-nos também para historiadores e críticos portugueses que fazem referências específicas a Álvares de Azevedo.

3.1.1 Visão da crítica literária portuguesa

A poesia ultrarromântica de Álvares de Azevedo encontrou ecos na crítica literária portuguesa: no periódico *O trovador*, na Universidade de Coimbra, em 1848; e no *Arquivo Pittoresco*, do jornalista e crítico António Pedro Lopes de Mendonça, em 1855, que põem em relevo a inspiração do poeta em Byron, Musset e Espronceda. Poemas são publicados em *O Átila*, que circulou nos anos de 1863 e 1864, e na *Revista de Coimbra*, 1865 e 1866. O periódico *Mosaico*, também de circulação breve, 1874-1875, publicou poemas da *Lira dos vinte anos*, em artigo que lamenta a morte prematura do poeta.

Obras mais alentadas como *História da moderna poesia em Portugal* (1869), de Teófilo Braga, e *Cancioneiro alegre dos poetas portugueses e brasileiros* (1879) de Camilo Castelo Branco, destacam o valor da poesia de Álvares de Azevedo e discutem aspectos ligados ao byronismo: “Álvares de Azevedo sofreu e morreu por conta de Byron, de Musset e de Espronceda. Empestou-o a cólera da paixão e do conhaque que ardia na França, e passou ao outro hemisfério sem ferir este abençoado” (CASTELO BRANCO, 2010a, p. 84).

No caminho inverso, como destaca José Veríssimo, nosso poeta conhecia e amava os portugueses, a exemplo de Almeida Garrett, de cuja poética, no influxo do lirismo e da forma, o crítico aponta sinais em alguns poemas, como “Ai Jesus!”, da primeira parte da *Lira dos vinte anos*.

“Ai Jesus!”	“Seus olhos”
Ai Jesus! não vês que gemo, Que desmaio de paixão Pelos teus olhos azuis?	Seus olhos – se eu sei pintar O que os meus olhos cegou – Não tinham luz de brilhar,

<p>Que empalideço, que tremo, Que me expira o coração? Ai Jesus!</p> <p>Que por um olhar, donzela, Eu poderia morrer Dos teus olhos pela luz? Que morte! que morte bela! Antes seria viver! Ai Jesus!</p> <p>Que por um beijo perdido Eu de gozo morreria Em teus nêveos seios nus? Que no oceano dum gemido Minh'alma se afogaria?</p> <p style="text-align: right;"><i>Lira dos vinte anos</i></p>	<p>Era chama de queimar; E o fogo que a ateou Vivaz, eterno, divino, Como facho do Destino.</p> <p>Divino, eterno! – e suave Ao mesmo tempo: mas grave E de tão fatal poder, Que, um só momento que a vi, Queimar toda alma senti ... Nem ficou mais de meu ser, Senão a cinza em que ardi ...</p> <p style="text-align: right;">Almeida.Garrett, <i>Folhas caídas</i> (p. 65).</p>
--	---

Na Advertência, com que inicia seu volume de poemas *Folhas caídas*, Almeida Garrett alerta o leitor: “Antes que venha o inverno e disperse ao vento essas folhas de poesia que por aí caíram, vamos escolher uma ou outra que valha a pena conservar, ainda que não seja senão para memória” (2002, p. 5). Existe similaridade de propósitos e de autodepreciação entre os dois poetas, no ato de recolher poemas esparsos, a que atribuem pouco valor. No Prefácio à *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo mostra-se igualmente humilde, pedindo ao leitor que desculpe os primeiros cantos de um pobre poeta: “Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor” (2012, p. 23). O estro poético é similar, em que pesem as diferenças na biografia dos autores. Garrett faleceu ainda jovem, aos 55 anos, mas fez carreira na literatura, no teatro e teve projeção na política, apesar dos altos e baixos resultantes de seu ativismo liberalista: foi deputado, cronista-mor, par do reino, ministro e secretário de estado honorário.

3.1.2 Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820 –1891)

Em *Crítica reunida* (2005), Joaquim Norberto aponta a dualidade da obra de Álvares de Azevedo. Esse dualismo “é o encanto do contraste de um gênio humorístico e da sombria incerteza de um descrente que busca nas trevas a luz e nos abismos o céu” (2005, p. 155). Como os demais contemporâneos, Norberto reconhece que o jovem poeta “que via tudo com olhos de águia tinha talento e percepção do belo, mas ainda não havia firmado o seu gosto”. Para o drama que pretendia escrever, “queria todo o aparato romântico, com todas as suas peripécias melodramáticas, tendo o palco convertido em lago de sangue e as cenas de terror elevadas das raias do possível, já por si repugnantes, ao infinito da exageração” (p. 160).

Seus poemas possuem “trechos lindíssimos de um colorido inimitável, que deixam a alma docemente impressionada,” (2005, p. 163) mas, em seus mais arrojados voos, é perceptível a influência da linguagem e do estilo de Gonçalves Dias. Norberto elogia o estilo florido e corrente de Álvares de Azevedo e sua facilidade em escrever – “sua pena mal pode seguir a impetuosa torrente das palavras que lhe dita o pensamento” (p. 164) –, mas tem reservas sobre suas imagens que têm por assunto a mistura do sagrado e do profano, como nos exemplos a seguir:

“Dormia pesado e fundo como o apóstolo S. Pedro no Horto das Oliveiras O caso é que ambos tinham ceado à noite”. Em *Noite na taverna*.

“Deus dorme no seio da criação, como Loth no regaço incestuoso de sua filha.” Em *Macário*. Diz Macário: “Deem alguma ponta de charuto ao burro que está suado como um frade bêbado!” (AZEVEDO, citado em SOUSA SILVA, 2005, p. 169)

Joaquim Norberto condena igualmente as tendências do poeta à licenciosidade e à lascívia, que, a seu ver, excedem as raias da libertinagem e vão até a impropriedade (SOUSA SILVA, 2005, p. 167). Conclui, no entanto, que Álvares de Azevedo seria um talento que o tempo aprimoraria.

3.1.3 Machado de Assis (1839-1908)

Machado de Assis, oráculo de nossa literatura, era admirador de Álvares de Azevedo confiando que “era provável que os anos lhe trouxessem uma tal ou qual transformação, de maneira a afirmar-se mais a sua individualidade e a desenvolver-se o seu robustíssimo talento”, ou seja, Machado reconhece que o jovem “sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos”, que produziam “poderosa impressão naquele espírito, aliás tão original” (ASSIS, 1994, p.1). Trata-se de referência ao “mal byrônico”, que influenciara durante largo tempo a juventude brasileira. Anteriormente a Álvares de Azevedo, observa Machado, alguns cantos de Byron já haviam sido traduzidos, mas são as fantasias do autor da *Lira dos vinte anos* que tornam o britânico genial amplamente conhecido no Brasil letrado. A par da influência de Byron, apontada sempre pela crítica como predileção poética de Azevedo, Machado põe em relevo a frequente leitura que o poeta fazia de Shakespeare, que lhe inspirou mais de uma página de versos e, de interesse particular para nós, em referências em *O Conde Lopo*, a serem apontadas na análise.

A justeza da avaliação crítica feita por Machado está em reconhecer os dois aspectos determinantes da obra de Álvares de Azevedo: a familiaridade com a obra dos grandes poetas e intelectuais europeus, dos quais tratamos no segundo capítulo deste trabalho, e, por outro lado, sua imaginação vivaz e a individualidade poética que saberiam tirar proveito dessa convivência.

É favorável a posição de Machado a respeito da inspiração melancólica do poeta e, em contraste, em relação à viveza, à originalidade e ao humor dos seus versos satíricos, que considera verdadeiramente notáveis, a exemplo dos “Boémios”. Quando à melancolia do poeta, Machado observa que é sincera, pois, com exceção dos seus versos satíricos, raras vezes escreve poemas que não denunciem uma

saudade indefinida, a exemplo de “Virgem Morta” (1994, p. 100). O pressentimento da morte, que aparece de quando em quando em todos os cantos do poeta, como um eco interior, parece-lhe menos um desejo do que uma profecia. Enfim, o tom dominante das melancólicas estrofes do poeta ligava-se a circunstâncias que ele conhecia apenas através dos livros. Sua ambição era uma existência poética semelhante à de seus poetas queridos. Sobre a forma dos versos, é menos elogioso: “metrificava mal, tem versos incorretos” para, já na sequência, observar que “em geral tinha um verso cheio de harmonia, e naturalidade, muitas vezes numeroso, muitíssimas eloquente” (1994, p. 3).

Também em relação à prosa, Machado faz previsões otimistas para o futuro, tendo em vista sua produção numerosa, mas a considera inferior ao verso: frequentemente confusa, faltando ao autor precisão e concisão, que demonstra mais erudição do que reflexão.

As impressões finais de Machado de Assis sobre Álvares de Azevedo têm teor semelhante:

Deixou documentos valiosíssimos de um talento robusto e de uma imaginação vigorosa. Avalie-se por aí o que viria a ser quando tivesse desenvolvido todos os seus recursos. Diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderon e Eurípedes, como necessária à reforma do gosto da arte. Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão de seu talento. (1994, p. 3)

3.1.4 José Veríssimo Dias de Mattos (1857-1916)

Para expor a marcha da literatura brasileira em sua magistral *História da literatura brasileira* (1915), José Veríssimo confessa que hesitou na escolha do tipo de abordagem: entre uma divisão por gêneros literários, consagrados pela retórica e

pelo uso, e uma sequência cronológica dos fatos literários (p. 18) Optou pela segunda, como evidencia o título, mas inevitavelmente faz comentários e julgamentos que se coadunam com a crítica literária.

[...] expor esses fatos na ordem e segundo as circunstâncias em que eles se passam, as condições que os determinam e condicionam e as feições características que afetam, parece fará mais inteligível a nossa evolução literária com a vantagem de guardar maior respeito ao princípio da última unidade da literatura. Nesta, como na arte e na ciência, é conspícua a função do fator individual. Um escritor não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho. (1915, p. 18)

Veríssimo considera as *Obras poéticas* de Álvares de Azevedo novidade na poesia brasileira “quase igual ao que haviam sido os *Suspiros poéticos*, de Magalhães, em 1836, e os *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, em 1846”. *Noite na taverna*, “expressão literária da vida boêmia do jovem poeta, [é] composição singular, extravagante, mas acaso a mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo” (1963, p. 217-218). Reconhece o poeta como um dos mais cultos de sua época, para quem o conhecimento de inglês e francês, grego e latim, mais o domínio extensivo da língua portuguesa, abriram as portas da literatura europeia e proporcionaram os instrumentos de sua arte.

Inclui Álvares de Azevedo entre os poetas da segunda geração romântica, ao lado de Laurindo Rabelo (1854), Junqueira Freira (1855) e Casimiro de Abreu (1859), que se caracterizam por “maior liberdade espiritual e mais largo conceito estético, quer no seu pensamento geral, quer na sua aplicação à literatura” (1917, p. 130). Ao invés do idealismo católico dos primeiros românticos, adotam o satanismo de François de Maistre, Byron e Musset, e sua poesia foge aos ardores patrióticos e paixões nacionalistas dos poetas da primeira geração. Formam eles a plêiade mais brilhante

da literatura brasileira (p. 127). Trazem uma virtude que comove, a sinceridade, pois “circunstâncias fortuitas de sua vida fizeram com que todos eles de fato vivessem a sua poesia ou sentissem realmente o que com ela exprimiram. Talvez por isso não são artistas, mas poetas, com o mínimo de emoção, em mais de um deles, ingênua, conforme convém à boa arte” (1917, p. 128). O sentimento nacionalista, ou brasileirismo como quer José Veríssimo, é neles uma percepção mais íntima de nossa alma de povo diferente, do que o artificialismo da exaltação do indígena. Álvares de Azevedo não canta a natureza e a pátria, a exemplo dos românticos da primeira geração, mas seu nacionalismo é genuíno. Veríssimo observa, ainda, que, como os demais de sua geração, nosso poeta conserva muito do “sentimento poético português, do senso da saudade e da nostalgia, da melancolia amorosa que tanto o distingue” (p. 131), como visto acima.

É ele o primeiro a cantar unicamente o amor, a mulher, o “eterno feminino” que o absorve e alucina, que o mantém alheio à natureza que o cerca ou à nação a que pertence. Não é fácil distinguir, porém, o que é nele “inspiração e sensibilidade poética do que são instintos e impulsos sensuais de moço brasileiro, superexcitado pela tísica” (1917, p. 244).

Veríssimo observa que, com Álvares de Azevedo, entra um novo motivo na poesia brasileira, a morte, e os poetas que a cantaram são todos tristes, inspirados pelos poetas estrangeiros. A morte veio cedo para eles, como veio para Álvares de Azevedo, que tinha natureza “débil e doentia”, a que se juntavam circunstâncias pessoais de desacordo com seu ambiente doméstico ou meio social, que lhe agravaram o estado de alma, para o qual já o predispunha a sua astenia. Após a independência, a nação caminhava “sem grandes entusiasmos e vastas esperanças”

e “entrava na sua existência sossegada e pouco estimulante de quaisquer energias” (1917, p. 132).

Todavia, o poeta apresenta, em suas obras, formas de não ficar passivo ante a realidade. É considerado o primeiro a demonstrar o gosto pelo prosaísmo e o humor, conforme reconheceu Antonio Candido, que acredita que o poeta ficou conhecido muito mais pela imagem de poeta sofredor, que pela ironia e sarcasmo presentes em suas obras. Foi a maneira que encontrou de chocar a falsa moralidade burguesa e posicionar-se contra uma ordem pré-estabelecida. Alicerçado nas ideias de Vitor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, sobre a dicotomia do grotesco e do sublime, cujos contrastes incorporaram sua estética, tornou-se, por vezes, zombeteiro e transgressor. O poeta ironiza toda uma sociedade hipócrita e desordenada, buscando a subversão.

Álvares de Azevedo foi um dos espíritos literariamente mais cultos de sua época. Conheceu as obras-primas das melhores literaturas na língua original, e tinha boa lição das letras-mães da nossa. Havia atilamento e bom gosto no seu espírito crítico, apenas iludido pelo seu entusiasmo jovial (1917, p.133). A ideia de morte é uma obsessão em Álvares de Azevedo.

Direta ou indiretamente, intencional ou inconscientemente, aparece ou insinua-se-lhe nos versos como a que, com a do amor, lhe é mais familiar. “Lembranças de morrer”, um dos seus mais belos poemas, como “Se eu morresse amanhã”, de igual sentimento e beleza, não são mais que manifestações explícitas da íntima angústia de sua alma de que, como verdadeiro poeta, ele fez deliciosas canções. (1917, p. 246)

O crítico reconhece notáveis qualidades no poeta, embora pese, nesta crítica a questão da mistura da figura do poeta com o escritor, e atribui o seu pessimismo à sua formação física.

3.1.5 Sílvio Romero (1851- 1914)

Sílvio Romero atribui-se a primogenitura da história da literatura brasileira, com o livro do mesmo título, publicado em 1902, em 2 volumes: o primeiro com abrangência de 1800 a 1830 e o volume 2, de 1830 a 1870. A proposta do autor era narrar a trajetória da produção literária do país dos inícios à atualidade dele próprio. Trilhou o caminho de Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Joaquim Norberto e Varnhagen, que pesquisaram dados fundamentais, necessários à sistematização do passado. Não se limitaram, porém, a ordenar elementos conhecidos, mas descobriram autores e obras inéditos.

Sua posição quanto à necessidade de uma crítica literária para completar o esforço historiográfico tem caráter moderno. Tal preocupação já se manifesta em *A literatura brasileira e a crítica moderna*, de 1880, em que formula sistematicamente a sua teoria crítica, calcada em Taine, de quem recebe as noções de raça, meio e momento. Afirma ali que “literatura é arte literária” (2000, p. 65), conceito próximo do esteticismo formulado desde o século XVIII e que, no século XX, garantiu à literatura o desenho de um campo teórico específico. Deixa claro o conceito na sua *História da literatura brasileira*:

Se escrever de Cromwell, ou de Gregório VII, ou de São Paulo, farei nesses casos política, religionomia e história; farei, porém, crítica se apreciar o livro de Carlyle sobre o primeiro, o de Villemain acerca do segundo, o de Renan relativamente ao terceiro. Se me esforçar por traçar um perfil de Rubens, minha tarefa será de esteta e historiador; se me detiver em analisar a imponente característica do grande pintor, devida à pena de Eugène Fromentin, no livro de ouro *Les Maitres d'autrefois*, não passarei da crítica. Seria impertinência multiplicar os exemplos. (1902, p. 321)

Regina Zilberman (2000) menciona a *Introdução à história da literatura brasileira*, de 1881, no qual Romero desenvolve os princípios deterministas de que o elemento racial predomina na formação da cultura brasileira, no processo de

mestiçagem. Ao enfatizar a raça como fator de formação, a exemplo de Taine, Romero tem em mente as distintas etnias que participaram da constituição da nacionalidade, o negro, o índio e o branco.

Diferentemente de Taine, porém, Romero em *História da Literatura Brasileira* (1902) sobrepõe a influência da raça à do meio, o que o leva a rejeitar a crença romântica segundo a qual a literatura brasileira se distinguiu, porque poetas e intelectuais não tinham resistido à força da natureza pujante da América. Em lugar do meio, propõe a raça enquanto fator decisivo, o que é metodológica e ideologicamente inovador, e salienta a contribuição do negro, posicionando-se na contramão do até aí hegemônico “partido indianista”, modo como designa os seguidores da vertente romântica. Ao enfatizar a *miscigenação*, aborda a história nacional sob a perspectiva da luta e da fusão de raças (p. 25).

Ainda no primeiro volume da *História*, Romero estabelece paralelos entre Álvares de Azevedo e o jovem Bernardino Ribeiro, também falecido prematuramente, aos 22 anos de idade.

Com todos os seus defeitos, e apesar d’elles, este discurso tem valor como produção de um moço de vinte e dois annos. É muito superior ao afamado discurso de Álvares de Azevedo, pronunciado onze annos mais tarde em S. Paulo mesmo, e que principia pelas palavras: “Quando lá da mãe-pátria da civilização moderna etc.” Em Bernardino Ribeiro a faculdade predominante era a reflexão. Álvares de Azevedo era mais poeta. Bernardino teria dado um grande professor e provavelmente um notável escriptor político. Suas faculdades eram d’aquellas que demandam o tempo para enriquecer-se e prosperar. Azevedo fez bem em morrer cedo, a sua melhor poesia foi sua morte mesma. Se continuasse a viver, ter-se-ia desmantelado irremediavelmente ao galopar tumultuário de seu século. Sua poesia sentimental e aerea não resistiria aos embates do tempo. Productu enfermizo, deveria durar um momento, e assim

aconteceu. Eis porque prantear a morte de Ribeiro é explicável, e lastimar o prematuro fim de Azevedo é um contrassenso. (1902, p. 590)³¹

A escolha de Bernardino Ribeiro, como segundo elemento da comparação com Álvares de Azevedo, desde o início o coloca em desvantagem. Parece-nos evidente que um escritor político, como Ribeiro, tende a amadurecer e “prosperar” com o tempo, enquanto o talento poético de Azevedo já estaria consolidado na produção da juventude. Atribuímos ao temperamento intempestivo de Romero assertivas como “Azevedo fez bem em morrer cedo”, “sua melhor poesia foi a sua morte mesma”, sua poesia deveria durar apenas um momento, “como producto enfermizo” que era.

O biógrafo Hildon Rocha relata avaliações positivas feitas por Verissimo, que coloca Álvares de Azevedo em patamar superior ao de Charles Baudelaire:

Há apenas mais talento do que Baudelaire: porque, de envolta com os desalentos e extravagâncias do gênero, em Azevedo aparecem manifestações de lirismo que não possuía tão eloquentes o poeta francês. O *humour*, à inglesa e alemã, nós não o cultivamos jamais, nem Portugal tampouco. O primeiro que o exprimiu em nossa língua foi Álvares de Azevedo, profundamente lido nas literaturas do Norte (europeu). (VERÍSSIMO, citado em ROCHA, 1982, p.xvii)

Hildon Rocha encontra em Ronald de Carvalho a confirmação da crítica de Sílvio Romero quanto à superioridade do talento poético de Álvares de Azevedo, quando contraposto ao dos poetas franceses. Carvalho entreviu no poema “Meu sonho” uma antecipação da poesia decadentista, tendo em vista “a excentricidade de suas visões e [a] fluidez de sua linguagem poética”. Azevedo teria ido além do Romantismo convencional, no diálogo com um fantasma, que abre novos caminhos para a poesia nacional, “num estilo cheio de tons velados e das meias-tintas, tão ao

³¹ Passagem de *História da literatura brasileira*, 1902, na grafia da época.

gosto dos satanistas, como Baudelaire e Rollinat, aos quais, diga-se de passagem, nada deveu” (CARVALHO, citado em ROCHA, 1982, p. xi).

3.2 A CRÍTICA NO SÉCULO XX

A crítica no século XX ateu-se a critérios historiográficos e realísticos voltados à identidade nacional e aos problemas civilizatórios. Os temas do Romantismo ligados à imaginação e à fantasia não receberam a devida atenção. A preocupação foi nacionalizar. No dizer de Júlio França, “a enorme atenção dada a aspectos temáticos e ideológicos de nossa literatura fez com que o estudo das formas e estratégias de representação e expressão por ela empregadas ficasse em segundo plano” (2021, p. 99). Desta feita, o crítico conclui no mesmo artigo que:

Buscar identidade nacional é deveras importante, especialmente numa literatura em formação, como foi o caso da nossa, mas renegar influências estrangeiras, por desconhecimento do projeto estético, acabou por marginalizar aquelas obras; ou seja, a crítica estava mais preocupada com o desenvolvimento incipiente da literatura no Brasil com o que tinha de brasilidade – como o índio por José de Alencar – em detrimento de projetos estéticos que privilegiam a literatura de ficção e de fantasia. (2021, p. 99)

A crítica do século XX avança alguns passos em relação ao trabalho estético de Álvares de Azevedo, mas ainda funde o poeta ao homem, adolescente e jovem. Muito preocupada com elementos nacionais, pecou por marginalizar o que não tivesse o condão de parecer identificado com a política literária do momento. Houve confusão da personalidade de autores com suas obras, sem análise da questão estética.

3.2.1 Vicente de Paulo Vicente de Azevedo (1895- 1979)

Em *Álvares de Azevedo desvendado* (1977), Vicente de Azevedo observa que uma avaliação justa da obra do poeta deve levar em consideração que seu projeto

estético estava apenas começado e o material manuscrito que deixou, sem tempo para revisão, foi reunido por estranhos e organizado de maneira improvisada. De personalidade complexa, difícil de definir, de desvendar e de compreender, Álvares de Azevedo cria uma obra igualmente complexa e de difícil definição.

Não obstante a dificuldade apontada, o crítico não hesita em exaltar o jovem escritor como glória autêntica da literatura brasileira, merecidamente elogiado por seus contemporâneos, José Bonifácio, o moço (1763-1838), Ferreira Vianna (1833-1903), Duarte de Azevedo (1831-1912), Xavier da Cunha (1840-1920), Paulino de Sousa (1834-1901) e outros, na sessão acadêmica realizada em sua memória a 23 de maio de 1852. Enfatiza, ainda, a crítica posterior de Sílvio Romero, que vê no poeta um “talento pujante”, bem como a avaliação de José Veríssimo, para quem Álvares de Azevedo é dotado da centelha do gênio que transforma e originaliza tudo quanto toca (1977, p. 280-282).

Vicente de Azevedo comenta que o gênio do poeta se transformou após as leituras de Byron e de Musset, tornando-se “tristonho, retraído, concentrado, desinteressado de tudo que o rodeava, excedendo-se em atenções e carinhos para com a mãe” (1977, p. 185). Nota-se que estava influenciado pelo mal do século e pelas leituras que fazia em São Paulo. O primo Jacy Monteiro, citado em Vicente de Azevedo, revela a tristeza do poeta: “Todos aqui me estranham este ano o taciturno da vida e o peso da distração que me assombra. O meu viver solitário, fechado só no meu quarto, o mais das vezes lendo sem ler, escrevendo sem ver o que escrevo, cismando sem saber o que cismo”. (1977, p. 185). O seu pesar pode ser atribuído também ao desencanto com a insípida cidade de São Paulo: “Nesta minha solidão, neste meu exílio de tudo quanto de caro para mim vive nesse mundo”; “parece uma cidade dos mortos” (p. 185).

Vicente de Azevedo,³² ao final do livro, tece comentário geral sobre a obra de Álvares de Azevedo:

Não se pode jamais chegar a conclusões seguras, seja cronológica, seja psicológica, ou literariamente. Nem o que dele se poderia vir a esperar. Todo o seu legado intelectual não passa de um vago ensaio. Promessa. Esperança. (1977, p. 257)

Não se pode efetivamente chegar a uma avaliação segura do trabalho do poeta se levarmos em conta sua morte precoce que o impediu de concluir e revisar textos.

Vicente de Azevedo dedica longas páginas ao comentário sobre a suposta vida amorosa do poeta, com base em informação de outros críticos, como Raimundo Magalhães Júnior:

Há um capítulo na vida de Álvares de Azevedo, em que tudo é vago, confuso, nebuloso. É o capítulo sentimental, a história de seu coração, a biografia de seus amores. Os únicos documentos a tal respeito, são os seus versos, que falam muito, e as cartas, que revelam pouco. O pior de tudo é que as cartas, em geral, contradizem os versos. (MAGALHÃES JR. citado em V. AZEVEDO, 1977, p. 83)

O crítico acredita que, num momento em que estava profundamente envolvido com a criação de sua obra, o poeta não teve efetivamente vida amorosa, embora seja uma preocupação da crítica literária buscar entender o motivo de sua solidão, de sua angústia e *spleen*. “Sua ânsia de amar traduziu-se e consumiu-se em súplicas, palavras de oferta, de lamento, de esperança, holocausto”. Em linguagem metafórica, conclui o crítico, Álvares de Azevedo foi noivo da morte, e, paradoxalmente, sente saudades de uma mulher que não existiu, “não comungou o seu sentir, o seu íntimo, o seu pensamento” (V. AZEVEDO, 1977, p. 89).

³² Para evitar sobreposição, as referências a Vicente de Azevedo serão indicadas como V.AZEVEDO.

3.2.2 Mário de Andrade (1893- 1945)

O criador do herói sem caráter faz uma releitura paródica do símbolo nacional, o índio, em *Macunaíma* (1928) numa antítese à visão romântica do indianismo. O genial modernizador da literatura brasileira, em prosa e verso, dedicou-se também à crítica e à história, na conhecida *Pequena história da música* (1942), obra sucinta, em que parte do princípio de que ritmo e som constituem manifestações essenciais da vida, para chegar à música erudita e à música popular brasileira.

Sua visão crítica de Álvares de Azevedo volta-se para o homem, ao invés de deter-se em fatores específicos da sua obra. Em *Aspectos da literatura brasileira* (1974), no tópico “Amor e Medo,” Mário de Andrade refere-se a Álvares de Azevedo como lídimo representante do morrer jovem, de que se tornou ícone, juntamente com outros poetas da mesma época. Entretanto, Hildon Rocha anota observações que Mário de Andrade, que afirma: “Entre nós a única expressão deveras aristocrática de arte foi Álvares de Azevedo. Foi ele quem mais genialmente versou o amor e o medo” (ANDRADE citado em ROCHA, 1982, p. xvii).

Todavia, Mário de Andrade não apresenta maiores considerações acerca da poética ou da prosa de Azevedo. Alongou-se em observações sobre sua sexualidade, confundindo a figura do poeta com a do homem, quando, na realidade, nada ou quase nada se sabe sobre a vida amorosa do poeta. Dedicado à família e aos estudos é possível que não tenha havido tempo para namorar. Sabe-se que era um rapaz recatado, por suas cartas à mãe e à irmã, mas o certo é que não se pode afirmar como foi sua vida nesse aspecto. Por outro lado, todo poeta é também um artista que se utiliza da arte para fingir, contar a sua história da maneira que melhor lhe aprouver, sem ser ele o agente da ação ou da reação.

Mário de Andrade enveredou por opiniões pessoais, não diferentemente da maioria dos críticos do século XIX e XX, que fundiu a figura do poeta com a do homem. O fato de Álvares de Azevedo fazer comentários detalhados sobre trajas femininos nos bailes da Sociedade Concórdia parece-lhe sinal de que o rapaz era efeminado.

Vicente de Azevedo o contestou com veemência dizendo: “Mas nunca Mário de Andrade errou tanto, tão redondamente, como ao ver feminilidade em Álvares de Azevedo resultante de conversas sobre crivos e bordados” (1977, p. 187). Era costume de cronistas famosos descrever em minúcias os vestidos das damas e “só se admite e desculpa a Mário de Andrade pelo desconhecimento dos costumes correntes no passado, ao tempo do poeta (1977, p. 188).

Mário de Andrade que é um apreciador das qualidades do poeta:

É assente e pacífico que Álvares de Azevedo não foi um eterno choramingas da saudade e do amor materno. Duas faces oferece o seu vulto: o Heráclito que chora e o Demócrito que ri, posto seja amargo o seu riso. Não é graça, não é chiste, não é espírito, não é sarcasmo, não é ironia. É tudo isso e mais do que isso: é humor. Cultivou-o: Sabe a fel a sua poesia faceta, rindo-se por vezes de si mesmo: “Mi propria pena com mi risa insulto”. (ANDRADE, citado em ROCHA, 1977, p. 89)

Mário de Andrade alterna elogios e críticas ferinas a Álvares de Azevedo no artigo “Amor e Medo”, a exemplo da seguinte passagem:

[...] aquela verde malícia que foi o diabo familiar de Álvares de Azevedo, que o tornou um despeitado de tudo, um pesquisador sem tréguas, um bailarino das sutilezas e minuciosas distinções, e principalmente, o maior esfomeado de inteligência e cultura dentre os nossos românticos. (1982, p. xvii)

O crítico e escritor reconhece, ao final do artigo o que é fartamente comentado por biógrafos e historiadores da literatura: o volume inacreditável das leituras que o poeta fez em tão breve tempo de vida.

3.2.3 Eugênio Gomes (1897–1972)

Eugênio Gomes aproxima Álvares de Azevedo de Machado de Assis, por terem ambos possibilitado a dilatação das fronteiras da nossa literatura (1982, p. xiv). Assim, a opinião favorável da crítica permitiu a consolidação da posição de Álvares de Azevedo no cânone brasileiro.

Eugênio Gomes achava que a poesia de Álvares de Azevedo não revelava nenhuma impregnação afetiva e enfática da realidade nacional, nem do momento histórico, e cravou com severas críticas à sua falta de exaltação ao substrato nacional e à preferência por temas estrangeiros. Encontrou-o mais preocupado com “o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos” (GOMES, citado em ROCHA, 1982, p. xi).

O que mais se percebe em sua literatura é a preponderância do sonho, elemento fundamental para a criação imaginária.

Eugênio Gomes enfatiza a disposição do poeta – leitor incansável – para revelar seu potencial imaginário e criativo:

A leitura, o chamado vício impunido, foi ópio que deu a Álvares de Azevedo a sensação de permanente embriaguez, cujos delírios sua obra revela sob os mais diversos aspectos. Nesse vício ele foi insaciável e frenético e, não obstante a analogia de Macário com a patética visão das mães no ‘Segundo Fausto’, ele transcende os limites estreitos da imitação. O ópio da leitura propiciou delírios a Álvares de Azevedo, delírios que o fizeram descer até às raízes do mito da criação”. (1982, p. x)

3.2.4 Homero Pires (1887-1962)

Homero Pires eleva a posição de Azevedo como prosador, ao apontar a influência que exercera sobre escritores do Romantismo e de fases literárias posteriores. Coloca-o em um patamar superior ao de seus contemporâneos, e até

mesmo aos que lhe são anteriores, ao chamá-lo de “nosso romântico por excelência” (PIRES citado por NIELS, 1931, p. 355).

Pires é responsável por apresentar tons lendários sobre Álvares de Azevedo. No livro *A escola byroniana no Brasil* apresenta o relato de uma cozinheira, Chica Prosa, que comenta sobre o quarto do jovem poeta:

[...] deveras lúgubre, com uma única janela, que dava para o cemitério e acaçapada porta oculta por amplo pano encarnado. A mesa de estudo ficava em frente e a pequena distância da janela; e como o poeta não compunha de dia, era indício de sua ausência quando aquela estava fechada. Em noite escura, ou de luar, porém, as valvas permaneciam abertas, devassando o byroniano paulista a morada dos mortos. E, não obstante a garoa, e não obstante o frio, envolvia-se em seu largo manto, e sentava-se no peitoril da janela, murmurando baixinho fragmentos poéticos seus e de outros. (1962, p. 54)

O tom fantasioso do relato ganha contornos macabros:

[...] Seu aposento era um completo museu mortuário. Nas paredes e no teto, forrados de preto, viam-se ornamentos singulares, bem como estrelas e lágrimas prateadas, e diabretes semelhando fogo. As poucas cadeiras eram decoradas no mesmo gênero; e, a um dos ângulos da peça, notava-se uma espécie de divã em forma de tumba, que lhe servia de cama. A mesa de estudo eram duas lousas, sobre cavaletes encarnados; e a livraria, que ocupava todo o espaço de uma parede, constituía-se da reunião de cinco pedras tumulares, intercaladas de crânios, e dispostas em prateleiras. Sobre a plancha de mármore superior várias corujas e morcegos empalhados; e à cabeceira do aludido leito, solene urubu-rei, cujas asas abertas abrigavam o poeta, adormecido, dos besouros que, desertando do cemitério, invadiam-lhe o retiro, perturbando em seus devaneios. (1962, p. 54-55)

Pires finaliza dizendo que o macabro quarto denotava tom real de extravagância e, neste ambiente superaquecido de melancolia, em que o poeta respirava a caligem dos túmulos, Álvares de Azevedo escrevia seus belos versos

(1962, p. 54-55). O crítico reconhece a influência de Byron no ambiente em que vivia o jovem a quem acrescenta o caráter gótico das ilustrações sobre nas paredes:

O resto da casa onde se instalara a república byroniana correspondia, em extravagâncias, ao gabinete do autor d'A noite na taverna; nas paredes, principalmente, pintados, ou traçados a carvão, avultavam os esqueletos, as caveiras, epígrafes, epitáfios, sentenças máximas, lembrando a transitoriedade da vida, a vaidade humana, a fatalidade da sorte. (1962, p. 56)

3.2.5 Hildon Rocha

Hildon Rocha comentou exaustivamente a obra de Álvares de Azevedo e a importância do movimento romântico no livro *Álvares de Azevedo: anjo ou demônio do Romantismo*:

Rocha valoriza o legado do poeta, ao buscar elementos estrangeiros destinados a formar uma nova literatura nacional. Coube-lhe: “Fixar as coordenadas psicoemocionais que eram geradas em seu meio ambiente”, em contato com a influência externa, de muito peso em um país em desenvolvimento insipiente, tanto política como culturalmente e conclui: “Foi dentro desse clima de reabsorção recriadora – ainda não criadora propriamente dita – que Álvares de Azevedo pôde fecundar ao sol dos trópicos os germes estranhos que ele assimilou miraculosamente” (1982, p. 50).

Álvares de Azevedo, segundo Rocha, estava “encharcado até a medula, de toda a motivação ideológica do Romantismo byroniano, cujas melhores sucursais francesas eram Musset e Lamartine, partida de Byron para acasalar-se entre esses dois, sendo Musset na imaginação e Lamartine na tendência dicotômica” (1982, p. 43).

O poeta, fortemente influenciado pela produção dos geniais expoentes do Romantismo alemão, francês e inglês, introduziu entre nós a própria existência desses grandes escritores, sem jamais deixar de lado os escritores nacionais, que demonstram sua brasilidade no interesse pela terra que descrevem em verso e prosa.

Nos comentários de Hildon Rocha, Álvares de Azevedo era entusiasta da natureza tropical do Brasil. Costumava passear a cavalo e, durante seus passeios e viagens, colhia elementos:

[...] presentes em seu descritivismo paisagístico, que sempre repassado das notas dolentes e magoadas do sabiá saudoso que o poeta se encantava de ouvir nos laranjais do vale, nas matas que conheceu bastante em suas férias pelos campos e matas e nas montanhas que penetrou em suas viagens a cavalo, entre Santos e São Paulo. (ROCHA, 1982, p. 50)

Ao compor seus trabalhos, tal qual um pintor para suas telas, Álvares de Azevedo mostra-se genial ao elaborar sua escrita imagética:

[...] seu harmonioso e requintado traço pictórico-imagístico pois sabia como quebrar a incandescência tropical e descerrar os longos véus de sombras que fazem dele o maior pintor de paisagens em lusco-fusco, fossem na 'fresca aurora', no crepúsculo do mar ou das montanhas, ou ainda quando 'os serros fantástico (COLLUCI, citada em FRANÇA, 2020, p. 204)

Com Candido e Bosi percebe-se a mudança de percepção que resulta na evolução do pensamento crítico pensamento e evolução da crítica abrindo caminhos para o entendimento da obra do autor dissociada de sua personalidade, o que gera melhor compreensão da obra de Álvares de Azevedo.

3.3 A CRÍTICA DE TRANSIÇÃO: ANTONIO CANDIDO E ALFREDO BOSI

3.3.1 Antonio Candido (1918-2017)

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido, dedica um capítulo inteiro: “Avatares do egotismo: Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, à discussão do papel de Álvares de Azevedo no conjunto da produção romântica no Brasil, ao lado de Castro Alves e Fagundes Varela. Inicia o capítulo fazendo comentários sobre o subjetivismo dos românticos. Candido entende que é a singularidade da emoção o objeto do artista romântico.

O Romantismo se poderia definir como a busca da singularidade da emoção. Daí os escritores se manifestarem de modo mais íntimo, não raro confidencial, despertando no leitor uma impressão de maior sinceridade, comunicação espontânea e autêntica das emoções. Daí também o desejo de uma linguagem mais direta, sem recurso à alegoria clássica nem obediência às normas da sociabilidade, contida nas várias formas de ‘delegação poética’. (1975, p. 259)

Para Candido o Romantismo foi um movimento adolescente, e que ninguém representou melhor que Álvares de Azevedo, pois o adolescente é um ser dividido, ambíguo, ameaçado pelo dilaceramento. No poeta, encontram-se a ternura de Casimiro de Abreu e nítidos traços de perversidade, numa mistura de frescor juvenil e fatigada senilidade. O poeta:

[...] devorou-se numa febre que lhe traçou o mais romântico dos destinos e, morrendo embora aos vinte anos, teve o privilégio oneroso de corporificar as várias tendências psíquicas de uma geração, concentrando em si o peso do que se repartia em quinhão pelos outros. (1975, p, 490)

Trata-se de uma personalidade amargurada pelos contrastes da vida e pela percepção da morte: “o cansaço de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com frequência a sua imaginação, atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo dela

afastada pelo escrúpulo moral e a imagem punitiva da mãe” (1959, p. 489). Candido acredita que o poeta penetrou no âmago do espírito romântico, “no individualismo dramático [...] que consiste em sentir, permanentemente a diversidade do espírito, o sincretismo tenuemente coberto pelo véu da norma social” (p. 489-490).

É importante ressaltar que Candido vê no poeta a correção do conceito estático e homogêneo da literatura. Foi ele o primeiro, quase único, antes do modernismo, a dar categoria poética do prosaísmo cotidiano “à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado” (1959, p. 490).

Especificamente sobre *O Conde Lopo*, Antonio Candido não se mostra tão entusiasta, em especial no que concerne aos personagens do poema. Em *Educação pela noite* (2011), argumenta: “não se sabe se os personagens que falam agora são os que falaram antes; se as cenas descritas são episódios da mesma sequência ou unidades independentes. Daí o seu ar de fragmento” (2011, p. 26). Candido não considera a importância do fragmento como forma literária do Romantismo, que vê como abuso da liberdade romântica “desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias” (p. 26).

O crítico foi fundamental para o esclarecimento da figura do poeta e da figura do homem Álvares de Azevedo e não sugere, “nem de leve”, como ele mesmo afirma “qualquer incapacidade, desvio ou anormalidade afetiva”, pois “a sua obra exprime, com a força ampliadora da arte, a condição normal do adolescente burguês e sensível em nossa civilização” (1959, p. 493), perfazendo grandes mudanças na literatura brasileira.

3.3.2 Alfredo Bosi (1936-2021)

Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (1955) enfatiza a importância da leitura de Álvares de Azevedo, afirmando que ele foi o mais bem dotado de sua geração. Bosi é um dos primeiros a perceber o valor da prosa poética do poema. Elogia *O Conde Lopo* e o *Poema do frade* na medida em que Azevedo expressa a fusão da libido e do instinto de morte herdada de Blake e Byron, que trouxe à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente.

No verbete 120 do mesmo livro, Alfredo Bosi refere-se ao romantismo egótico da segunda geração romântica como fonte de libertação:

[a] poesia brasileira percorrerá os meandros do extremo subjetivismo, à Byron e à Musset. Alguns poetas adolescentes, mortos antes de tocarem a plena juventude, darão exemplo de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio (1982, p. 86). Se romantismo quer dizer, antes de mais nada, um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de alma individuais, então Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela serão mais românticos do que Magalhães e do que o próprio Gonçalves Dias. (1982, p. 88)

No entender do crítico, a poesia de Álvares de Azevedo e de Junqueira Freire oferecem rica documentação para a psicanálise; e é nessa perspectiva que a tem lido alguns críticos modernos, ocupados em dar certa coerência ao vasto anedotário biográfico que em geral empana, em vez de esclarecer a nossa visão dos românticos típicos (1982, p. 86).

Bosi destaca ainda o pioneirismo de Álvares de Azevedo na criação de imagens satânicas, exemplificadas nos contos macabros de *Noite na taverna*, que considera *avant la lettre*³³, bem como nos versos febris de *O Conde Lopo*, e *O poema*

³³ Termo vanguardista em língua francesa significando algo que ainda não existia, que viria a representar algo, precursor. Diz-se do que existe antes mesmo de existir o próprio termo que o define [P.ex., um vanguardista *avant la lettre* já era um vanguardista antes de existir a palavra 'vanguardista' (Dicionário digital Aulete)].

do frade. Este último apresenta melodias lânguidas e fáceis levando à sugestão de atmosferas nos ambientes descritos. As comparações e as metáforas traduzem no concreto das imagens os mesmos sentimentos básicos: a flor desfolhada lembra a juventude sem viço; o sussurro da brisa semelha o suspiro do amante; e as ‘ondas são anjos que dormem no mar’”. A evasão segue, nesse jovem hipersensível, a rota de Eros, mas o horizonte último é sempre a morte. E alguns dos mais belos versos do poeta são versos para a morte” (BOSI, citado em ROCHA, p. xiv).

O crítico analisa a fuga de Álvares de Azevedo, na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, tendo por nomes: “dispersão, autoironia, confidência: uma espécie de cultivado *spleen* que lembra o último Musset ao dirigir o seu sarcasmo contra os ultrarromânticos” (1955, p. 123). Bosi transcreve os versos do poeta, soltos, próximos do livre andamento da prosa, numa manifestação *avant la lettre*:

Vou ficando blasé, passeio os dias
pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler nem poetar. Vivo fumando. (AZEVEDO, 2012, p. 152)

Alfredo Bosi reconhece em Álvares de Azevedo influências maçônicas avançando numa democracia de pensamento e valores muito próprias do Romantismo:

À boêmia espiritual respondem certas fumaças liberais e anarcóides, provavelmente de fundo maçom, de um maçom romantizado, que é a cor política de Álvares de Azevedo e dos meios acadêmicos que frequentou. Confrontadas, porém, com a ideologia bolorenta do grupo de Magalhães, essas veleidades de radicalismo do jovem Manuel Antônio Álvares de Azevedo significam um passo avante na formação de uma corrente democrática que, no âmbito das Academias de Direito e das sociedades secretas fazia oposição (ainda que retórica) ao imobilismo monárquico e aos abusos do clero. Testemunho de revolta juvenil é o poemeto heroico dedicado a Pedro Ivo, rebelde praieiro. (1982, p. xiv)

Álvares de Azevedo foi transgressor de regras e ideias pré-concebidas e buscou a subversão como veículo para atacar o falso moralismo da época.

3.4 A CRÍTICA NO SÉCULO XXI

Álvares de Azevedo obteve maior reconhecimento e louvor em sua obra poética do que nos escritos em prosa, excetuando-se *Noite na taverna*, elogiada como precursora do gótico brasileiro, como veremos a seguir.

Verificamos em Alfredo Bosi e Antonio Candido certas mudanças de paradigmas, como avaliadores preocupados com a obra do poeta e não com a sua personalidade. Na alvorada do século XXI, vamos encontrar em *O belo e o disforme*, de Cilaine Alves, um estudo dedicado inteiramente a Álvares de Azevedo, que vem suprir uma lacuna na crítica literária brasileira.

Acrescentam-se ao estudo maior de Alves artigos significativos, especificamente sobre *O Conde Lopo*: “O complexo de Lopo” (2006), de Maria Lúcia Dal Farra, e “O sublime e o grotesco em *O Conde Lopo*, de Álvares de Azevedo” (2013), de Fernando Monteiro Barros Júnior,³⁴ que nos trouxeram luzes para a análise do poema. O estudo mais alentado de Natalia Gonçalves de Sousa Santos, *Antagonismo e dissolução*. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo, de 2014, põe em destaque a acurada visão crítica do poeta, vazada principalmente nos Prefácios.

³⁴ Maria Lúcia Dal Farra. Poeta e docente: Literatura Portuguesa (USP) (UFS). 54º Prêmio Jabuti por Alumbramentos. Crítica literária: *O narrador ensimesmado, A alquimia da linguagem*. Fernando Monteiro de Barros Jr.. Pesquisador e docente de Literatura Brasileira da UERJ, especialista em Literatura Gótica Brasileira.

3.4.1 Júlio França

Júlio França é um dos críticos atuais que se debruçam sobre os estudos do gótico no Brasil e sua evolução desde o Romantismo até os nossos dias. Apresenta importantes considerações sobre o gótico e resgata autores brasileiros que, embora não sejam categorizados como góticos, produziram obras com elementos, espaços e narrativas góticas.

No ensaio “Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso de *Noite na taverna*”, França reconhece o valor da obra de Álvares de Azevedo, afirmando que “*Noite na taverna* é o ponto fora da curva em nossa tradição literária”, uma vez que em meados do século XIX pouco espaço concedeu-se à ficção comprometida com a imaginação (2021, p. 89).

Júlio França acredita que, em termos de reconhecimento pela crítica, os elogios a *Noite na taverna* representam uma exceção, uma vez que os elementos valorizados na incipiente literatura brasileira do século XIX eram os que punham em destaque a identidade nacional. Os autores não alinhados com o ideal de uma literatura brasileira independente, com temática própria, recebiam menos atenção. Em consequência, o projeto gótico no Brasil foi podado em suas raízes não porque se baseava em uma poética estrangeira – praticada também por José de Alencar – mas porque “à medida que o projeto de Alencar tornava-se hegemônico, as chamadas poéticas negativas foram tratadas como frutos exóticos, meras importações de gostos e sensibilidades estrangeiras, sem possibilidade de frutificar em nossa terra” (2021, p. 94). É o que ele denomina de “sequestro do gótico”, cuja estética não foi avaliada favoravelmente pela crítica, que desconsiderava autores e obras não alinhados com a consolidação de uma identidade nacional. Vale lembrar que Idêntica situação ocorreu com Edgar Allan Poe nos Estados Unidos.

Álvares de Azevedo acreditava numa literatura brasileira como prolongamento da portuguesa, não em forma de dependência, mas como complementação. Seu ideal tendia, em última análise, à integração e à universalidade da arte literária:

Álvares de Azevedo não era um entusiasta da ideia de que uma literatura nacional se construía por meio de rompimentos radicais com a literatura universal, nem mesmo com a literatura portuguesa – o que fazia do poeta uma voz dissidente das posições antilusitanas que dominavam o debate literário em sua época. Ele bebia das fontes europeias, como quem mergulhava, conscientemente, em uma tradição à parte de questões nacionalistas: uma tradição puramente literária. (FRANÇA, 2021, p. 108)

Desse modo, obras voltadas para a existência humana não foram consideradas adequadas na formação dessa literatura “considerada brasileira”:

Álvares de Azevedo, embora também almejasse a conexão da nossa literatura com tradições poéticas europeias, investiu em outro polo do espectro do ideário romântico. *Noite na taverna*, *Macário* e *O Conde Lopo* são exemplos de obras concebidas por uma concepção poética que se valia de técnicas e procedimentos de composição literária voltadas para representar e expressar aspectos sombrios da existência humana. (FRANÇA, 2021, p. 94)

França enfatizou a semelhança de intenções entre Álvares de Azevedo e José de Alencar, que, apesar de aparentemente antitéticas, eram semelhantes em seus fundamentos. Ambos apostavam em poéticas literárias vigentes na Europa do início do XIX” – o indianismo de Chateaubriand e o gótico de Walpole. *Noite na taverna* e *Iracema* (1865) representam os dois caminhos que ainda hoje se abrem para a literatura brasileira.

Júlio França pontua que tanto Álvares de Azevedo como Alencar imaginaram tal independência por meio de larga comunicação com a vida estrangeira; enquanto se voltavam, paralelamente, para o que havia de mais primitivo na sua terra e na sua

gente, a fim de dar à literatura brasileira um sentido nacional. “Não é o isolamento, mas a liberdade de se comunicar em todas as direções que faz a independência de uma literatura”, conclui o crítico (FRANÇA, 2020, p. 90).

3.4.2 Fernando de Barros Monteiro Júnior

Fernando de Barros Monteiro Júnior é um dos pesquisadores de literatura gótica que se interessaram em estudar *O Conde Lopo*. Em artigo denominado “O sublime e o grotesco em *O Conde Lopo*, de Álvares de Azevedo” (2013) o pesquisador acena para a questão de que a obra não está entre as mais valorizadas pela crítica e pela historiografia literárias, elencando as avaliações negativas de Antonio Candido e Jose Guilherme Melquior, os quais não se debruçaram o suficiente sobre o poema para verificar suas qualidades literárias. Em contraposição, Barros Júnior encontra valor no longo poema narrativo de Álvares de Azevedo, em que se articulam o lírico, o épico e o dramático, em uma estrutura narrativa complexa de histórias encaixadas.

O artigo apresenta importantes colocações, a fim de melhor compreender a obra *O Conde Lopo*, aliadas ao gótico e ao fantástico, destacando o Canto IV “Fantasmagorias” como o ponto instigante do texto. O surgimento do sobrenatural em que desfilam fantasmas, esqueletos, gnomos e uma rainha-cadáver elevam a narrativa a um patamar insólito e tétrico.

Barros Júnior chama a atenção para a articulação entre o grotesco, o sublime e o belo nas figuras femininas, em que se alternam a virgem e a cortesã, num festim diabólico de cenas paródicas de orgia e embriaguez. Por fim, Barros Júnior conclui que:

Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente. Dentro deste espectro, imagens infernais do sublime e imagens

escatológicas do grotesco entrecruzam-se em um paradoxo no qual a modernidade comparece sob a chave do sombrio. (2013, p. 7)

Como outros críticos do século XXI, Barros Júnior traz à tona o substrato modernista que se vislumbra no poema épico de Álvares de Azevedo. Ocorre-nos mencionar novamente o paralelismo com a fortuna crítica de Edgar Allan Poe, que viu com reservas sua literatura tétrica e comportamento errático, em completo desacordo com o homem e o escritor ideal americano: um *pater familias* de respeito, e o criador de versos inspiradores de patriotismo e fortaleza moral, como Henry Longfellow e William Cullen Bryant.

3.4.3 Cilaine Alves Cunha

Cilaine Cunha Alves é uma das críticas atuais que se dedicaram ao estudo de obras de Álvares de Azevedo. Cilaine Cunha percebeu que o jovem escritor se notabilizou, no Romantismo, por transpor limites, pois rompeu com a tradição nacionalista. Assumiu traços de subjetivismo, egocentrismo, sentimentalismo e propôs mudanças estéticas, que dão início “à desintegração das regras fixas de construção no texto literário, adotando o estilo contraditório, espontâneo e fragmentário da estética romântica” (2004, p. 115).

A crítica interpreta a binomia azevediana com base no conceito de ironia da forma, inspirado em Walter Benjamin, além de considerar reflexões de Kant, Schiller e Schlegel. No artigo “Fundação da literatura em *Noite na taverna*” (2004) ela reitera a importância das leituras dos grandes românticos por Álvares de Azevedo, notadamente de Friedrich Schiller. O resultado desses importantes estudos acenou para uma nova visão de literatura e para novos preceitos, voltados para a discussão de diferentes parâmetros artísticos.

Em *O belo e o disforme*, Cilaine Cunha tece outros comentários sobre a obra azevediana: “Na obra lírica de Álvares de Azevedo, a ‘ironia da forma’ é de tal modo elaborada que desemboca frequentemente na autoparódia e no cinismo, gerando na obra uma oscilação entre um eu poético ingênuo e outro cínico” (1998, p.92). Observa, ainda, que o poeta desenvolveu o projeto de uma teoria de contrastes, em que “o sujeito lírico aspira, ora a uma realidade mais subjetiva, ora a uma realidade exterior” e sua proposta “adota uma atitude poética ambígua presa não mais a traços de personalidade, mas a uma prática que favorece o entrelaçamento entre um e outro tipo de belo” (1998, p. 92).

A binomia azevediana concentra o “dualismo de princípios estéticos, nessa poesia, está também em estreita relação com a ruptura, empreendida pelo Romantismo, dos padrões clássicos e, por conseguinte, com a afirmação de valores específicos da filosofia romântica” (1998, p. 71).

Todavia, Álvares de Azevedo vai mais longe, trazendo elementos da estética do grotesco – compreendido como uma estrutura de ‘alienação’ do mundo –, adquirindo forma mais bem arrematada em construções, cujo eixo central está apoiado no romance satírico, também denominado ‘poema miscelânea’, tal como se observa em Byron. E partilha do pensamento de Vicente de Azevedo que afirma que Álvares de Azevedo trouxe o humor para a literatura (1998, p. 167).

No livro *O belo e o disforme*, a autora comenta longamente sobre as obras *Noite na taverna* e *Macário*, mas teceu comentários sobre o Prefácio de *O Conde Lopo* acerca dos fundamentos teóricos mencionados na questão do fim moral da poesia e do belo:

[...] reage à permanência da antiga função do poeta como agente disseminador do ‘santo, do justo e do belo’ e à manutenção do fim didático em literatura. Listando alguns autores do romantismo europeu (Byron, Victor Hugo e Goethe), afirma que,

entre eles, a apresentação de quadros contra a moral não os torna menos belos. Defendendo romanticamente que a poesia é o belo, a arte, para ele, já se libertara do caráter edificante que até então lhe era destinado. Em sua ótica, os critérios de avaliação de uma obra não residem no caráter edificante de seus quadros, mas, antes em sua constituição como beleza artística. (2004, p. 118)

Cilaine Cunha enfatiza que *Noite na taverna* é precursora das narrativas do horror ambientada em lugares sombrios com episódios de sangue e depravação desencadeados pelos heróis dos contos; todavia o pano de fundo do poeta sempre foi a ironia em suas obras. Se ele não levou em consideração o paisagismo nacional, tomou a moralidade e a perfeição em arte como um ideal inatingível. Desse modo, “ao retratar a arte moralmente pura e perfeita como inerente à esfera do ideal, Álvares de Azevedo engessa-a num passado perdido da humanidade, substituindo-a por um presente corrupto, o que origina a narrativa macabra” (2004, p. 131).

Azevedo, inspirado em Byron, serviu-se de elementos satíricos e subversivos para atacar a falsa sociedade da época através da escrita. Para o poeta, a finalidade da poesia é o belo, não mantendo correlação com moralidade. O próprio gótico, presente em suas narrativas, atua como elemento de subversão, sendo uma forma de chamar a atenção aos sentimentos humanos mais recônditos da alma.

3.4.4 Maria Lúcia Dal Farra

Maria Lúcia Dal Farra é uma das pesquisadoras que se debruçam sobre o poema *O Conde Lopo*. Segundo o artigo “Complexo de Lopo” de 2006, considera o poema um verdadeiro tratado teórico, espécie de súmula do ultrarromantismo, indispensável à compreensão do pensamento ensaísta e crítico de Álvares de Azevedo, que ali expressa a sua própria concepção de arte: a harmonia das formas

estéticas, a fluidez, a liberdade de expressão, que levam ao ápice do belo e do sublime.

Para justificar o julgamento, Dal Farra destaca uma série de elementos que valorizam o poema: o teor metalinguístico, a emissão em cascata, as narrativas encaixadas e, principalmente, a ruptura dos limites entre gêneros, na mescla do lírico, do épico e do dramático. Na discussão do enredo, aponta a fragmentação narrativa que, por vezes, confunde o leitor, obrigado a várias releituras que elucidem as diversas identidades dos personagens. Não existe um desenlace que amarre os pontos obscuros ou elucide o enigma da autoria do poema: o poeta louco, o trovador anônimo ou o próprio Conde Lopo, todos eles vítimas de amores infelizes. Sua história é um rol de vicissitudes:

[...] conjugada entre desamor, rejeição, abandono, que levam o poeta ao anonimato, à prática do sigilo e do enigma, à vida asilada para dentro, à misantropia, ao estado de pária e à sobretaxa compensatória de orgulho e insolência, elenco de vicissitudes flexionado por uma narrativa entrecortada, fragmentada, mista de diferentes gêneros literários, espécie de 'drama estático', radiante de música e de ritmo. (2006, p. 129)

Em nível de dicção poética, Dal Farra enfatiza a riqueza das modulações rítmicas e a imagética movente e sensorial que lhe parece uma apreensão *avant-la-lettre* do tipo simbolista-impressionista. No contexto do ultrarromantismo, a obra dimensiona a imagem do poeta maldito, um misantropo que recorre "à identidade com o outro, ao espelhamento em cadeia e ao prazer irrestível do mesmo" (p. 129). Tal imagem irá repercutir em outros personagens *da Lira dos vinte anos* e das *Poesias diversas*, mas com maior evidência nos contos de *Noite na taverna* e no *Macário*, que é um misto de teatro, diário íntimo e narração dialogada.

Maria Lúcia Dal Farra, poeta reconhecida, dá rédeas à inspiração poética ao confessar que a obra *O Conde Lopo* “é de um desnorтеio que deixa o leitor em estado cataclísmico ao aventar elementos paradoxais”:

[...] epígrafes abundantes, que parecem sinalizar alguma coisa, cortam ao mesmo tempo o fluxo com que, em intermitências, a narrativa se entremostra, prenhe de rupturas, de significâncias encantatórias que capturam o ouvido, de embaralhamentos à maneira de charada. O recurso é domar o frenesi deste longo poema, acalmá-lo nas suas modulações, para que esses versos comecem a atuar em nós, também pela... razão (2006, p. 123)

No capítulo final deste trabalho “O Conde Lopo (1886): um poema épico no ultrarromantismo”, fazemos referência aos argumentos de Dal Farra, para estabelecer paralelos com nossa própria argumentação.

3.4.5 Natalia Gonçalves de Souza Santos

Estudiosa da obra de Álvares de Azevedo, a autora publicou em 2014 o livro *Antagonismo e dissolução – o pensamento crítico de Álvares de Azevedo*, em que analisa os Prefácios à *Lira dos vinte anos*, *Macário* e *O Conde Lopo*.

No prefácio a *O Conde Lopo*, a autora reconhece as qualidades estéticas do que se pode considerar um ensaio e analisa a discussão proposta sobre o sublime e o belo. Aponta as frequentes digressões do eu lírico: “Como eu dizia, pois, acho cá de mim para mim”, “íamos nos desviando das teses da nossa classificação. – Voltemos a elas”, em que o próprio poeta reconhece seu estilo difuso, que mereceu comentários negativos da crítica (SANTOS, 2014, p. 95).

A autora observa que todo o discurso de Álvares de Azevedo “é permeado por uma profusão de interrogações, até mesmo, e principalmente, na fixação dos tipos de belo e de sublime arrolados”. A busca do poeta é [...] “pela interrogação, sugerindo

que o prefaciador está mais preocupado em lançar questionamentos do que em solucioná-los e em desestabilizar juízos pré-estabelecidos, num texto que é simultaneamente crítico e poético, que se configura como um texto híbrido,

na medida em que adensa a linha argumentativa, que também se manifesta no segundo prefácio à *Lira dos Vinte Anos*, entre teoria e crítica, ao mesmo tempo que se vale de uma linguagem próxima à da poesia para a apresentação de alguns dos problemas a serem debatidos. (2014, p. 96-97)

O poeta utiliza-se da poesia e teoriza acerca do sublime e do belo, além de fazer reflexões sobre os ensinamentos de Schiller e acerca do prefácio a *Mademoiselle du Maupin* (1835), de Théophile Gautier.

Natalia ressalta que os versos de *O Conde Lopo* devem ter sido concebidos por meio de um árduo trabalho, ao qual o poeta alude no Prefácio, mas apenas sugere no poema – afinal, tanto num texto quanto noutro, o autor não dispensa a utilização da rima, um indício de labor poético” (2014, p. 112).

A escritora reconhece que as considerações do poeta sobre a autonomia da beleza na concepção da arte literária aproximam-se das discussões essenciais em curso na Europa, o que demonstra a integração de Álvares de Azevedo com a universalidade das literaturas:

[...] a autonomia da beleza em relação à utilidade moral da obra de arte e sua elevação como critério de valor preponderante na recepção dela – entrecruzam-se numa outra linha de argumentação, na qual ele comenta a questão das mudanças histórico-sociais que estavam sendo vivenciadas, especialmente na Europa, desde a Revolução Francesa. (2014, p. 137)

O Prefácio a *O Conde Lopo* é um ensaio crítico de relevância para os estudos literários no Brasil, na medida em que discute a contínua busca pela expansão de fronteiras agregadoras para a formação de uma literatura nacional.

Álvares de Azevedo nos apresenta uma concepção de obra de arte e de sua função, aliada a uma proposta de leitura crítica, que se coadunam com o poema que se segue, preparando o leitor para a compreensão do que se lerá. Ele esboça, então, os traços de um ideário crítico multifacetado, cuja finalidade seria a análise crítica de uma obra também multifacetada, mas que anseia à unidade, um dos paradoxos mais interessantes do romantismo que é metaforizado pelo prefaciador na alusão ao ramalhete de flores. Dessa forma, Álvares de Azevedo pode oferecer e justificar o seu poema por meio de uma tradição ocidental, como alternativa à tradição literária brasileira, antepondo-lhe uma proposta crítica condizente com as suas necessidades de entendimento, que não são, evidentemente, as perspectivas de análise literária que aponta como inférteis. (2014, p. 139)

A obra é repleta de contrastes ao estilo do poeta que admite, na “obra de arte, elementos considerados imorais, isto é, interpretados em sua poética como reduto do grotesco – a vida boêmia, o comportamento marginal –, o nivelamento entre as categorias do sublime e do grotesco” (2014, p. 140). Natália Gonçalves destaca a questão da moralidade discutida no prefácio e compreende o propósito do poeta em ver o grotesco como possível origem do sublime, tal qual fez Vitor Hugo no “Prefácio de Cromwell”.

Pesquisadoras atuais, como Luciana Fátima, vêm demonstrando o contínuo interesse das escritoras na obra de Álvares de Azevedo, cujas pesquisas ora acrescentam informações fidedignas sobre o poeta, ora analisam e interpretam sua obra, dando ao público oportunidade de revisitar a obra azevediana e entender a sua importância para o cenário da literatura brasileira.

Neste capítulo, o levantamento da fortuna crítica de Álvares de Azevedo confirmou em parte as hipóteses levantadas nesta pesquisa: o reconhecimento da genialidade de uma obra produzida no reduzido tempo de vida de um jovem recém saído da adolescência e as poucas referências elogiosas à obra central do *corpus*, *O Conde Lopo*.

Na realidade a maioria dos críticos sequer menciona *O Conde Lopo*, mas muitas das observações e elogios à obra de Álvares de Azevedo como um todo podem ser direcionados à avaliação crítica do poema. É na análise no capítulo final que pretendemos utilizar os comentários críticos levantados, a fim de localizar exemplos que os confirmem ou contestem, e estabelecer paralelos com nossas próprias conclusões.

4 O CONDE LOPO (1886): UM POEMA ÉPICO NO ULTRARROMANTISMO

*[...] Quando o trovão romper as
sepulturas,
Os crânios confundidos acordando
No lodo tremerão.
No lodo pelas tenebras impuras
Os ossos estalados tiritando
Dos vales surgirão!*

Álvares de Azevedo

Atingimos neste momento o ponto crucial desta pesquisa, qual seja, a demonstração de nossa hipótese de que o poema épico *O Conde Lopo* não recebeu da crítica literária brasileira uma avaliação condizente com suas qualidades.

Como vimos no capítulo anterior, os críticos brasileiros que comentaram a obra de Álvares de Azevedo, ainda no século XIX, ou nas primeiras décadas do século XX, fazem a listagem cronológica de suas obras, que analisam e comentam de modo geral, muitas vezes em paralelo com a produção de outros poetas do período, mas não mencionam especificamente *O Conde Lopo*. Destacam em sua poesia a tendência para a evasão, seja para o sonho, seja para a morte, carregada em alguns poemas de erotismo reprimido. Em suma, veem Álvares de Azevedo como o poeta consciente das coisas essenciais não realizadas na vida, a exemplo dos versos do “Soneto”, que reproduzimos na íntegra:

Perdoa-me, visão dos meus amores,
Se a ti ergui meus olhos suspirando!...
Se eu pensava num beijo desmaiando
Gozar contigo uma estação de flôres!

De minhas faces os mortais palores,
 Minha febre noturna delirando
 Meus ais, meus tristes ais vão revelando
 Que peno e morro de amorosas dores...

Morro, morro por ti! na minha aurora
 A dor do coração, a dor mais forte,
 A dor de um desengano me devora...

Sem que última esperança me conforte,
 Eu – que outrora vivia! – eu sinto agora
 Morte no coração, nos olhos morte! (AZEVEDO, 2002, p. 299)

O esquema de rimas intercaladas nas duas primeiras quadras – a b b a: “amores” “suspirando” “desmaiando” “flores”; a b b a “palores”, “delirando”, “revelando” “dores” – modifica-se nos tercetos para o esquema de rimas alternadas c d c “aurora” “forte” “devora” d c d “conforte” “agora” “morte” – revela o ritmo intrínseco do poeta e expressa o sofrimento do eu lírico, que, ao invés de flores, colhe, ainda na juventude, “amorosas dores” que culminam na morte de toda esperança de felicidade. Lidos em voz alta, os versos estabelecem uma continuidade tal que o leitor ou ouvinte se prepara para os altos e baixos da ondulação melódica (MOISÉS, 2004, p. 397).

São características facilmente verificáveis na dicção poética do longo poema *O Conde Lopo*, construído à moda da epopeia clássica, num esforço de Álvares de Azevedo de unir o clássico ao espírito inovador do Romantismo, que o aproxima de seu modelo Byron, em *Childe Harold's Pilgrimage*, *Don Juan* e no poema dramático *Manfred* (1817).

Álvares de Azevedo começou a escrever *O Conde Lopo* em 1848, mas sua publicação ocorreu apenas em 1886, pela Typ. G. Leuzinger & Filhos, como homenagem póstuma do amigo e colega do curso de Direito, Luís Antônio da Silva

Nunes. Em carta datada de 1º de março de 1850,³⁵ Álvares de Azevedo havia mencionado a Silva Nunes a existência de um longo poema no qual estava trabalhando: “Não tenho passado ocioso estas férias, antes bem trabalhadas de leitura tendo-as levado. Nesse pouco espaço de três meses escrevi um romance de duzentas e tantas páginas” (Citado em RAMOS, 2002, p. 582-584). Nas edições de *O Conde Lopo* após 1886 houve dificuldades na transcrição dos originais, que continham passagens borradas e ilegíveis, conforme comenta Péricles Eugênio da Silva Ramos:

[...] Às complicações do texto de um autor tido como o mais difícil de nossos românticos somem-se as circunstâncias que marcaram a publicação de sua obra. A começar pela primeira edição, póstuma, organizada a partir de manuscritos de caligrafia pouco compreensível que, se foram bem decifrados por Domingos Jaci Monteiro, primo de Álvares de Azevedo, o mesmo não se pode dizer de edições seguintes, muitas das quais não só trazem erros devidos à má leitura da letra do poeta como estiveram à mercê de intromissões editoriais arbitrárias, afora gralhas³⁶ que foram passando de uma a outra. (2002, p. xvi)

A edição base de *O Conde Lopo*, segundo Silva Ramos, é a organizada por Silva Nunes em 1886, a partir de manuscritos do poeta. Uma segunda edição da obra foi organizada por Homero Pires (1942). Mais tarde, um parente de Azevedo, Luís Filipe Vieira Souto, divulgou a notícia de estar de posse de manuscritos que poderiam reformar o poema para uma nova publicação. Vieira Souto ficara de posse das cartas de Álvares de Azevedo, encadernadas por D. Maria Luísa Silveira da Mota e Azevedo, mãe do poeta. Após a morte de Vieira Souto, o biógrafo do poeta, Vicente Azevedo, tentou recuperar o manuscrito, na posse do filho de Vieira Souto, Sérgio Luís, mas não teve sucesso: os manuscritos estavam perdidos. Conseguiu apenas as cartas que

³⁵ A carta está inserida em *Cartas de Álvares de Azevedo* (1976) publicado por Luís Felipe Vieira Souto com prefácio de Vicente de Azevedo e foi anexada ao livro *Álvares de Azevedo – Poesias Completas* de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que confirmou tratar-se da carta de *O Conde Lopo* dirigida ao amigo Silva Nunes.

³⁶ Erros tipográficos.

doou à Academia Paulista de Letras, em 1976. Em consequência, não é possível fazer conclusões sobre a fidelidade aos originais do jovem poeta das versões hoje existentes do poema. Foram consultadas nesta pesquisa as seguintes edições de *O Conde Lopo*:³⁷:

- 1- Edição de 1996 inserida na obra *Poesias completas de Álvares de Azevedo* compiladas por Attilio Milano e Edgard Cavalheiro, da editora Ediouro
- 2- Edição de 2000, inserida em *Obra Completa*, da editora Nova Aguilar.
- 3- Edição de 2002 em *Álvares de Azevedo poesias completas*, editada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, da editora UNICAMP.

Para realizar um estudo aprofundado e abrangente do poema dividimos este capítulo em três partes: 1) Da epopeia clássica ao poema épico na literatura brasileira, em que fazemos breve revisão das características da epopeia clássica e de sua adaptação no poema azevediano. 2) Uma leitura da estética de *O Conde Lopo* que inclui os recursos usados na sua construção – epígrafes e a estrutura *mise-en-abyme*, relacionadas à construção dramática. 3) *O Conde Lopo* analisado.

4.1 DA EPOPEIA CLÁSSICA AO POEMA ÉPICO NA LITERATURA BRASILEIRA

Os dicionários de termos literários de Massaud Moisés (2004) e de J.A. Cuddon (1992), como outros consultados nesta pesquisa, incluem sob o verbete **épica** a etimologia do termo, do latim *epicus*, heroico; do grego *epikós*; *epos*, palavra, narrativa, poema, recitação, além de referências às mais remotas manifestações dos poemas narrativos sobre os feitos de guerreiros e heróis. É uma história poligonal, heroica, que abrange mito, lenda, contos populares e história. Tem, portanto,

³⁷ Está no prelo edição intitulada *Byronismo brasileiro*, da editora Sebo Clepsidra que analisa em detalhe *O Conde Lopo*.³⁷

importância nacional, por incorporar a história e as aspirações de uma nação, de modo elevado e grandioso.

Basicamente, há dois tipos de narrativa épica: (a) primária – oral ou primitiva; (b) secundária – ou literária. A épica primária pertence à tradição oral e é escrita posteriormente. É o caso do *Gilgamesh* hindu (2000 a.C), da *Ilíada* e da *Odisseia* (1488), bem como do *Beowulf* (1000 a.C), a narrativa épica do Old English (séculos V e XI). Na categoria (b) incluem-se a *Eneida*, de Virgílio (30-19 a.C), a *Farsália* (59 d.C), de Lucano, a anônima *Canção de Roland* (século XI), *Os Lusíadas* (1572), de Camões, *A Jerusalém Libertada* de Tasso (1581), *O Paraíso Perdido* (1667) de Milton e *La Légende des siècles* (1876), de Victor Hugo. Há, no entanto, enorme variedade de poemas que podem ser colocados em uma ou outra das categorias, a maior parte na categoria literária.

É o caso de *O Conde Lopo* que, à semelhança da epopeia clássica, é uma narrativa escrita em versos, cuja estrutura inclui proposição, invocação, narração e epílogo. A partir do século XVIII, a narrativa em prosa vem a suplantar os versos, posto que, com o surgimento do romance, o herói passa a ser uma pessoa comum, não mais um deus ou semideus. No poema azevediano, temos a figura do herói sem os feitos grandiosos das narrativas homéricas, mas num contexto trágico e dramático, em que se exacerba a angústia do protagonista, atormentado pelo arrependimento e pelo medo da loucura.

Como indica Massaud Moisés, a crise estética clássica na literatura e no *corpus* teórico da poesia épica inicia-se já no século XVII, quando se propõe o “reexame das regras clássicas e uma liberdade criadora que preludiam o abandono dos modelos greco-latinos e a instalação da estética romântica” (2004, p. 154). Existe, porém, na literatura brasileira uma tradição do cultivo da epopeia, que data dos tempos

do Brasil colônia, desde *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira Pinto; *O Uruguay* (1769), de José Basílio da Gama; Frei José de Santa Rita Durão; *Vila Rica* (1773), de Claudio Manuel da Costa *Caramuru* (1781). Os autores seguiram o modelo camoniano, apresentando o pitoresco, costumes nativos e cenários coloridos, ao sabor neoclássico de tipo arcádico.

Informa Regina Zilberman (2000) que, como o Romantismo primou por liberdade de regras e de criação, pode-se notar nos poemas épicos brasileiros manifestações de uma consciência nacional já nos seguintes exemplos: *Assunção* (1819), de Frei Francisco de São Carlos; *Os garimpeiros* (1838), de Januário da Cunha Barbosa; *Os Timbiras* (1848) de Gonçalves Dias; *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães; *Cantos épicos* (1861), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva; *Os voluntários da morte* (1864), de Pedro Pereira de Souza; *O combate de Riachuelo* (1865), de Rozendo Muniz Barreto; *Colombo* (1866), de Araújo Porto Alegre; *A divina epopeia* (1882), de Francisco Leite de Bettencourt Sampaio; ***O Conde Lopo* (1886), de Álvares de Azevedo** (Ênfase acrescentada); *A comédia dos deuses* (1886), de Teófilo Dias e *O Guesa* (1870), de Joaquim de Sousândrade. Observa-se o realce dado ao poema de Álvares de Azevedo, citado entre os épicos brasileiros de singularidade e importância.

Maria Lúcia Dal Farra prefere categorizar *O Conde Lopo* como narrativa dramática, “um repertório heteróclito de modalidades literárias”:

de alta temperatura psicológica, ampliando suas significações instáveis em níveis avançados de desdobramentos quase inconscientes, imagéticos ao extremo, mas também [...] perfazendo-se como uma imensa e extensiva metáfora-alegoria do trovador medieval (bem ao gosto da escola, de mergulho nas raízes, já agora sentimentais e emotivas, de uma cultura arcaica), tenta recuperar tal figura enquanto categoria que definiria, na era romântica, a versão maldita do poeta. (2006, p.127)

Álvares de Azevedo leva ao paroxismo a ruptura de gêneros, numa apreensão *avant-la-lettre* de futuros movimentos literários como o simbolismo e o impressionismo (2006, p. 126). O repertório variado de modalidades literárias torna irregular o curso da narrativa, que apresenta “um desenho arbitrário, ao sabor momentâneo de sensações e devaneios, sem peias, à maneira de imprevisto e insólito arabesco” (2006, p. 127). O termo arabesco remete aos conhecidos *Contos do grotesco e do arabesco*, de Edgar Allan Poe, coletânea de narrativas que primam pelo horror de detalhes repugnantes – o grotesco, ou pelo sentimento de terror que produzem – os arabescos. No século XIX, desenvolvera-se a ideia de que um mundo transcendente seria atingível, não por meio do misticismo ou da religião, mas, como Baudelaire expressa em *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (2023), através da poesia. Por meio da poesia a alma percebe os esplendores situados além do túmulo. Daí a crença de que o poder de evocação e sugestão poderia ser obtido por formas de verso menos rígidas, o verso livre. Mallarmé e Rimbaud são os principais praticantes da forma, sendo este último notável pela prática do poema em prosa.

Décio de Almeida Prado, por sua vez, afirma que a morte prematura de Álvares de Azevedo representou a perda de uma autêntica vocação dramática: “Menino prodígio, de leitura espantosa para a idade, ele sonhava, para a concretização de sua ‘utopia dramática’, com alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego” (2008, p. 49).

De fato, observa-se que *O Conde Lopo* tem características dramáticas que permitiriam encenação teatral: divisão em atos, cenas e quadros, sustentados por uma estrutura com começo, meio e fim. Recordamos que Maria Lúcia Dal Farra e Fernando Monteiro de Barros Jr. apontam o hibridismo da obra, como mescla de gêneros literários, em que o lírico e o dramático coexistem com a narrativa, frequentemente

interrompida por descrições, digressões, meditações, declamações, interferências do narrador e monólogos (2006, p. 126). Ambos valorizam claramente *O Conde Lopo* como poema épico e a posição única de um Manoel Antônio Álvares de Azevedo visionário.

Nas epopeias clássicas os eventos se encadeiam, envolvendo diferentes personagens favoráveis ou desfavoráveis ao herói, a quem cabe defender-se ou atacar, a fim de se livrar de situações difíceis. Utiliza-se a expressão *mise-en-abyme* para designar narrativas encaixadas desde a primeira referência a este procedimento estético, feita por André Gide, em 1893, em seu diário: “Prefiro que, numa obra de arte, se encontre transposto, à escala das personagens, o próprio tema da obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais seguramente todas as proporções do conjunto” (Citado em MOISÉS, 2004, p. 297).

Observamos, a seguir, as partes da epopeia incluídas por Álvares de Azevedo no poema épico *O Conde Lopo*: prefácio e frontispício, este último dividido em “O poema de um louco” e “**PRIMEIRA PÁGINA**”.

4.1.1 Prefácio

O Prefácio, subscrito pelo próprio Álvares de Azevedo, que é uma discussão de teorias sobre o belo e o sublime e sobre a finalidade da poesia, tem como epígrafe um diálogo sobre a criação poética entre dois personagens do romance *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier, Rosette e Teodoro.³⁸

— <i>Les poètes sont ainsi. Leur plus beau poème est celui qu'ils n'ont pas écrit; ils emportent dans la bière plus de poèmes qu'ils n'en laissent dans leur bibliothèque.</i>	<i>Poetas são assim. Seu poema mais belo é aquele que eles não escreveram; eles guardam na cerveja mais poemas, do que os que guardam em sua biblioteca.</i>
(Rosette)	

³⁸ O romance conta a vida de Madeleine de Maupin, uma mulher que se traveste de homem para investigar os segredos masculinos. Com o nome de Theodore, conquista primeiramente Albert e depois Rosette. A homoafetividade declarada escandalizou a sociedade do século XIX.

<p><i>J'emporterai mon poème avec moi.</i></p>	<p>(Rosette)</p>
<p>(Théodore)</p>	<p><i>Eu levarei meu poema comigo.</i></p>
<p><i>Et moi le mien. — Qui n'en a fait un dans sa vie? Qui est assez heureux ou assez malheureux pour n'avoir pas composé le sien dans sa tête ou dans son cœur?</i></p>	<p>(Teodoro)</p> <p><i>E eu, o meu. Quem nunca escreveu um poema na vida: Quem é tão feliz ou infeliz que não tenha composto o seu na cabeça ou no coração?</i></p>

O prefácio de *Mademoiselle de Maupin* é um verdadeiro manifesto sobre a relação entre a obra de arte e a moral. A influência de Gautier sobre Álvares de Azevedo está explícita não apenas no Prefácio de *O Conde Lopo*, onde o jovem poeta se insurge contra as visões moralistas da arte – cuja finalidade é perquirir a beleza, não podendo jamais ser taxada de moral ou imoral –, mas na epígrafe do poema, que é uma citação do escritor francês: os melhores poemas são aqueles que não foram escritos; há maior quantidade de poemas flutuando na cerveja do que na biblioteca do poeta.³⁹

Em 1834, o escritor foi acusado de imoralidade no jornal *Le Constitutionnel*, que considera *Mademoiselle de Maupin* “imoral e perigoso”, numa evidente intervenção do governo de Filipe d’Orleans nas discussões artísticas. Destemido, Gautier reafirma não só a concepção de que a única finalidade da arte é o belo, e não sua utilidade, mas também seu objetivo pessoal ao escrever *Mademoiselle de Maupin*, o que é observado no artigo de Sabrina Baltor de Oliveira (2005):

[...] pregar a autonomia da arte, tentando libertar a literatura do jugo do jornalismo, da política e, sobretudo, dos valores da classe social dominante no governo de Filipe de Orléans: a burguesia. É neste contexto que a teoria da Arte pela Arte começa a

³⁹ Les poètes sont ainsi. Leur plus beau poème est celui qu’ils n’ont pas écrit; ils emportent dans la bière plus de poèmes qu’ils ne laissent dans leur bibliothèque.

ser elaborada em termos literários, em oposição à arte social e à literatura burguesa, na França. (OLIVEIRA, 2015, p.135)

Tais ideias fazem de Gautier o precursor da ideia de “Arte pela Arte”, que vem a inspirar posteriormente o mote da Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo. O desapego às regras fixas da dicção poética e a oposição à finalidade moral e utilitária da arte colocam Álvares de Azevedo na posição única de precursor de movimentos literários posteriores na literatura brasileira.

Assim, a partir de um aforismo, o fragmento literário “O fim da poesia é o belo”, Álvares de Azevedo discute criticamente no Prefácio a *O Conde Lopo* teorias que circulavam pela Europa, como as de Thèophile Gautier, já discutidas, que revolucionavam o pensamento dos intelectuais na França. Como corolário, Álvares de Azevedo propõe uma nova estética, distinta da veiculada por Gonçalves de Magalhães (1836), no cenário do Romantismo brasileiro, que atribuía outros fins à poesia – o justo e o útil. O belo deveria ter autonomia sobre o fim moral da arte e a beleza ser a única finalidade da poesia, sem preocupações com a moralidade, conclui: “não é esse o lugar para sustentar teorias de moralidade” (1996, p. 119).

Como discutido no segundo capítulo deste trabalho, na expressão **fragmento literário**, fragmento não se confunde com o significado do termo como trecho curto ou pedaço de um trecho, mas fornece material de apoio para a crítica tal qual pretenderam os pré-românticos alemães. Álvares de Azevedo, sempre na vanguarda das ideias vindas da Europa, inicia o prefácio com um aforismo ou fragmento literário:

O fim da poesia é o belo. Belo material, belo moral: do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime – desde o belo cálix da flor alvazinha a branquear ao bando de irerês marinhas deslizando garrido na safira das águas – como a nuvenzinha irisada da tarde na limpidez do céu – até ao belo da catarata mugidora a despenhar-se das quebradas negras da montanha, em lençóis d’agua, e a bramir lá em baixo no despenhadeiro com suas vagas de escuma – desde o belo

da estátua de mármore da Vênus Calipígia até ao belo do Júpiter Capitolino, desde a estrela até ao rugir do trovão – sempre é o belo – Pois o que é o sublime senão o grau mais ardente do belo? (1996, p. 118)

O jovem poeta mostra-se conhecedor das teorias de Dionísio Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant e Friedrich Schiller, o que nos faz concluir que buscava construir algo inovador a partir de conceitos do passado. Assim, apresenta como exemplos do belo as estátuas gregas de Vênus Calipígia e Júpiter Capitolino que representam “o belo construindo o pensamento através do belo já existente”. O fim da poesia é, portanto, o belo, ou se melhor se quiser –, a poesia é o belo”. E a missão do poeta é “o apostolado da beleza, o dever de esfolhar coroas sobre todas as quadras da vida, enfeitá-las, enfeitiçá-las; e aí desses jardins da natureza colher as flores perfumosas da capela de sua lira, de sua harpa de trovador”, concluindo que “o mérito ou demérito de um poema é – ser ou não belo” (1996, p. 118).

Na categorização de dois gêneros do belo, “o belo, doce e meigo, o belo propriamente dito – e esse outro mais alto – o sublime” (1996, p. 122) emula Longino e Burke. Para exemplificar o belo doce e meigo, considerado como o “belo mesmo”, ele cita a águia no ninho “afagando as suas avezinhas, carregando-as nas antenas poderosas das asas, beijando-as, aquecendo-as ao peito” (1996, p. 118); para exemplificar o sublime, pede que o leitor imagine o céu nebuloso, os ventos esbravejando, toda a natureza em volta atacando esse ninho, e a águia lutando pelas crias, amparando-as até a morte. Nas duas manifestações do belo, o poeta alude à natureza como fator preponderante: de um lado a natureza viva e harmônica do universo da águia; de outro lado, o universo em oposição, arrancando a águia e as crias dessa harmonia. O sublime, nesse caso, assemelha-se à definição dada por Schiller; que entende o sublime como a resistência ao natural, o enfrentamento entre

a passividade e a ação, que por isso não pode ser explicado pelas leis de causa e efeito, próprias da natureza.

A categorização proposta por Azevedo inclui três espécies de belo: o belo ideal, o belo sentimental e o belo material, no que vai além dos poetas clássicos gregos e romanos, posto que o belo ideal surge posteriormente, com a liberdade de composição alicerçada nas ideias da Revolução Francesa, que inspiraram o Romantismo.

O poeta deve ter adivinhado que sua categorização do belo, diferente das já aceitas, seria contestada. Assim, ele mesmo conclui que os mais ilustrados poderiam achar defeituosa a sua classificação, contudo era a que adotava no momento, na falta de melhor (1996, p. 121). Não hesita, no entanto, em sustentar a autonomia do belo em relação ao fim moral da arte, uma vez que a arte não deve ser o local apropriado para se discutir moralidade. A poesia tem autonomia no que diz respeito à moral: a beleza deve ser sua finalidade única.

Também a categorização do sublime é tripartite segundo Azevedo: o sublime ideal, o sublime sentimental, e o sublime material. Exemplifica o sublime ideal com imagens bíblicas do Jeová de poetas da Judeia, do Deus de voz estrondosa do Sinai. Para mostrar o sublime sentimental, convida o leitor a contemplar a noite tenebrosa, a ventania rija nas montanhas, os clarões de incêndio do céu, um cadáver num madeiro e soluços angustiantes de mulheres aos pés da cruz. E o sublime material seria o estalar das florestas, a luta do vento com o mar, o mar querendo invadir nuvens e terras. Não é muito clara essa subdivisão que o poeta faz do sublime em três aspectos, mas não há dúvida de que o ideal, o sentimental e o material estão intimamente ligados pela força atuante da natureza, pela vibração da “alma” dos seres e pela beleza das imagens naturais.

Alexandre de Melo Andrade (2013) fala das contradições e aspectos irônicos em Álvares de Azevedo, filiando seu texto a uma tradição de escritores que igualmente transitaram pelos (des) caminhos de uma poesia que ora transcende, ora ri da condição finita a que tudo e todos estão destinados, alimentando sua lira com os pressupostos da ironia romântica. Neste jogo dos contrários coexistem poesia e prosa, romance, tragédia, Romantismo e gótico, ao lado do grotesco.

Fernando Monteiro de Barros Júnior afirma que Álvares de Azevedo, ao associar o sublime às cataratas e aos despenhadeiros, demonstra conhecer o conceito de sublime, que desde Longino, no século I d.C. estava relacionado à elevação do espírito, ao entusiasmo e à grandiosidade. O “belo mimoso” e o “belo arrebatador”, por outro lado, remontam aos conceitos estéticos de belo e de sublime desenvolvidos no século XVIII e ao longo do século XIX.

Os críticos Natália Gonçalves de Souza e Eduardo Vieira Martins entendem o prefácio a *O Conde Lopo* como a proposta do poeta de que a beleza deve ser o critério norteador, acima de qualquer outro.

Na tentativa de asseverar esta posição, num exercício retórico típico do meio acadêmico no qual estava inserido, a Faculdade de Ciências Sociais e Jurídicas do Largo de São Francisco, ele percorre a tradição, clássica e romântica, apontando a existência da imoralidade em ambas as escolas, justificando, perante a crítica e o público, o possível conteúdo imoral do poema prefaciado, e a imoralidade de uma determinada obra, desde que ela seja bela. Valendo-se, portanto, da própria tradição ocidental, o poeta pode contrapor-se à tradição brasileira, se tomarmos como base dela, ao menos no que concerne à romântica, o prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, que pode ser apontado como um escrito programático do movimento romântico no Brasil e no qual são elencados outros fins à poesia que não apenas a beleza como, por exemplo, o justo e o útil. (2012, p. 2)

“Não é esse o lugar para sustentar teorias de moralidade”, afirma o poeta.

Após digressões e divagações sobre os maravilhosos romances *Nossa Senhora de*

Paris (1831) e *O corcunda de Notre Dame* (1831) de Victor Hugo, autor a quem rende culto, conclui que o fim moralizante dos romances de seu ídolo não impede que os capítulos sejam imorais: “Acho cá de mim para mim que o fim não torna moral uma obra da qual cada capítulo seja imoral” (1996, p. 119). Não se pode pensar em moral quando se quer atingir o sublime e não é um fim moralizante de uma obra de arte que a torna uma obra moral. O poeta acredita que o imoral pode ser belo, o que deixa espaço para o que ele pretende abordar em *O Conde Lopo*, que é fugir do belo meigo para o belo sublime: A missão do poeta como eu disse ao começar esse preâmbulo é o belo, logo ... [...] “Assim, pois – o único juízo do que damos ao leitor competência sobre esses versos soltos e rimados que aí vão, é sobre sua beleza ou não. Se achá-los conforme com o fim da poesia – bom será. – Senão ...” (1996, p. 120).

4.1.2 Frontispício: “O poema de um louco”

*Qui peut dire les rêves du poete avant qui'il se soit refroidi à nous les raconter?*⁴⁰
G.Sand

*There is something which I dread
It is a dark, a fearful thing.
.....
.....
That thought comes o'er me in the hour
Of grief, of sickness, of sadness
“Tis not the dread of death!” tis more
–It is the dread of madness.⁴¹*

Lucretia Davidson⁴²

⁴⁰ Quem pode dizer (quais são) os sonhos do poeta antes que ele se acalme para no-los contar?

⁴¹ Há algo que me apavora / É uma coisa escura e assustadora. (...) Esse pensamento me assalta nas horas/ de pesar, de doença, de morte! Não é o pavor da morte! É mais – É o pavor da loucura.

⁴² Poeta precoce estadunidense, falecida aos 16 anos (1808-1825). Sua poesia mereceu elogios de Poe e um estudo de Southey, que a compara a Thomas Chatterton e louva a beleza de seus traços físicos.

As edições de poemas épicos costumam incluir páginas ricamente decoradas, o frontispício, a fim de ilustrar a temática. Álvares de Azevedo usa como frontispício de seu poema épico *O Conde Lopo*, um poema mais curto, em oito partes desiguais, em que um narrador anônimo revela a origem do personagem Lopo.

Em “O poema de um louco”, a voz lírica narra em versos brancos as desventuras de um poeta para quem “a vida canto e sonhos lhe foi”. Todavia, foge-lhe a inspiração e o poeta sucumbe à ameaça da loucura, a que temia muito mais do que à morte. O narrador relata a agonia do poeta, “esse fantasma de homem”, que morre em convulsões e cujo corpo é atirado brutalmente entre as ossadas mal cobertas de outros loucos, num terreno ao fundo do hospício. Por entre as palhas do colchão encontrou-se um caderno tosco que o narrador, movido pela curiosidade, salva da destruição e decifra com esforço o poema ali escrito. Substitui por versos de sua lavra, as linhas ilegíveis e dá ao poema o título de *O Conde Lopo*, o nome que o trovador anônimo atribuíra ao herói do seu poema.

Constrói-se, desse modo, já no frontispício a atmosfera macabra e tétrica que domina o poema principal. O cenário lúgubre leva o leitor a perceber toda a névoa sombria da tristeza sobre o poeta que enlouquece e morre num leito de hospício, consumido pela tempestade amorosa de um amor rejeitado. O insano e insólito fazem parte do pesado cenário, constituído de uma série de narrativas encaixadas, que dão origem umas às outras, num desfile de horror e aflição de caráter gótico.

O reino do luto inicia seu desfile de mortes e loucura, clima que prevalecerá no poema até o final. Inicia-se o jogo de espelhos, em que os poetas vão se desfraldando no protagonista Lopo. Convém não esquecer o alerta de Dal Farra que durante todo o poema estamos sob o império do sonho, o que nos coloca no terreno do fantástico: o leitor é levado a questionar os fatos. São narrados acontecimentos

dentro de outros acontecimentos, poemas dentro de outros poemas, num mecanismo de espelhamento de molduras narrativas.

O poeta-narrador fornece alguns traços do poeta-louco:

Foi poeta: cantou, e o estro em fogo

Crestou-lhe o peito, devorou seus dias

1. E a febre ardente desbotou-lhe a fronte

Em dores sós, em delirar insano. (AZEVEDO, 1996, p. 123)⁴³

É evidente a rasura da autoria, noção romântica em que um poeta assume o papel não só de editor, mas também de revisor de texto de um outro poeta. Desse modo, o poeta-narrador-editor toma a si a tarefa de tornar compreensível o texto do poeta-louco. Embora prevaleça o anonimato, o poeta-editor é taxativo ao estabelecer a si próprio como poeta superior: está apenas tornando legíveis os versos do primeiro poeta, que lhe parecem “mal torneados”, “linhas mal escritas”, mas que não corrigiu para não os profanar:

VII

Foi-me insana tarefa o decifrá-las,
 As mal escritas linhas. – Parecia
 Que se esmerara por fazer difícil
 Sua leitura o autor. – Algumas vezes
 Substituí versos meus a linhas dele
 Que eu não soubera traduzir. – Contudo,
 Por querê-lo não fiz – e a muitas outras
 Embora achasse mal torneado o verso
 E solto o estilo em liberdade extrema,
 Não quis levar-lhes minha mão profana
 [...] Pus-lhe igual título –

⁴³ Para facilitar a leitura da análise específica do poema, deste ponto em diante as referências limitam-se à indicação do número das páginas, entre parênteses.

Do *Conde Lopo* o nome: o herói do canto
O confessava o trovador anônimo. (p. 125)

Os três últimos versos: “Pus-lhe igual título – /Do *Conde Lopo* o nome: o herói do canto/ O confessava o trovador anônimo”, indicam que existe um terceiro poeta, “o trovador anônimo”, que é o protagonista do enredo. Colocamos em destaque as conclusões de Maria Lúcia Dal Farra, que, como poeta revela profundo *insight* nos meandros da construção poética de Álvares de Azevedo: “Desta forma, se digo bem, a obra de Álvares de Azevedo acaba construindo um universo hermético e autônomo que se explica a si próprio, e que faz vogar suas específicas e indiscutíveis leis” (2006, p. 124).

Como vimos, o poeta-narrador, que é também o editor dos versos, mantém-se incógnito. Sempre em versos informa que a obra que traz à luz agora não é de sua autoria, mas de um falecido poeta-louco, cuja vida de infortúnios dá a conhecer ao leitor. Informa, ainda, da dificuldade para ler o manuscrito, que encontrara por acaso na enxerga do infeliz, de maneira que fora obrigado a substituir, com suas próprias palavras, passagens ilegíveis ou obscuras. Daí o caráter metalinguístico do poema “O Conde Lopo”, que comenta invariavelmente os operadores da narrativa: no enredo, as histórias encaixadas ou narrativas-moldura; o intrincado jogo de espelhos ou de máscaras entre o poeta louco e o narrador-editor, os quais se interligam por intermédio do poeta-trovador, que vai apresentar as aventuras e desventuras do protagonista do poema épico, o Conde Lopo. Instala-se o clima de mortes e loucura que prevalecerá até o final trazendo a presença do gótico no poema. A noite como símbolo e signo envolve o desencanto, angústia, morbidez, fuga da realidade e a morte como consequência para as mazelas do amor. O poeta-editor encerra seus comentários em

“O poema de um louco” com a revelação da profunda empatia que o une ao poeta-personagem da primeira das narrativas em série.

No catre do hospital, na luz escassa –
A vida e os sonhos e esperanças belas!
Co’a negra dor simpatizei do louco,
Com seu cantar de coração dorido,
E amei-lhe essa altivez d’alma quebrada
Que lhe ressumbra no poetar amargo. (p. 126)

Encerrada a apresentação do manuscrito e do pouco que sabe sobre seu autor, o poeta-editor passa-lhe a palavra, que se faz ouvir na PRIMEIRA PÁGINA. Apresenta-se aqui um terceiro poeta-trovador, que jaz sob uma laje sem identificação, para que o passante indiscreto não desvende seus segredos:

É como a laje que a indiscretas vistas
Guarda o segredo seu em treva espessa,
Que não há vê-lo. – Como as pedras negras
Onde calou seu erguedor um nome
Para que o mistério seu não venham lê-lo. (p. 126)

A figura 2 ilustra apropriadamente a constituição tripartite do autor do poema: o poeta louco, o poeta-editor-narrador e o trovador anônimo, que jaz sob a laje incógnita, que as várias histórias encaixadas sugerem seria o próprio Conde Lopo.



Figura 2: O louco. Khalil Gibran.

Fonte: Disponível em: <https://soundcloud.com/diogocostaleal/o-louco-khalil-gibran>.

4.1.3 Frontispício: “PRIMEIRA PÁGINA”

*Mes vers sont les tombeaux tout brodés de sculptures;
Ils cachent un cadavre, et sous leurs fioritures
Ils pleurent bien souvent en paraissant chanter*

Thèophile Gautier⁴⁴

O acentuado gosto pela noite e seus mistérios, o arsenal gótico inspirado em Byron, que marca o espírito de Álvares de Azevedo, atinge picos de melancolia nesta “Primeira Página”. A um peregrino que vaga à noite por lugares ermos, a quem pode acontecer deparar-se com lousas tumulares enegrecidas, cobertas de musgo, a voz lírica indaga:

⁴⁴ *Meus versos são os túmulos todos bordados com esculturas;
Eles escondem um cadáver, e sob seus babados
Eles muitas vezes choram parecendo cantar.*

[...] nunca viste, mudo,
 Sem letra em cima, sem sequer madeiro
 De simples cruz que te dissesse o dia
 Em que a morte levou esse que aí dorme,
 Coberta do ervaçal tosco lajedo? (p. 126)

Prossegue o jogo de espelhos, favorecido pelo anonimato, que nesta “Primeira Página” evidencia a presença de um terceiro poeta, a quem a voz lírica, que atribuímos ao poeta-louco, introduz: “repousa aqui muita ilusão desfeita”; “como as pedras negras onde calou seu erguedor um nome” “enquanto ao nome do padecente, para que sabê-lo” (p. 126).

É importante lembrar que o corpo do poeta-louco não teve sepultura, mas foi impiedosamente atirado em uma vala comum, não sem que antes ele tivesse mencionado a lápide de pedra do trovador anônimo em seu livro, “deixado sem firma”, para que “curiosas vistas / Que estudam o sofrer com almas frias!” pudessem avaliar “a agonia funda que o peito [lhe] me lavrou (p. 126).

Os quatro últimos versos da “Primeira Página” elucidam até certo ponto o jogo de identidades trocadas: “E só eu poderei nas ermas horas/ Molhar-lhe em pranto as páginas (Do manuscrito encontrado pelo poeta-editor) bem como/ Ao cadáver que rói a cal no fosso/ O único sabedor da história dele” (p. 126).

Encerra-se o prólogo e tem início a narrativa das intrincadas desventuras do Conde Lopo, para cuja análise dá-se especial atenção aos recursos estéticos utilizados em sua construção, as epígrafes e a estrutura *mise-en-abyme*, relacionados às características recorrentes de drama teatral.

4.2 PROCEDIMENTOS LITERÁRIOS EM O CONDE LOPO

O crítico Massaud Moisés apresenta explanação detalhada acerca do procedimento de *mise-en-abyme*, recomendado por André Gide e conforme a figura 3 nos acena⁴⁵:

A *mise-en-abyme* é um procedimento presente na velha heráldica, nas caixas chinesas, nas bonecas ucranianas (matrioshka) nas pirâmides mexicanas, nos cartazes de propaganda, nos rótulos de produtos comerciais, em que o seu todo se encontra reproduzido, em miniatura, como um detalhe [...] – a *mise-en-abyme* consiste, por meio da visão em profundidade, na reprodução do objeto estético em tamanho menor: mirando o todo, o olhar converge para o detalhe que o reproduz. Fixando a retina no pormenor, tem-se a súpula reveladora da totalidade em que se inscreve. [...] Em suma, vemos em pequeno o todo em que se apresenta, como se o divisássemos em profundidade abismal. (MOISÉS, 2004, p. 298)



Figura 3: A metáfora das bonecas russas e o sentido do ego
 Fonte: Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/metafora-das-bonecas-russas-ego/>.

⁴⁵ André Gide (1869-1951) Autor e editor francês, fundador da Gallimard, relevante casa editorial Foi agraciado com o Nobel de Literatura em 1947, por sua obra artisticamente significativa notável por apresentar a condição e os problemas humanos com amor destemido à verdade e com grande astúcia psicológica. Gide escreveu e publicou dezenas de obras nos mais diversos gêneros.

4.2.1 A estrutura *mise-en-abyme* de molduras narrativas

O enredo de *O Conde Lopo* é construído como uma série de histórias encaixadas, recurso usual no Romantismo e nas narrativas góticas – a exemplo de *O monge* (1796) de Matthew Gregory Lewis (1818), *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), e *Melmoth* (1820) de Charles Maturin.

Trata-se de um fenômeno de encaixe de micronarrativas dentro de macronarrativas, circundadas por uma moldura externa, que evoca sensações de profundidade, infinito e vertigem, como a queda em um abismo. Na denominação de Lucien Dallenbach, *mise-en-abyme* é um relato especular que figura como um espelho interno em que se reflete o conjunto do relato por reduplicação simples, repetida ou ilusória: “O estilo hiperbólico, o jogo dos pronomes indefinidos, o vocabulário, as figuras, tudo no texto nos revela a presença do desdobramento. Assim todos os caminhos levam a um relato especular” (DALLENBACH, citado em VARGAS, 1991, p. 49).

Em *A invenção do romance*, Jacyntho Brandão argumenta que, em relação ao artifício moldura, “é importante sublinhar que essas narrativas enquadradas, além de oferecer os instrumentos para uma técnica construída sobre o suspense e avessa a relatos lineares, respondem a uma necessidade de encenação da própria narração” (2005, p. 137).

É o caso da matriz das narrativas em moldura, originada entre os persas e os árabes, *As mil e uma noites* (século IX) em que “as sequências se concatenam linearmente, sendo o final de uma o ponto de partida da seguinte com diferentes funções: retardamento do desenlace, justaposição temática, explicação causal” (REIS, 1988, p. 156). Trata-se de uma coleção de histórias e contos oriundos do Médio Oriente e sul da Ásia compiladas em língua árabe. São narradas por Sherazade,

última esposa do rei Shariar e é a partir de sua narrativa que se dará o pretexto para os demais contos. *As Mil e uma noites* tem um prólogo moldura que introduz a narrativa de Sherazade e seu plano para salvar as mulheres do reino, cuja função é emoldurar as histórias unidas da narrativa primeira, que é a “história das histórias”, ou seja, serve de gatilho para o encadeamento de inúmeras histórias, conhecido pelo

Todavia, na Idade Média, no século XIII, a moldura adquire nova função: torna-se pretexto para a narração de novelas, e, ao mesmo tempo, recurso para intensificar seu efeito. Seu precursor foi Giovanni Boccaccio (1313-1375), que escreveu em prosa clássica italiana, no idioma toscano, a obra *Decameron*. Com os contos de *Decameron* criou-se a moldura social e paisagística para a novela.

A obra evoca o período de trevas em que a peste negra dizimou a população europeia, como a peste chegou a Florença, na Itália e como as pessoas sobreviveram a esse horror. Boccaccio relata detalhes da doença e do comportamento daqueles que adoeciam. A moldura apresenta dez narradores que buscam refúgio em um lugar solitário, onde se propõem a contar histórias questionando os preceitos da igreja e da sociedade. Falam de traições, amores, sexo, pederastia, mentira, violência. A obra estabelece o que seria o conto ficcional. É considerada um marco literário, tendo em vista que rompe com a moral medieval, que valorizava o amor espiritual. Destinava-se às mulheres e aos novos burgueses das cidades da Itália, a quem apresenta os personagens, que provêm de diversas camadas sociais, dos camponeses à nobreza e ao clero.

Na literatura em língua inglesa são famosos *Os contos de Cantuária* (1387), de Geoffrey Chaucer, que narram uma peregrinação ao túmulo de St Thomas Beckett, cujos participantes devem contar histórias durante a longa viagem. Nos interlúdios que interrompem a sequência de contos, um narrador descreve as idiossincrasias dos

peregrinos, provenientes de várias camadas sociais, o que fornece uma exposição panorâmica da vida na sociedade medieval.

A ideia de uma coleção de contos em estilos diversos adequados a cada narrador e unificados na forma que reúne os narradores em um objetivo comum é do próprio Chaucer. Coleções de contos eram comuns na época, mas apenas Chaucer pensou num recurso simples que assegura probabilidade, variedade psicológica e amplo espectro de interesse narrativo. (COGHILL, 1975, p. 17)⁴⁶

Chaucer apresenta uma visão realista da natureza humana nos diversos contos, que nos permitem descobrir a existência de grandes linhas temáticas, que garantem a unidade da obra e nos fornecem informações esclarecedoras sobre a constituição da sociedade medieval.

4.2.2 Epígrafes em *O Conde Lopo*

O termo epígrafe, usado na antiguidade greco-romana para referir-se à inscrição de breves textos em pedras, estátuas, medalhas e monumentos, é empregado modernamente para designar os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo ou poema (MOISÉS, 2004, p. 158). Tem sido usado pelos escritores brasileiros como forma de admiração e respeito pelos autores estrangeiros, avalizando a obra do epigrafado. Álvares de Azevedo se utilizou deste recurso literário 125 vezes em toda a sua obra, conforme ilustra o artigo de Maria Cláudia Rodrigues Alves.⁴⁷ No caso do poema *O Conde Lopo* encontram-se dezesseis epígrafes de textos de Byron, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Shakespeare e George Sand, entre outros, a quem presta respeitosa homenagem, além de

⁴⁶ The idea of a collection of tales diversified in style to suit their tellers and united in form by uniting the tellers in a common purpose is Chaucer's own. Collections of stories were common at the time, but only Chaucer hit on this simple device for securing natural probability, psychological variety, and a wide range of narrative interest (A tradução de Coghill é de nossa autoria).

⁴⁷ https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491264189.pdf.

estabelecer o âmbito de suas leituras e domínio do inglês e do francês. Como as epígrafes estabelecem o tom ou o tema do que o autor vem a desenvolver, sua análise nos fornece uma súmula de suas convicções sobre o fazer poético. Não são mero enfeite estilístico, mas paratextos que traduzem homenagem, respeito e admiração e conferem autoridade canônica ao epigrafado. Em relação ao epigrafador, equivalem à busca de identidade literária, e revelam afinidade deste com o epigrafado. Nesse sentido, a epígrafe obedece a tendências ideológicas e, de certo modo, subjetivas, como se observa no culto a Byron na obra de Álvares de Azevedo e, particularmente, em *O Conde Lopo*, a ser demonstrado na análise.

4.3 O CONDE LOPO ANALISADO

Em termos sucintos, o enredo de *O Conde Lopo* é a história da descoberta de um livro de versos, depois da morte do poeta que o escrevera, no qual narra os episódios fantásticos vividos por Lopo, também ele um poeta, linguagem de um falando de outro. A edição de um poeta por outro estabelece inicialmente o caráter metalinguístico do poema. O enredo central é a história da paixão do Conde Lopo por uma jovem, seu noivado, uma viagem inesperada, o retorno ao lar no dia do casamento da noiva com o irmão do nobre cavaleiro. Lopo passa a levar uma vida desregrada com mulheres e bebedeiras. Em uma de suas muitas aventuras, salva a vida de um rapaz, o Cavaleiro Gastão, que se torna seu amigo, cuja história vem a fazer parte da trama, tendo em vista que é para ele que Lopo revela sua tragédia pessoal sobre a perda da fortuna e do crime passional. Como é próprio de poemas narrativos, o enredo se desdobra em enredos secundários, numa estrutura *mise-en-abyme* de histórias encaixadas.

Em *As estruturas narrativas* (2013), Todorov discorre sobre a significação interna do encaixe “uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa” [...] “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (p. 126). O encaixe em cadeia torna-se um prolongamento da outra história, que é interrompida pela aparição de novo personagem, mas uma história se remete à outra. É o espelhamento:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (2013, p. 126)

A fim de facilitar a visualização do encadeamento de narrativas que compõem a história do Conde Lopo, elaboramos um gráfico representativo a partir da moldura externa, a descoberta do caderno de versos do poeta-louco pelo poeta-narrador. As diferentes etapas correspondem às divisões do poema: o frontispício, que compreende “O poema de um louco” e “Primeira página”, seguidos pelo CANTOS de I a VIII. Neste último, intitulado “Um túmulo aberto”, revela-se, finalmente o segredo que atormenta o protagonista. Lopo confessa ao Cavaleiro Gastão, seu companheiro de desdita e de sofrimento por amor, o crime que deve expiar: o assassinato de Madalena, a noiva infiel.

Segue-se o gráfico demonstrativo das partes estruturais do poema:

O poeta-narrador encontra um livro de versos nos pertences de um louco, que morre no leito de um hospício, por tristezas de amor.

FRONTISPÍCIO: “O poema de um louco”, edição do livro de versos pelo poeta-narrador anônimo. **PRIMEIRA PÁGINA:** descrição da tumba não identificada de um trovador

1ª PARTE. Moldura externa: Ouvertura - invocação ao “anjo da vida”. Sinfonia (Byron e Sand) **CANTO I** Vida da noite (festins e bacanais) X passagem de um enterro → visão da morte de Cristo: “Agonia do calvário”. **Canto II** Febre – orgias.

2ª PARTE: CANTOS III e IV - **Invocação** (misterioso bretão). **Canto III** – Flores ao luar (sonhos). **Prelúdios** (sonho com donzelas). **Canto III:** (virgem/prostituta/ serafim do luar), Lopo e o barqueiro (ilusões, mentiras). **Canto V: Fantasmagorias: pesadelos, fantasmas**, Inês/Madalena, a Rainha Cadáver. ,

3ª PARTE: CANTOS V, VI

e VII – NO MAR (virgem prostituída). **Canto V**

(tempestade no mar, Inês, o serafim do luar, perda da fortuna, Lopo salva Gastão do suicídio).

Canto VI (desejos de amor). Prelúdios (fada e prostituta). **Canto VII**

(volta ao poema, o moço louro/Gastão. **Canto VIII** – Um túmulo aberto (amor de Lopo e Madalena, um crime. Amizade de Lopo e Gastão.

Gráfico 1: Da narrativa moldura à conclusão da trama.

A par das narrativas em cadeia, é igualmente complicada para o leitor a identificação dos personagens. Lopo é apenas um dos nomes do protagonista, que,

após a traição de Madalena, sua prometida, abandona a casa e a família e, numa existência de devassidão, perde no jogo todas as suas posses. Assume, então, a identidade de Ricardo-o-Menestrel, que vem a salvar um suicida que se jogara no mar, o Cavaleiro Gastão, cuja história de decepção amorosa é semelhante à sua. Irmãos na mesma perda, Lopo confia ao Cavaleiro Gastão a história de sua vida: de família da nobreza italiana, ele fora o Cavaleiro Lúcio, cuja prometida, Madalena, casara-se com o irmão do Cavaleiro, ao invés de aguardar o seu retorno da missão que lhe fora confiada pelo pai, que o mantivera ausente durante três anos.

De modo semelhante aos heróis homéricos, a trajetória do Conde Lopo segue os passos das lendas e mitos universais pesquisados por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1949).⁴⁸ O percurso padrão da aventura mitológica do herói pode ser reduzido a três fases, que equivalem aos ritos tribais de passagem – separação, iniciação, retorno – constituintes da unidade nuclear do monomito. À semelhança de Ulisses, Lopo separa-se do lar ancestral e de sua prometida/esposa, para atender a interesses maiores do grupo social; a fase da iniciação corresponde aos inúmeros obstáculos que deve enfrentar – cavalgadas infrenes, travessia de mares e rios, a tentação dos festins orgíacos – dos quais emerge ainda como ser imperfeito e sem rumo. O personagem romântico criado por Álvares de Azevedo – incoerente, sonhador, impetuoso, angustiado, com tendências suicidas – afasta-se da bravura de Aquiles ou da astúcia e engenhosidade de Ulisses, mas seu périplo angustiante faz dele um herói de mil faces.

Em capítulo específico de sua *Introdução à literatura fantástica* (2013), Todorov trata de alguns temas em que se insere o herói ou anti-herói da narrativa fantástica. São temas como o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a

⁴⁸https://www.academia.edu/7583716/A_jornada_do_her%C3%B3i_A_Jornada_do_Her%C3%B3i.

necrofilia, a sensualidade excessiva, que provocam a introdução de elementos sobrenaturais: “Temos a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecidos pela censura: cada um desses temas foi, de fato, frequentemente proibido, e o pode ser ainda em nossos dias” (p. 161). Mas o fantástico é um meio de contornar a censura, pois “os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo” (p. 161). Satã é visto pelos românticos como um herói, por desafiar as convenções estabelecidas; a revolta de Satã é um meio de libertação, uma certa forma de heroísmo, o que se coaduna com o ideal romântico de rebeldia contra o pré-estabelecido, a fim de mudar o panorama do momento.

Na análise dos cantos, focalizaremos particularmente a relação entre as diversas epígrafes e a temática, a fim de identificar sua gênese nos autores epigrafados. A partir daí discutir nos versos os ideais do belo e do sublime preconizados por Álvares de Azevedo, e seu recurso aos aspectos mais grotescos do gótico, que o leva, conforme nossa hipótese, à revitalização da estética ultrarromântica e a sugerir os contornos de uma poética *avant-la-lettre*.

4.3.1

PRIMEIRA PARTE

CANTOS I e II⁴⁹

A primeira das epígrafes, que abre os dois primeiros cantos, é uma linha do *Don Juan* (1819) de Byron:

⁴⁹ Manteremos a apresentação gráfica dos títulos das divisões do poema conforme a versão de *O Conde Lopo* (1996) utilizada no trabalho.

*Eat, drink, and love what can the rest avail us?*⁵⁰

A exortação de Don Juan, que incita o leitor a aproveitar os prazeres da vida, recorda os rasgos apaixonados, o delírio, as ideias febris de seu criador. *Don Juan*, o longo poema épico-satírico, com 16 mil versos, que Lord Byron compôs entre 1788-1823, subverte o mito do *Don Juan* escrito por Molière. O Don Juan de Byron não passa de um rapaz ingênuo e encantador, seduzido facilmente por mulheres. O que lhe importa na vida é “comer, beber e amar [pois] o resto de nada serve” como dizem as palavras do poema azevediano:

Amemos! que na terra a vida é o gozo!
Ternuras nalma, embriaguez nos lábios/
Sorria o coração! que importa o escárnio/
Da voz fria dos sábios?

Segue-se um convite: “Vem, pois comigo – sonharemos juntos/ cantando alegremente” (p. 127).

Com a morte de Byron em 15 de julho de 1824, o poema permaneceu inacabado. *Don Juan* foi traduzido integralmente para a língua portuguesa por Lucas de Lacerda Zapparolli de Agustini, na tese intitulada *Don Juan de Lord Byron*, em que apresenta comentários elucidativos sobre a repercussão das ideias de Byron na produção de Álvares de Azevedo:

Esta, de publicação póstuma, logrou notória repercussão no cenário nacional e cooperou eficazmente para a formatação do imaginário brasileiro a respeito dos estereótipos sobre Byron, além da divulgação de parte bastante específica da obra deste através de uma leitura influenciada por vários fatores, entre eles o suicídio de Werther, na obra de Goethe, e enviesada pela fantasia de Lamartine, Musset, Gautier e Hugo. (2020, p. 36)

⁵⁰ *Comer, beber e amar, o que pode valer o resto?*

Na realidade, afirma Zaparolli, Azevedo conhecia a fundo a obra de Byron, muito mais que seus contemporâneos, mas na leitura da produção literária de seu ídolo acentua-lhe o aspecto fúnebre. Apesar da extrema juventude, o poeta era dotado de extraordinária percepção que o levou a conclusões muitas vezes exatas a respeito de coisas que não conhecia, mas que lhe despertavam curiosidade na obra de escritores e filósofos. Embora tivesse consciência do próprio potencial, o dom da introspecção, quase timidez, o fez inclinar-se para a literatura da morte. Neste aspecto, mostrou-se muito mais sombrio que o próprio Byron. Levado talvez por seu próprio byronismo transfigura, por exemplo, na tradução de fragmentos de *Parisina*, o crepúsculo de Byron, usando imagens que tornam o texto mais tétrico: um céu “negro”, “sudário apropriado para um dia que morre nas nuvens”. Sua imagem o faz mais byroniano que o próprio Byron, que alude apenas ao declínio do dia e não à sua morte (ZAPAROLLI, 2020, p. 206). A leitura que Azevedo faz de Byron influenciou outros autores da época e contribuiu para criar no Brasil um clima mítico em torno de seu mestre e inspirador. Convém lembrar que Byron não tinha interesse acentuado por signos noturnos e, menos ainda, pela literatura macabra, que marcam a obra de Álvares de Azevedo.

Abre-se, finalmente, a narrativa do enredo, a **Ouvertura**, mas com a referência a ainda outro poeta, o português João Lemos⁵¹ que, à semelhança de Álvares de Azevedo, compôs versos enquanto estudante de Direito. Seus versos evocam a bem amada:

*Sê bem-vinda, minh'amada,
Toda em perfumes banhada,*

⁵¹ **João de Lemos Seixas Castelo Branco**, (1819- 1890), Conhecido como “O Trovador” entre o grupo de jovens estudantes de Direito em Coimbra.

*Toda alegria e frescor;
Quero cingir-te um abraço.
E depois no teu regaço
Adormeça o Trovador. (João Lemos)*

Estão expressos os temas principais do poema: a invocação da presença de uma bela mulher e o desejo do poeta de adormecer e sonhar. A mesma temática inspira o trovador de Álvares de Azevedo, que inicia a OUVERTURA da narrativa com uma *sinfonia*, em que medita sobre a beleza e a paz da noite perfumada. Embriagado com a doçura da vida, ele se pergunta onde encontrar em sonhos a visão ideal de seu anjo da vida.

I (SINFONIA)

*Que visão bela de enevoadas formas,
De romântica face entristecida
Que falha o riso que perfuma os lábios
Do meu anjo da vida?*

A voz lírica é a do poeta apaixonado, a quem não importam o “escárnio dos sábios” nem os lamentos do sonhador que fala aos ventos e cujas lágrimas molham o “campo em que apodrecem mortos”. Sob o influxo do amor, a frescura do luar varre ideias de suicídio e o poeta conclui a sinfonia com um movimento triunfal: “Vem, pois, comigo – Sonharemos juntos/Cantando alegremente” (p. 127).

A segunda parte da **OUVERTURA** é dedicada a George Sand, cuja coragem e determinação Álvares de Azevedo admirava profundamente.

II A GEORGE SAND⁵²

⁵² George Sand é o pseudônimo da escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, que se dedicou a diversos gêneros literários entre romances campestres, socialistas e

Álvares de Azevedo inicia o item II da **OVERTURA**, com os títulos de dois dos romances de Sand, *Lélia* (1833) e *Consuelo* (1843), e coloca a homenageada no mesmo patamar de excelência ocupado por Lord Byron, o ídolo maior do poeta, por reconhecer o valor de Amandine-Aurore-Lucile Dupin como escritora de sucesso e lutadora ferrenha pela emancipação da mulher. Julga a escritora dotada do “espírito de Byron” na rejeição de regras e na audácia de adotar atitudes contrárias ao moralismo vigente, a que acrescenta encômios à sua beleza ideal, superior à das próprias personagens:

I

Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron
 Em formas belas de mulher ardente
 Alma de brasa a estremecer contornos
 [...]
 Áurea réstia de luz descai na fronte
 De cândida visão.
 Mulher sublime
 De poemas infernais, dalma descrida
 Em corpo etéreo – George Sand na terra
 Que peito d’homem que te lesse os cantos
 E alma de poeta que entender pudesse

sentimentais, contos, peças de teatro, artigos críticos em jornais, ensaios políticos e textos autobiográficos. Sua escrita é um marco na história do Romantismo francês, no tocante aos direitos da mulher e a questões ligadas ao prazer sexual. Teve vários amantes, fato inédito na época. Em 1831, estabeleceu-se em Paris, onde seu círculo de amizades incluía Jules Sandeau, então escritor iniciante. Para compor seu pseudônimo, Amandine usou parte do nome do amante, a fim de possibilitar a publicação e maior circulação de seus textos, além de proteger a si mesma e a suas obras contra o preconceito em relação à autoria feminina. Com a publicação de *Indiana*, seu primeiro romance de autoria individual, um sucesso de público, passa a utilizar o pseudônimo George Sand. Vestia-se com trajes masculinos para poder participar de atividades reservadas aos homens, a exemplo das reuniões literárias. O romance *Lélia*, lhe trouxe grande prestígio, e o conjunto de sua obra em prosa – os romances *Indiana*, *Consuelo*, *Lélia*, *Jeanne*, *La comtesse de Rudolstadt*, *Mademoiselle de la Quinzie*, *Nanon*, sempre protagonizados por mulheres – tornou-a mundialmente conhecida. Na Rússia foi citada por Fiodor Dostoiévski. Abordou temas como o exercício de uma profissão por mulheres, a questão do divórcio, o casamento por amor, o trabalho remunerado e a liberdade do indivíduo na sociedade. Foi mulher de grande expressividade e prestígio nas artes, chamando a atenção do poeta Álvares de Azevedo, que não só leu seus escritos, mas a homenageou na Primeira Parte do poema épico objeto de nosso estudo.

Do teu sonhar as harmonias negras (p. 128)

Os romances *Lélia* e *Consuelo* marcam o belo ideal de mulher, aquela que pode ser anjo ou demônio. A obra de George Sand alcançou grande sucesso, na França como no exterior, mas a escritora teve de adotar um pseudônimo masculino para ser publicada. Álvares de Azevedo devota seus versos a ela e a exalta e homenageia em versos voluptuosos, contrariando muitos críticos, como Joaquim Norberto de Sousa Silva e Mário de Andrade, os quais afirmavam que, por natureza, o poeta era propenso à misoginia (2005, p. 148). Nem misantropo, nem machista, na medida que soube dar valor à escritora numa época de preconceitos arraigados contra a mulher.

Seguem-se versos exaltando a beleza da escritora, bem como a das personagens de seus romances, sempre colocando a mulher em evidência:

2

Fada ou mulher, anjo ou demônio, és bela!
 Que eu daqui te sonhei huri do Oriente
 De langue olhar e abrasadores lábios
 E o seio abalador de enlace ardente!
 E, pois, que a sina me vedeu venturas
 No peito viverie co'a imagem dela!
 D'irresistível talismã és deusa,
 Fada ou mulher, anjo ou demônio, és bela

3

Tens olhares que vibram como raios
 Clareando a escuridão, - p'elo peito a dentro
 Esses teus olhos de divino fogo (p. 128)

Os comentários de Joaquim Norberto sobre o estilo florido do poeta revelam admiração por sua fluência: “Conhece-se a facilidade que tem em escrever e que a

sua pena mal pode seguir a impetuosa torrente das palavras que lhe dita o pensamento” (2005, p. 164). O crítico elogia as imagens riquíssimas do poeta, “dignos ornatos de seu belo estilo”, “as metáforas engenhosas e as belas repetições manejadas com graça e delicadeza” quando se entrega insensivelmente à inspiração. Em contraste, aponta que não poucas vezes sua construção poética se torna viciosa como um eco incômodo (p. 166). Parece-nos exemplo ilustrativo parte do item 5 do poema a George Sand: “*Vem ó pálida bela, / Quero-te os beijos de mais alma e fogo ... / **E hei de amar-te por ela ...***”

A protagonista do romance *Lélia* tem características de sua criadora: livre e independente, Lélia é uma personagem puramente pensamento, sempre em choque com a realidade, o que confere ao romance traços do conto filosófico do século XVIII.⁵³ Aparentemente mal estruturado, o romance prefigura o que viria a ser o apogeu do romance romântico, no aspecto da oposição entre homem de pensamento e homem de ação. Como personagem pensamento, Lélia necessita de um duplo para servir-lhe de oponente e complemento, que assume no enredo a forma de sua irmã, Pulchérie, uma cortesã. Na ocasião de um baile de máscaras, Lélia marca um *rendez-vous* com Stênio, jovem poeta apaixonado por ela, mas se faz substituir pela irmã. Stênio sente-se traído e cai na devassidão. São evidentes os paralelos com a história do Conde Lopo, na qual, todavia, se observam outras fontes inspiradoras.

⁵³ Ver artigo “G. Sand / *Lélia* e seus mitos Don Juan / Lilith de expressão sadeana”, de Luiz Antonio Amaral.



Figura 4: Las Valquirias
 Fonte: <https://thorkel.com/pt/las-valquirias/>.

No item III da **OUVERTURA**, por exemplo, a inspiração de Álvares de Azevedo vem da mitologia nórdica, com a referência às Walkyrias (figura 4), deidades femininas que serviam aos deuses Odin e Freya. Eram virgens guerreiras dotadas de força e resistência sobre-humanas e, ainda, do poder de cura. Suas cavalgadas heroicas inspiraram a belíssima *Cavalgada das Walkyrias* da ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner (1813-1883).

Natalia de Souza Santos (2022) afirma que o conhecimento de Álvares de Azevedo é fruto das leituras da *Revue des Deux Mondes*, revista que circulava pela Europa à época e a que o jovem poeta teve acesso. Da pesquisa do estudo seriado de Jean-Jacques Ampère “*Ancienne poésie scandinave. – La Voluspa, le Hava-Mal, le chant de Rig*” (1832), Natália conclui que podemos observar esta influência em versos da parte III da **OUVERTURA**:

III

1

Vem, ó Walkyria, vem co'as faces róseas
 Da febre do prazer! transborde a taça
 Os líquidos rubins de doces vinhos!

[...]
Co'aroma de teu hálito de fada –
O Siciliano primoroso néctar. –
Dá-mo agora – beberei-te um brinde! (p. 128)

Da mitologia celta e germânica são mencionadas as sílfides (figura 5), gênios alados, seres belos e delicados, que o poeta associa a fadas e anjos. Que sílfides, que anjos fingidos nos sonhos/ De uma alma de poeta num férvido ansejo/ Que valham-te um beijo? (p. 129)



Figura 5: Silfide

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/1015421047224422046/>

Observa-se, portanto, ainda no início da análise do *corpus*, a extensão das leituras de Álvares de Azevedo e sua habilidade em apropriar-se de ideias, conceitos e recursos estéticos de filósofos, poetas e artistas de origens diversas. Como sói acontecer com os gênios, o poeta inspira-se em criações anteriores de sua própria

lavra, caso da adaptação de imagens e da prosódia de sua obra mais famosa, *Lira dos vinte anos*, tida como a de maior maturidade do poeta adolescente. Metáforas que põem em relevo o sono tranquilo da amada, à luz do luar e ao embalo da brisa perfumada, ocorrem nos dois textos.

“No mar”	OUVERTURA III
<p>Era de noite – dormias, Do sonho nas melodias, Ao fresco da viração; Embalada na falua, Ao frio clarão da lua, Aos ais do meu coração! [...] E que noite! Que luar! E que ardentias no mar! E que perfumes no vento! Que vida que se bebia Na noite que parecia Suspirar de sentimento</p> <p style="text-align: right;"><i>Lira dos vinte anos</i> (AZEVEDO, 1994, p. 27)</p>	<p>Dorme, ó anjo de amor, teu quero sono Aqui no peito meu! Dorme que eu velo! Cerrem-se tuas pálpebras de jaspel! [...] Esse dos seios teus tremor suave Sonhe meu coração, e uma lágrima De gozo role-me do árdido cérebro Que a dor na solidão me tem crestado! [...] Além a brisa as casuarinas freme, Gemedoras suspiram as ramagens Num lânguido soar – a lua froixa A face te clareia – tudo dorme, Tudo é silêncio em torno! Só eu velo, Só eu –junto de ti</p> <p style="text-align: right;">(AZEVEDO, 1996, p. 129)</p>

Os versos em redondilha maior da *Lira* soam espontâneos e seu ritmo regular entranha-se na memória do ouvinte, na percepção dos sentimentos do poeta apaixonado. O emprego do decassílabo, por outro lado, é um requisito do poema narrativo, como veículo da história do Conde Lopo, em suas reviravoltas complexas.

Na segunda parte da *Lira*, diferencia-se o tom da voz lírica, que se torna amargo ao evocar as contradições e ironias do existir humano: um dignitário em jornada depara-se com um corpo insepulto, que assusta sua montaria. Os comentários do gentilhomen refletem a indiferença dos de sua classe quanto à sina dos socialmente inferiores. É lamentável a morte de homem tão jovem, diz ele, “que faria certamente um bom soldado” ou “podia bem servir para um laçao”. A crueldade

o aproxima dos algozes de Cristo no Calvário, epítome do sofrimento humano, expresso no poema “Agonia do Calvário” que encerra o Canto I.

“Um cadáver de poeta”	AGONIA DO CALVÁRIO
<p>Morrer! e resvalar na sepultura, Frias na frente as ilusões – no peito Quebrado o coração! Nem saudades levar da vida impura Onde arquejou de fome ... sem um leito! Em treva e solidão [...] “E não enterraram Esse homem que apodrece, e no caminho Assusta-se o corcel?!” Depois voltou-se E disse ao camarista de semana: “Conheces o defunto? Era inda moço. Faria certamente um bom soldado. A figura é esbelta! Forte pena! Podia bem servir para um lacaio”</p> <p style="text-align: right;"><i>Lira dos vinte anos</i> (AZEVEDO, 1994, p. 129)</p>	<p>E às vezes o relâmpago das cintas Do deserto alvejando No calvo cerro iluminava as cruces E as mulheres chorando! E era medonha a lividez das faces Na agonia da cruz! [...] Em afogado soluço um ai quebrado Da aberta boca do divino mártir Com a vida fugia! E a última voz no derradeiro alento Pelos algozes e descrida gente Perdão ao Pai pedia ... [...] E lá ficaram elas toda a noite No horror das trevas, no gemer dos ventos... E às vezes uma gota despegava-se Do sangue –do cadáver, e escorria Pelo áspero madeiro umedecido .(AZEVEDO, 1996, p.137)</p>

Os lamentos sobre a desilusão e a infidelidade no amor, bem como a angústia da morte anônima e solitária, são recorrentes no poema épico de Álvares de Azevedo.

Numa característica romântica a dor e a morte estão associadas à volúpia, ao prazer da carne e à embriaguez. Ainda sob inspiração de Byron, a voz lírica compara a bela jovem, com quem vive uma noite de luxúria, à Sultana Galvanéz de *Don Juan* e a conclama ao amor: “[...] Vem, pois, minha sultana! A noite é bela!/Tudo fala de amores, o ar, as sombras/ Das folhas ao luar, e o azul das águas” (1996, p. 129).

À semelhança do Sultão, escravo dos encantos de seu anjo de amor, o poeta suplica uma hora de volúpia, mas a jovem adormece suavemente, no aconchego de seus braços: “– Dorme, dorme, /Que vela-te o cantor a hora dos sonhos! (p. 129).

As três partes da **OUVERTURA** estabelecem o tom e a atmosfera sombria da história fantástica do Conde Lopo, que se inicia no Canto I – Vida da Noite.

CANTO I – VIDA DA NOITE

*And none did love him*⁵⁴

Childe Harold

O protagonista do poema narrativo de Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, é jovem como o seu Don Juan, mas em contraste com a ingenuidade deste último, está desiludido com a vida de prazer e orgia dos aristocratas. O poema descreve suas reflexões nas viagens a terras estrangeiras, em busca de distração para a melancolia que o domina, que se pode atribuir ao cansaço de toda uma geração que viveu durante longos períodos em clima de guerra: os conflitos posteriores à Revolução Francesa e à independência das colônias americanas, mas, principalmente, o embate final da Inglaterra contra Napoleão Bonaparte.

No poema azevediano, o protagonista aproxima-se do herói de Byron no humor sombrio e abatido, que o domina desde a moldura externa da narrativa até a conclusão tétrica junto ao túmulo aberto. O *locus* inicial é o suntuoso quarto, onde Lopo busca o prazer nos braços de uma bela prostituta – posteriormente identificada como Inês – de onde ambos saem para se reunir aos convivas de um festim orgiaco.

I

Era um quarto suntuoso; o chão rojavam
 Lúcidas telas de aveludadas sedas
 No Pérsico tapete. – Luz o mármore
 No lavor dos portais. – quando engrinaldavam
 Com cheirosos festões de novas flores.
 [...] É noite, é bela, (p. 130)

⁵⁴ *E nenhuma o amava*. O termo *childe* designava na Idade Média um jovem candidato à cavalaria.

A noite é o *locus amoenus* do Romantismo gótico, de volúpia e encantamento, de mistérios não revelados, pois esconde segredos que o poeta-trovador não pretende revelar ainda. Esta é a temática do SONETO, que abre o Canto I, com a epígrafe de *Childe Harold*:

Um beijo ainda! Os lábios teus, donzela,
 Nos meus se pousem – junto de teu seio
 Que treme e palpita em doce enleio
 Beba eu o amor que teu olhar revela. –

Vem ainda uma vez! és pura e bela,
 Arfa-te o seio, amor, n'olhos te leio ...
 Que importa o mais? vem anjo sem receio!
 Um beijo em tua face! ind'outro nela!

Aperta-me ao teu colo – assim – um beijo
 Dos em que ao céu um'alma se transporta!...
 – “E o mundo?...– Um louco. –“E o crime? – Só te vejo.

–“Mas quando a vida em nós gelou-se morta
 – “E o inferno?...– “Contigo eu o desejo.
 – E Deus? – “Meu Deus és tu.– “E o céu? – “Que importa! (p. 129-130)

A forma é a do soneto italiano, que remete a Dante e Petrarca, em duas quadras e dois tercetos finais que contêm a solução do questionamento angustiante do poeta. O culto da beleza, como expresso no Prefácio, se sobrepõe ao transcendente: “São esses hinos que exalam-se do coração como os perfumes da redoma quebrada de cristal onde se guarda o bálsamo, como o aroma das flores abertas ao Sol – é o coração enternecido e embalado ao som dos cantos desfeito em harmonias, aves cor de neve voando em céu de sonhos” (p. 122).

Nos versos seguintes, o Conde enfeitiçado contempla a bela cortesã, que o encara, olhos nos olhos.

II

[...]

[...] sentada às bordas do macio leito
 Uma bela mulher –
 Inda lhe luta
 Das faces na descor desfeita rosa
 Sorri suave. – Em ondas os cabelos
 Correm-lhe negros nos nevados ombros
 E no colo de jaspe – a mão mimosa
 Pousa na do mancebo – e os olhos nele. – (p. 130)

O poema em sua totalidade revela o conceito do belo ideal, explanado no Prefácio, que abrange não apenas visões vaporosas e nevoentas, com anjos de cabelos louros desmaiados e rostos ovais, de olhos azuis lânguidos e uma lágrima sempre nas faces, mas “sonhos tenebrosos e sombrios dos velhos profetas de fonte altiva”, [...] “e a voz trovejadora do Deus do Sinai” (p. 122).

Lopo é o herói romântico em suas aventuras amorosas à moda de Byron. Sua imaginação onírica e ideal leva o leitor a lugares mágicos: o corpo da jovem “em transparentes roupas mal velado” lembra as estátuas de Vênus e a Fornarina de Rafael. “Vê-la é amá-la”. Mas a dicotomia entre a virgem e a prostituta transparece nos versos: “E nunca ouviste, por aí na vida falar de umas mulheres que a flor dalma prostituem por outro? Nunca peito abalou-te um rugir ouvindo os cantos de tanta perdição?” (1996, p. 131).

Para os românticos, o enaltecimento da imaginação expressa a revolta da mente humana contra a filosofia do século XVIII. De modo geral, a imaginação romântica funciona como a força divina e doadora de vida em que a natureza humana e a mente se influenciam mutuamente, em intercâmbio harmonioso, de que o poeta é instrumento. Tal posição não é vista com simpatia pela sociedade de tendências racionalistas e utilitaristas da Inglaterra do início do século XIX que condenou Byron

ao ostracismo. Em *Uma Defesa da Poesia*, Shelley reprova a negação da poesia por essa sociedade, que rejeita a importância da imaginação e da criatividade, e exalta na sequência o papel dos poetas como “legisladores não reconhecidos do mundo”.⁵⁵ Cabe aos poetas manter abertos os canais de comunicação do homem com o mundo natural.

Álvares de Azevedo partilha dessas mesmas ideias, que afloram a todo momento em sua poesia, com o intuito de criar o belo sublime, que combina sonhos, o gozo febril das orgias e a crueldade dantesca dos poderosos, como o *Sardanapalo*⁵⁶ de Byron. Último rei da antiga Nínive, na ficção de Byron, o tirano queimou em uma pira todas as suas riquezas juntamente com seus escravos, serviçais, concubinas e animais para que ninguém se apoderasse do que lhe pertencia. Foi tachado de louco, pródigo e dissoluto. É como se nos afigura o personagem Lopo, ainda no Canto I, parte IV, em que descreve a bela mulher como “perdida” e a si mesmo como jovem poeta desejoso de repouso, depois de noites passadas em orgia, como o “mestre do viver –Sardanapalo”. Reconhece os defeitos que lhe apontam os “virtuosos” do mundo, mas tem consciência de que não atingira, ainda, o desgosto amargo do viver, nem perdera a capacidade de sonhar e amar.

IV

[...] Ele era rico –
 Nas abertas gavetas às mãos cheias
 Tirava o ouro, –
 Amigos – não os tinha como o *Childe* de Byron – mas ainda
 Desgosto amargo do viver – tão fundo
 Não lhe roera o coração – ainda

⁵⁵ “The unknown legislators of the world”.

⁵⁶ *Sardanapalus* (1821), de Lord Byron, é uma tragédia histórica em versos brancos, ambientada na antiga Nínive, que narra a queda da monarquia assíria e de seu suposto último rei, Sardanapalo.

Embora ele o calasse [...]. (p. 131)

O herói dos cantos é Lopo, cujos traços físicos a voz narrativa descreve com detalhes entremeados de comentários sobre sua origem e sobre os motivos que o haviam levado a abandonar a pátria e mudar de nome:

V

Ele era rico, pois – nascera nobre,
 Mas como poucos nascem, nobre nalma
 E por velhos braços d'encoscorados
 Pergaminhos que os tempos apagaram.
 Por que a pátria deixou, mudando o nome,
 Ninguém soube dizer-mo. – A cor dos olhos
 E dos negros cabelos anelados,
 A doçura da voz, ríspida às vezes,
 Poucas é certo – e o nariz delgado
 E de talhe aquilino – o abrir dos lábios
 – Mil outras coisas que ninguém define,
 Dizem-no filho de um ardente clima {...} (p. 132)

Lopo fala de si mesmo na terceira pessoa: o herói tem algo de indefinível que indica pertencer a outros climas, quiçá da Espanha, ou da Arábia, terra das valentes raças de cavaleiros árabes, cujo sangue se havia fundido ao dos Visigodos europeus. A personagem feminina, a “linda e lânguida mulher” que vibra as cordas de uma harpa, permanece anônima, na função de receptora das confidências do Cavaleiro:

VIII

[...]

Ouve – corri a vida em longas dores.
 A desoras vaguei nos mares negros
 Da noite à escuridão abrindo as velas
 Do rápido batel – fitei sozinho
 Da proa solitária o céu e os mares
 E os rochedos de além [...]

Tudo deserto – terra e céu sombrios
 Como o meu coração, mudez e trevas.(p. 133)

Lopo é um aventureiro, mas sua dor é a dor de um homem que não foi amado:

[...]

“Não amou-me ninguém! deixaram que
 Mirrasse uma existência em sonhos gasta! [...]
 “Muito pranto chorei e cada gota
 Ao tombar-me no seio endureceu-mo!
 Muito soluço de agonia insone
 Espedaçou-me o peito!” (p.133)

Após mais essa digressão, tem sequência a narrativa do enredo, quando Lopo toma a bela mulher pela mão e a conduz através de salas iluminadas, tapetadas de flores, até o salão do festim, onde são acolhidos pelo aplauso geral dos “corados convivas”: Soam brindes,/Reboam nas abóbadas das salas, /Mil saúdes ao Conde e à bela dama. (p. 134).

Subitamente, interrompe-se a narrativa do “infrene bacanal”, quando se ouvem através das janelas vozes que soam na rua, cantos roucos que falam de morte e de agonia extrema:

[...] – o cortejo
 Negro d’entorno de um caixão aberto
 E dentro branco e frio como mármore
 Coberto do sudário, as mãos unidas
 Onde o peito bateu – mas hoje é mudo,
 As pálpebras grudadas – a figura
 Alongada p’la morte – vai deitado
 No aperto do ataúde um corpo d’homem. (p. 135)

As reações dos convivas oscilam entre respeito e pavor diante da morte e a zombaria de um deles, mais louco, que tenta reprimir o profundo sentimento dos

demais e os conclama a empunhar as taças e erguer um brinde ao morto. “Morreu! que importa mais? matéria apenas!”:

Eia, mancebos, empunhai as taças!
Um brinde, um brinde a esse que dormiu
Sono fundo da morte em leito frio!
Um brinde à hora dos torpores úmidos!
À morte! aos mortos! (p. 135)

Encontramos neste ponto exemplo claro dos dois aspectos fundamentais da construção poética de Álvares de Azevedo, abordados nos capítulos iniciais: o contraste entre a meiguice ideal e a ironia sarcástica que a crítica literária rotula de binomia, e sua concepção de beleza, evidenciada particularmente na discussão do Prefácio a *O Conde Lopo*. A binomia azevediana se caracteriza pelo espírito de contradição da consciência lírica, que o mostra ora como um ser crente e idealista, ora cético e irônico. Antonio Candido considera a teoria da binomia uma das características marcantes da poesia de Álvares de Azevedo, a essência mesma do pensamento do poeta, uma síntese do espírito do individualismo romântico. Em termos semelhantes, o poeta define a teoria da binomia, no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, um trabalho excelente de “crítica viva”, segundo Candido⁵⁷, como “a coexistência e choque dos contrários, um dos pressupostos da estética romântica” (AZEVEDO, 1994, p. 123-125). Pondo em prática a coexistência dos contrários, Álvares de Azevedo parte das “noites de blasfêmia febril” “de versos insípidos de sonhos juvenis mornos ressábios” (1996, p. 134) para narrar a agonia de Cristo no Calvário.

⁵⁷ Ver *Formação da Literatura Brasileira*, vol 2, p. 357.

AGONIA DO CALVÁRIO

*Vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. Jeremias.*⁵⁸

A epígrafe de “Agonia do Calvário” são versículos do livro profético de Jeremias, citados em latim – “Vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus” – que conclamam os viandantes a deter-se e ver “se existe dor como a minha dor”. Álvares de Azevedo serve-se da hipérbole para pôr em relevo o sofrimento que aflige Lopo, como poeta-trovador, comparável ao sacrifício de Cristo no Calvário. A estética romântica permite o trânsito do profano para o sagrado, para atingir o belo sublime.

O texto de Jeremias remete ao castigo do povo de Jerusalém que se volta contra o profeta, a voz de Deus, que conclama a população a manter-se fiel à aliança e a combater toda espécie de idolatria, injustiça e imoralidade. A recusa ao chamado e a falta de fé resultam na destruição da cidade e na escravização do povo.

O longo poema compõe-se de onze estrofes de número diverso de linhas, de 4 na estrofe II a 20, na estrofe IV. É um libelo contra a “ímpia Jerusalém” e “a descrida gente” da “cidade culpada” que abandona o divino mártir à agonia cruel no Calvário. Revela-se no poema o Álvares de Azevedo sentimental e crente, distante do byronismo ateu e desregrado.

A atmosfera de profunda angústia criada por meio da descrição da tarde escura e fria, que reflete o sofrimento atroz do crucificado, é acentuada pela alternância de versos decassílabos e hexassílabos que estabelecem o esquema rítmico até o final do poema (exceção feita da estrofe número VI). As rimas cruzadas, que ocorrem sempre nos versos hexassílabos, aumentam a tensão num crescendo

⁵⁸ *Vós todos que transitais pelo caminho, paraí e vede se existe dor como a minha dor.*

gradual que atinge o ponto máximo na linha final de cada estrofe. Na estrofe número I, a condenação à “ímpia Jerusalém”. As rimas da estrofe de número II, de apenas 4 linhas, põem em relevo a primeira associação à ideia de morte: “sudário” e “Calvário” e a concretização do sofrimento anunciado ocorre com a menção do irônico diadema com que a turba “coroara” a fronte esquálida do crucificado, que a poeira das estradas “polvilhara”.

<p style="text-align: center;">I</p> <p>Escura a tarde e fria – vento rijo Correndo pelos ares, Pelo céu negro o vendaval ressoa Uivando nos palmares. E afogueado listão de luz sanguenta A bruxulear incerto, Além pousa nos longes do horizonte Nos prainos do deserto. E o livor no relâmpago azulado Lá brilha e morre além No rápido ondular branqueando os tetos Da ímpia Jerusalém. (1996, p. 135)</p>	<p style="text-align: center;">II</p> <p>Além – um monte desrelvado e ermo Frio como um sudário! E em torno cruces, podridão, caveiras. Sem túmulo – o Calvário!</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>E numa cruz pesada, áspera e dura, Um corpo frio e pálido! Sangre negro em suor corre-lhe os membros, Prantos no rosto esquálido – E os longos negros crespos, – que a poeira Das rua polvilhara D’espinhos, com irônico diadema A turba coroara!</p>
---	--

A voz lírica é a de um “ímpio” que não consegue chorar ao ver as lágrimas de Maria, a quem se dirige para pedir perdão: “Perdoa ao ímpio que chorar não pode ao ver os prantos teus”.

É o sublime evocado por Álvares de Azevedo, cujas categorias de ideal, sentimental e material discute no Prefácio. A abundante adjetivação usada para descrever o cenário do Gólgota atinge as fibras mais íntimas do coração humano: o

vento rijo, o raio de luz sangrenta que se insinua no céu negro, os relâmpagos que branqueiam fugazmente os tetos da ímpia Jerusalém. Seria um exemplo do sublime sentimental.

Exemplo do sublime ideal “mais belo mil vezes, mais elevado e mais forte que todas [as] visões do bardo sublime das montanhas brumosas dos Highlanders” –referência clara a Wordsworth (p. 123) – ocorre nos versos que associam a compaixão da voz lírica à revolta contra a falta de caridade do “povo infiel”, já na estrofe IV. As rimas finais se tornam mais espaçadas com a introdução de Madalena, a pecadora que o influxo divino tornara santa, cega pelo pranto, e em tonalidade devocional, a mãe de Deus, Maria, afogada em lágrimas de profunda agonia: “Ó santa Virgem! Por que te afoga assim mar de agonia/ A alma cheia de fel?” A exaltação da Mater Dolorosa é retomada com ênfase na estrofe V pela repetição das palavras da voz lírica que se pergunta qual o coração, qual a alma, senão a de mãe pode entender tanto sofrimento.

IV	V
Junto ao madeiro – e arrosada em prantos No véu d’ouro das tranças envolvida Pálida e rosa que lhe ornava as faces, Desmaiado o azul do olhar sem vida Que ardente pranto cega – Lá está Madalena – a flor impura Que o sopro do Senhor tornara santa! E essa outra de joelhos , quem é ela Que o rosto oculta sob a negra manta É o chão de pranto rega? Silêncio! A mãe de Deus é quem lá chora! Olhos cansados de prantear alçando, Ansiosa por ouvir a voz suave Que em suspiros se corta – ainda orando Pelo povo infiel! Ó santa Virgem! Flor que hálito infame	E ela inda lá está, imóvel triste, Pálida, em mudos prantos Fervem-lhe os olhos solitárias lágrimas Ao ver que esses encantos Do filho amado, lívido, sangrento A morte os desbotou! Oh! Qual ha coração que dizer possa Quanto ela chorou? Oh! Qual alma, senão de mãe, entende Do pranto esse gemido, Que lhe queimava os desluzidos lábios E o suspiro doído Que o seio lhe estalava em férreas ânsias? Ó doce mãe de Deus! Perdoa ao ímpio que orar não pode Ao ver os prantos teus!

<p>Do mundo não manchou! Santa Maria, Das virgens d'Israel o anjo mais belo! Por que te afoga assim mar de agonia A alma cheia de fel?</p>	
--	--

O esquema rítmico regular interrompe-se na estrofe VI, em que tem início a enérgica proclamação ao mundo, exarada em versos brancos e livres, para que ouça os suspiros exalados dos lábios do divino mártir: “Ouvi-os, todos! Ouvi-os todos!”. A mudança na construção se confunde com a passagem da tonalidade lamuriosa das primeiras estrofes para o tom de revolta e protesto, compatível com a saraivada de relâmpagos que atinge com luz infernal os muros da cidade culpada. A ausência de rima e a uniformidade dos versos decassílabos coadunam-se com o tom narrativo do relato, próprio da prosa.

Com a autoridade de demiurgo, Álvares de Azevedo transforma as almas dos Santos, que, na tradição judaico-cristã, são as dos justos, tementes a Deus, em “lívidos fantasmas”, que vagueiam torvos embuçados em mortalhas sangrentas. Faz-se necessário apelar para a fantasia para descrever o indescritível.

VI	VII
<p>Toda a noite lá estive – ouvi-os, todos Queimadores suspiros exalados Dos roxos lábios do divino mártir. No estranhar de agonizantes ânsias Ouvi-os todos e a cada um gemido No imo seio estalava-lhe uma fibra, E rápida nas faces lhe escorria Ardente lágrima – e a noite toda, Sem o vento sentir que as asas frias Pairava negras pelo ar toldado. E a gelada saraiva e os relâmpagos Com luz de inferno desbotando os muros Da cidade culpada – a noite toda Lá jazeu ao relento – e em torno dela</p>	<p>E o vento soluçava regemendo Nas rotas folhas do palmar bravio! E com prantos de leão em roucas vozes Carpidor– o trovão bramava negro E a terra convulsada estremecia, E o som dos ventos e o troar das nuvens, E o convulsar do terremoto ao longe Eram ao mundo d'agonia um treno De negro desespero em frios lábios.</p>
	VIII
	<p>E Madalena nas madeixas úmidas Repassadasde prato, o rosto frio</p>

<p>O braço do Senhor quebrara as campas, E os lívidos fantasmas à luz crebra Do fuzil infernal vagueavam torvos Nas mortilhas sangrentas embuçados! E a noite toda – em lágrimas passara, Em duras preces a penar em dores Que em duro morso descarnavam fibras Do corpo nu, de regelado sangue! Que os olhos baços lá da cruz infame Com descerrada boca e a fronte pensa Rasgada pelas pontas dos espinhos Do zombador diadema do martírio!</p>	<p>Envolvevia gemendo – e quando os olhos Da criatura divina, desse outrora Tão formoso Jesus – cortado e frio E úmido todo de suor de sangue, E os olhos frios – já vidrados – fixos Onde gelaram lágrimas alçados À escuridão do céu, ora baixados À cidade maldita – Madalena Gemebunda, em soluços lhe queimava Um pranto de cegar – em nuvem rubra</p>
---	---

Com as raízes que encontra no Livro Sagrado, Álvares de Azevedo cria um mundo de dor física e espiritual impactante. Na visão romântica de Coleridge, o poeta, como o artista, é o demiurgo, o criador, dotado de poder peculiar – quase mágico, quase divino – capaz de evocar algo do nada através da pura força da imaginação. Tal é a descrição da morte de Cristo na cruz.

Três dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos e Lucas registram terremotos e portentos; que acompanham a morte de Jesus. Lê-se em Mateus:

Jesus, tornando a dar um grande grito, entregou o espírito. Então a cortina do templo rasgou-se de alto a baixo em duas partes; a terra tremeu e as rochas se fenderam; os túmulos se abriram e muitos corpos de santos falecidos ressuscitaram. (Mateus 27, 50-53)

Em Lucas e Marcos, com diferenças mínimas, encontra-se menção à hora da morte de Jesus e o registro de seu grito final: “Era cerca da hora sexta quando o sol se escureceu e a terra inteira cobriu-se de trevas até a hora nona”. A cortina do templo

rasgou-se pelo meio e Jesus gritou com voz forte: “Pai, em vossas mãos entrego meu espírito. Dizendo isto, expirou” (Lucas, 23, 44, 46).⁵⁹

Na estrofe IX retomam-se o desenho rítmico e as rimas alternadas da primeira estrofe, o que recupera o tom descritivo, já agora profundamente triste, graças às referências ao pranto incontido das mulheres, lívidas como “estátuas marmóreas”, e à agonia da cruz.

<p style="text-align: center;">IX</p> <p>E às vezes o relâmpago das cintas Do deserto alvejando No calvo cerro iluminava as cruzes E as mulheres chorando! E era medonha a lividez das faces Na agonia da cruz! Essas estátuas de mulher, marmóreas Branqueadas da luz!</p> <p style="text-align: center;">X</p> <p>Em afogado soluço um ai quebrado Da aberta boca do divino mártir Com a vida fugia! E a última voz no derradeiro alento Pelos algozes e descrida gente Perdão ao Pai pedia ...</p>	<p style="text-align: center;">XI</p> <p>E lá ficaram elas toda a noite No horror das trevas, no gemer dos ventos... E às vezes uma gota despegava-se Do sangue –do cadáver, e escorria Pelo áspero madeiro umedecido E as fronte rodeava em frio orvalho Dessas duas mulheres lá sozinhas. –</p>
---	--

O trânsito para o Canto II da primeira parte é característico da conjunção romântica do sagrado e do profano, visível em especial na obra de Álvares de Azevedo na justaposição da agonia do calvário ao poema “Febre”, cenário de orgia e lascívia. Nossa análise exemplifica, até certo ponto, os comentários de Antonio Candido sobre a recorrência de temas e imagens em Azevedo:

⁵⁹ Lê-se em Marcos: À hora sexta, a escuridão cobriu toda a terra, até a hora nona. À hora nona Jesus gritou com voz forte: “Eloi, Eloi, lama sabachtani?” Isto quer dizer “Meu Deus, meu Deus por que me abandonastes?” (Marcos, 15, 33,34). João menciona que um dos soldados abriu-lhe o peito com uma lança, e imediatamente saiu sangue e água.”Quem viu isto é que está dando testemunho, e seu testemunho é digno de fé, e ele sabe que diz a verdade, a fim de que acrediteis. (João 19, 34,35).

Frequentemente associada ao vento, à lua, sobretudo ao mar, a noite ocupa na sua poesia, nos episódios de sua ficção e dos seus poemas, um lugar principal. É muito dele a imagem da donzela, adormecida ou não, na praia tenebrosa, molhada pelas ondas. Esta recorrência corresponde ao sentimento noturno, à visão lutuosa e desesperada do amor, irmanado frequentemente à morte e, algumas vezes, à profanação. (CANDIDO, 1975, p. 186)

No gótico, a noite é a senhora dos céus, porque é a noite responsável pelo luar, névoas, sonhos, desejos proibidos, encantamento por belas mulheres sempre distantes. A noite sugere voluptuosidade e, ao mesmo tempo, medo dos sentimentos não revelados ou reservados na alma do eu lírico.

CANTO II

Febre

*You are merry, my lord
Who; I?
Ay, my lord,
Oh, God, your only jig-maker. What should a man do but
be merry?*⁶⁰

Shakespeare (Hamlet, III, ii)

*Hark the lute
The lyre, the timbrel, the lascivious twinklings o
feeling instruments the softening voices of women!*⁶¹

Byron (Sardanapalus)

A epígrafe de Shakespeare remete à cena da peça dentro da peça, em que Hamlet dirige a Ofélia uma série de expressões indecorosas, para expressar revolta

⁶⁰– *Estais alegre, meu senhor? – Quem, eu? – Sim, meu senhor. – Oh, Deus, só o seu bobo. Que pode fazer um homem senão ficar alegre?*

⁶¹ *Ouvi o alaúde, a lira, o tamboril, as cintilações lascivas dos instrumentos sensíveis, as vozes suaves das mulheres.*

contra a submissão da moça às ordens de Polônio e Laertes, que tramam com Cláudio a queda do príncipe.⁶² A insinuação sexual, apenas sugerida nas palavras da primeira epígrafe, é explícita nas cintilações lacivas do festim de Sardanapalo. As epígrafes preludiam as cenas de orgia e desregramento vividas pelo Conde Lopo, quando se revela a perfídia da noiva.

O poema “Febre” compõe-se de cinco estrofes de versos decassílabos brancos, a que se contrapõem a estrofe II, em redondilha maior, com rimas alternadas entremeadas de paralelismos sintáticos. É notável o cuidado de Álvares de Azevedo na estruturação do poema, que apresenta correspondência entre a estrutura e o desenvolvimento da temática.

A primeira estrofe, de 32 linhas, estabelece o tempo e o espaço: uma noite de luar, próximo ao mar e salões em que “reina em folia lasciva a dança voluptuosa e nua”. A cada 8 versos repete-se ou modifica-se o esquema de rimas. Citamos o primeiro trecho: rimas alternadas ababab e, nos dois últimos versos as emparelhadas cc.

I (versos 1 a 8)	Rimas finais
Corre alta a noite. E no auge vai a orgia; Do mar na escuridão se abisma a lua A pratear as águas que alumia. Perfumes flores, a vertigem sua Nos salões a espalhar – reina em folia Lasciva a dança, voluptuosa e nua – Nos floridos tapetes se agitando –Servos na mesa as taças coroando.	a b a b a b c c

⁶² A pesquisadora Cristiane Busato Smith informa que na edição da peça por Thomas Bowdler (1754-1825) foi removido tudo que pudesse causar justa ofensa à mente religiosa e virtuosa, incluindo-se os insultos de Hamlet, que são como “ervas daninhas que cresceram ao lado de flores e uma vez removidas, as flores aparecerão com beleza adicional” (2022, p. 62).

O esquema de rimas alternadas a b a b a b – “orgia”, “lua”, “alumia”, “sua”, “folia”, “nua” – desemboca nas emparelhadas c c “agitando”, “coroando”, que conclui a descrição inicial do cenário. Aos detalhes descritivos da noite e dos salões floridos, onde servos distribuem taças para o vinho inebriante, segue-se nos 8 decassílabos posteriores, o retrato lúbrico das vestimentas das mulheres: “leves roupas que o corpo transparece”; dos cabelos em “soltas loiras tranças transbordando” ou “longos crespos negros”, que ondulam nos “ombros cor de neve”. Repete-se o esquema de rimas alternadas d c d c d c – “transparece”, “mostrando”, “desce”, “matando”, “messe”, “transbordando”, que culmina nas emparelhadas e e “leve”, “neve”. Na recorrência da rima c nos versos 7 e 8, que concluem o primeiro grupo “agitando” “coroando”, nos versos 10 – “mostrando”, 12 – “matando” e 14 - transbordando do segundo, os valores da estrutura se confundem com os valores do significado: o suor que transborda dos cabelos das belas mulheres vai **matando** o brilho de seus olhos. À excitação da orgia segue-se o cansaço e o desalento.

I (versos 9 a 16)	Rimas finais
Leves roupas que o corpo transparece As rósea formas quase a nu mostrando Úmidos colos o suor que desce Por alabastro que olhos vai matando – Das redes d’oiro qual Ceréa messe As soltas loiras tranças transbordando, Os longos crespos negros no andar leve, Ondulando nos ombros cor de neve.	d c d c d c e e

Nos versos de 17 a 24, a aura de volúpia acentua-se com a repetição da rima

f em “beijos”, “seios”, “anseios” “enleios”, “receios”, em alternância com “ansejos”⁶³ e “desejos”: As mulheres se oferecem, lábios abertos no ardor d’ebrios desejos e o eu lírico se pergunta como escolher “a melhor delas” (verso 24), a volúpia do sexo ou a embriaguez das “taças belas”(23). Reitera-se o esquema de rimas dos grupos anteriores com a correspondência sonora “delas” e “belas”, nos versos 23 e 24, usadas pela primeira vez na estrofe, que contêm o questionamento principal.

No último grupo de versos, de 25 a 32, a voz lírica atinge o clímax de seus sonhos eróticos: ébrio de vinho e amor, jazer num leito macio com a mais querida, respirar amores no seio dela ... Completa-se o sonho e o modelo prosódico com súplicas à vida, nos versos 31 e 32: “Vida, ó mádido⁶⁴ sonho de teus **gozos**, Quais mais fortes, mais longos, mais **formosos?**” (1996, p. 137).

Com a mudança do decassílabo para a redondilha maior na estrofe II, interrompe-se o tom narrativo das reflexões da voz lírica, substituído por um “Eu”, que declara entre aspas seu amor à dança e ao vinho, bem como o anseio de encontrar eco numa mulher voluptuosa.

II

“Eu amo em luzes sem fim
O deslumbrante festim;
Uma voz a decantar
Por uns lábios de grenalda;
Nas fronte, rósea grinalda
– Cheias taças d’esmeralda
De Johannisberg⁶⁵ a brilhar!

E entre requebros da dança
Quando o peito ofega e cansa

⁶³ Ansejo: A ânsia de um louco desejo.

⁶⁴ Mádido. Levemente molhado; úmido, orvalhado.

⁶⁵ Marca tradicional de vinho ainda existente.

Da valsa ao longe soar,
 E o chão lastra-se de flores
 Dos beijos entre os ardores
 Sorver do vinho os fervores
 Do cristal a transbordar!
 “E eu amo ter nos meus braços
 Em voluptuosos abraços
 Uma lânguida mulher!
 Beber-lhe os trêmulos beijos
 Vê-la mórbida em ansejos,
 Quase morta de desejos,
 O colo arfar-lhe a tremer.

Amo em vertigens da mente
 Sentir a mágoa dormente
 No imo dalma arrefecer ...
 Eu amo a louca alegria
 Danças, cantos e folias,
 E num beijo que inebria
 Vinho e amor – de amor morrer!” (p.137-138)

O eu lírico encerra a estrofe de 28 versos com a esperança de sentir arrefecer a mágoa que lhe vai na alma e morrer de amor “num beijo que inebria” (1996, p. 138). Mantém-se o modelo de correspondência sonora nas divisões internas em quatro grupos de 7 versos, em que a rima final dos versos 3, 7, 10 e 14 dos dois primeiros grupos – voz a **descantar**, taças cheias a **brilhar**, da valsa longínqua o **soar** e os fervores do vinho a **transbordar** – estabelece um contínuo de imagens visuais e sonoras. Os versos 15 ao 28 referem-se à mulher que o eu lírico deseja ter nos braços em voluptuosos abraços, e constroem-se imagens visuais com as rimas dos versos 17 e 21– lânguida **mulher**, o colo a arfar-lhe e **tremer** – e nos versos 24 e 28 o desejo de sentir a mágoa íntima **arrefecer**, e, num beijo que inebria de amor, **morrer**.

O desejo anormal do fim é uma constante em Álvares de Azevedo,

paralelamente à atração pela sensualidade e à nostalgia do vício, resultado da influência de Byron, objeto de uma das epígrafes do Canto II, apropriadamente intitulado FEBRE. Traços que identificam o jovem que canta “esta canção de orgia” são oferecidos na estrofe III, em decassílabos brancos, que retomam a narrativa.

III

[...] – Era formoso
 Co'os olhos negros cintilando ardentes
 Dentre as pálidas pálpebras; nos lábios
 Que o fogo dos licores lhe crestara,
 Nadava-lhe um sorrir – a fronte pálida
 Descuberta, alvejava-lhe sem rugas
 Como o seio de um lago – era formoso
 Com o negro bigode a sombrear-lhe
 Dos lábios o vermelho! (p. 138)

Os olhos negros e ardentes, a fronte pálida e o negro bigode que lhe sombreia os lábios identificam o cantor como o Conde Lopo, já retratado no Canto I, **Vida da noite**. A voz lírica, que descrevera a escuridão da noite e introduzira os participantes do festim orgíaco, cede a um deles, o formoso mancebo de ardentes olhos negros, o papel de narrador. Assim, ao preâmbulo descritivo encaixam-se os versos em redondilha maior, em que um “Eu” confessa seu amor pelos festins deslumbrantes, a ânsia de ter nos braços uma bela mulher e começa a cantar uma “canção de orgia”, que vem a ser a história de vida do mancebo, a partir do momento em que descobre uma forma de mulher que o encanta:

III

Pousava os olhos negros no mancebo
 Cândida forma de mulher – sorria,
 [...] Dos cabelos pendiam-lhe luzentes
 Límpidos fios de diamantes trêmulos,
 Brilhando multicores, como estrelas [...]

Olhava para o mancebo e nuns olhares
 Mui lânguidos, a vida parecia
 Em gozo inteira lhe expirar no peito – (p. 138)

A narrativa é interrompida por um *flashback* ao passado do mancebo, que lembra “agravos” dolorosos e a perda de amigos, que se afastam em momentos difíceis;

IV

‘Ó corpo de suicida desalmado!
 Quanta alma a transbordar de unção poética
 Ansiosa e cheia de um amor, na terra
 Não estalou-se com o ar do mundo
 Como o férreo vibrar de uma harpa as cordas! (138)
 [...]
 Amizade! onde a viste? foi acaso
 No escuro cemitério, de joelhos
 Sobre o torrão que abriu a pá de fresco,
 A regá-lo de lágrimas?
 Mentira! (p. 138)

Os decassílabos conclusivos da estrofe descambam em acusações contra falsos amigos: interrompe-se o ritmo uniforme da narração com o hexassílabo “a regá-lo de lágrimas”, que culmina na palavra “Mentira”, isolada em um único verso. Cala-se o narrador e, ao seu redor, emudecem todos. A estrofe V de **Febre**, composta de apenas 7 versos decassílabos, contém a chave para o entendimento do enredo, com a referência a Timon.

V

Olhou-os e sorriu – todo o desprezo
 Que um olhar conter pode ele lançou-o
 A esses dormidos, ébrios parasitas. –
 Mais feliz que Timon – não fora nênia

Pra crer-lhes no dizer – rira-se deles
 Ao ouvi-los jurar – sentir infindo
 Fundíssima afeição de eterna dura ... (p. 139)

O drama *Timon of Athens* – *Timão de Atenas*, em português – escrito provavelmente em parceria com Thomas Middleton, é visto por Friedrich Schlegel⁶⁶, no conjunto da obra dramática de Shakespeare, como o que possui mais claramente o caráter de sátira. Sátira cômica, no retrato dos parasitas e bajuladores que cercam Timon, e sátira juvenaliana nas imprecções amargas de Timon contra a ingratidão e a falsidade do mundo. Na estrofe V, Álvares de Azevedo coloca na voz de Lopo a expressão de todo o desprezo que um olhar pode conter à vista dos convivas, “ébrios parasitas”, e a capacidade de rir-se deles, ao ouvi-los jurar, falsamente, afeição eterna. Nisto, Lopo julga-se mais feliz do que o personagem shakespeariano que se refugia na floresta quando toma consciência da perfídia dos bajuladores. A referência a Shakespeare elucida de modo econômico parte importante da história do Conde Lopo.

Outros paralelos podem ser estabelecidos entre a coragem de Lopo de conter o pranto: – “Por que mais chorarei? Pudera acaso/ Um cadáver se erguer? Morreu-me o peito...” (p.140) no poema de Álvares de Azevedo e o epitáfio escrito por Timon para sua pedra tumular:

Aqui jaz o miserável cadáver de miserável alma despojado
 Não procureis meu nome: que uma praga vos consuma, ó vis covardes que viveis
 Aqui jaz Timon, Eu, que quando vivo todo homem odiava:

⁶⁶ Em “Opiniões críticas sobre *Timon of Athens*” Schlegel ressalta o caráter de sátira da peça, cuja trama é simples, dividida em três grandes grupos: o primeiro compreende o Ato 1, a vida alegre de Timon e sua hospitalidade extravagante, rodeado por toda espécie de aproveitadores; nos atos 2 e 3, ocorrem as dificuldades de Timon, que é abandonado por todos os seus supostos amigos; no quarto e quinto atos, mergulhado em melancolia misantrópica, Timon foge para a floresta e lá vem a morrer.

Passai ao largo e amaldiçoei até vos fartardes, mas passai, que não se interrompa aqui vosso caminhar.⁶⁷

Na continuidade do Canto II, o mancebo abandona as lembranças passadas e sai para o ar fresco e livre dos campos, jurando afastar-se da prostituição dos lábios “em frios beijos de mulher sem alma” (p. 139). Lopo sofre com a lembrança do amor frustrado:

Tépida lágrima verter agora!
Talvez desperte a lágrima no peito
Um sonho melancólico! Inda triste
É tão doce sonhar!
‘Sonhar ideias
Deliradas além! além! (p. 140)

Nos seus desvarios, volta a beber, deita-se no campo, tonto, e sua mente enche-se de torpor.

As linhas finais da estrofe contêm os comentários de um dos convivas sobre “o pobre moço” que “desvairou”, que nos parecem assumir o tom de sátira cômica, apontado por Schlegel na peça de Shakespeare. Há paralelismos notáveis entre as duas obras, não apenas na trama e nos traços do herói, mas também no tom cômico dos últimos versos da estrofe VI.

VI

[...] – Sabeis que o vistes
Com a taça nos lábios, ledos brindes
Lhe fizeram sorver em largos tragos
Muito vinho Madeira. – Mais preciso
Dir-vos-ei – ele estava um tanto alegre...
Não direi – que vertigens o levavam

⁶⁷ Here lies a wretched corse of wretched soul bereft / Seek not my name: a plague consume you wicked caitiffs left! / Here lie I Timon, who alive all men did hate: Pass by and curse thy fill, but pass, and stay not here thy gait. (*Timon of Athens*, V, ii).

Por idear sombrio; – as beberagens
 Lhe geraram na mente muitas larvas⁶⁸.
 Estava um tanto bêbedo – a palavra
 Se é poética não sei – é expressiva
 – E tanto basta – sabeis pois – de tonto
 (Mas pouco) – apenas lhe vagueava o siso. (p. 140)

A ênfase sobre a doçura dos sonhos – “É tão doce sonhar! Sonhar!” – prolonga-se nas primeiras linhas do Canto III: “Sonhar! Em ilusões a mergulhar-se/Como no verde azul do mar” [...] (p. 140).

4.3.2

**SEGUNDA PARTE
 CANTOS III e IV**

Our life is twofold⁶⁹

*Sonhar! Em ilusões a mergulhar-se
 Como no verde azul do mar o Eider
 Do colo a candidez,
 Como nas luzes do coral da tarde
 O astro do anoitecer – um'alma inteira
 Em doce embriaguez,
 E após do aroma embalador dos lírios
 Das névosas do luar, das sombras
 trêmulas
 Dos risos de anjo belo –
 O estrebuchar da convulsão e o peito
 Arlando sob o enlace do demônio
 Febril do pesadelo! (1996, p. 140)*

Abre-se a segunda parte do poema épico *O Conde Lopo* com um convite:

Sonhar! em ilusões a mergulhar-se
 Como no azul do mar o Eider

⁶⁸ Larvas. Formas de energia negativa que podem se manifestar de diferentes maneiras, como pensamentos negativos, emoções tóxicas e comportamentos destrutivos.

⁶⁹ *Nossa vida é dupla!*

Do colo a candidez,
 Como nas luzes do coral da tarde
 O astro do anoitecer – um'alma inteira
 Em doce embriaguez,
 E após do aroma embalador dos lírios
 Das névoas do luar das sombras trêmulas
 Dos risos de anjo belo –
 O estrebuchar da convulsão e o peito
 Arfando sob o enlace do demônio
 Febril do pesadelo! (p. 140)

O convite nas palavras recorrentes do vocabulário poético de Álvares de Azevedo – o mar, a lua, o aroma das flores, as sombras, a mulher como o anjo belo e, na convulsão dos contrários, o demônio febril do pesadelo, corresponde à epígrafe *Our life is twofold*, – *Nossa vida é dupla* – a primeira frase de uma longa alusão de Lord Byron à duplicidade de nossa vida, quando dormimos e penetramos no mundo único do sono:

Nossa vida é dupla. O sono tem seu próprio mundo, uma fronteira entre as coisas erroneamente denominadas Morte e existência. O sono tem seu próprio mundo e um amplo reino de realidade selvagem; e os sonhos em seu desenvolvimento têm respiração, e lágrimas, e torturas, e o toque da alegria. Deixam um peso sobre nossos pensamentos, aliviam o peso de nossas labutas quando estamos acordados. Dividem nosso ser; tornam-se parte de nós mesmos assim como de nosso tempo e parecem arautos da eternidade. Passam como espíritos do passado – falam como sibilas do futuro; têm poder – a tirania do prazer e da dor. Fazem de nós o que não éramos — o que farão, e nos sacodem com a visão que passou, o pavor das sombras desaparecidas — Será que são assim? O passado não é todo sombra? — O que são? Criações da mente? – A mente pode criar substâncias e povoar planetas próprios, com seres mais brilhantes dos que jamais existiram e dar vida a formas que podem sobreviver a toda carne. Eu me lembraria de uma visão que tive, talvez

durante o sono – pois em si um pensamento, um pensamento adormecido, é capaz de durar anos e reduz uma longa vida a uma hora.⁷⁰

O sono é a fronteira entre o que chamamos erroneamente de Morte e Existência. Encontramos ecos dessa declaração de princípios de Byron em todos os níveis da construção da poesia e da prosa de Álvares de Azevedo. A realidade selvagem do mundo dos sonhos pesa sobre sua consciência da realidade referencial na “Agonia do Calvário”, acoplada à busca na sensualidade lúbrica de um caminho de fuga para o sofrimento. As “Variações em todas as cordas” que abrem o Canto III, contêm uma invocação ao “misterioso Bretão de ardentes sonhos”, que será a sua musa. É a mais lídima homenagem do jovem poeta a Byron.

INVOCAÇÃO – VARIAÇÕES EM TODAS AS CORDAS

A segunda parte do épico inicia-se com um convite ao sonho, versos que ilustram a concepção do belo sentimental, discutida por Álvares de Azevedo no Prefácio: “São esses hinos que exalam-se do coração como os perfumes da redoma quebrada de cristal onde se guarda o bálsamo, como o aroma das flores abertas ao Sol” (1996, p. 122). Por outro lado, a epígrafe de Byron nos Cantos III e IV, *Our life is twofold*, evoca a dualidade do pensamento alvaresiano: nem tudo são sonhos

⁷⁰ **Our life is twofold;** Sleep hath its own world, a boundary between the things misnamed Death and existence. Sleep hath its own world, and a wide realm of wild reality; and dreams in their development have breath, and tears, and tortures, and the touch of joy. They leave a weight upon our waking thoughts; they take a weight off our waking toils. They do divide our being; they become a portion of ourselves as of our time and look like heralds of eternity. They pass like spirits of the past—they speak like sibyls of the future; they have power—the tyranny of pleasure and of pain. They make us what we were not—what they will, and shake us with the vision that’s gone by, the dread of vanished shadows—Are they so? Is not the past all shadow? —What are they? Creations of the mind? —The mind can make substances, and people planets of their own, with beings brighter than have been, and give a breath to forms which can outlive all flesh. I would recall a vision which I dreamed, perchance in sleep—for a thought, a slumbering thought, is capable of years, and curdles a long life into one hour.” Estrofe I do poema “The dream” de Lord Byron.

românticos; reverberam “sombras trêmulas” que escondem pesadelos provocados por demônios!

O título “Variações em todas as cordas” faz referência à composição musical clássica, o tema com variações, em que foram mestres Bach e Mozart: propõe-se inicialmente um tema melódico curto e cantante, fácil de reter na memória, seguido de variações as mais diversas em número e em desenho rítmico-melódico de escolha do compositor. As variações crescem em dificuldade, o que permite ao executante, pianista ou organista, exibir sua perfeição técnica. Na conclusão retoma-se o tema inicial, em ritmo lento e calmo, que convida ao repouso e à reflexão.

As variações de Álvares de Azevedo são apenas quatro, mas seguem um desenho rítmico - sílabas átonas e tônicas em linhas longas e curtas -, e fônico, - rimas finais e outras correspondências sonoras, que se interligam no nível semântico. O poema é dividido em quatro estrofes de número variável de decassílabos brancos heroicos e sáficos⁷¹, entremeados de hexassílabos e, ocasionalmente, heptassílabos, com rimas finais ou outros recursos prosódicos de destaque, que chamam a atenção para o nível semântico.

São frequentes as alusões a obras de Byron e a exaltação “do gênio ardente e fundo que riu-se do mundo que não o amou” e como seus heróis Manfred, Don Juan e Lara “foste livre refazer teu peito/ Ao ar livre do mar” (p. 141).

As “Variações” abrem com uma estrofe de sete versos dedicados a Byron, “- poeta altivo/ Das brumas de Albion, fronte acendida/ Em túrbido ferver!” A exaltação a Byron completa-se na estrofe II, de igual desenho rítmico, que se vai alterar na estrofe III, composta de 18 versos, onde o admirador do poeta Bretão compara-o a Ariosto “no correr dos versos”, a Dante, “no canto tenebroso”, a Tasso, “na doçura” e

⁷¹ Nos decassílabos heroicos, a acentuação recai sobre as sílabas 6 e 10; nos sáficos, nas sílabas 4, 8 e 10.

a “Camões, no amor”. Nas linhas 8 e 18 ocorre a repetição do hexassílabo “Foste poeta, Byron!”, que conclui o argumento da voz lírica na metade e no final da estrofe.

Em harmonia com a comparação aos grandes poetas épicos, Álvares de Azevedo destaca as qualidades de Byron com referências aos heróis de sua criação, Manfred, Don Juan e Lara. Os versos iniciais da estrofe III, “De infrene inspiração a voz ardente, /Como o galope do corcel da Ucrânia” fazem alusão ao poema narrativo *Mazeppa*, em que Byron retoma a lenda do herói ucraniano, companheiro do rei da Suécia na guerra contra o império russo, na qual foram derrotados. A paixão pela esposa de um dignitário condenou-o à morte de forma infame e cruel: foi amarrado nu a um corcel, espicaçado para galopar. O poema descreve a fuga do corcel através da Europa Oriental, enfatizando a dor, o sofrimento e a confusão do herói.

Byron, o “errante trovador dalma sombria” (Variações I, 6 p. 140), como seu personagem Manfred, refugia-se “nas serras ermas”, onde se ouve “o vento no rugir medonho”:

Foi-te a alma uma caudal a despenhar-se
Das rochas negras em mugido imenso.
Leste no seio, ao coração, o inferno,
Como teu Manfred desfraldando à noite
O escurecido véu. (p.141)

A voz lírica lembra Don Juan na atração pela volúpia da noite, pelos festins orgíacos que ao final lhe roubam o amor pela vida:

As volúpias da noite descoraram-te
A fronte enfebrecida
Em vinho e beijos – afogaste em gozo
Os teus sonhos da vida,
E sempre sem amor, vagaste sempre
Pálido Don João

Sem alma que te entendesse a dor que o peito
Te fizera em vulcão. (1996, p. 141)

A rima final nos hexassílabos “enfebrecida” e “vida” destaca com elegância a perda dos sonhos de uma vida, elegância que desaparece na correspondência canhestra do pálido **Don João**, cujo peito se fizera **em vulcão**. Mas a admiração por Byron e os louvores aos seus versos iluminados permanecem inalterados:

II

Foste poeta, Byron! a onda uivando
Embalou-te o cismar – e ao som dos ventos
Das selváticas fibras de tua harpa
Exaltou-se o rugir entre lamentos!
[...]

IV

A ti meu canto, pois – cantor das mágoas
De profunda agonia! a ti meus hinos
Poeta da tormenta – alma dormida
Ao som do uivar das feras do oceano
Bardo sublime das Britânicas brumas. (p. 141)

O fiel admirador perdoa a seu ídolo as atitudes excêntricas que lhe foram atribuídas pela sociedade inglesa de seu tempo. Tal foi a celeuma levantada pelo poema “A uma taça feita de um crânio humano”, que deu azo a rumores de que Byron havia efetivamente bebido vinho num crânio humano encontrado na propriedade ancestral da família, Nestead Abbey.

E amaste negro o céu, – o mar – a noite
E entre a noite – o trovão
Num crânio zombador brindaste aos mortos,
Cantor da destruição! (p. 141)

Mas a voz lírica perdoa o poeta:

E um dia as faces desbotou-te a morte
De alvor, frio e letal –
Deram-te em presa aos vermes. –
Mas que importa,
Se é teu nome imortal? (p. 142)

Observa-se a estética do sublime material invocando “dramas da natureza em que o vento infrene luta com o mar que esbraveja, e o mar parece querer invadir nuvens e terra, que o raio afogueia?” (p. 123).

E a **Invocação** termina com a homenagem a Byron pelos feitos realizados em conflitos, que enfrenta com a ironia sarcástica que lhe foi peculiar:

Byron, se o nome teu lembra um espírito
Das glórias decaído
E fez-te o coração os teus poemas
De coração perdido,
Se co’a dor de teus hinos simpatizam
Duma alma os turvos imos
E o teu sarcasmo queimador consola
E contigo sorrimos?” (p. 142)

Pelas mãos de Byron, o jovem poeta brasileiro consegue rir do mundo, de suas mágoas e conflitos íntimos:

Vem, pois, poeta amargo da descrença,
Meu Lara vagabundo –
E co’a taça na mão e o fel nos lábios,
Zombaremos do mundo!” (1996, p. 142)

O último personagem byroniano mencionado no poema, Lara, estabelece mais um elemento de ligação com *O Conde Lopo*: o poema conta a história do retorno

ao lar do Conde Lara, depois de passar vários anos viajando pelo oriente, e dos conflitos misteriosos que o aguardam no retorno.

CANTO III – Flores ao luar

*Branças no céu acendem-se as estrelas,
Doce a aragem perde-se entre as flores
Sonha! canta! E suspira, ó meu poeta*

Aldo (de G. Sand)

A epígrafe homenageia George Sand com a referência ao romance *Aldo*, o *rimador* (1843), que, apesar de breve é considerado primoroso, como comenta Natália Souza Santos:

Aldo é um pequeno livrinho de poucas páginas. Para nós é – senão o primor de Sand – ao menos um prisma onde se lhe iriam os raios mais belos de seu gênio. O enredo é um poeta de 18 anos que sofre; – uma atmosfera que o abafa; – uma mulher que ama sem saber, talvez sem querê-lo; – um marido brutal que se tornou duro como os engenhos de suas máquinas a vapor; – um *quaker* que leva consolações a Chatterton; – a Kitty Bell que mitiga a dureza d’alma de John Bell, e que abençoa sobre o cadáver de um moço e de uma pobre mulher – amante e pura a um tempo – as núpcias do céu. (2022, p. 339)

No livro *Um leitor inconformado*, Natália chama a atenção para a importância dos ensaios de Álvares de Azevedo sobre literatura comparada e para a visão do poeta sobre a questão universal das literaturas. Visionário em suas ideias, Álvares de Azevedo deixou estudos na busca constante de integração do cenário, indo em direção oposta ao que ocorria no século XIX, que buscava encontrar linhas individuais para a nossa literatura, apartando-a da literatura europeia. A ideia do jovem poeta era “estabelecer possibilidades de diálogo, sugerindo caminhos latentes para seu pensamento crítico”. E tal posição só confirma a postura crítica que Álvares de

Azevedo pretendia encabeçar no cenário da literatura brasileira, qual seja o de estar “aberto às trocas culturais que entrevemos em seus estudos críticos” (2022, p. 54). Para isso enfatiza a importância do cenário europeu em artigo sobre George Sand e Alfred de Musset para a revista mensal do *Ensaio Filosófico Paulistano*, onde teoriza sobre literatura.

O Canto III prossegue nos **PRELÚDIOS**

*Dreams! dreams! Dreams!*⁷²

W Cowper

Prelúdio é uma peça de introdução de outra obra maior e difere da abertura por antecipar temas da obra. Nos versos que serão exibidos, o personagem Lopo revela-se um sonhador, de acordo com a epígrafe de W. Cowper, o qual festeja o sonho como lugar do imaginário perfeito, só que nem tudo será perfeito. Álvares de Azevedo vai buscar inspiração em Alfred de Musset, através de “Jacques Rolla” em situações elucidadas na vida do personagem Rolla que se assemelharão à vida do Conde Lopo. Rolla é devasso e fica pobre por esbanjar sua fortuna com mulheres. Em que pese a situação financeira trágica, Azevedo e Musset comparam a mulher a anjos perfeitos e puros:

E ela, o anjo do céu que eu sonhei tanto,
Ela junto de mim sorrindo amores!
Aérea música a soar – balsâmicos
Os ares de mil flores! (p. 142)

⁷² *Sonhos! sonhos! sonhos!* O epigrafeado, William Cowper (1731-1800), foi contemporâneo de John Wesley, na Inglaterra, e de Jonathan Edwards e Benjamin Franklin nos EUA, influenciadores do pensamento religioso e filosófico no mundo anglo-americano. Em meio a graves surtos de depressão produziu extensa obra poética em louvor a Deus.

Alfred de Musset em poema abaixo, transcrito no livro de Natália Gonçalves, evoca o amor perfeito colhido na juventude:

[...] quinze anos.
 Idade em que a mulher, da vida às alvas
 Das mãos dinas sorriu, singela e branca
 Tão de primores linda, que Deus fê-la
 Das falanges do empíreo eterna idade. (2002, p. 318)

O eu lírico azevediano só espera amor verdadeiro vindo de uma mulher com qualidades tão desejáveis:

Eu sonhei tanto amor e tanta glória!
 Tantas visões de pensativas belas,
 E tanto olhar de languidez divina,
 E tanto amor de pálidas donzelas! (p. 142)

O poeta sonha com um amor imaginário, é um anjo ou mulher desejando “ela perto de mim, no céu, nos sonhos, na vida – em beijo mago!” (1996, p. 142).

Ao final do prelúdio conclama todos a sonhar:

E, pois, sonhemos té que estalem todas
 Fibras do coração, cordas da lira! (p. 143)

Os poemas de Musset vibram na mesma corda de Azevedo e ambos sonham com a beleza da mulher:

Eia! Cantemos Baco, amor, loucuras!
 Brinde ao tempo que passa! à morte/ à vida!
 Olvidar e beber! à liberdade!
 Cantemos o oiro, a noite... a vinha, as belas! (2002, p. 320)

As digressões do eu lírico sobre o objeto do sonho – a mulher como anjo do céu – preludiam os arroubos de imaginação dos cantos seguintes.

CANTO III

Após o prelúdio, prossegue a narrativa propriamente dita. Continuam, entretanto, os devaneios do eu lírico que sonha com a amada, desta feita identificada com a lua, que se “balança pálida no dossel argênteo das pálidas estrelas”:

Véu de noiva, a prender, solto a cair-lhe
Em flores de lavor no mago colo. (p. 143)

O Canto III compõe-se de oito estrofes de versos decassílabos, separados em grupos de número variável, geralmente oito, por uma linha de hexassílabos ou quadrissílabos, que contém revelações ou comentários esclarecedores e enfáticos. A primeira estrofe descreve o local – os campos desolados em que se percebe apenas um vulto envolto em “felpudo gibão” que dorme profundamente – e conclui com o comentário “Que noite bela!”. Na segunda estrofe o trovador declara diretamente seu amor à “lua pálida passando no céu por entre nuvens”, mas atribui-lhe a forma humana, na figura de uma jovem a cismar na barbacã de um castelo.

Eu amo a lua pálida, sozinha
A s’escoar entre a mudez dos astros
Aqui e ali oculta em véu de névoas
Que o hálito das brisas adelgaçam,
Melancólica sempre – qual sentada
Na solitária barbacã de pedra
Do gótico torreão, loura donzela
Saudades a cismar, ouvindo ao longe
De erradio cantor as trovas soltas
Que a viração da noite esvai, confunde
Co’os suspiros do vale. – (p. 143)

São das linhas mais belas do Canto III, pela escolha das palavras de todas as categorias gramaticais – substantivos, adjetivos, verbos e advérbios – que confluem

harmonicamente na descrição da “noite bela”, de “céu límpido e claro / Semeado de estrelas!”

Na estrofe III, o luar intenso permite reconhecer traços do vulto solitário, entrevisto na cumeada de um monte longínquo:

No negro dos cabelos lhe reluzem
Pérolas de sereno – a face pálida
À lua pálida se volve absorto
Em profundo cismar! (p. 144)

Na estrofe seguinte, a de número IV, a voz lírica finalmente dá nome “à alma do trovador”, que desce agora da montanha escarpada:

Passo a passo desceu – no céu os olhos
Entre as cordas do aspérrimo penhasco
Do monte o sonhador. – O Conde Lopo. (p. 144)

Em conformidade com a crença byroniana na duplicidade da vida, em que o sonho convive com a realidade, o sonhador divisa, surgindo do arvoredo sombrio, uma visão “de aéreas formas”, própria da imaginação do poeta.

Ela se adiantou – mostrou-a a lua
Cândida aparição de níveos ombros
Que alagam, doiram, ondeadas tranças
Do áureo – solto cabelo: tênue e leve
Co'os encruzados braços cor de jaspe
Postos sobre o ansiar dos seios virgens [...]
Imóvel como estátua. –
Viu-a o Conde. (p. 144)

Uma esperança nasce para o desafortunado Lopo de encontrar a felicidade no amor romântico, que parece ressurgir, e ele dirige uma súplica ao “serafim do luar”:

Não te deixes amar de amor infame –
 Não te deixes amar! Sê anjo sempre!
 Virgem e casta em teu sonhar sem mancha!
 Guarda-te como a flor aberta nágua
 De regato mimoso d'orlas verdes –
 Como estrela no esmalte a luzir trêmula
 Do céu d'estio –
 Nos teus sonhos, dorme! (p. 145)

As súplicas preenchem com lirismo exacerbado as linhas restantes da estrofe, que se fecha com o questionamento de Lopo à visão etérea, que parece conversar com as estrelas:

[...] Por que vieste?
 Por que esse meigo, lânguido suspiro
 Dos seios de cristal fugiu-te aos lábios
 Perfumoso morrer?
 Da noite às névoas a solidão calada
 Cantando arcanos de escondidas mágoas?' (p. 146)

Nesse momento, o poeta-narrador retoma a palavra para dar fechamento ao papel da visão, que se aproxima calada do moço poeta, depõe na mão dele a sua mão divina e sussurra aos seus ouvidos “murmuradas vozes”. – “O que foi eu não sei”. E foram-se ambos da borda escura do lago até o local onde dormia um barqueiro.

Mas tudo não passa de um sonho e Lopo desperta dentro de um barco iniciando-se um diálogo entre o protagonista e o barqueiro:

Lopo

Solta a barca, patrão! A noite é bela,
 Quero me ir deslizar por esse vidro
 Do lago adormecido. – Quanto à paga,
 Não trago bolsa. – Esse colar contudo
 Vale dinheiro que jamais contaste –
 Toma-o.

Barqueiro

Mas, se o colar é tão precioso
 – Rica é a pedraria reluzente
 Como a Vênus da noite – recebê-lo
 Hei eu medo, Senhor, porque d'inveja
 Não digam que o roubei. (p. 146)

Para tranquilizar o barqueiro. Lopo se identifica e o marujo, conhecedor da reputação de estroina e esbanjador do rapaz, aceita a proposta. E o barco escorrega por sobre as águas, levando o herói que almeja conquistar a ventura pelas mãos da virgem alva que ele retém entre as suas.

A estrofe VII é o canto de amor entoado pela “sílfide de róseos lábios”, que toma a harpa das mãos do trovador e faz emudecer as águas do lago com seus gorjeios mágicos. Lopo a ouve de joelhos. Mas a ilusão se desfaz e o poeta-narrador retoma a palavra para lamentar que tudo não tivesse passado de um sonho.

VIII

Foi um sonho – não mais – e como um sonho
 Súbito esvaeceu-se a forma aérea
 Da branca aparição – risos e cantos,
 Tudo isso se findou bem como a névoa
 Aos clarões da manhã. . . a bela imagem
 A estátua bela do seu lago dalma
 Fugiu-lhe . . . Foi um sonho, mas qu'importa?
 Embora fosse num mentido gozo
 Se o peito lhe gozou, se inda por pouco
 O pulmão respirou-lhe um ar mais puro
 Que o da peste da terra – um ar d'influxos
 Doces como o do céu?

O eu lírico sempre se lamenta após os sonhos e as digressões, na medida em que o amor é algo impossível de se alcançar na vida terrena.

CANTO IV – Fantasmagorias

O termo “fantasmagorias” que titula o Canto IV não deveria causar surpresa, haja vista o caráter gótico-fantástico da criação literária de Álvares de Azevedo, povoada de aparições e visões que enfeitiçam os personagens com a magia de versos que os mergulham em um mar de ilusões. Mas a palavra liga-se de fato a diversos significados.

Tom Gunning⁷³ (2004) afirma que não conhece palavra mais complexa que "Fantasmagoria". Reproduzimos, em tradução livre parte do conceito expresso por Tom Gunning, no artigo “Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters”. De fato, o termo tem origem histórica vívida e dramática, mas, por uma série de razões, “fantasmagoria” nome de um tipo de entretenimento popular do final do século XVIII, tornou-se, no século XIX (e no século XX), termo-chave da discussão intelectual e estética. O referido artigo aborda a origem das exposições de Fantasmagoria, que aconteciam na Paris do final do século XVIII, destacando que tais eventos ocorriam na escuridão – diferença radical da maioria dos entretenimentos teatrais da época –, pois até o final do século XIX, não só o palco, mas também o auditório era bem iluminado, já que a plateia fazia parte do espetáculo tanto quanto a performance.

Termo em tensão, fantasmagoria adquire o peso da moderna dialética entre verdade e ilusão, subjetividade e objetividade, engano e liberação, e, até mesmo, entre vida e morte. Para entender esta história, temos de voltar ao começo do começo, Paris nos anos 1790, na sequência da revolução. (GUNNING, 2004) ⁷⁴

⁷³ **Tom Gunning** é Professor Emérito do Departamento de Cinema e Mídia da Universidade de Chicago.

⁷⁴ I know of no word more complex than "Phantasmagoria." The term has a vivid and dramatic historical origin, but, for a variety of reasons, "phantasmagoria," the name of a form of popular entertainment that premiered at the end of the eighteenth century, became in the nineteenth (and twentieth) century a key term of intellectual and aesthetic discussion. A term in tension, phantasmagoria takes on the weight of

Entre os empresários da arte ilusionista, estava Etienne-Gaspard Robertson, que promovia espetáculos desde 1799, no antigo e abandonado Convento dos Capuchinhos, em Paris. Gunning descreve o interior do convento, mostrando as alterações feitas por Robertson e a evidência de um local (o salão de *physique*), preparado para o espectador apreciar as novidades científicas num tom supersticioso e assustador: Numa das demonstrações de Robertson recriava-se a aplicação, do choque elétrico de Galvani à perna de um sapo morto, que estremecia incontrolavelmente. Robertson se referia a esse espetáculo como “*la resurrection galvanique*” (2004).

As luzes eram apagadas e o público mergulhava na escuridão, enquanto o silêncio era quebrado por efeitos sonoros imitando chuva e trovões, sinos de igreja e o timbre especial da gaita de vidro, novamente em evidência. Os sentidos, já estimulados e perturbados pelas ilusões do salão de *physique*, a imaginação sob o efeito do convento abandonado e de suas associações, confrontavam-se agora com uma tela em branco e a escuridão gerava expectativa e suspense.

Existe diferença essencial entre a fantasmagoria e a lanterna mágica: na primeira o objeto de projeção permanecia oculto, enquanto a lanterna mágica, visível ao público, era o principal atrativo do espetáculo. O cenário ficava oculto por cortinas que cobriam as figuras, quando a sala era iluminada, o que acentuava o caráter ilusório da apresentação.

Gunning elucida que os espetáculos de fantasmagoria, meros truques para enganar os sentidos, vieram a influenciar a literatura. A obra *Fantasmagoriana* –

modern dialectics of truth and illusion, subjectivity and objectivity, deception and liberation, and even life and death. To understand this history, we need to begin at the beginning, Paris in the 1790's, in the aftermath of revolution.

Antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc., foi organizada pelo geógrafo, bibliógrafo e erudito marseelhês Jean-Baptiste Benoît Eyriès (1767-1846), com base na tradição oral alemã e foi escrita por quatro diferentes autores entre 1786 e 1811. Em 1812, Eyriès, disponibilizou oito narrativas de fantasmas, inspiradas nas experiências de fantasmagoria proporcionadas em 1799 por Robertson aos incautos espectadores, conforme menciona no prefácio (2021, p. 13-14). A narrativa original em alemão tem origem na tradição oral, enquanto a francesa apresenta um viés metalinguístico e racionalista.

O livro chegou às mãos de Lord Byron, que o leu para seus ilustres convidados no dia 16 de julho de 1816: o poeta Percy Shelley e sua futura esposa Mary Shelley, John Polidori e Claire Clairmont, numa noite tempestuosa na sua mansão na Villa Diodati, na Suíça. Nessa ocasião, Byron propôs uma competição aos convidados: escrever um conto de fantasmas, em que seria premiado o mais assustador. É de conhecimento geral que Byron deixou inacabado um conto sobre um redivivo – “A fragment”, publicado em 1819 – e que a vencedora foi Mary Shelley, com a conhecida história do Dr. Frankenstein e sua criatura.

Álvares de Azevedo deve ter se inspirado nas notícias sobre os espetáculos de fantasmagoria e na obra de Jean-Baptiste Eyriès a fim de compor *O Conde Lopo*, notadamente, o Canto IV, em que aparecem esqueletos dançando em festins fantasmagóricos. Evidencia-se também na construção do Canto IV a influência das baladas e danças macabras do século XVIII. As fantasmagorias de nosso poeta têm início com epígrafes de Shakespeare e Byron.

*Perhaps that skull so horrid to view
Was some fair maid's...
These hollow sockets two bright orbs contained
Where the loves reported and in triumph reigned
Here glow'd the lips; there White as Turian stone*

The teeth disposed in beauteous order shone...⁷⁵

Moore of Cornwall

How now, Horatio? You tremble, and look pale:

Is not this something more than fantasy

What think you on't?⁷⁶

Hamlet. I, i) Act 1

A change came on the spirit of my dream⁷⁷

B. Mazepa

A narrativa do enredo no Canto IV acopla-se ao final do Canto III, quando o Conde Lopo tem consciência de que o interlúdio com a imagem idealizada de um anjo feminino fora apenas um sonho. De imediato, porém, torna a sonhar: cavalgava um veloz corcel, cuja brancura reluzia nas trevas. A epígrafe do *Hamlet*, de Shakespeare, uma fala do príncipe que provoca o fiel Horatio, pálido e trêmulo pela aparição do fantasma do rei – *Isso não é algo mais do que fantasia O que você acha?* – preludia a cavalgada fantasmagórica.

CANTO IV

I

E o sonho transformou-se-lhe

Corria

Num rápido corcel cuja brancura

⁷⁵ Talvez aquele crânio tão horrível de se ver
 Fosse de uma formosa donzela ...
 Aquelas órbitas vazias contido dois olhos brilhantes
 Onde amores falavam e em triunfo reinavam
 Aqui brilhavam os lábios, lá alvos como pedra turiana
 Cintilavam os dentes em bela ordem dispostos

⁷⁶ E agora, Horácio? Você treme e fica pálido:
 Isso não é algo mais do que fantasia
 O que você acha?

⁷⁷ Uma mudança veio no espírito do meu
 Sonho.

Reluzia nas trevas, entre a densa
 Escuridão da noite, como fósforo,
 Com um fulgir de seda tremulante. (p. 148)

A descrição do corcel a galopar desenfreado é majestosa: os olhos rubros faiscantes, as longas crinas soltas ao vento, os cascos arrancando centelhas de fogo das pedras. A imaginação do cavaleiro corre febril: o piso férreo do cavalo desperta os espíritos dormidos no caminho, que passam a persegui-lo, uivando como lobos

Dos olhos do corcel partiam lumes
 De vermelho fulgor; as largas ventas
 Fumavam ressoando. – As línguas clinas
 Soltas ao vento, floreadas, trêmulas
 Refulgiam nas tenebras, mas pálidas
 Como um perfil de morto. – E ele corria
 A largo galopar faiscando as pedras
 Com centelhas de fogo – e pó em torno
 Como uma nuvem lhe seguia o rasto,
 Trazendo ao fantasiar ideais torvas
 De espíritos dormidos no caminho,
 Que o piso férreo do cavalo fora
 Do sono despertar, e como lobos
 Nos gelos da Sarmácia – enfurecidos
 Seguem-lhe os passos rápidos uivando! (p. 148)

Prossegue ininterrupta a cavalgada do ginete lívido que salta precipícios como um gamo e escala rochedos como uma ave. Lopo é igualmente arrebatado através de negros campos gelados, na cavalgada infrene, a que se unem, a cada volta, mais e mais figuras tétricas de longas vestes brancas que a violência da corrida arrastava para longe.

IV

Parecia esse um cavalgar de mortos
 Tanto era o silêncio. – Os cavaleiros

Dos pálidos cavalos envolviam
 Longos brancos vestidos, que a violência
 Da corrida varria para longe deles.
 Comprido denso véu lhes encobria
 (Bem como o lenço que se lança à face
 Daquele que morreu e jaz na cova
 Antes da cal o vulto embranquecer-lhe)
 As formas do semblante, mas o vento
 Que as dobras lhe fixava sobre o rosto
 Só descarnados ossos desenhava,
 Como saliências de caveira seca
 N'alvura desse véu. –
 Os cavaleiros
 Eram – certo – fantasmas – que um mau cheiro
 Como de sepulturas baforava
 Às faces do mancebo. (p. 149)

O Conde Lopo não demonstra medo, embora não sentisse prazer naquele cavalgar frenético “em animais de gelo”, mas é assombrado pelo silêncio sepulcral da companhia. A epígrafe de Byron, uma citação do poema narrativo *Mazeppa*, de 1819, alude à lenda popular de Ivan Mazeppa, um nobre ucraniano que, enquanto pajem na corte do rei João II Casimiro Vasa, tivera um relacionamento amoroso com a condessa Thérèse, casada com um nobre 30 anos mais velho. Apanhado em adultério, Mazeppa é coberto de alcatrão amarrado nu no lombo de um cavalo selvagem que o carrega pelas estepes (figura 6). A referência ao poema de Byron concretiza-se nos versos da estrofe de número VI das Fantasmagorias:

VI

Absorto no pensar – a fera infrene,
 Que como o Ucrânio potro de Mazeppa,
 O arrebatava tanto pelos ares,
 Aos verdes o arrojou.
 Caiu em terra

Atordoado – o moço mal caído

Co'a ideia turva a lhe voltear na mente/ (p. 150).

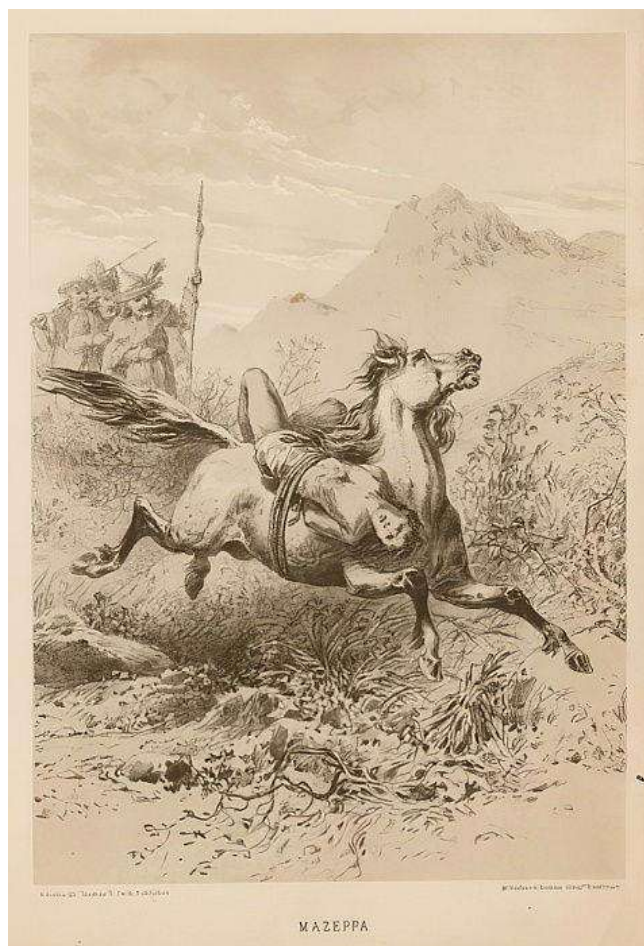


Figura 6: A tortura de Mazeppa

Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/English-School/454728/Mazeppa,-baseado-no-poema-de-Lord-Byron.html>

O caráter de peça teatral d'*O Conde Lopo* acentua-se nas passagens seguintes: um intervalo cômico, à moda de Shakespeare, e um longo diálogo que o herói, lançado ao solo pelo cavalo desenfreado, mantém com um fantasma, que tiritava junto a um fosso aberto. Atordoado com a queda, o moço sentia a passagem dos cavalos, correndo a galopar, como pedras roladas por demônios, e ouvia o estrugir das frias gargalhadas dos cavaleiros fantasmas. Lopo desmaia, ainda ébrio, mas logo sente lhe puxarem pelas pernas “como um saco p’la boca – o corpo todo” (p. 150). Abrindo os olhos, viu à sua volta:

VII

Um batalhão de folgazões espíritos,
Diabinhos pigmeus d'olhos brilhantes (figura 7)
Como faíscas de fogueira acesa
Por noite de S. João – ou qualquer outra. (p. 150)



Figura 7: La leyenda de los duendes, realidade o ficción?

Fonte: <https://lavozetarija.com/2022/12/04/tarija-la-leyenda-de-los-duendes-realidad-o-ficcion/>

O rapaz tentou afastá-los sacudindo a capa, mas o batalhão de duendes subiu-lhe no manto, tomou-lhe a capa, e partiu rindo. Duendes, fadas, fantasmas fazem parte do arsenal do maravilhoso: contos de fadas, contos populares, baladas e canções.

Nos ensinamentos a *Introdução à literatura fantástica* (2010) Todorov comenta que “o maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos

sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (p. 180), ou seja, o sobrenatural passa a ser admissível.

Na estrofe VIII, tem lugar o diálogo de Lopo com um fantasma, sentado à beira de um fosso “a bater as queixadas pelo frio”, “que mal resguarda-lhe o lençol roído” (p. 151). Conta-lhe ele a história de sua vida.



Figura 8: Fantasma de horror. Papel de parede de celular HD
Fonte: <https://www.pxfuel.com/pt/desktop-wallpaper-olvyb>.

Fora ele rico e vivera em climas quentes, mas agora só pode oferecer ao mancebo abrigo em “um grabato de tijolos frios / Com cortinas de pedra’ (p. 152).

Nesse momento, soa a voz do narrador que identifica o fantasma (figura 8):”
Fora ele em vida um valente nauta, Trelawney,⁷⁸ que acompanhara Byron em longas

⁷⁸ Edward Trelawney fez parte do círculo literário de Byron e Shelley durante três anos, de 1821, em Pisa, até a morte prematura dos poetas e escreveu um relato sensível de suas magnéticas personalidades, no auge de seus poderes de criação. A identificação incongruente do fantasma como Trelawney, que faleceu 57 anos depois de Byron, é um exemplo de licença poética.

viagens e nas ‘orgias febris do *Lord* sombrio’”, e retoma o curso da narrativa, na estrofe XI.

Caminhava
 O Conde distraído – e em sua marcha
 Topou uma parede. – Despertado
 Do negro meditar olhou em torno,
 Viu tudo escuridão. – Co’a mão gelada
 Os muros apalpou: sentiu-os ásperos
 De salientes relevos enredados –
 Desviou-se de uma coluna.
 Recolhendo-se na mente imaginava
 Que entrara sem saber nalgum palácio
 –Se era de reis ou templo – não podia
 Explicá-lo ele então. – (p. 152)

Ouvem-se, então sinos que batem meia noite: estava numa igreja. Lopo divisa uma luz pálida, que escoava pelas frestas de uma porta fechada, no fim de longo corredor. Abre a porta num repente, e depara-se com uma visão assustadora:

Sentados num festim viu alvas sombras
 De esqueletos co’os crânios embuçados
 Na alvura das mortalhas. – A uma fronte
 Cingia o oiro de real coroa,
 A outros um diadema a entrelaçar-se
 Nos cabelos roídos, ressecados
 A correrem-lhe o tórax desnudado
 Pelo dente dos vermes. – (p. 152)

Dentre todos sobressaía um fantasma de pé que, “com mofador sorriso na caveira”, olhava com desdém os convivas sentados à mesa com o Conde Lopo. Álvares de Azevedo constrói a cena com mãos hábeis de dramaturgo. O Conde Lopo, a quem o banquete agradava, como distração em sua “monótona existência”, toma da

mesa uma taça de vinho e a leva aos lábios. Mas a taça era fria “como os beijos de um morto” e o vinho tinha “sabor de sangue”. O personagem joga a taça no chão com violência e ouve-se um longo grito “como um soluço de agonia final”. Era o fantasma de um cão que dormia debaixo da mesa do festim, à espera dos ossos que os convivas lhe davam. Despertado, o cão molhou os “descarnados ossos das queixadas” no líquido e bebeu com sofreguidão o “vinho dos finados” (p. 153). O crescendo de terror, que gera expectativas de uma cena macabra final, sofre inesperada inversão e deriva para uma explicação corriqueira: tratava-se do fantasma de um cão, que ainda conserva a lembrança de como ganhar ruidosamente. Eric Rabkin vê nas inversões abruptas de expectativas o sinal do fantástico, exemplificado magistralmente no trânsito do terror sublime para o galhofeiro ridículo na cena criada por Álvares de Azevedo.

O festim horripilante continua com a conversa dos convivas “e os brindes loucos das geladas vozes” (p.153). Na cena seguinte, Álvares de Azevedo conduz leitores/espectadores de volta a seu tema preferido: uma bela mulher:

Era um fantasma (figura 9)

De macilento crânio enegrecido

Aqui e ali por fios de cabelos.

Tinha na frente a reluzir – embora

O empanasse a podridão na tumba – Um diadema d’ouro.



Figura 9: Um retrato de uma rainha esqueleto com uma coroa de prata na cabeça

Fonte: https://br.freepik.com/fotos-premium/um-retrato-de-uma-rainha-esqueleto-com-uma-coroa-de-prata-na-cabeca_45630331.html

Era a mesma aparição que dera a Lopo a taça de vinho com sabor de sangue, mas que ora se identifica como mulher, desejosa de adormecer nos braços do poeta, a quem promete uma noite “ébria e louca” “toda a lascívia que dois cadáveres gozar puderem/ No limbo da mortalha” (p. 153).

Ela dirige-se ao mancebo buscando resposta: “Que pensas, meu poeta, que sombrio/ Nem responder sequer?” (p. 153).

Era ela, o mesmo fantasma que havia lhe oferecido a “taça rósea de licor sanguíneo” e o mancebo respondeu-lhe em zombeteiro escárnio: “O que pensava? Na verdade a ideia/ Que os ossos te cobria, e eis-te aí nua/ De tu ma perguntas. – Eu dizia/ Que tu – outrora baregã – rainha, / Caprichosa mulher de ardentes gozos, / Prostituta, sentaras-te num trono;/ E davas como leito aos favoritos/ Teus tálamos doirados e macios (p. 153).

E, desse modo, a mulher coberta de ossos, seria impactante frente aos amantes: “Eis-te aí nua prostituída ao verme/ Que só te morde com seus agros beijos” (p. 154). Uma rainha “prostituta real o amor lascivo de um voluptuoso rei alçou-te ao leito/ E do tálamo ao trono – hoje coitada!” (p. 154). Em torno dela só se ouvia “ruidosa vozerias”. Lopo nada ouvida, enquanto uma voz aguda cobriu as outras: “À dança, à dança” (p. 154). Os fantasmas deram-se as mãos frias em torno de Lopo que só ouvia “o confuso tropear rangendo a pedra, / E o frio rir e o retinir dos ossos!” (p. 154). E o festim diabólico termina com muita dança e bebedeira entre os esqueletos.

O festim diabólico evoca as baladas macabras alemãs do século XVIII, em que cavaleiros d'além-túmulo voltam do sepulcro para buscar suas amadas para um enlace espectral. Pedro de Almeida Moura, em *A balada alemã à luz da psicologia* (1955), comenta as famosas baladas do Romantismo alemão, cujo precursor foi o poeta Gottfried August Bürger, na esteira do interesse renovado nas canções populares em toda a Europa, no final do século XVIII. Em suas origens, a balada era composta para ser cantada, com acompanhamento de danças nas festas das colheitas, desde os tempos medievais. Trata-se de forma literária mista, pois reúne elementos de poesia dramática e lírica, bem como de narrativa. A balada “Lenore” de Bürger, traduzida por Alexandre Herculano, relata um romance espectral entre Guilherme, um cavaleiro fantasmagórico e a formosa Lenore (figura 10). Em noite tormentosa, o cavaleiro vem buscar a amada para o casamento além-túmulo. Os apaixonados cavalgam noite adentro, seguidos por terríveis espectros até o cemitério, local em que se vai realizar o enlace.



Figura 10: Ilustração de Frank Kirchbach (1896) da balada Lenore, de G. A. Bürger

Fonte: <https://lulunettes.wordpress.com/2020/10/31/livro-contos-classicos-de-vampiro-byron-polidoristoker-e-outro>

O termo “macabra” pode ser uma corruptela do título de um milagre do teatro medieval, sobre a matança dos Macabeus promovida por Antíoco Epifanes. Migrou logo para a poesia, aplicado à dança, e desde o Romantismo dança macabra é largamente usado para designar uma impressão em que se misturam o fúnebre e o grotesco, e um singular amálgama do trágico e do burlesco. Na arte e na literatura, retrata uma procissão ou dança em que a morte leva os vivos para o sepulcro. Constitui um lembrete para o ser humano da ubiquidade da morte, da igualdade de todos os homens quando a vida termina, bem como da necessidade do arrependimento. Em pinturas, tapeçarias e outras formas de arte, os mortos eram representados por figuras (geralmente esqueletos) e os vivos dispostos em uma espécie de ordem hierárquica – Papa, cardeal, arcebispo; imperador, rei, duque etc., como ilustra a figura 11. Trata-se de um aviso de *carpe diem*, em suma: “Aproveite a vida enquanto puder”.



Figura 11: Danse macabre: a tradição sinistra que tomou conta da Europa Medieval.

Fonte: <https://br.starsinsider.com/lifestyle/517257/danse-macabre-a-tradicao-sinistra-que-tomou-conta-da-europa-medieval>

Carpe diem pode ser considerado o mote do epicurismo, a filosofia inspiradora dos jovens estudantes do Largo São Francisco, reunidos à volta de Álvares de Azevedo que o transmite também a seu herói épico.

O círculo infernal com força infinda
 Corria como em vórtices a tromba
 Sobre as águas do mar sorvendo vagas
 – Bebedeiro de nuvens. –
 A vertigem
 Do Conde se apossou – Também volvia
 No geral turbilhão. (p. 154)

Surgem imagens de vidraças multicores, reluzindo à luz escassa, as trevas dissipam o brilho de negros corvos, desfazem-se no azul celeste os esqueletos, as lajes movem-se num estrondo fechando os fétidos sepulcros. Era um sonho...

Como o outro, já fora. – Sobre as relvas
 Da úmida campina onde dormia
 O poeta a sonhar – ele volveu-se

Inda ansiado do passado peso.

[...] do toldado vapor do pesadelo... (p. 154)

O Conde Lopo adormece após a tormenta em que o grotesco e o fantástico se entrelaçam num espiralar contínuo e inacabado.

4.3.3

TERCEIRA PARTE

CANTOS V, VI e VII

*And thou fresh breaking Day, and you, ye
Mountains.*

W'hy are ye beautiful? I cannot love ye.

Byron, Manfred

A primeira epígrafe do Canto V é uma citação do *closet drama* ou poema dramático *Manfred* (1816-1817) de Byron, cujo protagonista é atormentado pelo sentimento de remorso oriundo do seu relacionamento proibido com Astarte, que está morta. A epígrafe é parte da fala em que Manfred despede-se, com relutância, de sua amada:

Não; nenhum; mas esperai... um momento ainda antes de separarmo-nos... quisera ver-vos face a face. Ouço-vos as vozes doces e melancólicas, como sons melódiosos sobre as águas; vejo o aspecto de uma estrela grande brilhante, imóvel e nada mais. Aproximai-vos de mim tais quais sois, ou um só ou todos. (BYRON, 2018, p. 23)

O herói faustiano de Byron é o sábio que se entrega aos estudos proibidos, às ciências ocultas, o sombrio evocador dos gênios do ar, das águas e da terra e, mais que tudo, um espírito atormentado pelo remorso (BYRON, 2018, p. 8). Há paralelos evidentes com o protagonista de *O Conde Lopo* também ele atormentado por uma tragédia, um herói romântico torturado pelo trauma da traição de sua noiva, que o leva às mais diversas loucuras.

A segunda epígrafe, também de Byron, é retirada do *Childe Harold's Pilgrimage*, poema narrativo já referido neste trabalho. O personagem Childe Harold relata suas viagens e seus amores de herói desencantado da vida e reavalia suas escolhas, durante uma peregrinação, em que narra a Guerra Peninsular Ibérica, entre outros acontecimentos. O protagonista é o protótipo do herói byroniano, sagaz, sedutor, educado e autodestrutivo, porém cínico e melancólico.

Transcrevemos a seguir uma passagem do poema, em tradução de Francisco José Pinheiro Guimarães (1863), que apresenta o personagem:

Outr'ora em Albion vivia um joven, que jamais na virtude achára encantos; em desordem seus dias consumia, e da noite o silêncio perturbava com ruidosa galhofa. Oh que devasso, dado às ímpias canções, dado às orgias! Poucas cousas terrestres a seus olhos tinham valor; somente das mulheres a carnal companhia o deleitava, bem como a sociedade dos mais fortes bebedores das classes ou baixa. (p. 32)

De modo avassalador, Byron inspira a criatividade de Álvares de Azevedo que com imaginação ímpar apresenta estética diferenciada.

NO MAR

*And now Childe Harold was sore sick at heart
And from his fellow bacchanals would flee;
.....
.....
.....
And from his native land resolved to go,
And visit scorching climes beyond the sea;
With pleasure drugg'd, he almost long'd for woe
And e'en for change of scene would seek the shades
below.*

Childe Harold, I – VI

O herói de Byron, mesmo nos momentos de loucos transportes de alegria, sente-se dominado por estranha angústia que é incapaz de comunicar aos amigos:

Em seus loucos transportes de alegria, frequentes vezes Childe-Harold no rosto deixa entrever signaes d'estranha angustia; ou tem lembrança de mortal conflicto, ou de paixão occulta malograda, mas nem sabe-o ninguém, nem saber busca, que ele uma alma não tem pura e sem arte, que na expressão da dôr se desafe; soffra magoas embora, não procura amigo a quem consulte, e que o console. (1863, p. 35)

Em busca de alívio para as suas mágoas, o Conde Lopo, à semelhança de Childe Harold, parte para climas escaldantes do além-mar.

É mais um exemplo do encantamento de Álvares de Azevedo com o mar, que ressurge constantemente em sua obra: a inspiração da *Balada do velho marinheiro* (2018), de Samuel Taylor Coleridge, é perceptível em *O livro de Frá-Gondicário*, em que o eu lírico se imagina em um navio de velas brancas desfraldadas ao vento livre. O capitão é o poeta Garrett de *D. Branca* (1826) num delírio em que adormece e aparece sob o céu da Espanha com que sonha: [...] “E o barco voa – e as brisas associam suas músicas nos cordames – e as flâmulas estalam e tremulam nos joanetes” (AZEVEDO, 2000, p. 623). O narrador interage com o leitor: “E depois dormir é tão doce! não é assim, leitor? não é assim, leitora?” (p. 623). Entre digressões, o eu lírico afirma: “E pois voa também minha imaginação, como uma gaivota do mar... Eis-me perdido outra vez – onde estou? que dizia? – Basta de divagar. Ao assunto” (AZEVEDO, 2000, p. 623).

Nesta obra, observamos a semelhança entre Lopo e o protagonista-narrador, o Conde Tancredo, de nobre raça e vultosa herança, cujos traços físicos lembram muito de perto os do herói do poema:

Era – a do vulto da janela – uma dessas feições que os Sóis do meio-dia parecem ter avivado com o primor de seus lumes – e o fogo de seus verões. – Ler se-lhe-ia em cada traço, nos cabelos corridos e ondados, no bigode negro, nos olhos acesos, e até nessa morena descor, que pelas válvulas das veias desse homem borbulhavam os fervores de Sarraceno, fundidos na branquidão de fleugma das raças loiras do Norte – e nos vestígios dos bustos varonis dos soberbos Romanos. – Não havia enganar-se: era um espanhol ou um Siciliano. (AZEVEDO, 2000. p. 626)

O narrador reconhece que o Conde é um homem de estranhas usanças “muitos o viram passar do riso mais alegre à spleenalgia mais sombrosa, do volver mais doce de olhos ao cintilar ejetado de sangue de um olhar de cólera muda” (AZEVEDO, 2000, p. 626). E as amantes afirmavam que ouviam gemidos cavernosos de seu peito, e os gritos de raiva rangendo entre seus dedos cerrados no regressar de um pesadelo (2000, p. 626). E nomeia tais divagações como sonambulismo. Entre combates, mortes e tragédias, o conde luta com um inimigo: Jedediah, o judeu: “Seguiu-se um combate horrível. – Uma dessas lutas onde o instinto de vida faz de cada lutador um tigre – onde os olhos se avermelham, os dois corpos se enlçam – as cavernas do peito rouquejam uivos de raiva e o suor frio cai da frente”. [...] Ao fim, “um clarão bateu de súbito nas faces frias de Tancredo, - é ele – e – morto” – disse uma voz (p. 653), diz uma voz fantasmagórica, condizente com a estética do sobrenatural gótico.

Evidencia-se cada vez mais amiúde a dívida a Byron, na construção do poema *O Conde Lopo*. Mas, em contrapartida, é cada vez mais claro que, embora Álvares de Azevedo recorra a fontes externas, cria uma obra toda sua, no estilo, na métrica e na mensagem.

CANTO V

*But I, who am of lighter mood,
Will laugh to flee away⁷⁹*

Childe Harold

Childe Harold se aventura pelo mundo, desiludido:

Inchando as velas sopra o feliz vento,
Como contente de arranca-lo à pátria;
Vão fugindo à sua vista as brancas rochas,
E na espuma, que as cêrca, já se perdem.
Quem sabe se elle então se arrependêra
De querer viajar!
Mas no imo peito
Concentra seus secretos pensamentos,
Sem uma só palavra lamentosa
De seus labios soltar, enquanto os outros,
Assentados, chorando, quaes mulheres,
Aos surdos ventos seus clamores mandão. (1863, p. 37)

O Conde Lopo busca igualmente esquecer suas mágoas em viagens pelos mares. Quando violenta tempestade ameaça afundar o brigue em que navega, o Conde é o único a manter-se inabalável. Os marinheiros são vistos a lutar com as velas e desesperados lançar a carga ao mar. Os viajantes apavorados choram e se desesperam:

Os viajantes, com molhados olhos
Cheios de prantos se alongavam inda
Nesse listão azul que o leme às vezes
Do barco no jogar, galgando vagas
No céu fulgente do arrebol da tarde
Mal distinto se via. –

⁷⁹ *Mas eu, que tenho humor mais leve,
Rirei para fugir.*

[...]

Entre vagas d'escuma enfurecido
 Atirando-se às costas, negras, longas
 Do brigue voador – co'a face pálida
 Em gélido suor banhada toda
 Lançando *carga ao mar*, como zombando
 Dizem homens de barco. (p. 155)

Tal descrição faz lembrar a belíssima *Balada do velho marinheiro* de Samuel Taylor Coleridge (2018), a história da maldição que cai sobre os tripulantes de um navio, depois que o narrador, o Velho Marinheiro, atira num albatroz que acompanhava a embarcação. A morte do albatroz desperta a fúria dos espíritos sobrenaturais e sobrevém uma calmaria. Acabam-se aos poucos os suprimentos do navio e os homens culpam o Velho Marinheiro pela desgraça que se abate sobre eles.

Em Álvares de Azevedo é uma tempestade que ameaça fazer o navio soçobrar jogando objetos e tripulantes para todos os lados:

Abalado do choque algum novato
 Agarrando-se a um cabo ir estender-se
 Nas pranchas do convés. – Por entre o estrondo
 De objetos que rolam de mistura
 Co'os mal caídos de tonteados passos. (p. 155)

O vento tempestuoso balança o barco, deixando todos em trôpegos passos, mal podendo manter-se de pé e o desespero se instala “como um tropel de monstruosas feras, a erguer-se espumando, bramidoras”. Percebe-se o sublime material na classificação de Azevedo. Em contraste, a figura do Conde Lopo, lá na proa, mantém-se impassível:

Com um braço no peito e as duras cordas
 A prender-se com o outro, um vulto imóvel

Volta-se às vezes para o lado aonde
 Desaparecera a terra – mas sem lágrimas,
 Sem gemido sequer que lhe tremesse
 Do lábio a superfície. – (p. 155)

Contrasta com o bramir das vagas, o livor dos relâmpagos e o tresloucar dos ventos, a indiferença calma do Conde Lopo, a quem a morte não amedronta. Seria ideal arrostar o mar bravio, sem demonstrar fraqueza:

[...] Sem junto
 Ter um peito de fraco a desfazer-se
 Em estúpidas lágrimas – que doce
 Que me fora morrer!
 Sem letras – embora – que túmulo imenso
 O meu não seria no bojo do mar!
 Que fúnebres cantos nas vascas da morte
 Ouvira gigantes das vagas uivar! (p. 156)

A coragem no enfrentamento da morte é percebida na correspondência entre som e sentido, no desenho rítmico dos quatro últimos versos eneassílabos rimados – estrofe III do Canto V –, em que os acentos incidem sobre as mesmas sílabas: 5, 8 e 11. Na sequência, a voz lírica em terceira pessoa dá prosseguimento à narrativa com a referência à figura central do poema, o Conde Lopo, adormecido ao amanhecer:

IV

Nas dobras negras de amplo manto envolto
 Ressonava o sombrio viajante
 Que víramos cismando ali sozinho
 Ao embuçar-se o sol em sombras negras
 Na escuridão do mar. (p. 156)

As descrições e comentários em terceira pessoa correspondem no drama ao coro ou a um personagem que comenta a ação e fornece informações, como no

prólogo de *Romeu e Julieta* (1597). Após o monólogo de Lopo “seria doce morrer no mar”, a voz narrativa anuncia um *flashback* à cena do festim, quando a bela moça adormecera no braço do Conde. Este acomodara a fada adormecida numa almofada e afastara-se dali. A narrativa passa, então, a focalizar as ações da jovem:

Da matutina luz a nossa bela
 Acorda, e seu primeiro olhar procura
 O olhar do Conde. – Não o viu. Ergueu-se
 Com a tristeza nalma e o peito cheio
 De atro temor – pressentimento quase.
 Ergueu-se um por um corre estes rostos
 De ébrios – dormidos – pálidos convivas,
 E todos perpassou co’a face pasma. – (p. 157)

Sonhos e realidade da ação se alternam imperceptivelmente e, em consequência, modifica-se a percepção do tempo da ação e do tempo cronológico: em novo *flashback*, o narrador recorda os acontecimentos à mesa de jogo:

Soa o tinir das moedas, pressurosos
 Jogam mancebos com olhar ardente
 E a face avermelhada. – Só o Conde
 Pálido e frio permanece à mesa
 Ou ganhe ou perca – em turbilhão luzente

[...]

Seguia o Conde com atentos olhos
 A ressaca do jogo, sem anelos. –
 E quando a noite veio e as mesas verdes
 Se esclareceram co’o luzir dos lustres,
 Perdera o Conde uma fortuna imensa. (p. 158)

A atitude impassível do Conde Lopo ao apostar toda a sua fortuna parece assustadora aos olhos dos demais, que hesitam em cobrir a aposta:

[...] Hesitaram parceiros, tão de louco
 A aposta parecia – e o Conde
 Ouviu um arquejar, e uma lágrima
 Quente cair-lhe sobre a mão.
 Voltou-se.
 Era a pálida Inês, a pobre moça
 Dos amores da noite – o primoroso
 Anjo da orgia, criatura bela. (p. 158)

Inês é a segunda personagem no poema a ser identificada pelo nome e reúne em si as imagens contraditórias da binoma azevediana, o belo sublime e a lubricidade da carne. O Conde reage com grosseria à intervenção da moça, que tenta fazê-lo voltar atrás.

“Conde! Por Deus, por nosso amor, se acaso
 À coitada da Inês guardaste nalma
 Num resquício de amor, não precipites
 Tua fortuna assim! – Conde, não jogues
 Este lance terrível!”
 “– Inês, cala-te,
 Se ganhar, ganharei o que hei perdido
 E como d’antes ficarei” – Perdendo,
 Já que tanto existi em luxo imerso,
 Irei também experimentar o gosto
 Do pão d’ázimo.” (p. 158)

A estrofe de número VII do Canto V desempenha função dupla: anuncia a perda da fortuna, o que justifica a indiferença, o *spleen* do protagonista diante de reveses, e, por meio do diálogo entre Lopo e Inês, leva-nos mais perto do segredo, o mistério “incógnito, negro e fundo” que amargura a vida do Conde. Fecha-se a cena com o desespero de Inês, que declara amor desinteressado pelo Conde e implora que a leve consigo, e a menção do protagonista “da lembrança rubra de passado crime”, que ainda não está pronto para revelar.

O Conde ficou pobre “sem travesseiro ao menos para a frente”, mas não se comove com o pranto de Inês. Deseja-lhe apenas que encontre um rico fidalgo que a queira (p. 158).

O Conde está exaurido e só consegue lembrar-se de sua desgraça: “A minha vida, Inês, é um mistério! / Ai de ti se pudesses decifrar-lhe / Uma sombra sequer – que então fugiras/ Dos braços meus, espavorida e fria. Queres ligar a tua sina à minha?” (p.159). Inês permaneceu caída de joelhos, pálida e atônita, parecendo uma estátua de pedra sobre o túmulo, seguindo com os olhos o Conde que se afastava lentamente, “os passos sempre iguais”:

E parecia
 Uma estátua de pedra que se erguesse
 De sobre um túmulo. [...]
 [...] E caminhava sempre
 A fronte pálida
 Num véu sombrio de pensar envolta
 Com esgares no olhar.
 Talvez, quem sabe?
 Lembrança rubra de passado crime
 Com sangrento zombar lhe ria amarga,
 Sarcástica no peito. – O Conde Lopo.
 Ninguém o conhecia – era um mistério
 Sua passada vida – negro abismo
 O seu imaginar – ninguém pudera
 Obter-lhe história dos transatos anos. (p. 159)

Álvares de Azevedo estabelece claramente paralelos com o *Childe Harold* de Byron, o herói desgostoso da vida em inútil peregrinação na busca da paz de espírito.

Há nítida correlação também com a temática de homem rico que esbanja sua herança, assunto do ensaio de Álvares de Azevedo “Jacques Rolla de Musset”:

Um dia, após três anos de lascívia, beijos e volúpia e copos afogueados do esmalte dos vinhos espanhóis, um dia ergue-se Rolla de seu toro de devassidão – pobre – o patrimônio esbanjado. O sobejo de moedas empregou-o na extrema noite da orgia extrema. Comprou por todo um porvir de vida umas horas de deleite com uma mulher. A noite lhe seria uma loucura: a agonia no sorver ao seio dessa, de gozos barregã caprichosa – que se chama a vida – como o infante que morre ao peito da pobre mãe – a última lascívia, a última gota do filtro de mel do favo a meio corrupto – que se chama a ventura. Depois – quando o dia alvorecesse... (Azevedo, 2022, p. 310)

À semelhança de Jacques Rolla, Lopo não parece lamentar seu destino e no seu caminhar errático passa a admirar a grandiosidade da natureza:

A noite vai escura caindo úmida a noite; o céu se alastra de nuvem negra aqui e ali abertas no seu escassear mostrando brilhos de perdidas estrelas. – Sopra o vento, e rápidas as nuvens vão correndo em escura cadeia; o mar na praia soluça e quebra-se como um gemido. Que triste que é ouvir correr os ventos na escuridão dos palmeirais da serra! (p. 159)

O céu estava encoberto, sem estrelas: “E rápidas nuvens vão correndo/ Em escura cadeia; o mar na praia/ Soluça e quebra-se como um gemido” [...] “A terra sem um som que não as vozes/ Dos ventos e do mar entre silêncio/ Que apenas turba o acariciar da onça/ Aos famulentos filhos na floresta...” (p.159). Às imagens do poeta o mar, as árvores, o céu encoberto, a noite escura, acrescenta-se, agora, a fauna nativa extasiada diante da beleza da floresta, na figura da onça que acaricia os filhotes famintos. O poeta do ultrarromantismo rende-se à inspiração nacionalista dos primeiros românticos brasileiros.

Mas algo, de repente, chama a atenção do Conde: “Soam nas pedras do caminho escuro/ Ao veloz galopar faiscando os seixos/ Os passos de um ginete. – Ei-lo que estaca/ Açaimado do frio, junto à praia” (p. 159). A narrativa, inclui, nesse ponto um acontecimento decisivo para o desenlace do enredo. O cavaleiro que chega inesperadamente é Gastão, praticamente um alter-ego do conde nas suas aventuras

e desventuras. O cavaleiro ainda anônimo estaca abruptamente lança por terra o manto escuro e, abraçado ao companheiro fiel, confia-lhe as suas mágoas. A cena é digna dos dramalhões que se desenvolveram no século XIX, no período anterior ao realismo de Ibsen:

Meu amigo foi ele – aqui na terra
 Foi-mo ele só – ninguém, amou-me,
 Pois ela! ela ... a quem eu... Além lembrança
 De mentida esperança, doidos sonhos
 De traidora ilusão!... Pudera amá-la!
 Havia erguer-lhe um santo altar no peito! (p. 161)

Lopo observa de uma certa distância e vê quando o vulto negro precipita-se no mar. A descrição da cena seguinte é breve: surge uma canoa negra manobrada por um pescador que se aproxima do naufrago e consegue resgatá-lo. Desperto à voz do instinto o “formoso mancebo”, quase suicida, anseia viver. O barqueiro, afoito nadador vê a convulsa agonia do afogado e com grande esforço consegue leva-lo até a praia.

E o belo jovem é salvo por um homem num barco que viu a “convulsa agonia do afogado” e o afoito nadador levou-os ambos à praia – “um uivo – e um gelado corpo” (p. 161). Lopo salva o moço loiro e pratica um gesto heroico salvando o rapaz que se torna seu fiel amigo e confidente.

Para construir seu personagem suicida Álvares de Azevedo inspira-se no “Jacques Rolla” de Musset, que no auge da onda de suicídios que assolava a Europa nos séculos XVIII e XIX pensava em dar fim à vida. Na obra de Musset, é a prostituta que Marion, com quem vive uma noite de luxúria quem levanta em Rolla dúvidas sobre o desejo de suicidar-se. A função psicológica de Marion é representada por Lopo que troca confiências com Gastão convencendo-o a prezar o dom da vida. Reafirma-se,

ainda uma vez, o contraste entre crença e descrença que pervadem a obra de Álvares de Azevedo.

CANTO VI

*"In faith t'was strange, t'was passisg strange
"T'was pitiful, t'was wondrous pitiful...⁸⁰
(Shakespeare)*

*Mulher, mulher, que és tu? Mentira ou sonho,
Uma palavra, fugidia sombra,
Criaram-se poetas, teu fantasma
Dorme no céu talvez. – Pensei-o às vezes
Em minhas nuvens a correr em sonhos!
Doido que eu fui de assim baixar-me à terra
Para a visão do imaginar buscá-la.*

Aldo de George Sand, (Trad. do A).⁸¹

A epígrafe a George Sand remete a Ouvertura do Canto I, com o soneto dedicado a romancista. Na presente referência ao romance *Aldo*, Álvares de Azevedo atribui ao narrador em primeira pessoa considerações sobre a encantadora beleza que enfeitiçara o Conde Lopo no festim orgiaco do Primeiro Canto, questionando se aquela beleza de mulher seria mentira ou sonho.

Vimos que no braço adormecera
Do Conde, no festim, a moça bela,
Com as cerradas cristalinas pálpebras
Imagens leves a lembrar de arcanjos dormidos sobre nuvens. – O mancebo
Ao livrar-se dos lânguidos abraços
Da fada adormecida, lhe pousara

⁸⁰ *"Na realidade foi estranho, muitíssimo estranho.*

"Foi lamentável, foi assombroso e lamentável...

⁸¹ A epígrafe cita a obra de George Sand, *Aldo*, o rimador. Faz parte da crítica do poeta questões levantadas por esses ensaios, que investiga o papel da *Revue des deux Mondes* acerca do estudo comparativo de literaturas estrangeiras, fortificando a visão do poeta sob o viés crítico.

A face sobre a mesa, sobre a seda
de uma almofada do divã da sala. (p. 156)

A jovem adormecida ainda não é a mulher ideal. Lopo sempre volta aos devaneios e sonhos em busca da mulher perfeita que apague a lembrança da perfídia da noiva, que o abandonara por outro.

PRELÚDIOS

O prelúdio antecipa temas do poema antes do desfecho. E o choroso poeta-narrador volta a sonhar e sofrer:

Amores e glórias!... sonhei-vos e quanto!
Que digam as nuvens do froixo luar
As vezes que viram-me em cismas de pranto
As faces molhar!
Que sonhos! que sonhos! que eu tive acordado!
[...]
Meu Deus! que ilusões!
[...]
Que sonhos fulgentes de terna poesia,
Que céu! que ar! que flores! (p. 161)

O narrador começa a falar da mulher que muito amou, sua musa, seu anjo e seu demônio:

Era uma rosa desluzida e pálida
Tão alvazinha e fria,
De um langor tão aéreo – tão suave,
Que chorar parecia
A pensar em morrer chorando a vida (p. 162- 163).

Fora “um anjo que cortou as asas brancas/ E atirou-as ao mar. Foi uma flor que prostituiu seu brilho” (p.163). A dualidade da mulher virgem e prostituta se faz

presente em todo o poema. Roubando o coração do poeta e traindo sua confiança. É um dos protótipos da mulher no ultrarromantismo: a doce virgem de alma fria.

Vestindo branco, n'alva fronte rosas/ No seio inda uma flor
Que eu senti os meus olhos escoar-se/ Uma lágrima ao vê-la;
Ante ela me ajoelhei, amei-a em prantos,
E em prantos sonhei nela. (p. 162-163)

O eu-lírico não se cansa de exaltar a amada e declarar seu amor:

Amei-a! e muito! Disse-lhe perfumes
Que no santuário d'alma eu lhe queimara,
Contei-lhe sonhos. – Coração e vida
Dera tudo por ela; (p. 163)

Mas a decepção instala-se em sua alma de amante e poeta:

Rojei-me aos joelhos seus, falei-lhe em prantos
Com o peito a soluçar e a voz cortada,
E riu deitando-me inclemente olhar!
Nem lamentou-me a bela! (p. 163)

A rosa que pedira timidamente à mulher amada foi oferecida a outro, que não a queria com igual paixão. Neste momento, Lopo conclui que o romance chegara ao fim com a queda do lírio perfumado em charcos lodosos:

E tão infame! lírio aberto em lodos,
Água argêntea – corrupta
Pelos charcos do pântano – tão bela,
Meu Deus – e prostituta. (p. 163)

Em meio às infâmias que lhe impinge, ainda assim sua beleza é exaltada:

Tão bela! E tão perdida! Albor de estrela
 Em lagoa corrupta –
 Na face um anjo, nalma lodo – a um tempo
 Sífide e prostituta! (p. 164)

Álvares de Azevedo recorre novamente a figura da sífide como símbolo da beleza feminina: um ser no entrelugar da existência material e imaterial, elusivo e aéreo como pensamento do poeta.

CANTO VII

Retomemos o poema no Canto VII. O poeta narrador faz uma pausa no relato da história e nos mostra o Conde Lopo, a admirar a natureza:

O Conde Lopo no seu devanear sentira a areia
 Das praias lhe estalar por sob as plantas;
 Como que despertou então das cismas –
 Olhou em torno. – A tarde descaía
 Auri-purpúrea sob céus de outono.
 Era doirada a luz, lustrando as vagas
 Com reflexos de fogo auri-luzente. –
 Nas ramagens das árvores coada
 Entre oiro e rosa a luza estremecia.
 As serras do horizonte em púrpura parecem
 D'azul-róseo crisol sob céus d'oiro. (p. 164)

É um exemplo do belo sentimental, inspirado pela natureza. Com riqueza de detalhes, Álvares de Azevedo descreve a praia em fim de tarde ou início de noite criando belas imagens que levam o leitor a sonhar.

Era deserta a praia – entre uns rochedos
 Viu amarrada uma canoa leve,
 Barco gentil de pescador. – O Conde
 Amava o andar nas águas. A barquinha

Sem dono parecia, o curso breve. (p. 164)

O Conde Lopo aproxima-se do barquinho com largas passadas, solta a amarra e parte em busca do formoso mancebo que saltara das pedras:

[...] a mão ligeira
 Soltou a amarra e com a pá do remo
 Como um leviano cisne o barco leve
 Arfando deslizou na flor das águas
 A rebentar escumas, na ardentia
 Do mar da noite prateando sulcos. (p. 164)

Para descrever a chegada à praia de Lopo e do quase suicida ambos encharcados e cobertos de areia, Azevedo faz nova digressão conduzindo o leitor para os versos byronianos que narram as aventuras de Don Juan.

Pálido como Don Juan lançado
 Pela vaga da praia – na Odisseia
 Desse guerreiro – trovador errante,
 Que à Grécia amou o mármore das ruínas
 E foi as flores orientais colher
 P'las ilhas do Mar Jônio as cordas áureas
 Para com elas perfumar da lira. (p. 165)

Faltou ao herói o poema épico brasileiro a presença da bela Haidéa, a oriental donzela envolta em raras pérolas que acudira Don Juan em sua dificuldade. Resta ao Conde Lopo assistir ao mancebo loiro, que desperta de seu sono de quase-morte.

Em breve, o moço
 Aos cuidados do Conde despertara.
 Vendo-se à vida revolido, aflito
 Cerrou os punhos e o ranger dos dentes
 Mostrou-lhe a aflição. Calmou-o o Conde –
 Cético embora, consolou-lhe as mágoas –

Com palavras tentou, como esses padres
 Do agonizante à cabeceira dizem
 O decorado sermonar; falou-lhe
 Em consolos da esperança, em céus abertos

[...]

Lá dentro dalma
 Ria de certo o conde recordando
 De alguma confissão, conselhos frios,

[...]

Quem o ouvisse contudo pensaria
 Todo o calor de convicção ness'alma
 [...] De profundo descrer. (p. 165)

Após o heroico ato de salvamento do moço loiro, Lopo buscou acalmar o suicida desesperado que se lançara “à morte no marulhar da vaga” ofertando-lhe muitos conselhos ouvidos de frades e monges; todavia, no fundo, o conde não acreditava naqueles conselhos, mas assim mesmo esmerou-se em passá-los ao mancebo. As palavras proferidas por Lopo remetem à ironia – tão fortemente encontrada na obra do poeta –, pois Lopo era um jovem que vivia de orgias, vinho e gozo das amantes e pouco se importava com conselhos religiosos.

A seguir ambos iniciam uma conversação e o mancebo abriu o coração ao Conde:

Mostrou-lhe a chaga a lhe sangrar inteira
 Que trazia no peito a alma descrita;
 [...]
 E a ironia lhe voltou aos lábios
 Atroz, acerba, do viver, dos homens,
 A rir desprezadora. – A mágoa funda,
 Desgosto do existir que mal cobriam
 Volúpias d'alta noite, ao som de beijos,

Dormidas horas com mulher que o peito
 Gasto nem faz um palpitar de gozo
 Do saciado coração nos trêmulos
 Anelos da matéria em febre infame. (p. 166)

Recuperado, o moço loiro contou-lhe acerca do amor que não foi correspondido e toda chaga que lhe sangrava no peito. Lopo no afã de animá-lo, convidou-o a viver a vida e a viajar pelo mundo rindo de todo o desgosto da vida. A ironia é sempre o outro lado da dor que precisa exteriorizar-se. Mas nada parecia consolar o pobre mancebo. Revoltado com seu destino, continuava sem esperança e tinha certeza de que todo o esforço de Lopo em salvá-lo fora em vão:

Para quê? Se morreu aqui na terra
 A minha última flor – se nada espero
 E não quero viver sem esperanças
 E morrerei portanto?! O salvamento
 Que me deste mal te haja – foi-te baldo
 O esforço do nada! Hoje o suicídio
 É meu único desejo meu. (p. 166)

O mancebo confessará-lhe as queixas de um coração roído pela falsidade da amante numa mágoa que perdurará, segundo ele, até sua morte. Não queria ouvir os conselhos do Conde: “Falas-me em viver? Covarde, sentes/ Desfalecer-te ante o gelar da campa? Tremes transes da morte?!” (p. 166)

Lopo se apieda do mancebo e de seu sofrimento pela perfída traição:

Rio dela
 Como rio da vida, e disso tudo
 Que ainda amas, mancebo, sem que o penses!
 Talvez traído no mais puro afeto
 Vens a vida cortar p'lo desespero
 De pérfida traição... Pobre mancebo! (p. 166)

O Conde percebe a semelhança de suas queixas com as suas próprias e resolve contar que são gêmeos na terrível desgraça:

Também muito chorei: e fui à noite
 Nas sombras do nevoeiro arfar as mágoas
 Pedindo do fresco do gear calmasse
 A febre devorante das insônias! (p. 167)

O Conde tem certeza de que não se morre pela dor de amor e tentou remediá-las lançou-se ao mar em aventuras, orgias diversas e “esbanjou os amontoados cofres pejados d’ouro que os avós lhe herdaram” (p. 167). Perdeu parte no jogo e considerava-se um miserável sem os milhões obtidos no milionário cabedal:

Tudo em vão tentei! Rico, em orgias
 Parte esbanjei dos amontoados cofres
 Pejados d’ouro que os avós me herdaram.
 Parte o jogo levou-me. Ontem ainda
 Eu possuía milhões – mas hoje apenas
 Um miserável sou. (p. 167)

Mesmo destroçado pelo sofrimento, mantém o indelével orgulho e preferiu continuar a vida mesmo em face de tanta desgraça. O Conde recomenda ao mancebo:

[...] Mancebo, escuta –
 Ainda és moço, sobra-te no peito
 Muito fogo de vida
 [...] Talvez que possas tu voltar ainda
 Ao amor, à vida; com ardência pura,
 Se não puder-lo ser, com ânsia de menos!” (p. 167)

O mancebo levantou-se da areia sentindo confiança nas palavras e conselhos do Conde. Desse modo, consegue contar a história de sua vida:

Levantou-se, o mancebo – a mão do Conde
 Tomou, e caminhando pela praia
 De brancas penhas eriçada, cheia
 De cardos e aloés, pausando o moço
 Contou-lhe a história da passada vida,
 Horas de sonhos que o desgosto e o pranto
 E apenas – ao depois seguira – Era
 Esse um romance como os outros todos,
 Cheio de amor e de paixões duma alma
 De virgem anelar, doirada ainda.

[...]

Em pouco se resume essa novela:
 Amara e às juras lhe sorria a imagem
 De uma deusa na terra – ouvi-lhe as falas
 Ao moço louro, que poema dalma
 Tão moça ainda, foi sangrar-lha inteira
 Em devaneio de ideador às plantas
 Dessa amada mulher. (p. 167)

O mancebo dedicou amor verdadeiro a jovem, que era uma deusa para ele, mas era um amor insano, restando-lhe “doirados sonhos do iludido” e o “cérebro cansado em doidos prantos” (p. 168).

Tudo amava por ela! só por ela!
 Era-lhe a bela sua estrela argêntea,
 A sua flor azul crescida às bordas
 Dos espelhos do arroio, borrifada
 De pérola de espuma – era-lhe a bela
 Sua brisa da noite. (p. 168)

Com seu relato, o Conde compreendera as razões pelas quais o moço louro lançara-se ao mar:

Cada palavra que dizia o moço
 Ao Conde Lopo no amargo peito

Sorria alegre o coração de orgulho. (p. 168)

Enquanto ouvia as palavras do moço loiro, restava compadecido da infelicidade do pobre homem:

Nas ideias do cérebro – pensava
Com dó nesse infeliz; alma-poeta,
Ébria imaginação de virgem terna;
Pobre mancebo debulhado em lágrimas! (p. 168)

Por fim, o moço loiro desaba em sofrimento atroz:

Cobriu a face com as mãos o triste;
E desatou em prantos, apoiando
Do Conde Lopo sobre o ombro a fronte. (p. 168)

O Conde Lopo compadecido pela dor do mancebo, oferece-lhe amizade sincera:

– Amigo te serei – isso de há muito.
Hoje to digo – a amizade queres
De um homem que sofreu? (p. 168).

Os laços de amizade são aceitos pelo mancebo: “Sou teu amigo. Teu nome? O Conde Lopo foi-mo” (p. 168). Lopo era seu nome; agora o nome é outro desdobramento de sua personalidade e o mancebo revela sua identidade:

Ricardo – o – menestrel me chamo.
Nasci poeta, tirei pois vida
Dos cantos meus. – Agora qual teu nome?

– Cavaleiro Gastão. – Meu pai é nobre.
Dado à marinha, ele cingiu de louros
Nas pelejas navais, ganhos à espada,
O braço nobre do feudal castelo.

Segui-lhe a vida. – Cavaleiro dei-me
Aos amores do mar (p. 168)

Após a revelação das identidades, o Cavaleiro Gastão oferece a Lopo abrigo: “Estás pobre, disseste. Vem comigo, /O que tenho terás” (p.168). Lopo não aceita, mas agradece porque havia alugado um barco de pescador que lhe ofereceu hospedagem na praia e pretendia permanecer naquelas imediações. E os moços se despedem:

Adeus, pois. Se ainda
Quiseres-me encontrar, junto à cidade,
Ao entrar na floresta há uma quinta
Entre verdores a alvejar, ondeia-lhe
Um lago ao pé. – A qualquer dize
– Cavaleiro Gastão – e hão de ensinar-te
O caminho que leva à minha casa.
Despediram-se.
Apartaram-se os dois moços (p. 169)

Lopo toma o barco quebrando a onda do mar em sulcos. Mais tarde, ele se desloca até um penhasco, envolto em seu manto negro e permanece olhando fixamente o céu sob um “frio chuvisqueiro e vento rijo indo do mar”, ameaçando tormenta:

Dormia? quem dissera-o? a alma dele
Não havia o sondá-la. – Abertos olhos
Fixava ele no céu. – Escuras nuvens,
E frio chuvisqueiro e o vento rijo
Levantado do mar –
[...]. O Conde Lopo
Com a face na mão, olhando as trevas
Estendido na rocha ali se mostra. (p. 169)

O sublime sentimental faz-se presente na tenebrosa atmosfera fria e chuvosa em que um meteoro cai entre as nuvens, denotando a chegada de uma tempestade. Lopo permanece nesse ambiente gótico e trevoso a reverberar na sua alma solitária.

CANTO VIII

Um túmulo Aberto

*Combien de fois avez-vous aime?*⁸²

(Anthony)

*Demandez à um cadavre combien de fois il a vécu...*⁸³

(Alexandre Dumas)

Abre-se a última moldura para revelar, finalmente, a história do Conde Lopo e as razões da melancolia invencível que o domina. A epígrafe aponta para os males do amor sem esperança, que leva à morte dos sentimentos. O cenário é cuidadosamente preparado pelo narrador, que descreve a noite escura e fria e a aproximação de dois vultos negros que caminham pela praia. Identifica-os como o louro Cavaleiro e o Conde Lopo, que param estarrecidos ao se depararem com um cadáver putrefato, trazido pela maré. É ainda o narrador que informa que um diálogo se estabelece, quando o Conde Lopo começa a falar. São conjeturas a respeito do misterioso fado do cadáver: “Triste, suicidou-se talvez. – quiçá covarde, um assassino arremessou-o às águas” (p.169).

Para o jovem Cavaleiro a morte em combate, “quando brame o canhão e as naus se abalam”, traz glória e vertigem, mas, á vista do cadáver sente confranger-se de horror o coração. Está aberto o caminho para as confidências de Lopo, que declara ter visto muitos cadáveres e que sua vida pessoal é um pesadelo. Penalizado, o jovem

⁸² *Quantas vezes você amou?*

⁸³ *Pergunte a um cadáver quantas vezes ele viveu...*

Cavaleiro, que havia testemunhado os sinais de sofrimento e o sono agitado do Conde, pede-lhe em confiança que o tome como confidente de sua dor.

Sofreste, Conde! Se a amizade pura
Crês – na do peito meu, contai-me os fatos
Desses passados, peregrinos dias,
Dessas horas de sangue. (p. 170)

O narrador não sabe dizer o que se passou no cérebro do Conde, que nada respondeu. Observa que apenas um satânico sorriso lhe franze os lábios e ele começa a contar a história de sua vida para o Cavaleiro. Tivera infância alegre e bela “como a rosa levada p’la corrente do rio d’águas vítreas, como as garças nadando brancas, deslizando abertas ao vento asas de seda” (p. 170). Mas a infância passara como o arrebol da manhã, vindo a ardência do meridiano sol trazendo emoções nunca antes sentidas:

Um dia, às horas
Que desperta no céu a madrugada,
No meu cavalo eu percorria os campos,
[...] Ouvi uns passos
Como o tropear de algum ginete – e cedo
Num cândido corcel eu vi montada
De azulado vestido e longas roupas
Uma alegre donzela – galopando.
O garrido corcel, as brancas sedas
Das clinas reluzentes sacudia...
Cada vez mais de mim se aproximava. (p. 171)

A visão da fulgurante donzela é a expressão do belo material elencado por Álvares de Azevedo, cuja descrição é a mais palpável das categorias pois contempla a beleza inigualável de mulher e a perfeição de seus traços e adereços:

A amazona sedutora e bela
 Era uma rósea virgem fresca e pura
 Como a sultana do rosal. – Os crespos
 Que o movimento do corcel soltara
 Desfeitos lhe caíam sobre o colo
 De transparente neve, reluzindo
 Sob as abas azuis, a pluma trêmula
 Meio – caía do chapéu mimoso. (p.171)

A jovem segurava numa das mãos, as rédeas do cândido corcel e na outra, um ramo de flores. Caiu-lhe o ramo quando o cavalo dela passou ao lado de Lopo. Ela quis demorar-se para pegá-lo, mas o cavalo saiu em disparada. Lopo apanhou o ramo: e, num impulso, galopou célere atrás da donzela. Saltou os “vales e o espinhal das cercas” até que a encontrou:

No cimo de um oiteiro a forma bela
 Azul lhe divisei a destacar-se
 Sobre o oiro do céu da madrugada.
 O ar da brisa lhe agitava os crespos
 De castanho fulgor
 [...] À bela moça
 As flores entreguei. Ela sorriu-me
 E no sorriso carmesim ficaram
 As rosas do semblante dela.
 Mudos
 Nós ficamos assim. (p. 171)

Nosso poeta se utiliza de todo o cabedal romântico que atrai mocinhas sonhadoras: os olhares ardentes de dois jovens, a amazona sedutora e bela, uma rósea virgem fresca e pura como a sultana do rosal, e o cavaleiro audaz, que parte em seu encaço e reflete sobre o sentimento que o invade.

[...] Um sentimento

Que até hoje ignorava me acordava
 Em frêmitos no seio. – À bela moça
 As flores entreguei. – Ela sorriu-me,
 E no sorriso carmesim ficaram
 As rosas do semblante dela.
 Mudos
 Nós ficamos assim, nem eu ousava
 Uma palavra lhe dizer, nem ela
 Os olhos baixos levantar. (p. 171)

Depois de momentos de enleio, a moça agradece timidamente e os dois se põem em movimento, com as rédeas no colo, sem que Lopo tivesse coragem de expressar o que lhe ia na alma. Logo chegam aos portões de uma casa avoenga, onde é recebido com gentileza por um garboso velho, o pai da jovem, que lhe ensina o caminho de volta.

Aquele dia ficou para sempre gravado na memória de um Lopo deslumbrado com a beleza da donzela de feições mais perfeitas que os quadros de Rafael ou Ticiano. Seguem-se juras de amor, o relacionamento amigável entre as famílias, os bailes, as festas e a visão da face tão bela “que eu sei-a sonhar, mas não dizê-lo”, nas palavras do jovem apaixonado. Em momentos de intensa emoção, o relato é interrompido por comentários do narrador, na função paralela à de um diretor de cena.

.....

Aí parou o Conde – longo tempo.
 Ficou imerso numa ideia, imóvel.
 Com os olhos no céu – (p. 172)

Após o breve intervalo, segue o relato em primeira pessoa dos sentimentos do protagonista:

Amei-a, e ela
 O anjo, amou-me também. – coração puros
 De amor, dos mesmos sonhos embebidos,
 Juraram mútuo amor... (p. 172)

Certo dia tiveram que separar-se causando tristeza e o pranto nos olhos do casal. O destino fez com que se despedissem. Lopo tinha ordens de seu pai de partir. Viajou por três anos pela França, Alemanha, Espanha, a Itália do Ocidente. Em Cádiz recebeu uma carta anunciando a morte de seu pai. Lopo tinha um irmão mais velho e o castelo agora seria dele. A vida lhe fora um sonho até aquele momento. Ansiava voltar, tinha saudades da irmã e da noiva, Madalena, parecia-lhe que o barco em que viajava seguia com exasperante lentidão.

[...] E um só desejo –
 Vê-la ainda uma vez, poder-lhe ainda
 Ouvir a doce voz e repertir-lhe
 De joelhos – eu te amo. (p. 173)

Lopo recorda que sequer tinha um retrato da formosa dama, mas sua imagem estava gravada em seu peito: “Madalena. Chamava-se ela assim, ela somente... Nos saudosos sonhos me alentava” (p. 173). Imerso nesses pensamentos, Lopo desembarca em terras da Itália. Todavia, um mau pressentimento corre-lhe na mente:

Ao chegar ao castelo ideia turva
 De segredo pressentir me vinha
 O espírito enervar. (p. 173)

Aproximando-se do esplendoroso castelo, observou que parecia haver festa no solar antigo:

Os vidros das janelas reluziam
 Como olhares de fogo, devassando

Dos campos a amplidão. (p. 174)

Seguia alta a noite quando Lopo entrou no castelo e um velho servo ao vê-lo, bradou: “Don Lúcio, ei-lo de volta”. A mãe e o irmão vêm recebê-lo, com abraços e beijos, mas ele pensava apenas na donzela, que ainda não vira. A mãe e o irmão deixam-no, mas, pouco depois este regressa trazendo pela mão.uma moça em trajes nupciais, que apresenta como sua esposa.

P’la mão trazia
 Uma virgem de branco, o véu de rendas
 Da coroa de rosas brancas pende-lhe
 Caindo sobre a face – a mão lhe treme
 Na mão de meu irmão. (p. 174)

Era ela, a Madalena dos seus sonhos, o anjo do saudoso lembrar, que o encara pálida e trêmula. Paralisado pelo assombro, o sofrido herói consegue cortejar aquela que agora é sua irmã, quando desperta “do desvairar da mente”. A cena é interrompida pelas reflexões amargas do amante traído: “Que eu nunca o pensaria ... Anjos mentidos!”

Segue-se longo monólogo interior, em que Lúcio, nome verdadeiro do personagem, expressa o tormento infernal que o domina. São dos versos mais pungentes do poema, que traduzem com ênfase o sofrimento que o personagem deve ocultar aos demais convivas, que iriam escanecer da sua dor.

Mancebo, escuta!
 A olhos profanos a secreta mágoa
 Não vás mostrá-la não. – Hão de rir dela,
 Hão de zombar-te às falas! Fecha-a antes
 A chaga de teu peito co’as mãos ambas,
 Cobre-lhe a cicatriz – nem lhe transude
 Gota de suor ou sangue – ...

Chamam a atenção o domínio do léxico demonstrado nos versos e o manejo elegante da colocação dos termos na frase, sem que o conjunto se torne enfadonho ou empolado. Alterna-se às falas em que o eu lírico se dirige a si mesmo na terceira pessoa, o discurso em primeira pessoa, que revela mais de perto a angústia do personagem, que pensa na morte como libertação e no remorso intenso da mulher que tanto amara.

Imaginei-me
 Quando ouvissem tombar meu corpo frio,
 Quando eu jazesse aí sobre o soalho
 Já sem respiração no roto peito,
 No rosto sem calor, lívido e frio
 E no peito sangrento mergulhada
 A lâmina de ferro ainda – do estrondo
 Correndo todos do castelo, os donos
 E ela com eles – e o romorso intenso
 Que lhe plantara aí, no seio pérfido
 Meu lívido cadáver –

Encerra-se o monólogo quando soam passos e entra alguém. Lúcio se volta.
 – Era ela! A cena seguinte é um prolongamento do discurso violento de Lúcio que só concede a Madalena, a quem se dirige como “Senhora Condessa”, breves falas de protesto. Madalena estava pálida, abatida e sem cor nos olhos. Os olhos pareciam mortos, os lábios descorados, os cabelos com as flores ainda do noivado. Parecia uma estátua sem vida. Ela calou-se por um instante até que conseguiu falar: “– Lúcio – por que, como antes, Madalena/ Não me chamas sequer?” (p. 175)

Para pôr em destaque o domínio da situação e o desejo de vingança, as falas de Lúcio, que se prologam até o final do poema, são marcadas com o pronome de primeira pessoa –

Eu

Pra mim morta é de há muito. – Foi um sonho
 Cheio de flores e clarões etéreos
 Mas não há sonho sem ter fim, só desse
 Eu vo-lo juro, nobre Dama, foi-mo
 Tenebroso e horrível como o inferno!
 Vieste, Madalena – eu to agradeço...
 Perdão se vos chamei por esse nome
 Do anjo que outrora amei, virgem pura
 Que não mentiu falaz...
 Eu agradeço-vos,
 Senhora Condessa, o terdes vindo.
 Ainda há pouco eu desejei falar-vos,
 Dizer ainda uma vez adeus! a essa
 Dos sonhos de mancebo – ainda antes... de morrer! (p. 175)

Ela

Oh! Morrer! Lúcio, tão moço ...

Eu

Há uma hora, senhora, era ditoso.
 Com ardências de moço galopava
 Para encurtar estradas, anelante
 De ver-vos, de tornar a ver ainda
 A Madalena do passado. – (p. 176)

Ela

Lúcio ...

É a última fala de Madalena, a que se seguem os protestos de Lúcio, que lhe devotara os mais puros sonhos de amor, como a uma santa num altar. É mais um exemplo da temática tão cara a Álvares de Azevedo, a mulher como o belo ideal, pura e sem mancha, digna de “aras santas que perfumei-te de poesia e flores”) a par de uma perjura Madalena sem alma.

A tragédia desse amor já havia sido traçada pelo destino, mas Madalena suplica o perdão de Lúcio, sem conseguir comovê-lo:

Cavaleiro,
 Um beijo dela me calou o insulto,
 Ela chorava, e gemebunda a face,
 Eu lhe inundava a negridão das tranças...
 Pôs-la nos ombros meus...
 Foi fraco Lúcio!
 Perdoem-lhe a traição – antes ainda
 Que desculpasse a ela. E o amor que outrora
 Era tão puro – **se verteu em crime!** (p. 176)

O título do Canto VIII, “Um túmulo aberto” e a referência ao amor puro que se verteu em crime levam a crer que Lopo vingou-se com sangue da traição da mulher amada. No entanto, não ocorre um epílogo convencional, como nas epopeias clássicas, com a destruição dos fracos, a punição dos culpados. O esquema das narrativas encaixadas, que propusemos para análise do desenvolvimento da ação, baseia-se justamente na significação interna do encaixe, que é a explicitação mais profunda de toda narrativa: o sentido de continuidade, do prolongamento de uma história, que foi interrompida por algum fator externo – como o aparecimento de novo personagem, ou o desaparecimento acidental de outro – em outra história que espelha a anterior.

A conclusão pertence ao leitor, que pode escolher voltar ao início e percorrer novamente as fases do amadurecimento, ou falta de amadurecimento, de um personagem que se chamava Lúcio, adotou o cognome de Ricardo o menestrel e chega à beira de um túmulo aberto, como o Conde Lopo. A conclusão permanece aberta, assim como o Canto VIII, num inacabamento proposital que poderá ser completado pelo movimento circular de volta à Ouvertura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Manuel Antônio Álvares de Azevedo, ou apenas Álvares de Azevedo, foi poeta que sonhou e amou à sua maneira. Jovem talentoso, dedicado aos estudos, teve vida curta, porém plena de realizações literárias e intelectuais. Dotado de genialidade ímpar no manejo da língua, mergulhou na escrita com empolgação produzindo obra volumosa em prosa e verso, com espaço ainda para ensaios e reflexões críticas sobre autores contemporâneos.

Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* vê grandes qualidades literárias no jovem poeta, a quem não se pode apreciar moderadamente. [...] “Ou nos apegamos à sua obra, passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência rejeitando a magia que dela emana” (1975, p.159). Segundo Candido, temos que entender o seu espírito, cuja possibilidade artística se mostrou grandiosa frente às obras deixadas e se revelou como a personalidade literária mais rica de sua geração.

Pertenço declaradamente ao primeiro grupo: a paixão por Álvares de Azevedo vem de longa data, desde meus tempos de adolescente, quando me empolgava a leitura de seus poemas de angústia e amores idealizados. Ao sabor dos amores impossíveis, acrescentou-se o drama existencial aliado à monstruosidade e subversão encontrados em *Noite na taverna*, que me conquistaram definitivamente. A análise da obra em sua adaptação para HQ foi o foco de minha dissertação de mestrado, trabalho para o qual dediquei tempo considerável em leituras e pesquisas. Convivi com o grupo de estudantes epicuristas de *Noite na taverna* durante dois anos, escrevi minha dissertação e publiquei o trabalho. De um escrito de prosa para um poema narrativo, que alia o fascínio da narrativa ao brilho da criação poética, foi apenas um passo. O gosto pelo gótico e pelo fantástico despertou-me para as possibilidades oferecidas

pelo longo poema *O Conde Lopo*, combinação perfeita de amor e morte, de angelical e satânico, numa dicotomia muito própria do poeta, como assunto de um estudo de doutorado. Ciente da pouca atenção dispensada pela crítica literária ao estudo do poema, e mesmo da avaliação negativa de *O Conde Lopo* no conjunto da produção literária de Álvares de Azevedo, propus-me, então, a aprofundar o estudo do poema em si e da literatura a respeito, na expectativa de atingir os objetivos declarados já no título deste trabalho: verificar como o poema representa a revitalização da estética ultrarromântica de Álvares de Azevedo e como se percebem no texto os contornos do que denominamos de uma poética *avant-la-lettre*, em outras palavras, a percepção do jovem poeta do vir-a-ser da literatura em tempos futuros.

Procurando estabelecer bases sólidas para nosso projeto, dedicamos os três capítulos iniciais à revisão de praxe: vida e produção literária de nosso biografado; aspectos históricos, filosóficos e literários que definiram essa produção; revisão da fortuna crítica de sua obra, desde os críticos contemporâneos no século XIX, passando pela crítica literária do século XX, para chegar ao século atual, quando a academia toma novos rumos na apreciação da literatura de Álvares de Azevedo.

A crítica e a historiografia literária dos séculos XIX e XX muito se repetiram na avaliação de Álvares de Azevedo, associando a obra à personalidade do poeta. Antonio Candido e Alfredo Bosi, na passagem para o século XXI, promovem mudanças que estabelecem distinção entre a figura do autor e sua obra, o que ampliou os horizontes da crítica brasileira. Comentando particularmente *O Conde Lopo*, Antonio Candido apresenta algumas restrições: categorização superficial dos personagens e emprego de chavões românticos, mas não avalia mais detalhadamente o poema.

É preciso avançar século XXI adentro para encontrar avaliações positivas como as de Fernando Monteiro de Barros Júnior (2013), que põe em relevo o hibridismo de *O Conde Lopo*, como obra lírica e dramática. Maria Lúcia Dal Farra (2006) vai além, ao explicitar os elementos líricos, dramáticos e épicos do poema. É neste sentido que orientamos nosso trabalho: desfazer a avaliação negativa e demonstrar a riqueza do poema na diversidade dos recursos utilizados, quais sejam, as molduras narrativas e a emissão *mise-en-abyme* das histórias em cascata, de caráter heroico, trágico e lírico.

O emprego das epígrafes utilizadas no poema mais do que reafirmar o conhecimento de Álvares de Azevedo da filosofia e da literatura, clássica e contemporânea, leva a níveis mais profundos do significado. Como invólucro final, a categorização de *O Conde Lopo* como poema épico mescla gêneros literários diversos no desenrolar da narrativa de caráter gótico-fantástico, em uma atmosfera onírica, em que Álvares de Azevedo explora exaustivamente, por meio de *flashbacks*, o tema da morte, eixo principal de *O Conde Lopo*, epítome da estética ultrarromântica de sua criação literária.

O longo poema explora o horror e o sobrenatural, um longo desfile de fantasmas e esqueletos bem como seres mitológicos como valquírias e sílfides, a fim de criar o belo e o sublime, ao lado do grotesco. A atmosfera gótica no poema atinge o ápice no Canto IV “Fantasmagorias” que narra orgias de esqueletos e fantasmas à beira de túmulos, lembrando as baladas de Gottfried August Bürger como “Lenore” e as danças macabras do século XVIII.

Categorizamos *O Conde Lopo* (1886) de Álvares de Azevedo como poema épico, cuja proposta estética vincula o clássico ao moderno do romantismo em semelhança ao que os escritores do século XIX vinham fazendo na Europa,

especialmente na Inglaterra. Estudioso das obras de Lord Byron, Novalis, Friedrich Schiller, irmãos Schlegel, Théophile Gautier, Alfred de Musset, George Sand, dentre outros, Azevedo desenvolveu seus próprios pressupostos teóricos acerca da moralidade na poesia, do sublime e do belo, que expõe no Prefácio a *O Conde Lopo*. A partir do prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, de Thèophhile Gautier, sobre a “arte pela arte”, Álvares de Azevedo se insere no debate europeu e na plêiade de autores que apresentaram sua contribuição estética ao conjugar filosofia, teoria e poesia com a obra, dada a forma como trata a epopeia, visando inovar a estética romântica, que se mantinha no caminho do nacionalismo e indianismo. O poema abre caminhos à estética do modernismo e pós-modernismo, ao buscar nos pré-românticos o fragmento literário expresso no aforismo do Prefácio “O fim da poesia é o belo”. Alicerçado na teoria desenvolvida por Gautier, desperta em Álvares de Azevedo o pendor para a crítica, ao apresentar ao leitor a importância da arte sem julgamentos ou preconceitos debatida na Europa. Walter Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1999) afirma que “o gênero do fragmento está a meio caminho da obra inacabada e da obra inacabável” (p. 92-93). Se *O Conde Lopo* parece não estar acabado, é faculdade de seu autor não colocar um fim. Acredito que o inacabamento é proposital, a fim de permitir ao leitor chegar às próprias conclusões. O último canto “Um túmulo aberto” não apresenta um fim convencional, ou seja, a moldura do poema permanece aberta.

O Conde Lopo parece-nos realmente paradoxal, pois exprime liberdade de criação, ao mesmo tempo em que une o passado clássico ao presente romântico e moderno. Álvares de Azevedo busca inovar no campo da estética a epopeia clássica, apropriando-se de formas antigas de criação literária, a fim de revitalizar a estética em vigor. O poema adapta as diferentes partes que constituem a epopeia clássica: a

proposição do tema é realizada no Prefácio; a **invocação** às musas é substituída pelos frequentes apelos à bela mulher, fada, anjo ou demônio; ao invés da **dedicatória** convencional, o poema todo é dedicado à natureza selvagem e à atração da morte; a **narração** desdobra-se nas histórias encaixadas, que se sucedem numa *mise-en-abyme* inconclusa que rejeita o **epílogo**. A divisão em **cantos**, em número de oito e agrupados em três partes, obedece, até certo ponto, ao padrão clássico.

No Prefácio, o poeta ousa renomear as classificações clássicas elaboradas por Longino, Burke, Schiller e outros sobre o sublime classificando-o em ideal, sentimental e material, bem como o belo em ideal, sentimental e belo material, demonstrando-se precursor *avant-la-lettre* de novos caminhos para a criação literária e o fazer poético. *O Conde Lopo* é a síntese de seu pensamento sobre a arte e merece figurar entre suas obras de maior expressividade por buscar a conexão com a literatura universal, por meio das epígrafes.

Num épico digno dos grandes nomes da literatura, seu talento individual transparece na vanguarda de uma estética diferenciada da que vinha sendo praticada no Brasil. Busca no passado o alicerce da tradição, a fim de desenvolver seu talento individual, mecanismo indispensável, segundo T.S.Eliot, no famoso ensaio “Tradição e o talento individual” (1989). Álvares de Azevedo traduz Byron e Shakespeare, os franceses Gautier, Musset e George Sand, lidos nos respectivos vernáculos. A inserção num passado comum confere ao escritor significado muito mais amplo, mas requer esforço: “A tradição não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p. 38). Deve-se considerar o sentido histórico do passado e não descartar a tradição como algo superado.

[Deve-se considerar] não apenas a caducidade do passado, mas a sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura

européia desde Homero e nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (1989, p. 139)

Consciente da importância de buscar em seus contemporâneos europeus as raízes históricas de sua arte, nosso poeta encontra o meio de chegar às origens com a escrita de sua versão de um poema épico. A imersão no passado permite ao poeta transformar em poesia as próprias emoções, mesmo as mais familiares. No dizer de Eliot, “poesia não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (1989, p. 47).

A análise de *O Conde Lopo*, no quarto capítulo, pôs em evidência os elementos que justificam a inclusão do poema na galeria das obras-primas do ultrarromantismo: riqueza da dicção poética – o ritmo ondulante produzido pelo intrincado jogo de rimas, nos melhores momentos; o encadeamento das múltiplas narrativas em que se desdobra a história principal; as epígrafes de Byron e Shakespeare, bem como de autores franceses, que conduzem o leitor para o universal. A emoção profunda na leitura de alguns versos, entretanto, provém da voz lírica do poeta apaixonado, daquele “algo mais” inexplicável, que faz a grande poesia. É magistral sua habilidade na adaptação de temas e versos dos autores epigrafados. Conjuga o tema do sonho em W. Cooper com a paixão do personagem Jacques Rolla, de Alfred de Musset, na comparação da mulher a anjos perfeitos e puros:⁸⁴

E ela, o anjo do céu que eu sonhei tanto,
Ela junto de mim sorrindo amores!
Aérea música a soar – balsâmicos

⁸⁴ Sobre Marion, Segundo Artigo, III:
É criança que dorme em véus macios
De quinze anos de infante – quase moça!
Inda em fresco botão é rosa abrindo
O loiro Querubim que alma lhe vela
[...] Ai! que bela que a noite fá-la ainda! (SANTOS, 2022, p. 310)

Os ares de mil flores! (p. 142)

O jogo de contrastes, que conduz à binomia identificada pela crítica literária em sua expressão poética, produz impressão indelével em “Agonia do Calvário”, no Canto I e nas Fantasmagorias do Canto IV.

É impossível ler, sem profunda comoção a sequência das estrofes I, II e III, que leva o leitor da descrição de um céu, “afogueado listão de luz sangrenta” à imagem da cruz “pesada, áspera e dura”, de onde pende o corpo frio e esqualido do crucificado. A revolta do eu lírico diante da dor de Maria, “das virgens d’Israel o anjo mais belo!”, ressoa na indagação pungente: “Por que te afoga assim mar de agonia / A alma cheia de fel?”⁸⁵

O trecho das fantasmagorias, no Canto IV, em contraste, surpreende pela violência da cavalgada fantasmagórica, que arrebatava em sonhos o protagonista: “Corria/ Num rápido corcel cuja brancura / Reluzia nas trevas, entre a densa/ Escuridão da noite, como fósforo, / Com um fulgir de seda tremulante”.⁸⁶

Já nos Prelúdios, no Canto VI, Álvares de Azevedo reverte à redondilha menor: “Amores e glórias! ... sonhei-vos e quanto! / Que digam as nuvens do froixo luar/ As vezes que viram-me em cismas de pranto / As faces molhar!

A batida rítmica acelerada, própria das canções infantis, produz um efeito bem vindo de movimento e alegria, que contrasta com o ritmo mais lento dos sombrios hexassílabos do poema. Em compasso com as características dramáticas atribuídas ao texto em nossa análise, é pertinente comparar a mudança para as redondilhas, aos intervalos cômicos nos dramas shakespearianos.

⁸⁵ Página 135.

⁸⁶ Página 148.

Álvares de Azevedo, nosso talentoso poeta, foi expressão do romantismo gótico. Abandonou-se aos encantos da noite e da lua a entorpecer os sentidos, tocando a face oculta dos mistérios das figuras pálidas de mulheres em seus leitos. As bem-amadas do poeta estão sempre ou quase sempre dormindo ou sonhando absolutamente imóveis no negrume das sombras à espera do toque que lhes decifre os desejos obscuros. Estamos sob o império dos sonhos em que tudo é permitido e Azevedo foi mestre do romantismo macabro, dos sentimentos indefiníveis e do universo onírico. E ele também está sempre sonhando quando o véu da noite cobre a luz do dia em que as ondas do mar entoam cânticos para as rosas tingidas de sangue.

Por todo o constatado e comprovado no presente título e trabalho sobre os contornos de sua poética visionária e inovadora (*avant-la-lettre*), reverbera na aurora dos tempos a grandiosidade de Álvares de Azevedo como precursor de novos caminhos para a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

AGUSTINI, L.L.Z. **Don Juan de Byron tradução integral comentários e notas**. 04.11.2020. 1323 páginas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALVES, C. **Fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna***. Disponível em: <<http://www.seer.fclar.unesp.br>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Fapesp, 1998.

ALMEIDA, P. **A Escola Byroniana no Brasil**. *Jornal do Comércio*. São Paulo, [s.i.p], 1903.

ANDRADE, M. Amor e Medo. **Revista Nova**, São Paulo, ano 1, n. 3, 1931. p. 437-469.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/qdownload/andrade-mario-amor-e-medo-in-aspectos-da-literatura-brasileirapdf-pdf-free.html>. Acesso em: 27.mar. 2023.

ANDRADE, A. M. **A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo**. 2011. 216 páginas. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Araraquara, 2011.

_____. **O pensamento crítico de Álvares de Azevedo**. Disponível em: <http://inventario.ufba.br/08/O%20pensamento%20critico%20corrigido.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2023.

ARAÚJO, A. K. T. **Os caminhos do sublime em Longino, Burke, Kant e Schiller**. Disponível em: <https://docplayer.com.br/114619488-Os-caminhos-do-sublime-longino-burke-kant-e-schiller-resumo-abstract-1-os-caminhos-do-sublime-longino-burke-kant-eschiller.html>.

Acesso em: 25.abr.2022.

ASSIS, J.M.M. **Textos críticos**. Texto-fonte: Machado de Assis, *Obra Completa*, vol III, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Edição eletrônica: Gabriela Balieiro Moreira, Nilza Pieritz.

AZEVEDO, A. **Poesias completas de Álvares de Azevedo**. Prefácio de Attilio Milano e Edgard Cavalheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: FTD, 1999.

_____. **Lira dos vinte anos**. 4. ed. São Paulo: Martim Claret, 2012.

_____. **Álvares de Azevedo: Lira dos vinte anos**. Obra completa de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/106_cac9adc4604495e4d867b1880e7f8b99. Acesso em: 27 mar. 2023.

AZEVEDO, V. **Álvares de Azevedo**. Dados para sua biografia. São Paulo: Centro Acadêmico XI de Agosto, 1931.

_____. **Cartas de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.

_____. **Álvares de Azevedo desvendado**. São Paulo: Martins, 1977.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Concepção e organização de DUFILHO, Jérôme & TADEU, Tomaz. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Edição do Kindle.

BARBOZA, O. C. de. **Byron no Brasil: Traduções**. Tradução de Onédia Celia de Carvalho Barboza. São Paulo: Ática, 1974.

BARROS JR. F.M. **O sublime e o grotesco em O Conde Lopo, de Álvares de Azevedo**, XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 08 jul. 2013.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1955.

BRETAS, A. **Fantasmagorias da modernidade**. Ensaios benjaminianos. [livro eletrônico], São Paulo: Unifesp, 2021.

BUENO, A (Org.) **Álvares de Azevedo. Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus/UNICAMP, 1993.

BYRON, G. **Childe Harold**. Tradução de Francisco José Pinheiro Guimarães. Traduções poéticas. *Childe Harold e Sardanapalo*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1863.

_____. **Trevas**. Tradução de Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela e outros. São Paulo: Saraiva, 2007

_____. **Manfredo**. Tradução de Antonio Franco da Costa Meirelles. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2018.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Disponível em: <https://projetophronesis.files.wordpress.com/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**, vol. 1. 7.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1975.

_____. **Estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas, FFLCH, 1996.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Educação pela noite**. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Na sala de aula**. Caderno de análise literária. 8.ed. São Paulo: Ática, 2020.

_____. **Álvares de Azevedo. Seleção melhores poemas**. São Paulo: Global, 2023.

CARLYLE, T. Biographical Essay. In: NOVALIS, "*Hymns to the Night*". "*Spiritual Songs*". *Parables*. Translated by George MacDonald. Santa Cruz, CA: BLTC Press, S/D Edição do Kindle.

CARPEAUX, O. M. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **O romantismo por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CASTELO, J. A. **Textos que interessam à história do romantismo**. v.II. Revistas da época romântica. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.

CAVALCANTE, M. I. **Álvares de Azevedo, um contista fantástico**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11753/17725>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

_____. **A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo**. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/revlet/article/viewFile/944/510>>. Acesso em: 05 mai. 2023.

CAUSO, R. S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil**. 1875 a 1950. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CESARANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

COELHO, J. P. **Dicionário de literatura**. Disponível em:

<https://Oposmoderno.wordpress.com/tag/caracteristicas-ultra-romantismo/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

COGHILL, N. Introduction to Chaucer's Works in CHAUCER, G. **The Canterbury Tales**. London: Penguin Classics, 1975. p.11-18.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DAL FARRA, M.L. "Complexo de Lopo". **Scripta**, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006. p. 122-130.

DALLENBACH, L. **El relato especular**. Tradução de Ramon Buenaventura. *Visor Distribuciones S.A*: Madri, 1981.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 2**. Teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 1995.

DRUMMOND, A. L. As duas faces de Jano ou Álvares de Azevedo literário. **Estação Literária Vagão**, v. 7, Londrina, set. 2011, p. 176-184.

ELIOT. T.S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arte, 1989.

EYRIÈS, J.B.B. **Fantasmagoriana**. Antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas etc Tradução de Sabine Ferreira da Costa. São Paulo: Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2021.

FATIMA, L. **Álvares de Azevedo**. O poeta que não conheceu o amor foi noivo da morte. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Delírio, poesia e morte**. A solidão de Álvares de Azevedo. São José dos Pinhais: Estronho, 2015.

_____. **Na aurora da vida, a eternidade**. São José dos Pinhais: Estronho, 2021.

FRANÇA, J. Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na Literatura Brasileira. In: _____. **Anais do VII painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, I Encontro Nacional: insólito como questão na narrativa ficcional**: Dialogarts, 2011.

_____. **As nuances do gótico**: do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a

_____. **Poéticas do mal**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b

_____. et al. **Estudos do gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts. 2017c, p. 1-136.

_____. **As artes do mal**. Textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

_____. **Matizes do gótico**. Três séculos de Horace Walpole. II Seminário de Estudos do Gótico. São Paulo/Rio de Janeiro: Sebo Clepsidra e Dialogarts, 2020.

GARMES, H. **O romantismo paulista**. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006.

GAUTIER, T. **Mademoiselle de Maupin. Texte complete**. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/14288>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Martin Claret: São Paulo, 2003.

. _____. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2008.

GUIMARÃES, G. A ideia do belo na tradição germânica: debates em torno do Laocoonte. **Revista de Teoria da História**, v.19, n.1, Goiânia, jun. 2018, p. 74-92.

GUNNING, T. **Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters**. 2004. Disponível em: <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.df&qt>. Acesso em: 06 out. 2024.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. Perspectiva: São Paulo, 2002.

GOMES, E. Álvares de Azevedo. In: _____. **Prata de casa**. Ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: A noite, 1953. p. 13-21.

_____. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: _____. **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958. p. 62-68.

HELLER, B. **Álvares de Azevedo**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HORTA, A. B. **A aventura espiritual de Álvares de Azevedo**. Estudo e antologia. Brasília: Thesaurus, 2002.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JUMP, J.D. Lord Byron. In: FORD, B. (Ed.) **The Pelican Guide to English Literature**. v. 5 From Blake to Byron. Harmondsworth: Penguin, 1970.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

JORDÃO, V. **Maneco, o byroniano**. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura, 1955.

KANT, I. **Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime**. Tradução Panarra. Lisboa: Edições 70, 2017.

KAYSER, W. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LE GOFF, J. **Em busca da Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LOBO, L. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LONGINO, D. **Do sublime**. Tradução do grego, introdução e comentário Marta Isabel de Oliveira Várzeas. São Paulo: Annablume, 2015.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALHÃES, A. C. et al. **O demoníaco na literatura**. Campina Grande PB: EDUEPB, 2012.

MAGALHÃES, D.J.G. **Suspiros poéticos e saudades**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livroseletronicos/suspiros poeticos.pdf. Acesso em: 25 jun. 2022.

MARTONI, A. **A estética gótica na literatura e no cinema**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0607-1.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MEIRELLES, A; COLUCCI, J. **Manifestações do monstruoso**. A subversão de fronteiras de gêneros literários. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A criação literária**. Poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, J. Álvares de Azevedo. In: BUENO, A.(Org.) **Álvares de Azevedo. Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

MONTEIRO, M. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

MONTENEGRO, T. H. **Tuberculose e literatura**. Rio de Janeiro: Casa do Livro, 1971.

MORAIS, J.B.M. Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (*mise-en-abyme*) na obra O caderno rosa de Lori Lamby. **Revista Investigações**. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1505>. Acesso em: 23 abr. 2023.

MOURA, P. A. **A balada alemã à luz da psicologia**. São Paulo: EDUSP, 1955.

NIELS, K. **O horror e o fantástico na prosa de Manuel Antônio Álvares de Azevedo**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/.../8612>. Acesso em: 05 abr. 2014.

_____. **Prosa atípica no romantismo nacional**. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie03.pdf>. Acesso em: 12 abr.2014.

NOVALIS. **Hinos à noite**. Tradução de Felipe Vale da Silva. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2019.

_____. **Pólen**. Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2021. Edição do Kindle.

OLIVEIRA, J. **Sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Álvares de Azevedo**. 2010. 187 páginas. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). USP, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, S.B. **O campo literário francês no início da década de 1830: a importância da imprensa e da política no âmbito literário.** Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/7387915/sabrina-baltor-de-oliveira>. Acesso em: 16 jan. 2024.

PRADO, D. A. Um drama fantástico. Álvares de Azevedo. In:____. **O drama romântico brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 273). p. 119-142.

_____. **História concisa do teatro brasileiro.** São Paulo: Edusp, 2008.

RAMOS, P.E. da. S. **O verso romântico e outros ensaios.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, 1959.

_____. **Álvares de Azevedo. Poesias Completas.** São Paulo: Unicamp, 2002.

RABKIN, Eric S. **The Fantastic in Literature.** Princeton: Princeton, Un. Press, 1973.

ROCHA, H. **Álvares de Azevedo: anjo ou demônio.** São Paulo: Livraria José Olympio, 1982.

_____. Álvares de Azevedo visto por alguns críticos e historiadores literários. In: AZEVEDO, A. de. **Noite na taverna.** 5.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 9-18.

RODRIGUES, M. C. **Epígrafes francesas em francês no romantismo brasileiro** (UNESP/IBILCE), XV Congresso da Abralic. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491264189.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

ROSA, D. M. S. **A prosa gótica de Álvares de Azevedo em Noite na taverna.** Curitiba: Prismas, 2017.

ROSSI, A. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **Ícone**, v. 2, São Luis de Montes Belos, jul. 2008, p. 55-76.

_____.; SÁ, L. F. **O gótico e suas intersecções teórico-críticas.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

RUSSEL, B. **História da filosofia ocidental.** Livro 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d Edição do Kindle.

SÁ, D. S. de **Gótico tropical.** O sublime e o demoníaco em **O guarani.** Salvador: EDUFBA, 2010.

_____.; DONADA, J. **Critical Perspectives**. Essays in Nineteenth and Twentieth Centuries English Literature. Florianópolis: UFSC, 2014.

_____. **O gótico em literatura, artes, mídia**. 1.ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2019.

SANTOS, N. G. S. **Antagonismo e dissolução**. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo. São Paulo: Humanitas, 2014.

_____. O suicídio como aprendizagem: uma leitura do poema “Rolla” de Musset por Álvares de Azevedo. **Criação e Crítica**, n. .23, abr 2019, p 29-46.

_____. Álvares de Azevedo e a *revue de deux mondes*: a leitura como contestação. **Revue Étudiante des Expressions Lusophones**, s/d p. 155-167.

_____. Nas grandes e pequenas folhas: Álvares de Azevedo na imprensa luso oitocentista. **Via Atlântica**, n. 37, São Paulo, dez. 2020, p. 156-189.

_____. MARTINS, E. V. A revisão de diferentes posturas críticas no prefácio a’**O Conde Lopo**, de Álvares de Azevedo. **Fronteiraz**, n. 8. São Paulo, jul. 2012.

SARAIVA, J. A et al. **Literatura e seus enlaces**. Trajetória de Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Makucima, 2023.

SCHEEL, M. **Poética do romantismo**. Novalis e o fragmento literário. São Paulo: UNESP, 2010.

SCHILLER, F. **Do sublime ao trágico**. Organização Pedro Sussekind e Vladimir Vieira [livro eletrônico]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SCHLEGEL, F. **Fragmentos sobre poesia e literatura**. Conversa sobre poesia. São Paulo, 2016.

SCHMITT, J. **O imaginário macabro**. São Paulo: Alameda, 2017.

SILVA, A. M. **Um monstro entre nós: A ascensão da literatura gótica no Brasil da Belle Époque**. Disponível em:

<https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/37/51>. Acesso em: 05 ago. 2023.

SILVA, J. N. S. **Crítica reunida: 1850 – 1892**. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

SILVA, R. **O horror na literatura gótica e fantástica**. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SOUZA, L.M.M. **Citação e modernidade em Álvares de Azevedo: do sublime ao dessublime**. 2007. 138 páginas. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2007.

SOUZA, R. A. **História da Literatura**. Trajetória, fundamentos, problemas. São Paulo: Realizações, 2014.

SOUZA, P. A. G. **Entre cartas e poemas: as relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo**. Programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 187 páginas, 2017.

SOUZA, P.A.G. Álvares de Azevedo entre o crítico literário e o construtor de sua própria poética. **Revista Letras**, n. 100, Curitiba, UFPR, dez. 2019, p. 112-132. Versão eletrônica.

STEVENS, D. **The Gothic Tradition**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

TRINDADE, A. **Representações do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo**. 2002. 96 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras. UFRS, Porto Alegre, 2002.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TORRES FILHO, R.R. Introdução a NOVALIS. F. H. **Pólen**. Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2021. p. 4-19. Edição do Kindle.

VARGAS, R. S. D. P. V. **Bufo & Spallanzani: um romance policial em perspectiva abissal**. 2015. 122 p. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária). UNIANDRADE, Curitiba, 2015.

VASCONCELOS, S.G.T. **A formação do romance inglês**. Ensaios teóricos. São Paulo: FAPESP, 2007.

VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Unesp, 1999a.

_____. **A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1999b.

_____. **Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia**. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30064/18649>. Acesso em: 10 jun. 2015.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. De Bento Teixeira (1607) a Machado de Assis (1908). Brasília: UNB, 1963.

WALPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WEISKEL, T. **O sublime romântico**. Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WERKEMA, A. S. (Org.) **“Cuidado, leitor”**. Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda/ FAPERJ, 2021.

ZILBERMAN, R. Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional. **Via Atlântica**, n. 4, São Paulo, out. 2000, p. 18-51.

ZEMBRUSKI, S.S. **A tradução da ironia em *Don Juan* de Lord Byron: uma análise dos fragmentos traduzidos ao português do Brasil**. 2013. 226 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). UFSC, Florianópolis, 2013.