

Травестијас Интервоју с Тројотворс



N. 23
Vol. 11, 2021
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 23, Vol. 11, 2021

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Álvaro Hattner – UNESP/São José do Rio Preto, Brasil
Prof. Dra. Ana Isabel Gouveia Boura – Universidade do Porto, Portugal
Prof. Dra. Anna Patrícia Zakem China – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Antonio Ponciano Bezerra – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Arturo Casas – Universidad de Santiago de Compostela, Espanha
Prof. Dr. Carlos Eduardo Fernandes Netto – FATEC/Bebedouro, Brasil
Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa – UPE/Petrolina, Brasil
Prof. Dra. Cláudia Parra – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – UFTM/Três Lagoas, Brasil
Prof. Dr. Denson André Pereira da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Elis Regina Fernandes Alves – UFAM-IEAA/Humaitá, Brasil
Prof. Dra. Fani Miranda Tabak – UFTM/Uberaba, Brasil
Prof. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – UFU/Uberlândia, Brasil
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – UERJ/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dra. Isabel Cristina Michelin de Azevedo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Leilane Ramos da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo – UNIESP/Sertãozinho, Brasil
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – UFRRJ/Seropédica, Brasil
Prof. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – IFSP/Capivari, Brasil
Prof. Dra. Mariana Bolfarine – UFMT/Rondonópolis, Brasil
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – UNIP/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dra. Milca Tscherne – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – UFSJ/São J. Del-Rei, Brasil
Prof. Me. Paulo Ricardo Moura da Silva – IFMG/Ouro Preto, Brasil
Prof. Dra. Raquel Meister Ko. Freitag – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Renata Ferreira Costa Bonifácio – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Vanderlei José Zacchi – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Wilton James Bernardo dos Santos – UFS/São Cristóvão, Brasil

EDITORIA

Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
Raquel Meister Ko. Freitag – *Editora-adjunta*

ORGANIZAÇÃO:

Alexandre de Melo Andrade – UFS

NORMALIZAÇÃO

Paulo Bomfim – *Biblioteconomia/UFS*

PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 23, Vol. 11
(2021) - São Cristóvão : UFS, 2021 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de
Sergipe. Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)

 <https://doi.org/10.51951/ti.v11i23>



Esta obra é distribuída sob uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações - 4.0 Internacional

Universidade Federal de Sergipe - UFS
Departamento de Letras Vernáculas

Av. Marechal Rondon, s/n – Rosa Elze – São Cristóvão
Fone: (79) 3914-6730

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES:



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	4
Alexandre de Melo ANDRADE	
<i>DOSSIÊ:</i>	
<i>ÁLVARES DE AZEVEDO: REVISÃO CRÍTICA</i>	
"Ó PÁGINAS DA VIDA QUE EU AMAVA": ARIEL & CALIBAN NOS OITO SONETOS DE ÁLVARES DE AZEVEDO	8
Antônio Donizeti PIRES	
ROMANTISMO NA PROVÍNCIA: VESTÍGIOS ALVARESIANOS NA IMPRENSA PIAUIENSE (1853 - 1912)	32
Natália Gonçalves de Souza SANTOS	
RESSONÂNCIAS DE A DIVINA COMÉDIA NA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO	49
Alexandre Silva da PAIXÃO, Alexandre de Melo ANDRADE	
REFLEXÃO CRÍTICA E PRÁXIS POÉTICA: ÁLVARES DE AZEVEDO E O SUBLIME NO ROMANTISMO BRASILEIRO	64
João Pedro BELLAS	
OS BASTARDOS DO MAL DE NOITE NA TAVERNA	79
Paulo Alex SOUZA	
OS ESPAÇOS DA CIDADE, DA MORTE E DA VIDA NO CAPÍTULO SOLFIERI DE NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO	96
Elton Jônathas Gomes de ARAÚJO	
A ORIGINALIDADE DE AFRÂNIO PEIXOTO APRESENTAÇÃO DO TEXTO "A ORIGINALIDADE DE ÁLVARES DE AZEVEDO" (1931), DE AFRÂNIO PEIXOTO	106
Ana RESENDE	
<i>RESENHA (DOSSIÊ: ÁLVARES DE AZEVEDO: REVISÃO CRÍTICA)</i>	
ÁLVARES DE AZEVEDO: NOVAS PERSPECTIVAS	118
Júlio Cezar Bastoni da SILVA	
<i>SEÇÃO VÁRIA</i>	
FACES DRUMMONDIANAS DE DEUS	123
Ivanildo Araujo NUNES, Christina RAMALHO	
DANTAS MOTA ENTRE A PROSA E A POESIA	163
Ana Elisa Tonetti de ALMEIDA, Cristiane Rodrigues de SOUZA	
OS HERÓIS NA ILÍADA: ENTRE A GLORIFICAÇÃO E O LUTO	148
Clarissa Loureiro BARBOSA	
ENTRE O QUERER E O DEBER NA EXORTAÇÃO APOSTÓLICA DO PAPA FRANCISCO QUERIDA AMAZONIA	159
André Silva OLIVEIRA	

DOSSIÊ:
ÁLVARES DE AZEVEDO: REVISÃO CRÍTICA

APRESENTAÇÃO

Dentre os motivos que me fizeram organizar um dossiê sobre Álvares de Azevedo, dois considero de maior relevância: primeiramente, pelos 190 anos do seu nascimento; depois, pela necessidade e importância de trazer à luz novos olhares sobre sua produção literária.

Chama a atenção o fecundo interesse pela obra do autor quase dois séculos depois de sua produção, que incluiu o livro de poemas *Lira dos Vinte Anos*, os contos de *Noite na Taverna*, o drama *Macário* e os escritos sobre os quais a própria crítica lança um olhar de dúvida, pela possibilidade de que tenham ficado inacabados, como *O Livro de Fra. Gondicário*, *O Poema do Frade* e *O Condo Lopo*. Estudos mais recentes têm se interessado, ainda, pelos seus *Discursos*, suas *Correspondências* e seus *Estudos Literários*, desvelando algumas camadas de sua literatura pela observação atenta ao olhar crítico do poeta, para além dos seus prefácios.

Se a crítica produzida no início do século XX estava ainda aferrada às relações entre a ficção e a biografia do autor – incluindo aí as leituras fundamentadas nos aspectos sociais ou psicanalíticos (como se viu, por exemplo, em Sílvio Romero, Mário de Andrade, Motta Filho e Jamil Almansur Haddad) –, na crítica posterior vicejou uma abordagem mais predisposta a vincular sua obra a aspectos de ordem estética, como demonstrou Antonio Candido, que, embora apontasse alguma imaturidade em Azevedo, conferiu-lhe importância para o Romantismo brasileiro e para a modernidade, tendo sido “o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado” (2000, p. 161). Nesse sentido, amplo espectro da crítica moderna iniciou debates em torno do seu fazer poético: a dualidade; a ironia; o sublime e o grotesco; a transcendência; as tendências góticas, fantásticas e frenéticas; os comparativismos que levam em conta as referências explícitas e implícitas de outros escritores na obra do jovem autor; a sua recepção crítica.

O dossiê aqui apresentado traz textos de pesquisadores contemporâneos acerca da produção de Álvares de Azevedo, atestando o forte interesse que o poeta romântico ainda desperta entre os leitores em geral e os críticos. Alguns artigos apresentam uma abordagem mais analítica, de leitura crítica/interpretativa de textos do autor, enquanto

outros dão ênfase na recepção de autores em seus escritos, ou mesmo na recepção crítica de sua obra. O primeiro deles, de Antonio Donizeti Pires, é intitulado “*Ó páginas da vida que eu amava*”: *Ariel e Caliban nos oito sonetos de Álvares de Azevedo*. No artigo, Pires parte de uma apresentação mais ampla do escritor romântico, em franco diálogo com a crítica (inclusive a mais atual) para, então, fazer uma leitura dos oito sonetos que compõem a lírica azevediana, apoiando-se nos mitos de Ariel e Caliban (cujo fundamento está na peça *A Tempestade*, de Shakespeare), investigando como o poeta explora “ambos os mitos para demarcar e enfatizar, lírica, metafórica e alegoricamente, a antítese fundamental que avassala todo ser humano”.

O segundo artigo, de Natália Gonçalves de Souza Santos, trata do *Romantismo na província: vestígios alvaresianos na imprensa piauiense (1853-1912)*. A pesquisadora relata o desenvolvimento da imprensa em Piauí e o modo como a literatura romântica é divulgada no estado na segunda metade do século XIX e início do XX, contribuindo para a ampliação do conhecimento acerca da recepção crítica de Álvares de Azevedo, aqui filtrada pelo “ângulo da província”. Já o artigo seguinte trata das *Ressonâncias de A Divina Comédia na obra de Álvares de Azevedo*, da autoria de Alexandre Silva da Paixão e Alexandre de Melo Andrade. Os autores pontuam passagens da obra do autor onde aparecem referências ao clássico dantesco, seja de forma mais direta, citativa, seja de modo indireto, através de atmosferas poéticas e recriações de passagens da *Comédia*, uma e outra conferindo sentido à obra de Azevedo.

Em *Reflexão crítica e práxis poética: Álvares de Azevedo e o sublime no Romantismo brasileiro*, João Pedro Bellas parte de uma categoria importante para o movimento romântico – o sublime –, intentando compreender aspectos caros da poética de Azevedo. O crítico absorve pontos fundamentais da historiografia do sublime, problematiza este conceito no Romantismo brasileiro e apresenta leitura do poema “Meu Sonho” e do conto “Bertram”, de *Noite na Taverna*, explorando as manifestações do sublime na obra do autor. Os dois artigos seguintes também se debruçam sobre o livro de contos *Noite na Taverna*. Em *Os bastardos do mal de Noite na Taverna*, Paulo Alex Souza faz uma leitura deste livro com vistas à compreensão dos “moldes” europeus nela presentes, principalmente levando em conta ideias de Mario Praz; Souza (re)interpreta o mal, a atmosfera noturna, os personagens sinistros e os ambientes sombrios, à luz do Romantismo europeu. Em *Os espaços da cidade, da morte e da vida no capítulo Solfieri de Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo*, Elton Jônathas Gomes de Araújo faz uma análise da “focalização do espaço” no conto “Solfieri”, remetendo-se diretamente à voz e à trajetória do personagem, sem desconsiderar o espaço enquanto local descrito.

Na sequência, em *A originalidade de Afrânio Peixoto*, Ana Resende traz na íntegra o texto *A originalidade de Álvares de Azevedo*, de Afrânio Peixoto, publicado em 1931 na *Revista Nova*, atualizando-o, a título de introdução e apresentação, na medida em

que busca uma compreensão do seu olhar crítico sobre a obra *Noite na Taverna* e suas ressonâncias em textos críticos atuais. O dossiê resgata e põe em circulação, assim, o texto de Afrânio Peixoto, tanto pela sua contribuição aos estudos do poeta quanto pelo diálogo possível com outros textos que compõem este volume da *Travessias*.

Encerrando a seção temática, Júlio César Bastoni da Silva, em Álvares de Azevedo: novas perspectivas, apresenta uma resenha do livro “*Cuidado, leitor*”: *Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea*, que consiste numa coletânea de textos críticos recém-publicados (2021), organizado por Andréa Sirihal Werkema. No livro resenhado, segundo nos diz Silva, “há uma busca multifacetada pelos vários traços de ligação ou notas dissonantes que o autor estabelece com a literatura sua contemporânea, aqui ou além-mar, sua relação com a tradição ocidental, bem como no que tange à abertura de caminhos em nossa série literária.”

Na seção Vária há quatro artigos. O primeiro, *Faces drummondianas de Deus*, de Ivanildo Araújo Nunes e Christina Ramalho, busca a compreensão lírica de Carlos Drummond de Andrade sobre o ser do homem, através do semema e do tema Deus em três poemas de *As impurezas do branco* (1973). Ana Elisa Tonetti de Almeida e Cristiane Rodrigues de Souza aproximam o conto “Transmigração do defunto Arthêmio Augusto de Freitas” e o poema “Noturno da feira do Valongo”, ambos de Dantas Mota, refletindo sobre o espaço e outros procedimentos composicionais, no texto *Dantas Mota entre a prosa e a poesia*. Em *Os heróis na Ilíada: entre a glorificação e o luto*, Clarissa Loureiro traz reflexões sobre o heroísmo épico e sua repercussão na ética dos cidadãos gregos e no imaginário ocidental de todos os tempos. Fechando esta seção e o volume, o artigo *Entre o querer e o dever na Exortação Apostólica do Papa Francisco Querida Amazonia*, de André Silva Oliveira, analisa os verbos “querer” e “deber” em língua espanhola em *Querida Amazonia*, Exortação Apostólica do Papa Francisco, no tocante ao domínio semântico e à orientação modal.

Agradecemos aos autores e às autoras que publicaram neste número. Que a obra de Álvares de Azevedo continue ganhando leitores e olhares críticos. E que a pesquisa no Brasil resista, sobreviva e floresça, imprescindível que é para o enriquecimento e os avanços da nação.

Alexandre de Melo Andrade

Interativos Travessias

**ÁLVARES DE AZEVEDO:
REVISÃO CRÍTICA**

**“Ó PÁGINAS DA VIDA QUE EU AMAVA”:
ARIEL & CALIBAN NOS OITO SONETOS DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

**“Ó PÁGINAS DA VIDA QUE EU AMAVA”:
ARIEL & CALIBAN ON ÁLVARES DE AZEVEDO’S EIGHT SONNETS**

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: Este artigo pretende fazer uma apresentação geral da poesia lírica do romântico brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852), destacando seus temas, motivos, tópicos e lugares-comuns, sejam os de novidade e originalidade românticas, sejam os colhidos na vasta tradição clássica da literatura. Ao final, são comentados e brevemente analisados os oito sonetos legados pelo poeta, para os quais se busca uma interpretação que aproveita a binomia utilizada pelo próprio Azevedo na divisão de sua obra lírica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira. Romantismo. Álvares de Azevedo. Poesia lírica. Soneto.

ABSTRACT: This article intends to do a general presentation of the Brazilian romantic Álvares de Azevedo’s (1831-1852) lyrical poetry, emphasizing its themes, motives, topics and commonplaces, whether those of romantic novelty and originality or those picked on the vast classical tradition of literature. At the end, the eight sonnets bequeathed by the poet are commented and briefly analyzed, aiming an interpretation that embraces the *binomia* used by Azevedo himself on the division of his lyrical work.

KEYWORDS: Brazilian poetry. Romanticism. Álvares de Azevedo. Lyrical poetry. Sonnet.

A vida é um escárnio sem sentido,
Comédia infame que ensanguenta o lodo.
(AZEVEDO, 2000, p. 294 – “Glória moribunda”).

A vida é uma comédia sem sentido,
Uma história de sangue e de poeira,
Um deserto sem luz...
(AZEVEDO, 2000, p. 311 – “Ao meu amigo J. F. Moreira no dia do enterro de seu irmão”).

Álvares de Azevedo em cena, mais uma vez...

Em “Álvares de Azevedo: Morfeu & a musa”, Antonio Carlos Secchin (2018, p. 72) afirma que a primeira publicação, embora póstuma, das obras de Álvares de Azevedo (1831-1852), em dois volumes (1853 e 1855), fez o poeta “acede[r] de imediato a nosso

1. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (DLLLLC), Faculdade de Ciências e Letras (FCL/Ar.), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara – SP. E-mail: antonio.d.pires@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3366-1203>. Bolsista APR FAPESP.

cânone.” Reportando-se rapidamente às várias edições que se sucederam desde então, o acadêmico ressalta a oitava (1942), a cargo de Homero Pires, e a “meritória” edição crítica das *Poesias completas*, por iniciativa de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Para Secchin (2018, p. 72), “[...] devemos a Álvares de Azevedo a consolidação de um registro linguístico mais brasileiro, diverso do padrão ainda lusófono da primeira geração romântica [...]”. Outro ponto destacado pelo poeta da ABL, que parece reforçar a ideia de “formação” da literatura brasileira tão encarecida por Antonio Candido, está latente no papel representado por Azevedo na lenta mas efetiva configuração de uma “tradição poética brasileira”:

Apesar de confessadamente discípulo e leitor voraz de Byron, Victor Hugo e Musset, foi Álvares quem, de certo modo, propiciou que a poesia brasileira se autorreferenciasse: pouco após sua morte, já se torna bastante elevado o número de jovens escritores que escolhem epígrafes azevedianas para seus poemas, em substituição à compulsória utilização de língua estrangeira (SECCHIN, 2018, p. 72).

Em abono ao afirmado por Secchin, Alexei Bueno, em *Uma história da poesia brasileira*, lembra que Castro Alves, a quem certa vez perguntaram “[...] quais as suas maiores admirações na poesia brasileira, respondera [...] ‘Fagundes Varela entre os vivos e Álvares de Azevedo entre os mortos.’” (BUENO, 2007, p. 97; aspas do autor).

Secchin tem razão, em relação aos estrangeiros, pois ao percorrer a obra de Azevedo em busca de epígrafes e outros tipos de intertexto (citações, alusões, paráfrases, paródias...), na intenção de analisar-lhe o trabalho sob o impacto das leituras, ressonâncias e influências recebidas (e ativamente transformadas, frise-se), vê-se como é espantoso o número de excertos pinçados principalmente das literaturas francesa (Dumas, Chateaubriand, Victor Hugo, George Sand, Musset, Vigny, Lamartine...) e inglesa (Byron, Shakespeare, Shelley, Ossian...), mas com poucas referências à italiana (Dante), à alemã (Goethe, Uhland) ou à Bíblia (*Jó* epigrafa os “Hinos do profeta”). No entanto, na “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos* encontra-se o poema “Relógios e beijos” (AZEVEDO, 2000, p. 242), com o subtítulo “traduzido de Henrique Heine”, outro alemão (tais traduções, incorporadas a determinado livro, eram praxe entre os românticos, mas pouco aparecem no jovem poeta paulista). E é de outro italiano, Jacopo Ortis, a epígrafe do poema “Morena” (“Terceira parte” da *Lira*): “Ó Teresa, um outro beijo! e abandona-me / a meus sonhos e a meus suaves delírios.” (ORTIS *apud* AZEVEDO, 2000, p. 274). Embora esteja hoje sepultado nas histórias da literatura italiana, chamo a atenção para o fragmento porque ele contém o nome que se tornará mais numa espécie de mito feminino para o poeta adolescente. Refiro-me ao poema “Teresa”, das *Poesias diversas*, cuja releitura e reescritura, por parte de nosso poeta, poderia nos levar a investigar de onde vem tal mulher, Teresa, cuja fortuna

poética parece não ter o mesmo cabedal de uma Laura, uma Beatriz, uma Armida, uma Dulcineia, uma Carmesina:

Quando junto de mim Teresa dorme,
Escuto o seio dela docemente:
Exalam-se dali notas aéreas,
Não sei que de amoroso e de inocente!

Coração virginal é um alaúde
Que dorme no silêncio e no retiro...
Basta o roçar das mãos do terno amante,
Para exalar suavíssimo suspiro!

[...]

Quanta inocência dorme ali com ela!
Anjo desta criança, me perdoa!
Estende em minha amante as asas brancas,
A infância no meu beijo abandonou-a!
(AZEVEDO, 2000, p. 309-311).

A Teresa do menino-poeta também repousa nos braços de Morfeu (para aproveitarmos a imagem de Secchin), e depois migrará, intertextualmente, para as páginas de Castro Alves ou Manuel Bandeira (1998, p. 136; p. 140), “Teresa” e “Madrigal tão engraçadinho”. No caso do baiano, “O ‘adeus’ de Teresa” (ALVES, 19__, p. 57), ao narrar as vicissitudes erótico-amorosas do casal, guarda grande distância do ideal acima, apenas entrevisto. Do mesmo modo (aproveitando-nos novamente da imagem de Secchin), grande distância há na tematização das mulheres que dormem nos dois poetas: em Azevedo, no poema sem título que começa com “Quando à noite no leito perfumado” (AZEVEDO, 2000, p. 133) e no soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria” (p. 153), a musa/mulher a dormir é sempre qualificada de criança, anjo, virgem – “Era a virgem do mar!” (p. 153) –, pálida donzela, “pálida inocência” (p. 152)... Em Castro Alves, ao contrário – para ficarmos com apenas um poema do mesmo *Espumas flutuantes*, “Adormecida” (ALVES, 19__, p. 74-75) –, apalpa-se a carnadura da mulher e testemunha-se todo o envolvimento erótico-sexual entre ela e o sujeito lírico, fatos que causam certa estranheza quando se lê a epígrafe de teor religioso que abre o poema, emprestada de A. de Musset.

Em relação às literaturas portuguesa e brasileira citadas por Azevedo, ressalte-se que Alexandre Herculano comparece em epígrafe a “Pedro Ivo” (AZEVEDO, 2000, p. 304), espécie de rasgo condoreiro de Azevedo, antecipando o poema que Castro Alves também dedicará ao herói; e que nosso hoje esquecido Marquês de Maricá abre “Panteísmo”, belo poema a que Azevedo subintitula “Meditação”, à moda de Gonçalves

Dias. Há outros nomes, evidentemente, às vezes citados dentro dos poemas (Camões e Bocage, sobretudo), mas é mister assinalar que Azevedo os estudará mais amiúde em “Literatura e civilização em Portugal”, quando dedica algumas páginas a António de Sá, por exemplo, dado o interesse do jovem poeta pelo teatro. Este se traduzirá ainda em “*Puff*” (prefácio de *Macário*), na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós” e no longo “Boêmios”, a que Azevedo subintitula “Ato de uma comédia não escrita” (p. 210-231). O texto dúbio, considerado *sketch* por Antonio Candido (1989, p. 10), é o terceiro da “Segunda parte” da *Lira*, significativamente colocado entre “Ideias íntimas” e “*Spleen* e charutos”, momentos altos da poesia azevediana agora voltada para a ironia e a autoironia, o humor, o comezinho e o cotidiano – fatos que parecem demandar certa dessacralização da musa e da própria literatura, para o que já alertara o “Prefácio” dessa “Segunda parte”: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã. [...] Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.” (AZEVEDO, 2000, p. 190-191). No texto prefacial (que vale, evidentemente, por mais uma postura crítica e autocrítica de Azevedo, em relação à literatura de seu tempo), o jovem poeta insiste bastante na concepção de que “[...] a unidade deste livro funda-se numa binomia.” (p. 190), e ressalta que foi escrito sob o “espírito de contradição” (p. 190) e que por isso é uma “verdadeira medalha de duas faces” (p. 190) – aspectos que, sinceramente, são perceptíveis nos oito sonetos do autor, que em breve comentarei com mais vagar.

É no estudo sobre a literatura de Portugal, inclusive, que Azevedo deixa consignada sua não concordância em separar-se a literatura brasileira da portuguesa, contrariando a opinião corrente:

Doutra feita alongar-nos-emos mais a lazer por essa questão, e essa polêmica secundária que alguns poetas, e mais modernamente o Sr. Gonçalves Dias parecem ter indigitado: saber, que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou nas suas coleções poéticas – poesias americanas. Não negamos a nacionalidade desse gênero. Crie o poeta poemas índicos, [...] devaneie romances à europeia ou à china, que por isso não perderão sua nacionalidade literária os seus poemas.
[...]
E demais, ignoro eu que lucro houvera – se ganha a demanda – em não quereremos derramar nossa mão cheia de joias nesse cofre mais abundante da literatura pátria [...] (AZEVEDO, 2000, p. 715).

A posição do poeta antecipa algo do pensamento crítico de Machado de Assis (a universalidade dos temas; o “instinto de nacionalidade”; a ideia de que o escritor deve ser homem do seu tempo e do seu espaço), mas não vê sentido na separação drástica que os românticos tomaram a peito, em relação às nossas duas literaturas. Nesse particular, em relação à moda das “poesias americanas”, pouco se colhe na seara azevediana, e tal colheita não propicia frutos bem sazoados: refiro-me aos poemas “A cantiga do

sertanejo” (p. 130), “Na minha terra” (p. 140), “O pastor moribundo (Cantiga de viola)” (p. 164). Este, se nos valermos do humor irônico da “Segunda parte” da *Lira*, talvez possa ser lido como um epitáfio do falecido pastor árcade, de milenar tradição – greco-latina ou bíblica. Já no primeiro poema, com epígrafe de Shakespeare, o eu lírico toca na viola “a modinha espanhola”, conquanto haja ecos da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias e uma espécie de atualização romântica do *topos* horaciano do convite amoroso:

[...]
Se tu viesses, donzela,
Verias que a vida é bela
No deserto do sertão!
Lá têm mais aroma as flores
E mais amor os amores
Que falam no coração!

[...]
Ah! vem! amemos! vivamos!
O enlevo do amor bebamos
Nos perfumes do sertão!
Ah! virgem, se tu quiseras
Ser a flor das primaveras
Que tenho no coração!...
(AZEVEDO, 2000, p. 131-133).

Pelas transcrições, vê-se que o poema (juntamente com o anterior) teria sido o epitáfio do próprio poeta Álvares de Azevedo, se ele tivesse insistido em tais lugares-comuns da “poesia americana”. Contudo, o terceiro poema a que me reportei, “Na minha terra”, em 23 quadras de versos decassílabos (versos 1 e 3) e hexassílabos (versos 2 e 4), com rimas cruzadas (ABAB) em todas as estrofes, bem poderia figurar numa antologia de poemas dedicados à pátria-mãe (a despeito da epígrafe de Victor Hugo), dada a sua importância na configuração do ideário ético e estético do Romantismo:

Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;
[...]
(AZEVEDO, 2000, p. 140).

Transcrevo apenas a primeira estrofe, mas ao longo do poema persistem ainda os ecos de Gonçalves Dias. Por outro lado, pode-se dizer que o tratamento muito pessoal do tema da natureza (em reflexo ao que vai no íntimo do conturbado ou ditoso poeta) encontrará ressonâncias, mais tarde, em Fagundes Varela e em Castro Alves.

No presente estudo, valho-me da *Obra completa* da Ed. Aguilar (2000), organizada por Alexei Bueno, que incorpora à edição os estudos pioneiros de Jaci Monteiro (primo de Azevedo e quem primeiro lhe publicou a obra), Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, Agripino Grieco, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Luciana Stegagno Picchio e Wellington de Almeida Santos. Os doze estudos cobrem um arco temporal bastante amplo, sendo que o último, “Álvares de Azevedo e a ironia romântica”, foi publicado no número 9 da revista *Poesia sempre* (março de 1998), órgão da Academia Brasileira de Letras. Os outros onze estudos, publicados em forma de ensaios críticos ou como capítulos de histórias literárias, cimentaram o processo de consagração definitiva da obra de nosso ultrarromântico no cânone da poesia brasileira.

Evidente que não é intenção deste estudo mapear toda a fortuna crítica de Azevedo, mas é preciso acrescentar, aos doze estudos da *Obra completa*, pelo menos mais alguns que têm oferecido novas facetas crítico-interpretativas da obra poliédrica de nosso poeta, seja na Universidade ou fora dela: além do já citado Secchin (2018), penso nas páginas que dedica ao poeta o próprio organizador Alexei Bueno, na sua também referenciada *Uma história da poesia brasileira* (2007); ou na segunda parte de *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, de Vagner Camilo (1997); ou na aguda interpretação crítico-analítica que Antonio Candido faz do poema “Meu sonho”, em *Na sala de aula* (1995), que se soma ao quarto capítulo (“Avatares do egotismo” – “5. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”), do segundo volume da *Formação da literatura brasileira*: neste, Candido (1993, p. 159) assevera que Gonçalves Dias e Castro Alves são poetas superiores a Azevedo, mas à obra deste é preciso uma espécie de adesão ímpar: “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.”

“Defeitos e limitações” que, desde 1959 (a data inaugural da *Formação*), outros críticos e estudiosos têm buscado compreender como traços da poética e da cosmovisão azevedianas, em particular, e do próprio e vastíssimo Romantismo brasileiro e internacional. O próprio Candido, em 1981, ao proferir a palestra “A educação pela noite”, na Academia Paulista de Letras, elaborou um dos mais originais estudos sobre a prosa do menino-poeta, ao acoplar as narrativas de *Noite na taverna* ao drama *Macário*. Outros têm oferecido outras leituras também fecundantes, seja debruçando-se sobre a questão da ironia (ANDRADE, 2003), da Natureza panteísta e transcendental (ANDRADE, 2011), ou fazendo o escrutínio de produções algo marginais do poeta, como *O poema do frade* e o uso do fragmento (ARAUJO, 2013), ou a perspectiva do sublime e do grotesco em *O conde Lopo* (BARROS JR., 2013), cujo prefácio é peça-chave para a compreensão da poética e da estética azevedianas (SANTOS & MARTINS, 2012).

Com efeito, o prefácio (AZEVEDO, 2000, p. 375-382), ao delinear as três espécies de “belo-belo” (“belo ideal”, “belo sentimental” e “belo material”) e contrapô-las às três modalidades do “belo-sublime” (“sublime ideal”, “sublime sentimental” e “sublime material”), deixa claro que “[...] assim também mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de belo, quando se reúnem num objeto. É esse, ou pretende sê-lo ao menos, o fim da poesia romântica.” (p. 381). Para Azevedo (2000, p. 375; grifo do autor), há uma evidente gradação do belo ao sublime: “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 [...] Pois o que é o sublime senão o grau mais ardente do belo?...”

Novos quadros e quadras de uma imaginação fecunda e fecundante

A *Obra completa*, tal como disposta por Bueno, dá a ver a ampla produção de Álvares de Azevedo, em verso e em prosa. Além da lírica, enfeixada na *Lira dos vinte anos* e em *Poesias diversas*, tem-se os longos poemas narrativos (*O poema do frade* e *O conde Lopo*) e, em prosa, o “drama poético” *Macário* (a antecipar, talvez, o “drama estático” *O marinheiro*, de Fernando Pessoa), as narrativas algo góticas de *Noite na taverna* e o *Livro de Fra. Gondicário*, bem como alguns “Estudos literários”, “Discursos” e “Correspondência”, principalmente cartas do poeta para sua mãe.

Chama a atenção o fato de Azevedo ter produzido pouca poesia lírica, na verdade (90 poemas, somando-se as três partes da *Lira* e as *Poesias diversas*, que cobrem menos de um terço – páginas 117 a 315 – do volume único de 849 páginas da *Obra completa*). Contudo, deve-se considerar que tais poemas geralmente são longos, alguns polimétricos (“Hinos do profeta”, p. 177; “Sombra de D. Juan”, p. 279); outros se compõem de vários poemets, sendo o caso de “*Spleen e charutos*” (p. 232-237), que congrega seis textos em quadras decassilábicas, mas de número variado de estrofes, respectivamente, “I – Solidão”, “II – Meu anjo”, “III – Vagabundo”, “IV – A lagartixa”, “V – Luar de verão” e “VI – O poeta moribundo”. Também “Ideias íntimas”, que o poeta considera “Fragmento”, compõe-se de 14 partes dispostas em versos decassílabos de estrofes variadas, enquanto “Um cadáver de poeta” (p. 192-202), ao antecipar os longos poemas narrativos em versos, apresenta, nas suas sete partes, relativa liberdade construtiva (em termos de versificação, estrofação e rimário), com a entrada em cena de várias personagens que pouco se importam com o cadáver insepulto do pobre poeta, com exceção de “O desconhecido”. Mas o poema curto, com gosto acentuado pela quadra e pelo sexteto, sob a batuta do verso decassílabo, sobretudo, também foi praticado por nosso poeta, que inclusive fez publicar, na “Terceira parte” da *Lira*, o seu único experimento de poema em prosa: o narrativo “Eutanásia” (p. 258). Com tudo isso, pode-se dizer que a obra de Azevedo é bastante rica em termos daquela novidade, originalidade e personalidade que caracterizaram o Ro-

mantismo, embora o poeta de São Paulo não tenha negligenciado o soneto, que ainda é cultivado por ele nos moldes clássicos, segundo se verá em breve.

Em abono do diálogo criativo com a tradição, consideremos que as duas epígrafes azevedianas que abrem este estudo, com ênfase na ideia da “vida como teatro” (“comédia”, no caso), é um *topos* recorrente desde a Antiguidade, conforme assinala Ernst Robert Curtius (1996, p. 190-196) em seu monumental *Literatura europeia e Idade Média latina*. Dependendo da perspectiva em que se lê a poesia de Álvares de Azevedo, pode-se dizer que ele recorre a outras tópicas de origem e validade clássico-universal, como a Musa, a Natureza panteísta, o retrato feminino, o exílio... A estes se juntam lugares-comuns e temas agora mais explorados pelo Romantismo, como a recorrência à tópica desabonadora do dinheiro, ao gênio (do artista e da Natureza) e a mitos modernos como D. Juan (o belo “Sombra de D. Juan”, longo poema polimétrico e polifônico – AZEVEDO, 2000, p. 279-284), a Bela Adormecida (“Cantiga” – p. 170-171), ou a mulher fatal. Esta é vislumbrada ocasionalmente em “Lágrimas da vida” (p. 251), mas se impõe de modo efetivo em “Lélia” (p. 272-274), em que a formosa mulher é “sempre gelada”, não crê em nada e, metaforicamente, é “Lira sem cordas [que] não vibrou d’enlevo”, conforme enfatiza a penúltima estrofe: “[...] Há nesse ardente olhar que gela e vibra, / Na voz que faz tremer e que apaixona / O gênio de Satã que transverbera, / E o langor pensativo da Madona! [...]” (p. 273-274). A tal *Belle dame sans merci* contrapõe-se a doce Ilná que o menino-poeta evoca em “*Anima mea*” e em “Lembrança dos quinze anos”, respectivamente: “[...] E tu, Ilná, vem pois: deixa em teu colo / Descanse teu poeta: [...] // Ó minha noiva, minha doce virgem, / No regaço da bela natureza, / Anjo de amor, reclina-te e descansa! [...] // É a voz do sabiá: [...] / Das flores de laranja... Ilná, ouviste? [...]” (p. 155-156); “[...] Mas por que volves os teus olhos negros / Tão languês sobre mim? Ilná, suspiras? [...]” (p. 254).

Ilná talvez seja mais real que as outras figuras femininas idealizadas pelo poeta (a virgem vaporosa, muitas vezes adormecida), inclusive porque estas ainda guardam resquícios do retrato feminino tradicional configurado na prosa (Cervantes, Joanot Martorell) e na poesia de Petrarca (Laura), Dante Alighieri (Beatriz), Camões (Natércia, Dinamene), Tomás Antônio Gonzaga (Marília) etc., como se tem no poema “Na várzea”: “[...] – Nas tranças negras da donzela pálida, / Mais bela que o diamante se aveluda, / Camélia fresca, inda em botão, tingida / De neve e de coral [...]” (p. 285); ou na própria descrição de “Teresa”: “[...] São os louros anéis de teus cabelos, / O esmero da cintura pequenina, / Da face a rosa viva, e de teus olhos / A safira que a alma te ilumina! [...]” (p. 310). Dessa amada, são sempre os seios que estão na mira do poeta, o que carnaliza de algum modo o retrato espiritual entrevisto acima (mais uma antinomia azevediana, diga-se!), sob o rasgo de algumas intrigantes imagens sinestésicas: em “Seio de viagem”, por exemplo, tem-se “[...] Oh! quem pintara o cetim, / Desses limões

de marfim [...] frutas de neve [...] duas cândidas flores [...] Mimosos seios, mimosos, / Que dizem voluptuosos: / 'Amái-nos, poetas, amái!' [...] (p. 266-267); seios que são ainda, no mesmo poema, "lírio", "nivea rosa", "camélia cetinosa", "morango" e "rubim" (p. 267); ou "talismã" no poema "Malva-maçã" (p. 269).

Por outro lado, essa mulher algo inatingível pode aparecer rebaixada na "Segunda parte" da *Lira*, como se sabe, mas a metaforização arrojada se espalha por outros momentos e por outros temas da lírica azevediana, pois nosso poeta se revela um bom artífice da linguagem, embora às vezes exagere na exploração das imagens do "lírio" e da "lira" (e outros instrumentos musicais). Esta, por certo, ressalta o próprio título do seu livro de poesias, *Lira dos vinte anos* (termo de tão profícuo legado na poesia brasileira, de Gonzaga a Manuel Bandeira), conquanto o poeta possa abandonar ou pendurar seu instrumento de trabalho, numa atitude que lembra o poeta árcade: "Entregarei as cordas do alaúde / E irei meus sonhos prantear por ela! ("Virgem morta", p. 175). Por seu turno, "lírio" é quase sempre sinônimo de pureza, beleza, virgindade ou mocidade – "Teu lírio virginal" ("Vida", p. 161); "lírios da mocidade" ("Minha musa", p. 268); "Coroando-me dos lírios da alvorada" ("Glória moribunda", p. 299) – conquanto o eu lírico, em pelo menos duas imagens ltuosas, parece antever o "lírio negro" e as tantas outras "flores negras" da lírica posterior de Cruz e Sousa: "Sentir que a alma, desbotado lírio, / Dum mundo ignoto vagará chorando / Na treva mais escura..." ("Hinos do profeta – I: Um canto do século", p. 180); "Por que tu'alma dobra taciturna, / Como um lírio a um bafo d'infortúnio?" ("Desânimo", p. 263).

Quanto à imagem nociva do dinheiro, está a indicar a venalidade do homem e de todas as suas ações, relações e atividades (a arte, inclusive, conforme se tem em "Glória moribunda", p. 293), o que provoca negativamente a reificação humana (ou sua "coisificação", "maquinização", "animalização") e, por conseguinte, a denúncia do desencantamento do mundo moderno desencadeado pela técnica, a produção em massa, o cálculo e o mito do progresso (uma das tópicas recorrentes do Romantismo, segundo Löwy e Sayre em *Revolta e melancolia*). Os três últimos poemas da "Segunda parte" da *Lira dos vinte anos* (respectivamente, "O editor", "Dinheiro" e "Minha desgraça"), dão bem a medida da crítica do poeta a seu tempo:

"O editor"

[...]
Provo com isso que do mundo todo
O sol é este Deus indefinível,
Oiro, prata, papel, ou mesmo cobre,
Mais santo do que os Papas – o dinheiro!
[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 244).

“Dinheiro”

Sem ele não há cova – quem enterra
Assim grátis, *a Deo*? O batizado
Também custa dinheiro. Quem namora
Sem pagar as pratinhas ao Mercúrio?
Demais, as Danaes também o adoram,
Quem imprime seus versos, quem passeia,
Quem sobe a Deputado, até Ministro,
Quem é mesmo Eleitor, embora sábio,
Embora gênio, talentosa frente,
Alma Romana, se não tem dinheiro?
Fora a canalha de vazios bolsos!
[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 245).

No primeiro fragmento, em versos decassílabos brancos (dispostos em estrofação irregular), tem-se uma enfiada de nomes de poetas, clássicos e contemporâneos de Azevedo, que, embora tenham entoado cantos ao dinheiro (Byron, por exemplo), acabaram por morrer na miséria (Camões, entre outros), vilmente desprezados, de acordo com os dois versos finais do poema-diatríbe: “Se o tivessem nas rotas algibeiras, / Acaso blasfemando morreriam?” (p. 245). O segundo poema (também em versos decassílabos brancos, mas dispostos numa única estrofe de 17 linhas) aponta para a necessidade do dinheiro do nascimento (batizado) à morte (“Sem ele não há cova”), ressaltando ainda sua indispensável ajuda em praticamente todas as atividades humanas, do namoro (a cavalo, a pé, de bicicleta, de carro...) à pretensão política.

Quanto ao último poema da “Segunda parte”, passa-se de uma situação mais geral e universal para a condição personalíssima do poeta de gênio, na iminência irruptiva de ter que escrever o seu poema definitivo, mas sem meios físicos para isso:

“Minha desgraça”

Minha desgraça, não, não é ser poeta,
Nem na terra de amor não ter um eco,
E meu anjo de Deus, o meu planeta
Tratar-me como trata-se um boneco...

Não é andar de cotovelos rotos,
Ter duro como pedra o travesseiro...
Eu sei... O mundo é um lodaçal perdido
Cujo sol (quem mo dera!) é o dinheiro...

Minha desgraça, ó cândida donzela,
O que faz que o meu peito assim blasfema,
É ter para escrever todo um poema
E não ter um vintém para uma vela.

(AZEVEDO, 2000, p. 245-246).

O poema apresenta, de permeio, regularidade (três quartetos de versos decassílabos, rimados) e certa liberdade compositiva pleiteada pelo Romantismo, a qual será a tônica em muitos poemas de Azevedo. Tal liberdade formal configura-se aqui não exatamente na métrica, bem marcada em heroicos e sáficos (o primeiro e o terceiro versos da segunda estrofe, significativamente), mas no rimário escolhido: na primeira e na segunda estrofes, tem-se a rima nos versos pares (2 e 4, esquema XAXA), mas na terceira o esquema é ABBA, aqui talvez para acentuar a ironia e a autoironia que fecham o texto. Contudo, o “e” aberto de “poeta” rima de modo toante com “eco” e “boneco” e com “donzela” e “vela” (última estrofe). As outras rimas externas, toantes ou consoantes, também se apoiam no “e” fechado (“planeta”, “travesseiro”, “dinheiro”) e no “e” nasalizado (“blasfema”, “poema”), como que travando o sentido básico do texto: o poeta é um boneco, tanto para o mundo e a sociedade (o burguês endinheirado), quanto para a virgem que julga amar. Esta, se aparece como vocativo ou apóstrofe na última estrofe, “ó cândida donzela”, ainda assim não acalma o eu lírico com provas de seu amor. O poeta-boneco (joguete, brinquedo, coisa sem valor nas mãos de uns e de outros, que o desumanizam), não tem sequer o “eco” (o tilintar do vil metal) e nem o “eco” (o resquício de voz, a resposta) de sua Ninfa eleita. Ao ressoar dos sons “é, ê, “em/en”, em assonâncias e rimas internas, toantes e consoantes, por todo o poema (“é”, “terra”, “ter”, “Deus”, “cotovelos”, “pedra”, “dera”, “peito” “escrever”, “vintém...”), junta-se o “a” aberto também onipresente (“desgraça”, “trata-se”, “andar”, “lodaçal...”) e outros sons vocálicos que se poderia analisar à exaustão, enfatizando quão rico é o estrato sonoro do poema, uma vez que o Romantismo paga certo tributo à música. Porém, enfatize-se apenas o “ó” aberto de “sol”, que é uma evidente metáfora do único valor que importa, no mundo moderno: o dinheiro. Metáfora que parece ocasionar, por corrupção e devastação gradativas desse mesmo mundo moderno, a metáfora anterior: “O mundo é um lodaçal perdido”. E com tal imagem metafórica atrelamos outras duas imagens que antecipam, de algum modo, duas ideias concernentes ao poeta maldito típico do Romantismo, do Decadentismo, do Simbolismo: o desprezo, o escárnio e o descrédito com que o poeta é recebido (Orfeu decaído, sem função na sociedade moderna) e, em consequência, seu forçado exílio/desterro no planeta Terra (“lodaçal perdido”). O primeiro poema da “Segunda parte”, “Um cadáver de poeta” (I e II), bem sinaliza para a visão negativa que se tem do poeta, embora ela perpasse a obra toda de Azevedo:

Tu foste como o sol
[...]
Pobre gênio de Deus, nem um sudário!
[...]
De que vale um poeta – um pobre louco
Que leva os dias a sonhar – insano

Amante de utopias e virtudes
E, **num tempo sem Deus**, ainda crente?

A poesia é decerto uma loucura;
Sêneca o disse, um homem de renome,
É um defeito do cérebro...
[...]
Deixem-se de visões, queimem-se os versos.
O mundo não avança por cantigas.
[...]
Um poeta no mundo tem apenas
O valor de um canário de gaiola...
[...]
Nem há negá-lo – não há doce lira
Nem sangue de poeta ou alma virgem
Que valha o talismã que no oiro vibra!
(AZEVEDO, 2000, p. 192-195; grifos meus).

Por seu turno, a tópica do exílio (ainda não desenvolvida por Azevedo até à Dor metafísica e excruciante, como em Cruz e Sousa), que pode atingir até a amada – “As saudades que tens aqui na terra...” (“Meu desejo”, p. 247) – deve ser pinçada em alguns textos esparsos do menino-poeta: “Um perdido na terra sou eu!” (“Morena”, p. 275); “Consola-te! nós somos condenados / À noite da amargura [...]” (“Ao meu amigo J. F. Moreira”, p. 312); “Eu vaguei pela vida sem conforto [...] // São tristes deste século os destinos!” (primeiro dos “Hinos do profeta – Um canto do século”, p. 179); imagens que se repetem em “12 de setembro” (poema escrito no dia do natalício do poeta e que, segundo o organizador da *Obra completa*, é uma variante do anterior): “Eu vaguei pela vida sem conforto [...] // Vivi na solidão – odeio o mundo [...] // São tristes deste século os destinos! [...] // Eu pobre sonhador – em terra inculta, / Onde não fecundou-se uma semente [...]” (p. 277-278). Contudo, é no longo “Glória moribunda” (*Poesias diversas*), que encena o diálogo de Bocage com uma prostituta, na noite da morte do grande poeta, que se juntam mais claramente os dois temas, o exílio e o poeta maldito:

[...] [IV]
Todos caíram ébrios?... só eu resto?
Embora! em minha mão a lira pulsa,
Meu peito bate, a inspiração agora
Cânticos imortais ao lábio inspira!
Voai ao céu – não morrereis, meus cantos!

[...] [VIII]
Sublime Criador, por que enjeitaste
A pobre criação? por que a fizeste
Da argila mais impura e negro lodo,

E a lançaste nas trevas errabunda
Co'a palidez na frente como anátema,
Qual lança a borboleta as asas d'oiro
No pântano e no sangue?

[...] [IX]

E **a arte se vendeu**, essa arte santa
Que orava de joelhos e vertia
O seu raio de luz e amor no povo,
E o gênio soluçando e moribundo
Olvidou-se da vida e do futuro
E blasfema lutando na agonia.

[...]

Exilei-me dos homens blasfemando,
Concentrei-me no fundo desespero,
E exausto de esperança e zombarias
Como um corpo no túmulo lancei-me,
Suicida na fé, no vício impuro.

[X]

E o mundo? Não me entende. Para as turbas
Eu sou um doido que se aponta ao dedo.
A glória é essa. P'ra viver um dia
Troquei o manto de cantor divino
Pelas roupas do insano. – Os sons profundos
Ninguém os aplaudia sobre a terra.
Para um pouco de pão ganhar da turba,
Como teu corpo no bordel profanas,
– Fiz mais ainda! – **prostituí meu gênio**.

[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 296-300; grifos meus).

Descontados o hiperbolismo e a repetição típicos de nosso ultrarromântico, tem-se no poema acima (e nas outras transcrições) as condições adversas ao poeta, gênio incompreendido exilado na Terra, embora sua desgraça seja não o talento e a capacidade de construir mundos de beleza, feito um demiurgo, mas o descaso da amada e do mundo capitaneado pelo vil metal.

Porém, consideremos desde já que a repetição *ad nauseam* e o hiperbolismo são mais contidos, em alguma medida, nos sonetos de Azevedo, dados a concisão expressiva dessa tradicional forma poética e o tônus classicizante (à Camões e/ou à Bocage) que Azevedo imprimiu a alguns desses poemas. Contudo, é mister assinalar que o jovem poeta – assim como a maioria maciça de nossos românticos – não devotou ao soneto (e/ou a outros poemas de forma fixa) o mesmo apreço que a estética anterior (Arcadismo) e as posteriores (Parnasianismo e Simbolismo) a ele consagraram, por causa mesmo da inspiração solta e da expressão sem bridas, original e sentimental com que

os românticos concebiam a arte poética. No caso de Azevedo, o principal é conjecturar acerca da maneira pela qual ele se relacionou com essa tradição secular; maneira que me parece uma via de mão dupla, pois o rebelde romântico, ao dominar uma forma fixa (o “soneto”, tão alheio a seu universo ético e estético), a ela se curvando, acaba por domá-la e dominá-la no exercício alquímico de arquitetar e construir um objeto novo (o “soneto romântico”), que também seria um tanto alheio à rebeldia e à livre expressão da cartilha romântica. No que tange a nosso poeta, antecipo que considero o resultado bastante satisfatório.

Os sonetos de Álvares de Azevedo, em número de oito², são todos vazados em versos decassílabos heroicos (entremeados por alguns sáficos), no mesmíssimo sistema de rimas consagrado por Petrarca (ABBA ABBA CDC DCD), e podem ser divididos sob a mesma antinomia que o poeta estabeleceu para o edifício da *Lira dos vinte anos*, apoiando-se nos dois mitos antitéticos explorados por Shakespeare em *A tempestade*, Ariel (espiritual, aéreo) e Caliban (terreno, grosseiro, infenso a qualquer aculturação). Poder-se-ia pensar que a antinomia revive o maniqueísmo do Bem contra o Mal, que se enfrentariam numa espécie de batalha final épico-cristã. Porém, isso não se verifica na poesia de Azevedo (ou nos sonetos, em particular), pois o poeta vale-se de ambos os mitos para demarcar e enfatizar, lírica, metafórica e alegoricamente, a antítese fundamental que avassala todo ser humano.

Os oito sonetos não foram agrupados numa seção específica do livro, mas estão dispersos pelo total da lírica azevediana: há um único na “Primeira parte” da *Lira*; dois na “Segunda parte”; dois na “Terceira parte”; e três nas *Poesias diversas*.

Antes dos conclusivos comentários interpretativos, façamos uma leitura dos oito poemas, na ordem em que estão na *Obra completa*. Faço a transcrição, pois, do primeiro “Soneto” (20º poema da “Primeira parte” da *Lira dos vinte anos*):

Pálida, à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar! na espuma fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

2. Os sonetos do autor, na verdade, são em número de nove. Porém, o primeiríssimo por ele escrito (“Soneto oferecido ao meu amigo Luís Antônio da Silva, no dia 2 de junho de 1847, seu aniversário natalício”), constante dos “Dispersos” da *Obra completa*, não será aqui considerado porque – conforme assevera a Nota do Organizador, com quem concordo – é poema “da extrema juventude, revelando, sobretudo o soneto, a forma ainda muito canhestra do poeta adolescente.” (BUENO *apud* AZEVEDO, 2000, p. 500).

Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti – as noites eu velei chorando,
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!
(AZEVEDO, 2000, p. 153-154).

Sobre este soneto (cujos dois últimos versos são sáficos), Alexei Bueno (2007, p. 88) assevera: “Em soneto belíssimo e famoso, de feição formal bocagiana, mas de tom quase premonitório do Simbolismo, assim ele descreve a amada, sintomaticamente adormecida e pálida, duas obsessões [...]” de Azevedo, conforme já pontuado. De fato, além da metáfora “virgem do mar” (uma reminiscência do nascimento de Afrodite?), que ora descansa nos braços de Morfeu, há outras imagens naturais compondo o retrato feminino, seja através de símiles (“Como a lua por noite embalsada”) ou do onipresente “anjo”, cujos “olhos negros” e cujo “seio palpitando” merecem a fixação do sujeito lírico.

Transcrevo o segundo “Soneto” (6º poema da “Segunda parte” da *Lira*):

Um mancebo no jogo se descora,
Outro bêbedo passa noite e dia,
Um tolo pela valsa viveria,
Um passeia a cavalo, outro namora.

Um outro que uma sina má devora
Faz das vidas alheias zombaria,
Outro toma rapé, um outro espia...
Quantos moços perdidos vejo agora!

Oh! não proíbam pois ao meu retiro
Do pensamento ao merencório luto
A fumaça gentil por que suspiro.

Numa fumaça o canto d’alma escuto...
Um aroma balsâmico respiro,
Oh! deixai-me fumar o meu charuto!
(AZEVEDO, 2000, p. 238-239).

Este e o próximo soneto estão em sequência na “Segunda parte”, e nada ficam a dever aos longos poemas dessa seção, que, sob o império de Caliban, enfatizam o cotidiano, o humor, a ironia e a autoironia do poeta, seja através da tematização do pobre e bagunçado ambiente estudantil, seja pela apologia do vício do tabagismo (tão frequente na poesia de um Quental, um Laforgue, um Quintana...), seja através da exploração de tipos comuns: não mais a “pálida virgem”, mas a lavadeira, o jogador,

o bêbado, o dançarino de salão, o cavaleiro à toa, o namorado, o fofoqueiro – enfim “Quantos moços perdidos vejo agora!”. É uma constatação banal, bem diferente do que o poeta expressa em dois poemas “sérios” comentados acima. Em relação a si mesmo (nos dois tercetos, cujo segundo verso, “Do pensamento ao merencório luto”, forma um belo sáfico), o eu lírico confessa querer apenas fumar, em sossego, o seu charuto, cuja “fumaça gentil” e cujo “aroma balsâmico” o enlevam e o levam a divagar e a devanear romanticamente, até à evasão para mundos etéreos, apenas intuídos: “Numa fumaça o canto d’alma escuto...”

No terceiro “Soneto” (7º poema da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*), que ofereço imediatamente, novos tipos são pintados:

Ao sol do meio-dia eu vi dormindo
Na calçada da rua um marinho,
Roncava a todo o pano o tal brejeiro
Do vinho nos vapores se expandindo!

Além um Espanhol eu vi sorrindo,
Saboreando um cigarro feiticeiro,
Enchia de fumaça o quarto inteiro...
Parecia de gosto se esvaindo!

Mais longe estava um pobretão careca
De uma esquina lodosa no retiro
Enlevado tocando uma rabeca!

Venturosa indolência! não deliro
Se morro de preguiça... o mais é seca!
Desta vida o que mais vale um suspiro?
(AZEVEDO, 2000, p. 239).

A voz lírica inicia o soneto, mais uma vez, descrevendo a gente comum das ruas: o marinho bêbado, o fumante espanhol, o tocador de rabeca, cujo verso descritivo compõe o único sáfico do poema (“Mais longe estava um pobretão careca”), todos em “Venturosa indolência!”, assim como o próprio eu do poema, que afirma: “não deliro / Se morro de preguiça...”. Se “o mais é seca” (ou seja, maçante, inoportuno, que não merece a atenção ou a preocupação do poeta), vivamos a preguiça, antecipando o convite que Macunaíma nos fará algumas décadas depois. Dessa maneira sábia deve-se então levar a vida, pois nada vale o gosto de “um suspiro” (um sentimento, um devaneio, um desejo realizado...), uma vez que a própria vida é um suspiro (um breve alento, um *pneuma*) e logo cessará. Não se tem aqui, estritamente, o “convite amoroso” ou o “convite à bebida” horacianos, mas pode-se aproximar o soneto, em seu terceto final, do tópico do *carpe diem*, pois este pressupõe o conselho para que se aproveite bem o dia e a

vida, que são únicos, colhendo os frutos únicos que estes nos oferecem e fazendo valer os desejos e as vontades próprios de cada um (fumar, tocar um instrumento, namorar, flanar à toa, compor um poema...).

Com isso, constata-se que nos dois sonetos da “Segunda parte” os vícios são positivos, pois o álcool, a fumaça e o odor dos cigarros e charutos promovem o devaneio, o sonho e a evasão, enquanto a preguiça e a indolência (o ócio criativo) também propiciam o devaneio e o suspirar, além da inspiração para se observar a vida e a partir dela buscar a composição de algum quadro-poema.

Neste particular, os dois sonetos compõem uma espécie de crônica urbana suscitada pela *flânerie* do poeta, que em seu deambular vagabundo vai observando a vida nas ruas, o cotidiano da cidade e seus tipos humanos, irmanando-se a estes de modo cúmplice e muito positivo. Ao contrário dos outros sonetos de Azevedo, que em geral elegem os ambientes fechados, os dois sonetos em análise primam pelos espaços abertos, evidenciando mais um ponto na equação do poeta, Ariel (espaço interno, íntimo, aconchego) *vs.* Caliban (espaço externo, aberto, em constante mutação e alvoroço). Neste particular, os dois sonetos da “Segunda parte” são excepcionais, pois se distanciam bastante do clima classicizante dos outros seis sonetos do menino-poeta³.

Vamos ao quarto “Soneto” (6º poema da “Terceira parte” da *Lira dos vinte anos*):

Os quinze anos de uma alma transparente,
O cabelo castanho, a face pura,
Uns olhos onde pinta-se a candura
De um coração que dorme, inda inocente.

Um seio que estremece de repente
Do mimoso vestido na brancura,
A linda mão na mágica cintura,
E uma voz que inebria docemente.

Um sorriso tão angélico! tão santo
E nos olhos azuis cheios de vida
Lânguido véu de involuntário pranto!

É esse o talismã, é essa a Armida,
O condão de meus últimos encantos,
A visão de minh'alma distraída!
(AZEVEDO, 2000, p. 252-253).

3. Edmund Wilson, em *O castelo de Axel* (1987, p. 73-74), cunhou a expressão “irônico-coloquial” para referir-se ao Simbolismo de Tristan Corbière e Jules Laforgue, que difere bastante da linha “sério-estética” do Simbolismo de Mallarmé ou Verlaine. A vertente “irônico-coloquial”, de larga fortuna no século XX (Eliot, Bandeira, Quintana...), guarda não poucas relações com a poesia de Álvares de Azevedo, na “Segunda parte” da *Lira*, e não me parece extemporâneo valer-me do termo para refletir um pouco mais profundamente sobre a poesia do jovem paulista.

No soneto, tem-se um retrato feminino completo, espiritualizado e idealizado à moda da melhor tradição petrarquista e camoniana: é uma “menina e moça”, na verdade, aos 15 anos, cujos dotes físicos e até espirituais (“alma transparente”) o eu lírico vai enumerando a partir do rosto, segundo era o costume: “cabelo castanho”, “face pura”, “olhos azuis” plenos de “candura” e “cheios de vida”, tudo emoldurado por um “Lânguido véu de involuntário pranto!” (único verso sáfico do poema). E o embevecido sujeito poético continua, agora descendo respeitosamente para o busto e o torso da mulher, a destacar seu “coração que dorme, inda inocente”, o “seio que estremece de repente”, a “linda mão”, a “mágica cintura”, a “voz que inebria docemente” e o “sorriso tão angélico” e “tão santo”, talvez mimetizando o branco (puro, virginal) “mimoso vestido” que a moça veste, sem mais adornos a não ser os seus naturais. Não é, claro está, o melhor soneto de Azevedo, mas tal retrato se completa no último terceto, quando a voz anuncia: “É esse o talismã, é essa a Armida” que magicamente (por um “condão”) tem encantado sua “alma distraída”.

Ora, chama a atenção a direção que o poema toma no último terceto, pois Armida é uma das mulheres mais fatais da literatura: calcada nas deusas-feiticeiras de Homero (Circe e Calipso, que atrasam o regresso de Odisseu) e na Dido da *Eneida* de Virgílio, que retém o herói Enéias por longo tempo em Cartago, Armida é a bela e sedutora heroína de Torquato Tasso, em *Jerusalém libertada*, a qual, com seus encantos e magias, enfeitiça o belo herói Reinaldo (ou Rinaldo), que se afasta da batalha para viver de amores nos jardins da rainha. Com os mesmos sortilégios, Armida mantém afastada a hoste dos cristãos cruzados, que são então tiranizados por Solimão. A fatal heroína e seus amores foram inspiração para várias óperas (Rossini, Haydn), e já aparecera em “Itália”, poema de Azevedo (p. 145): “[...] Aonde à noite o pescador moreno / Pela baía no batel se escoia, / E murmurando, nas canções de Armida, / Treme aos fogos errantes da canoa [...]”.

Com isso, vê-se que o retrato da “menina e moça” se nutre de pura literatura, e que sua concepção ideal mistura atributos de cepa variada, mais clássicos (por causa dos modelos e convenções) e menos românticos (pois os desejos e sentimentos do eu não parecem tão sinceros e verdadeiros, o que destoa da Escola), mas talvez se possa pensar que justamente nessa síntese ideal reside a originalidade de Azevedo, na sua revisita intertextual (de releitura e consequente reescritura) aos padrões da vastíssima tradição clássica e neoclássica (renascentista e católica, no caso de Tasso).

Mas vamos ao quinto “Soneto” (10º poema da “Terceira parte” da *Lira*):

Já da morte o palor me cobre o rosto,
Nos lábios meus o alento desfalece,
Surda agonia o coração fenece,
E devora meu ser mortal desgosto!

Do leito embalde no macio encosto
Tento o sono reter!... já esmorece
O corpo exausto que o repouso esquece...
Eis o estado em que a mágoa me tem posto!

O adeus, o teu adeus, minha saudade,
Fazem que insano do viver me prive
E tenha os olhos meus na escuridade.

Dá-me a esperança com que o ser mantive!
Volve ao amante os olhos por piedade,
Olhos por quem viveu quem já não vive!
(AZEVEDO, 2000, p. 257).

Extremamente camoniano na fatura e no tema, este quinto soneto é o que mais apresenta decassílabos sáficos, havendo cinco ocorrências (terceiro verso da primeira estrofe; primeiro e terceiro, da segunda; segundo verso do primeiro terceto; primeiro verso do terceto final). A crermos nos manuais de versificação, o decassílabo sáfico seria mais lírico que o heroico, pois é mais lábil e mais sinuoso, e presta-se mais à expressão dos movimentos íntimos e sutis do sujeito lírico, em suas perquirições pessoais e psicológicas e em seus devaneios e circunvagares. Entre nós, tem-se o caso de Fagundes Varela, talvez o romântico que mais se valeu do sáfico em sua poesia, buscando um ritmo e uma musicalidade muito pessoais e característicos, mas criticados por Candido em sua *Formação*. No caso de Azevedo, o próprio tema do soneto (a morte em vida do sujeito poético; a dor de amor; a ausência da amada, corporificada no próprio substantivo abstrato “minha saudade”) parece favorecer um ritmo mais melancólico, em que a morte comparece já no belo verso com que se abre o poema (“Já da morte o palor me cobre o rosto”), bem representativo das inversões sintáticas que fizeram o gosto e a glória do jovem poeta-advogado.

Por tudo que foi exposto, é evidente que tal soneto se enquadra mais sob a égide de Ariel, pois as típicas antinomias entrevistadas no texto repercutem as antíteses típicas de Camões e do Maneirismo português, e menos aquela antinomia azevediana por ele ressaltada no “Prefácio” da “Segunda parte” da *Lira*.

Agora, faça a transcrição do sexto “Soneto” (5º poema de *Poesias diversas*):

Passei ontem a noite junto dela.
Do camarote a divisão se erguia
Apenas entre nós – e eu vivia
No doce alento dessa virgem bela...

Tanto amor, tanto fogo se revela
Naqueles olhos negros! só a via!
Música mais do céu, mais harmonia
Aspirando nessa alma de donzela!

Como era doce aquele seio arfando!
Nos lábios que sorriso feiticeiro!
Daquelas horas lembro-me chorando!

Mas o que é triste e dói ao mundo inteiro
É sentir todo o seio palpitando...
Cheio de amores! e dormir solteiro!
(AZEVEDO, 2000, p. 308-309).

Este soneto se ambienta num teatro, onde o eu lírico, por sobre a divisão do camarote, vira a “virgem bela” cujo “doce alento” e cujo “seio arfando” o inebriaram na noite anterior. Os atributos costumeiros continuam: os “olhos negros” da moça vertem “tanto fogo” e “tanto amor”; ela ostenta um “sorriso feiticeiro”; tem “alma de donzela” e, metaforicamente, é “Música mais do céu, mais harmonia”. O amante chora ao lembrar-se de tanta beleza, mas lamenta, numa espécie de rebaixamento do ideal para o real corpóreo e sexual, ter que “dormir solteiro!” – ou seja, há uma guinada no terceto final, que o sáfico final acentua (os outros sáficos do poema são o segundo e o quarto versos da primeira estrofe e o primeiro verso do primeiro terceto). Devido a tal guinada, a presente proposta de leitura irmana este e o oitavo sonetos de Azevedo numa espécie de ponte, de intersecção ou de transição entre as duas partes antitéticas da *Lira*. Sem dúvida, há o predomínio de toda uma visão acentuadamente convencional e idealizada da bela moça, mas o aflorar do desejo e da sexualidade insatisfeita do poeta, no último terceto, nos coloca mais perto dos anseios (sexuais, inclusive) suscitados pelo rebelde Caliban.

Vamos ao sétimo “Soneto” (8º poema de *Poesias diversas*):

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

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, 2000, p. 313).

Este soneto, claro está, é uma variação do tema camoniano da “morte em vida”, por causa da ausência e/ou da negligência da amada, que pouca ou nenhuma atenção dá ao amante. Aliás, talvez se possa especular porque Azevedo se valeu tanto dessa temática: evidente que ela se encontra também em muitos outros poemas líricos do autor, mas parece aflorar com mais propriedade e com mais pertinência nos sonetos, forma em que nosso poeta (é outra especulação) talvez se sentisse mais perto dos portugueses Camões e Bocage, poetas aos quais ele mais hipotecou sua admiração e seu amor. Admiração e amor que então o levaram à emulação dos dois vates d’além-mar, seja exatamente na forma fixa do soneto, seja exatamente na temática do sofrimento amoroso e da morte em vida – pontos em que ambos os poetas foram exímios. Na temática referida (de acentuado gosto maneirista) ainda estão inclusos o “desengano”, o desejo irrealizado, a amada alheia e/ou distante e/ou ausente, o suspirar doloroso, situações que os versos sáficos do poema (o quarto da primeira estrofe; o primeiro e o quarto da segunda) parecem acentuar desmesurada e hiperbolicamente: “Que peno e morro de amorosas dores...”, cujo eco final está no verso “Morte no coração, nos olhos morte!”.

Portanto, se fazem algum sentido as especulações suscitadas pela leitura dos sonetos quinto e sétimo, elas deixam entrever que nosso mais “autêntico” ultrarromântico ainda se valia de problemas, soluções, emulações, formas, temas e tópicos bem conservados no vasto e empoeirado armazém da tradição – valia-se pouco, é verdade, mas o suficiente para demonstrar, ainda uma vez, que a propalada ruptura romântica não pôde (e não teve meios de) romper definitivamente com a nutrição que vinha do passado.

Finalmente, faço a transcrição do oitavo (e último) “Soneto” de Álvares de Azevedo (10º poema de *Poesias diversas*):

Ó páginas da vida que eu amava,
Rompei-vos! nunca mais! tão desgraçado!...
Ardei, lembranças doces do passado!
Quero rir-me de tudo que eu amava!

E que doido que eu fui! como eu pensava
Em mãe, amor de irmã! em sossegado
Adormecer na vida acalentado
Pelos lábios que eu tímido beijava!

Embora – é meu destino. Em treva densa
Dentro do peito a existência finda...
Pressinto a morte na fatal doença!...

A mim a solidão da noite infinda!
Possa dormir o trovador sem crença...
Perdoa, minha mãe – eu te amo ainda!
(AZEVEDO, 2000, p. 314).

Este é o penúltimo poema lírico do menino-poeta, seguido pelo emblemático “Se eu morresse amanhã”, ambos colocados antes dos longos poemas narrativos e da prosa, tal como organizado na *Obra completa*. É um belo soneto, na minha avaliação. Na verdade, um dos mais belos sonetos de Azevedo, porque ele consegue um equilíbrio muito pessoal entre forma e conteúdo, sintetizando os temas obsessivos que o perseguiram pela curta vida afora: aqui estão a mãe e a irmã; os lábios da virgem vaporosa que o sujeito lírico “tímido beijava”, não importa se real ou idealmente. Aqui estão também as “páginas da vida que eu amava”, páginas que são correlatas das páginas dos livros que o poeta leu, amou, emulou e com os quais dialogou incessantemente, dotando sua literatura de um fundo ferrete intertextual, inclusive por meio da poderosa metáfora do livro (“páginas”). Pois, em outros termos, o Livro (literário) e o Livro da Vida – ou o Livro da Natureza, ou o Livro do Universo – se correspondem em analogias universais, conforme acreditaram e acreditam românticos, simbolistas e surrealistas de todos os tempos e épocas...

Enfim, se no belo soneto estão tais temas caros a Ariel, também estão aqueles que fazem o gozo e o gosto de Caliban, os quais nos fazem mover os lábios num ricto de escárnio e ironia, mas que também nos jogam em cheio na dureza, na dor e na crueldade da vida e da morte, conforme dão a ver os versos que pinço do poema (os três últimos são decassílabos sáficos): “Quero rir-me de tudo que eu amava! [...] // Embora – é meu destino. Em treva densa / Dentro do peito a existência finda... / Pressinto a morte na fatal doença!... [...] // Possa dormir o trovador sem crença... [...]”.

Este oitavo e último soneto parece promover uma síntese entre opostos e potencializa o entrevisto no sexto soneto, razão pela qual os coloco juntos numa espécie de ponte, intersecção ou transição entre as duas partes dicotômicas armadas por Azevedo para a sua poesia lírica.

Tal ponte intersecciona o reinado absoluto de Caliban nos dois sonetos da “Segunda parte” (aqui, o segundo e o terceiro), conforme já pontuado, aos outros quatro poemas fixos (nomeados, aqui, o primeiro, o quarto, o quinto e o sétimo sonetos), que estão claramente sob o império de Ariel. Estes são maioria, na verdade, mas consideremos que é tal anjo idealizado, em forma de mulher ou de poesia romântica, que prevalece na obra azevediana, a despeito de toda a modernidade, a originalidade e a novidade da poesia que ele enfeixou na “Segunda parte”, cujo apreço pelo cotidiano, a rua, o tipo humano, a prosa marota e a vagabundagem alimentou grande parte da lírica brasileira, de Bandeira aos marginais dos anos 70; de Quintana aos poetas da chamada “Geração 00”, poetas-meninos e poetas-meninas que transitam por aí, em nossas grandes e pequenas cidades, com seus aparelhinhos ligados e uns ares assumida e cinicamente pós-líricos.

Referências

- ALVES, C. **Poesias completas**. Prefácio Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 19__.
- ANDRADE, A. de M. **A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo**. 2011. 216f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 2011.
- ANDRADE, A. de M. **A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo**. 2003. 126f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 2011.
- ARAUJO, M. M. S. **O fragmento romântico em O poema do frade**. 2013. 207f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013.
- ASSIS, M. de. Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, M. de. **Crítica literária**. São Paulo: Mérito, 1959. p. 129-149.
- AZEVEDO, Á. de. **Obra completa**. Organização Alexei Bueno. Textos críticos Jaci Monteiro *et al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BANDEIRA, M. Libertinagem. In: BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Introdução Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998. p. 123-145.
- BARROS JR., F. M. De. O sublime e o grotesco em *O conde Lopo*, de Álvares de Azevedo. **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Internacionalização do regional [2013]**, Campina Grande, p. 1-8, 2013.
- BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- CAMILO, V. *Allegro ma non troppo*: Álvares de Azevedo e o *Humour*. In: CAMILO, V. **Risos entre pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997. p. 51-96.
- CANDIDO, A. Cavalcada ambígua. In: CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 38-53.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos): 1836-1880. 7.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993 (2^o volume).
- CANDIDO, A. A educação pela noite. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.
- DIAS, G. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SANTOS, N. G. de S.; MARTINS, E. V. A revisão de diferentes posturas críticas no prefácio a *O conde Lopo*, de Álvares de Azevedo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n.8, p. 1-13, julho de 2012.
- SECCHIN, A. C. Álvares de Azevedo: Morfeu & a musa. In: SECCHIN, A. C. **Percursos da poesia brasileira do século XVIII ao XXI**. Belo Horizonte: Autêntica/UFMG, 2018. p. 71-78.
- SHAKESPEARE, W. A tempestade. In: SHAKESPEARE, W. **Obra completa**. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989 (volume II). p. 911-963.



SOUSA, C. e. J. da. **Obra completa**. Organização Andrade Murici. Atualização e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

VARELA, F. **Poesias completas**. Introdução Edgard Cavalheiro. Organização, revisão e notas Frederico José da Silva Ramos. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

WILSON, E. **O castelo de Axel** (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

**ROMANTISMO NA PROVÍNCIA: VESTÍGIOS ALVARESIANOS NA
IMPrensa PIAUIENSE (1853 - 1912)****ROMANTICISM IN THE PROVINCE: ALVARESIAN VESTIGES IN THE
PRESS OF PIAUÍ (1853 - 1912)**Natália Gonçalves de Souza SANTOS¹

RESUMO: Este estudo procura rastrear e discutir a recepção crítica à obra de Álvares de Azevedo (1831 – 1852), nas páginas periódicas do Piauí, entre meados do século XIX e inícios do XX. Partindo de um lugar comum que aponta para a notória popularidade desse escritor romântico, consolidada, a princípio, não apenas em todo o Brasil, mas no exterior, o artigo procura relativizar essa impressão. A partir de levantamentos realizados em fontes primárias, busca-se considerar o ângulo da província, o desenvolvimento da imprensa e do gosto locais, bem como nuances nas formas de apropriação da estética romântica desenvolvida no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo. Recepção crítica. Nacionalismo literário. Periodismo literário.

ABSTRACT: This study aims to track and discuss the critical reception of Álvares de Azevedo's work (1831 - 1852), on Piauí's periodical pages, between the middle XIX and early XX centuries. Based upon the commonplace which points to the notorious popularity of this romantic author, consolidated, initially, not only throughout Brazil, but also abroad, this paper seeks to relativize that impression. Based on surveys carried out on primary sources, it is taking into consideration the provincial perspective, the press development and local preferences, as well as the nuances on the appropriation forms of the romantic aesthetic developed in Brazil.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo. Critical reception. Literary nationalism. Literary press.

Introdução

Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831 – 1852) é, conforme se costuma dizer, dos autores brasileiros mais conhecidos e, talvez, mais lidos de nosso cânone romântico. O fenômeno de popularidade que a sua obra representou pode ser aferido pela quantidade de edições que ela alcançou, ainda no século XIX: um total de seis que, em geral, dividiam-se em três tomos. Mais impressionante para os padrões da época é, certamente, o fato das obras completas terem alcançado duas edições num mesmo ano, em 1862 (RAMOS APUD AZEVEDO, 2002, p. 548), o que indica, possivelmente, o auge do sentimentalismo romântico no Brasil.

1. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV), Minas Gerais, Brasil. Email: natalia.g.santos@ufv.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4679-0963>.

Já em 1855, seus escritos cruzam o Atlântico, sendo primeiramente recepcionados por Lopes de Mendonça que, em suas *Memórias de literatura contemporânea*, traça-lhe um perfil biográfico, acrescido de alguns comentários sobre a sua poesia. Ao final do século, o autor já conta com uma reputação consolidada no reino, como atesta o longo artigo redigido por António Xavier Rodrigues Cordeiro, estampado no *Novo almanaque de lembranças luso-brasileiras para o ano de 1878*, não sem também angariar a atenção e a estima das pequenas folhas estudantis de Coimbra, confirmando a predileção estudantil pelo autor da *Lira dos vinte anos*, apontada por Silvio Romero (cf. SANTOS, 2020, p. 186).

Ainda no que se refere à popularidade oitocentista de Azevedo, o verbete a ele dedicado no *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio Francisco da Silva, afere-a de um outro modo: “As folhas diárias do Rio de Janeiro, e das outras províncias do império, comemoraram todas honrosamente o nome do malogrado poeta” (SILVA, t. 5, 1860, p. 358). Não parece claro se o dicionarista se refere ao momento da morte do poeta e à sua repercussão em território brasileiro, embora seja importante dizer que Azevedo só se tornou conhecido como tal algum tempo depois disso, uma vez que sua obra poética é de publicação póstuma, ou se Silva sugere o fato de que o nome do autor circulava, àquela altura, por todo o país, angariando os mais diversos elogios.

De todo modo, é essa circulação do nome de Álvares de Azevedo pelas páginas periódicas das províncias do império, no caso as do Piauí da segunda metade do século XIX e inícios do XX, que nos interessa neste artigo. Em centros como Recife, adensados por suas condições econômico-sociais, que propiciaram a sua eleição para sede de uma das academias de Direito a serem instaladas no império, em 1827, essa circulação poderia estar mais garantida. No entanto, numa região reputada, no século XIX, como das mais remotas e esquecidas do nosso território, destinada exclusivamente à criação bovina e onde o trânsito de bens culturais era praticamente inexistente (PINHEIRO, 1937 APUD MAGALHÃES, 2002, p. 116), essa recepção poderia não ter tido o mesmo alcance ou não ter ocorrido de forma simultânea a de outras partes do império.

Nesse sentido, este estudo pretende localizar e discutir o que chamaremos de vestígios da recepção do autor de *Noite na taverna* no Piauí oitocentista, relativizando a popularidade acima referida e considerando tanto as possíveis implicações do desenvolvimento da estética romântica no Brasil, quanto as condições locais dessa recepção. Para tanto, apresentaremos, num primeiro momento, breves considerações acerca da instalação e desenvolvimento da imprensa nessa província, passando às rarefeitas menções ao nome do poeta paulista até o seu maior reconhecimento, em inícios do século XX. As diferentes recepções ao autor na imprensa local, seja de um ponto de vista da quantidade delas, seja em função do tipo de crítica que ele recebe, serão examinadas à luz de artigos estampados em folhas piauienses.

Romantismo e imprensa na província

Parece não haver consenso acerca das reais condições e circulação de bens culturais no Piauí oitocentista. Se é certo que elas não eram favoráveis, a ponto de projetar os da terra a escreverem e publicarem suas obras em outras regiões, sobretudo no Recife, devido aos altos custos de produção do livro em sua província (CHAVES APUD CIARLINI, 2019, p. 25), para estudiosos como Alcebíades Filho, a ideia do vazio cultural faz parte de um “estereotipado desenho traçado em relação à sociedade piauiense oitocentista” (FILHO, 2013, p. 1), no seio da qual circulavam alguns livros e vicejava um tímido periodismo cultural.

De fato, apesar do relativo atraso na publicação do primeiro jornal, chamado *O piauiense*, que se deu na cidade de Oeiras, então capital da província, em 1832,² a segunda metade do oitocentos viu nascer na região, alguma ebulição cultural, mais intensa depois da mudança da capital para a recém-fundada Teresina. Antes disso, é possível dizer que alguns passos do desenvolvimento da imprensa local acompanharam o que se podia ver no restante do império. Ferreira e Rêgo, por exemplo, informam que

[...] os primeiros jornais do estado, *O Piauiense* (1832), *O Diário do Conselho Geral* (1833), *O Correio da Assembleia Legislativa* (1835) e o *Telégrafo* (1839), assim como alguns dos primeiros jornais brasileiros, como a *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808), eram de caráter oficial, sendo assim, rotulados de áulico ou chapa branca por apresentarem como principal objetivo a manutenção de uma opinião pública favorável às ações do governo (FERREIRA; RÊGO, 2014, p. 4).

Durante toda a década de 1840, o jornalismo piauiense ainda apresentava as tramas políticas como sua temática principal, pouco se via de literatura e quando isso ocorria era por meio de poemas, pois eles ocupavam menos espaço na edição final. Porém, “com a instauração do Ministério da Conciliação, em 1853, o jornalismo nacional toma novas feições que estão diretamente relacionadas com o surgimento e desenvolvimento do jornalismo cultural” (FERREIRA; RÊGO, 2014, p. 7). Essa estabilidade política parece ter sido sentida também no Piauí, pois, em 1851, é lançado, ainda em Oeiras, o jornal *Recreio Literário*, que é considerado o marco inicial das publicações culturais no estado. Ele é criado por uma sociedade que apresenta “um posicionamento editorial que enaltece a cultura frente à política assim como por sua representação de ideário cultural que será seguida pelos demais periódicos” (FERREIRA; RÊGO, 2014, p. 8).

2. Tais demarcações são relativas, pois se há de fato atraso em relação à corte, que imprimiu seu primeiro jornal em 1808, o *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808/22), quando se pensa em outras províncias, caso de São Paulo, que teve seu primeiro periódico em 1827, o *Farol paulistano*, a diferença temporal não parece ser tão significativa, tendo em vista as condições do século XIX.

Esse jornal, ao que parece, tem forte tendência iluminista, buscando a valorização do homem que se engrandece culturalmente por meio do saber. Outro acontecimento importante para a mudança do quadro da imprensa piauiense é, como dito, a transferência da capital da província para a cidade de Teresina, em 1852, que significou, para Ferreira e Rêgo, “a instauração do pensamento moderno em definitivo na mentalidade da elite local fazendo com que a cultura passe a ser vista como um mecanismo necessário e representativo do mundo civilizado” (2014, p. 13).

Por outro lado, segundo nos informa Ciarlini, o número de jornais eminentemente literários era ainda bastante diminuto: “dos 225 periódicos fundados de 1832 a 1900, menos de 15% admitiam em suas páginas, de forma exclusiva, a literatura, divididos entre suas principais cidades” (2019, p. 26), ou seja, Teresina, Parnaíba e Oeiras. Em seu estudo, ele considera também “aqueles títulos de caráter misto, que dividiam a literatura ora com o noticiário, o aspecto comercial ou a política” chegando ao número de 75 folhas (CIARLINI, 2019, p. 26).³ Assim como se pode verificar em outras regiões, as iniciativas literárias na imprensa eram bastante efêmeras, em muitos casos, não passando da primeira edição, e de circulação restrita, impossibilitando, no caso piauiense, a ressonância dos autores locais em outras partes do império.

Ainda foram precisos quase dez anos, a contar da fundação do primeiro periódico literário na província do Piauí, para encontrarmos uma primeira menção a Álvares de Azevedo. Ela se deu no jornal teresinense *O expectador* (1860/1862), na seção a pedido, e trata-se de estrofe do poema “Anjinho”, utilizada como epígrafe de outro poema escrito por ocasião da morte de uma criança. Apresentamos a transcrição do jornal, na qual falta o verso “Era uma estrela divina”, que antecede o último verso:

Não chorem! que não morreu.
Era um anjinho do céu
Que um outro anjinho chamou!
Era uma luz peregrina
Que ao firmamento voou!
(AZEVEDO, O EXPECTADOR, 1861, n. 92, p. 4).⁴

Esse poema faz parte da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, momento no qual o eu lírico nos apresenta “o mundo visionário e platônico” (AZEVEDO, 2002, p. 139), entoando a “monodia amorosa” (AZEVEDO, 2002, p. 140). Ele teria sido composto por

3. Para o presente estudo, consideramos todos os jornais disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no site do projeto Memória do Jornalismo Piauiense, da UFPI (<http://memoriadojornalismopi.com.br/>). No entanto, apesar do esforço de conservação dessas instituições, muitos foram perdidos ou se encontram incompletos, o que deixa as pesquisas sempre lacunares. Nesse sentido, agradecemos ao professor Daniel Castello Branco Ciarlini que nos disponibilizou materiais coletados por ele em arquivos físicos de acesso restrito.

4. A grafia dos textos retirados dos jornais foi atualizada, o título dos periódicos, não.

ocasião do falecimento de um dos filhos do imperador D. Pedro II, ocorrido ainda em tenra idade e, no jornal, vem a cumprir função semelhante.

Encontramos, mais uma vez, versos alvaresianos servindo de epígrafe em *A imprensa*: periódico político. Esse jornal, embora fosse, como o próprio subtítulo aponta, voltado para assuntos políticos, traço mais do que natural, uma vez que ele era oficialmente ligado ao Partido Liberal na região, cumpre um papel cultural de relevo. Segundo informa Pinheiro Filho (1997), esse jornal, um dos poucos que teve vida longa em terras piauienses, tendo sido publicado entre 1865 e 1889, contou com a participação, em seus primeiros anos, de Deolindo Mendes da Silva Moura (1835-1872) e David Moreira Caldas (1836-1878), jornalistas importantes naquele meio intelectual, sendo o segundo reputado como um dos primeiros a dedicar-se com afinco à promoção das letras na imprensa piauiense.

E é por meio da pena de outro notável homem de letras do Piauí oitocentista, Licurgo de Paiva (1842-1888), um dos precursores do romantismo local, que temos acesso ao seguinte verso alvaresiano “Morreu para animar futuras vidas” (AZEVEDO, A IMPRENSA, 1869, n. 195, p. 2), extraído do poema “Glória moribunda”. Tal verso serve de epígrafe ao poema de Paiva dedicado ao ilustre general Abreu e Silva (1794-1869), que falecera no Recife, causando certa polêmica quanto ao local do seu sepultamento, como se pode ver nos seguintes versos de Paiva, subsequente aos de Azevedo:

Abreu e Lima morreu! É uma história
Q’o século dezenove aos outros lega
Toda cheia de dó;
Viu-se a Igreja negar-lhe um pouso eterno
E os irmãos desse ilustre veterano
Cubrirem-se de pó!
(PAIVA, A IMPRENSA, 1869 n. 195, p. 2).

Paiva transcreve o verso alvaresiano sem a interrogação que lhe encerra no poema original, sugerindo que pretendia assegurar o caráter exemplar da vida e da morte do general, sem margem para dúvidas. Esse poema, parte das Poesias Diversas, já traz um talhe mais agônico e lúgubre que o primeiro por nós arrolado, no qual o eu-lírico buscava o consolo perante à morte, não a exploração do que ela tem de inexorável. Torna-se interessante ressaltar, por meio desses dois exemplos, a ligação estabelecida entre o autor da *Lira dos vinte anos* e as ocasiões fúnebres as mais diversas, evidenciando uma maneira de se compreender a sua obra.

No entanto, aquilo que mais chama a atenção é a distância temporal entre uma e outra citação da obra de Álvares de Azevedo, justamente numa década na qual sua obra conhecia uma acentuada popularidade, a de 1860. Tal fato torna-se ainda mais significativo quando lhe juntamos a informação de que não foi possível encontrar ou-

tras menções aos seus poemas e demais escritos, ainda na segunda metade do século XIX. É preciso destacar que não se trata de desconhecimento em relação ao que se publicava e encontrava certo êxito nos principais eixos sociais e econômicos do país, como o Rio de Janeiro.⁵ Nas páginas do periodismo piauiense oitocentista, pode-se localizar, de maneira dispersa, poemas de Castro Alves⁶ e Fagundes Varela⁷, para citar exemplos do cânone nacional. Também se pode encontrar escritos de autores de diferentes nacionalidades, caso de Camilo Castelo Branco⁸ e E.T.A. Hoffmann,⁹ bem como figuras menos conhecidas atualmente, caso do francês Paul Féval¹⁰.

O que parece de fato ocorrer é uma orientação programática em relação à literatura de cunho regionalista, que abre espaço aos autores locais – nada mais justo tendo em vista os escassos espaços de publicação que esses escritores poderiam ter –, sobretudo quando não tinham oportunidade de deixar, mesmo que momentaneamente, a sua província de origem. Daniel Ciarlini nos explica que essa vertente, tributária da nacionalista, conheceu no Piauí do século XIX um momento de pujança, caracterizando-se como a sua principal tendência. Sob a égide de um “regionalismo ufanista de exaltação” (2019, p. 39), Ciarlini afirma que “as imagens locais sempre surgem na produção dos poetas piauienses, sendo raros os casos em que o intimismo não ceda ao topos da ‘vis poética’, tão presente” (2019, p. 61). Essas imagens são, em geral, construídas em torno do rio e sua riqueza vegetal, da vida do vaqueiro e do sertão.

Assim sendo, percebemos evidente incompatibilidade entre boa parte da estética alvaresiana e as tendências principais da literatura que vicejava no Piauí do século XIX, tanto por meio de seus escritores que publicavam alhures, quanto por meio da imprensa nativa. Tal incompatibilidade chega ao rechaço do legado que o autor teria deixado à nossa literatura. É isso que pode ser concluído a partir da leitura de uma carta remetida por P. C. a Flávio Reimar,¹¹ intitulada “Terra à terra” e publicada na sessão “Literatura” do periódico *A imprensa*, em 1865. Na verdade, a missiva, uma es-

5. Para essa afirmação, baseio-me em recentes levantamentos feitos ao longo de duas pesquisas por mim orientadas, na Universidade Estadual do Piauí, cujos títulos são “Romantismos na província: a recepção do discurso romântico na imprensa piauiense oitocentista”, realizada por Pedro Henrique de Sousa Moreira (PIBIC 2020/2021) e “Nas margens do nacionalismo literário: vestígios do gótico na imprensa piauiense oitocentista”, a cargo de Reinaldo Lucas Nobre de Matos (PIBIC 2020/2021).

6. Para Alves, ver *O argonauta* (poema “Vozes d’África: o escravo”, 1877, v. 005, p. 2 e 3), disponível na Hemeroteca Digital.

7. Para Varela, ver *A phalange* (poema “Ressureição de Cristo”, p. 2, v. 25A, 1889), disponível na Hemeroteca Digital.

8. Para Branco, ver *A pátria* (folhetim Vinte horas de liteira, 1871, a partir do v. 44), disponível no site Memória do jornalismo piauiense.

9. Para Hoffmann, ver *A Opinião Conservadora* (texto em prosa Treva na luz, 1875, v.86, p. 2-3), disponível na Hemeroteca Digital.

10. Para Féval, ver *O Piauí* (folhetim As últimas fadas, 1869, v.72 e v. 73, p. 1). A novela contida neste periódico e sua veiculação pela imprensa piauiense foram recentemente analisadas por Filho e Pereira (2020).

11. Segundo Burgardt, P. C. são as iniciais de “Pietro de Castellamare, pseudônimo de Joaquim Maria Serra Sobrinho, mais conhecido como Joaquim Serra (20/07/1838-29/10/1888), foi jornalista, professor, político e teatrólogo”. Já Flávio Reimar seria “pseudônimo de Gentil Homem de Almeida Braga (1834-1876), jurista, poeta e escritor brasileiro” (2018, p. 153).

pécie de crônica que perpassa vários assuntos, como as questões do dia e a literatura, foi publicada, inicialmente, pel'*O publicador* (1865, n. 930, pp. 3-4), jornal da Paraíba e republicada em *A imprensa*.

Essa republicação pode ser devida à menção e ao apoio ao nome da jovem e algo mística Jovita, que saiu do interior do Piauí rumo ao Rio de Janeiro, a fim de se voluntariar para combater na Guerra do Paraguai. Se a trajetória da jovem é realmente peculiar e intrigante, chegando a ser chamada de “a Joana d’Arc brasileira”,¹² o trecho que nos interessa mais de perto é o seguinte:

A nossa literatura acaba de ser enriquecida com três excelentes livros: *Iracema* por José de Alencar, *Poesias* por Bernardo Guimarães, e *Cantos e fantasias* por Fagundes Varela.

É belo o espetáculo que nos oferece a mocidade inteligente do país!

José de Alencar, para mim, o talento mais esférico que nossa literatura possui, é um espírito infatigável, uma imaginação irrequieta.

No dia em que, jornalista esforçado, pretendeu ser romancista distinto, escreveu o *Guarani* e tomou o primeiro lugar entre os nossos romancistas; dramaturgo de força, é dia de festa em nossos teatros quando se anuncia *Mãe*, *Demônio familiar* ou *Asas de um anjo*; poeta, revelado em todas as suas obras, em *Iracema*, ele conquistou o tríplice florão de paisagista, de cismador e de estilista.

Bernardo Guimarães, o poeta dos *Cantos da Solidão*, mas vigoroso no tom e variado nas cores se manifesta, no último volume de *Poesias*. Espírito contemplativo; americano no fundo e na forma de suas concepções, o voo que desabre é sempre sereno e plácido, a toada de suas harmonias é sempre melancólica e verdadeira.

Fagundes Varela é o único discípulo aproveitado que deixou a escola de Álvares de Azevedo. O jovem poeta da *Lira dos vinte anos* tanto celebrizou o seu nome, como danificou algumas vocações nascentes, que forcejavam por imitá-lo.

Fagundes Varela não é como esses; não é um cético *ex-officio*, um descrentechoramingas, porque o último figurino é um byronismo bastardo. O poeta dos *Cantos e fantasias* não é afetado, e não faz parada de dores que não sente.

Sofre, chora e canta. Por esse motivo o seu livro é apreciável. (P. C., *A IMPRENSA*, 1865, n. 21, p. 3-4).

O trecho é longo, mas bastante elucidativo do cunho programático da literatura brasileira oitocentista. Imbuídos do “sentimento de missão” da qual nos fala Candido (2006, p. 28), boa parte de nossos escritores e críticos do século XIX aplicavam como critério de valor a presença ostensiva da “cor local”, com o objetivo de definir a brasilidade. Nesse sentido, Castellamare faz o elogio aos romances indianistas de Alencar, evidencia o caráter americano da poesia de Bernardo Guimarães e vê com bons olhos os versos de Varela, à medida que ele se afasta do cunho byroniano e cético entrevisto na obra de Álvares de Azevedo.

12. Assis Brasil, célebre romancista piauiense, dedica-lhe um romance histórico intitulado *Jovita: a Joana d’Arc brasileira* (1994).

Além de explicitar suas propensões estéticas, o missivista parece sugerir o arrefecimento da tendência poética aportada pela poesia alvaresiana, sugestão passível de questionamento, considerando-se as duas edições das obras completas, que foram impressas apenas três anos antes da carta aqui discutida. Embora não chegue a negar a celebridade do autor da *Lira dos vinte anos*, pontua que Varela é o único poeta “aproveitado” entre os seus discípulos o qual, felizmente, vinha desbravando outras trilhas poéticas. Pode-se dizer que o trecho deixa implícita a ideia de que, se os demais discípulos, alguns dos quais corrompidos por essa influência nefasta, são, ao que tudo indica, poetas menores, muito provavelmente eles serão esquecidos pela posteridade. Dessa forma, a “febre” alvaresiana seria logo superada, deixando a jovem literatura brasileira isenta de seus traços deletérios.

Os traços da poesia de Álvares de Azevedo que mais parecem incomodar Castellamare são seu teor cético e lamentoso, associados à figura de *Lord Byron*, tributário, segundo França, “da tradição gótica, cujas raízes, por sua vez, remontam às tragédias shakespearianas e à poesia de cemitério” (2021, p. 95). Ao negá-la e sugerir que essa tendência seria esquecida, tal qual um mero modismo, o missivista nada mais faz que enaltecer uma das propostas colocadas para a construção da literatura brasileira, proposta que, financiada pelo próprio imperador D. Pedro II e encampada, de modos distintos, por escritores como José de Alencar e Gonçalves Dias, veio a ser a mais legitimada. Dentro desse cenário de disputas políticas e literárias, com o qual Álvares de Azevedo não se isentou de polemizar,¹³ um aspecto interessante a ser considerado é que tanto o projeto literário indianista quanto o byroniano/gótico são provenientes do exterior, mas o primeiro é tomado como eminentemente nacional e o segundo, como excrescência.

Júlio França explica que o malogro deste segundo projeto está diretamente ligado à “visão de mundo pessimista que lhe dava forma, incompatível com as aspirações de uma nação que precisava apostar no futuro” (2021, p. 94). Tal sentimento decorre de “uma profunda desilusão com os rumos da humanidade”, da nossa “capacidade de conhecer a realidade – e de transformá-la, para melhor” (FRANÇA, 2021, p. 97). Consequentemente, há a emergência do sobrenatural e de efeitos estéticos negativos que apontam para essa incapacidade, fazendo com que a literatura gótica esteja ligada ao real, apesar de não o representar diretamente. O que pode fazer com que suas manifestações sejam tidas por afetações, um mal-estar não verdadeiramente sentido, conforme sinalizado na carta acima citada, além de ser apontado como alheio à realidade nacional. É preciso lembrar que nem toda a literatura legada por Azevedo pode ser relacionada a essa estética, caso do poema “Anjinho” candidamente citado em outro momento. Porém, a parte mais rechaçada, intitulada de byroniana, guarda mais de um ponto de contato.

13. Referimo-nos, sobretudo, ao ensaio “Literatura e civilização em Portugal”, um dos escritos que mais contribuiu para o atributo de “antinacionalista” conferido a Azevedo.

A discussão acerca dos pressupostos programáticos de nossa literatura oitocentista é largamente conhecida e as possíveis limitações da perspectiva hegemônica observadas de há muito, como evidencia o célebre artigo de Machado de Assis, “Notícia sobre a atualidade da literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” (1873). O que nos parece interessante destacar, neste estudo, é a dispersão e a legitimidade do discurso nacionalista romântico pelo país afora, por meio das páginas da imprensa, fazendo com que até mesmo as províncias mais distantes e tidas como incultas, caso do Piauí, pareçam identificar-se com ele, desdobrando-o no regionalismo que, por sua vez, pode até ocasionar cismas nessa pretensa identidade nacional. De todo modo, vale ressaltar, mais uma vez, a difusão da perspectiva localista, que cria uma espécie de barreira à penetração de uma literatura de matiz mais sombrio. Nesse sentido, pode-se dizer que a valorização das coisas da terra cria uma certa unidade, colocando à literatura a função de “apalpar todo o país” (CANDIDO, 2006, p. 433), dar a conhecê-lo aos seus diferentes habitantes, todos eles brasileiros.

É essa exaltação que podemos vislumbrar nos seguintes versos de Licurgo de Paiva, estampados nas páginas d’*A imprensa*, em meio aos estertores causados pela Guerra do Paraguai, ocupando, assim, um lugar de literatura oficial do país e, especialmente, a primeira página (quando a literatura aparecia, em geral, na última):

Se a causa é justa em direito
Vingamos os nossos brios;
Q’importa que corram rios
De sangue – pelo preceito?
Da honra a sã teoria
Sigamos que iremos bem...
Depois dos males d’um dia
A glória a tropel nos vem!

Eis a prova manifesta
Do que venho d’expender
É um louro que não cresta
O raio d’outro viver...
Pátria, pátria! a glória é tua...
E este brado que se escuta,
N’agonia que lh’enluta
Seu sossego perpetua!
(PAIVA, A IMPRENSA, 1869, n. 195, p. 1).

É preciso reforçar que *A imprensa*, nas diferentes fases de sua longa trajetória, pode ser tomado como um jornal de cunho mais oficial (não exatamente do governo da província, mas de um partido). O periódico mantém, portanto, algum compromisso com projetos políticos que dialogassem com a relativa centralização do poder,

contribuindo para a não fragmentação do império brasileiro em diversas repúblicas,¹⁴ intuito para o qual a unidade subjetiva proposta pela literatura romântica produzida no Brasil vinha a calhar.

Vestígios da descrença e do gótico

Porém, isso não quer dizer que não havia outros jornais na província, talvez mais livres desses compromissos e mais inclinados a publicar exercícios literários um pouco mais alinhados às características que vimos anteriormente preteridas. Um exemplo deles é o periódico *O papyro*, dirigido por David Caldas, que trazia a designação de “puramente literário” em sua primeira página. Assim como outros que se dedicavam com exclusividade à literatura, os próprios redatores tinham consciência das dificuldades de sua empresa, fato que vem expresso em seu editorial, assinado por Domenico Zampiere:

Sabemos o quanto é difícil sustentar-se um periódico nesta província, aonde, em geral, há pouco gosto pela leitura, principalmente se se trata de – publicações literárias. [...] Sai pois o *Papyro*, a ver se é mais bem sucedido que outros pequenos periódicos literários, que tem tido aqui existência efêmera. Oxalá que o nosso pobre *Papiro*, que vai hoje aventurar-se à luz da publicidade pudesse ser – pergaminho ilustre – digno dos sábios e dos homens de letras do nosso país! (ZAMPIERE, O POPYRO, n. 1, 1874, p. 1).

Essa consciência, porém, não impediu o jornal de ter o mesmo destino de outras folhas contemporâneas: ele circulou regionalmente em apenas cinco edições de quatro páginas, no ano de 1874.

Seguindo a designação que segue o seu título, o jornal se dedicava totalmente à publicação de poemas, pequenos textos em prosa ficcionais ou de cunho reflexivo, além de alguns excertos de outros jornais nacionais e estrangeiros, fazendo versões. O elemento que gostaríamos de destacar é a presença do par ‘crença’, presente por meio de textos de cunho religioso e sentimental, e ‘descrença’, presente sobretudo nas reflexões dos redatores Domenico Zampiere e Lívio Druso. Essa oscilação é característica

14. Embora se possa falar, conforme Mattos, num “renascer liberal” nos anos de 1860 (1987, p. 2), após o tempo saquarema, não podemos desconsiderar os aspectos peculiares do liberalismo brasileiro oitocentista, que fomentou o ditado, corrente em meados do século: “nada tão parecido com um saquarema como um Luzia no poder” (cf. MATTOS, 1987, p. 103). Por outro lado, Mattos pontua o cerne da política liberal como um “modo [de] assegurar o predomínio de cada grupo em seu âmbito provincial, e que deveria expressar-se numa distribuição tendencialmente mais equilibrada do aparelho de Estado pelo território imperial” (MATTOS, 1987, p. 105). Trata-se, no entanto, de uma diretiva geral, pois, como se sabe, diferentes posturas podiam ser encontradas entre os integrantes do partido, inclusive nas províncias, caso do piauiense David Caldas que, advogando, a partir de um certo momento, em prol da república e da abolição da escravatura, veio a romper com os liberais, saindo do jornal *A imprensa* e fundando seu próprio periódico político, *O amigo do povo*. Nesse sentido, pode-se pensar que *A imprensa* se torna mais compromissado com um projeto centralizador, após a saída de Caldas, em 1868 (cf. PINHEIRO, 1997, p. 69).

do tumulto emocional que o movimento romântico procurou estilizar e muito frequente nos periódicos publicados em meados do oitocentos na Faculdade de Direito de São Paulo, caso dos *Ensaíes literários* (GARMES, 2006, p. 71).

Como exemplo deste último polo, destacamos o fragmento que abre o texto “O céu do desgraçado: veleidades céticas”, de autoria de Lívio Druso:

O desgraçado tem um céu negro, tétrico e cheio de nuvens pejadas de eletricidade que ameaça fulminá-lo a cada instante!

O céu do desgraçado não é abrilhantado pelo *sol* da glória; não é iluminado pela *lua* da felicidade; não é esclarecido pela *estrela* do amor: o céu do desgraçado é na verdade um céu todo ameaçador, medonho, tenebroso e povoado de imagens terríveis!... [...]

A glória é uma mentira; a felicidade é um sonho; o amor é uma irrisão! Tudo isso é tão verdade, que dirão talvez que eu plagiei este trecho – que é tão bonito de dizer-se, quanto é horrível de sentir-se, quando a alma se debate nas agonias de um viver miserável, fastidioso, estúpido até!...

Sou ateu do deus dos venturosos; da trindade dos que veem o universo sempre cheio de luz, vazada por um prisma. (DRUSO, *O POPYRO*, 1874, n. 2, p. 4).

Talvez Castellamare pudesse ver aqui uma das vocações poéticas danificadas pela influência das conversas céticas ostentadas pelo jovem Macário, estudante protagonista da peça homônima de Álvares de Azevedo, mas sem os laivos de esperança insuflados pelo aéreo Penseroso. Será essa presença a razão de Druso antecipar a acusação de plágio que poderia sofrer? Seja como for, fato é que os elementos naturais, geralmente exaltados em poemas de cunho nacionalista, não conseguem prover consolo ao eu-lírico, que permanece entregue a um espaço inóspito, justamente porque lhe falta a crença nesses elementos potencialmente transcendentais.

Por outro lado, mesmo com essa abertura maior ao ceticismo, que tem a sua poesia, conforme ostenta Macário (AZEVEDO, 2000, p. 548), e a uma estética pautada pela negatividade, há apenas uma singela menção a Álvares de Azevedo, que aparece em nota de rodapé, como mais um dos vates que garantiam a inspiração ao gênio de Zampiere, falange composta também por Gonzaga, Casemiro de Abreu, Delfina da Cunha, Gonçalves Dias, Junqueira Freire e Castro Alves (1874, n. 1, p. 3).

É apenas no início do século XX que Álvares de Azevedo receberá maior atenção dos literatos piauienses, a ponto de suscitar uma conferência a ele dedicada, proferida por Alcides Freitas (1890-1912) na Assembleia legislativa do estado e, no mesmo ano de 1912, publicada na revista *Litericultura* (ano 1, n. 8). Tal conferência alcançou notoriedade, primeiro pela pessoa do autor, que se projetava no meio intelectual teresinense que veio a, posteriormente, formar a Academia Piauiense de Letras, em 1917. Segundo, pelo local de sua execução, o que certamente lhe garantia prestígio. Nesse sentido, é

interessante destacar que a conferência foi reproduzida num dos jornais de maior circulação da época, o *Diário do Piauí* (1912, n. 185), fazendo com que o nome do poeta paulista realmente angariasse visibilidade.

Um incidente trágico, que veio a multiplicar as referências ao autor de uma forma não vista na imprensa do século XIX, é o falecimento precoce de Alcides Freitas que, além de psicólogo, era poeta. Assim, a cada vez que se lamentava a extinção de Freitas, lembrava-se de sua conferência e fazia-se uma analogia biográfica com o autor da *Lira dos vinte anos*:

Álvares de Azevedo era o seu poeta predileto. Venerava a sua memória e dele nos dizia: 'Muito cedo subiu à glória e muito cedo morreu.' Talvez que um pressentimento ligasse, assim tão intimamente, o seu espírito à memória do genial vate paulista. Como este, Alcides Freitas brilhou, com luz própria na literatura indígena para mui cedo se finar (L.C. *DIÁRIO DO PIAUÍ*, 1913, n. 126, p. 1).

Para além dessa curiosidade, outras razões mais conjunturais podem explicar o relativo aumento da popularidade de Álvares de Azevedo na província piauiense. Uma delas é a consideração feita por Magalhães acerca do desenvolvimento sociocultural pelo qual a região passou, após a proclamação da República. Segundo a pesquisadora, “só a partir da consolidação de instituições basilares para o desenvolvimento sociocultural como escola, imprensa, produção literária e aparelho tipográfico torna-se possível a existência de um sistema literário.” (2002, p. 115). Embora Ciarlini conteste essa afirmação, problematizando-a a partir do número de analfabetos existente no estado àquela altura (2019, p. 87), maior índice do país, e da baixa capacidade para produzir impressos de toda ordem, parece razoável considerar a diversificação da produção e dos interessantes literários, sobretudo pelo surgimento de um maior número de jornais e da maior durabilidade das folhas periódicas.

Por outro lado, a hipótese que nos parece mais condizente com o caminho aqui traçado é a do esmorecimento do projeto nacionalista romântico, que permitiu a observação de aspectos literários antes rechaçados, conforme pontuado anteriormente, o que daria mais liberdade aos escritores, de maneira geral. Como desdobramento disso, podemos mencionar a profusão das correntes simbolistas no estado, que aprofundam problemáticas românticas, notadamente aquelas de cunho mais lúgubre. Entre os poetas locais que se dedicaram à corrente simbolista, podemos citar o nome do próprio Alcides Freitas e de Da Costa e Silva (1885 – 1950), talvez o mais proeminente, a nível nacional.

Ademais, num âmbito maior, podemos arrolar a contribuição de Sílvio Romero à conformação do cânone nacional, do qual não exclui a poesia de Álvares de Azevedo, tendo-a em boa conta. A sua *História da literatura brasileira* havia saído em 1888 e Freitas, que foi estudante em Recife, local onde poderia ter mais contato com a obra deste

crítico, dialoga explicitamente com o texto de Romero para proferir a sua conferência. Esse é apenas um exemplo da importância cultural da Faculdade de Direito e da própria cidade de Recife, enquanto centro intelectual influenciador das províncias do Norte do Brasil, em detrimento da Faculdade de Direito de São Paulo.

Embora ambos os estudiosos ofereçam um interessante panorama da produção alvaresiana, não deixam de discutir as questões próprias do período e que ainda se estenderão por longos anos na recepção crítica de Azevedo: pensar a binomia, explicitamente concebida no segundo prefácio à *Lira dos vinte anos*, de um ponto de vista biográfico. Essa preocupação fica patente nessa passagem: “Azevedo, meus senhores, como sentencia Silvio Romero, não foi anjo nem demônio.” (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 94). Mesmo assim, Freitas não deixa de elucubrar acerca das experiências do poeta, concluindo: “Não sei! Azevedo foi isto (em sonhos só, talvez) e foi poeta...” (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 84).

Duas das mais importantes observações colhidas em Romero e que, encampadas por Freitas, alargam a compreensão da obra do poeta paulista que até então se havia tido na imprensa piauiense são, primeiramente, a efetiva contribuição que ele havia dado para a literatura brasileira:

Álvares de Azevedo, que cedo costumou sua retina penetrante a fitar no mundo da grande poesia a luz miraculosa que no seu cérebro de gênio se fez sol, arrancou-nos da nefasta influência lusitana, abrindo um caminho largo e novo à literatura romântica daqueles tempos. (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 83).

Tal reflexão é o avesso da primeira menção crítica a Azevedo por nós discutida. Nesse momento, além de apresentar efetiva contribuição, vê-se o poeta como inaugurador de uma faceta mais moderna em nossa literatura.

Em segundo lugar e como desdobramento desse primeiro apontamento, os estudiosos enaltecem a capacidade de leitura, a vasta erudição de Azevedo. Freitas elenca autores como Lamartine, Musset, Goethe, Uhland, Shakespeare, Tasso, Schiller, George Sand e Byron. Quanto a este último, afirma ser o preferido de Azevedo, “o que mais condisse com o seu gênio de filho do século, e, por isso, o que mais vive e palpita na sua obra” (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 83). Como se vê, essa predileção, a pecha byroniana que tanto incomodou Castellamare, não se fazem presentes aqui.

A fim de apresentar e delimitar o valor da obra propriamente dita, Freitas vale-se, mais uma vez, do apoio de Romero: “Quanto ao valor da sua obra, diz Sílvio, deve se dizer que nele temos um poeta lírico e o esboço d’um *conteur*, d’um dramata e d’um crítico; o poeta’, porém, ‘é superior a todas as outras manifestações do seu talento” (ROMERO APUD FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 85). Segundo o conferencista, trata-se de algo compreensível, por ser o talento poético mais natural que os

demais e, nesse sentido, afirma que a “poesia de Azevedo, quase toda amorosa e triste, é grande e simples como a alma da Mulher, que o inspirou” (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 86), transcrevendo, na sequência, o soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria” como um dos pontos mais altos dessa inspiração.

Porém, ele não deixa de comentar a faceta humorística, nem sempre lembrada nas apresentações do poeta: “No que toca a nota satírica, engalonada de um *humour* agradável e perfeito, o poeta tem páginas em prosa e verso, que sobram para colocá-lo na linha dos que, no gênero, foram tidos como superiores.” (FREITAS, 1912, p. 89) E transcreve aquilo que considera de mais superior produzido pelo poeta no gênero: o poema “Namoro a cavalo”. Ademais, faz ressoar outras notas menos ouvidas da lírica alvaresiana, transcrevendo estrofes de “Pedro Ivo”, para ele “superior à que, com o mesmo título, escreveu o condoreiro arrojado do “Navio negreiro”” (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 88).

É importante ressaltar, a nosso ver, o momento em que Alcides Freitas parece afastar-se das afirmações de Sílvio Romero. Se ele se detém na apresentação do poeta, vocação natural atribuída a Azevedo, vê aí mais que um esboço de *conteur*. Na *Noite na taverna*, na qual Romero via “algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações” (ROMERO APUD AZEVEDO, 2000, p. 39), Freitas vê muito mais: “Escrever, aos 19 anos, os contos fantásticos da *A noite na taverna*, meus senhores, é prometer, para o futuro, ser maior do que Homero e sonhar ter na frente uma coroa de louros de luz com hastes de raios de sol!” (LITERICULTURA, 1912, p. 93) Em seguida, o conferencista passa a fazer um breve resumo dos acontecimentos atrozizados narrados pelos cinco convivas ébrios, finalizado por um “último beijo de amor” e pelo “estrondo do baque de um corpo...” (FREITAS, LITERICULTURA, 1912, p. 94).

Alcides Freitas não chega a se posicionar quanto à questão do nacionalismo literário, um dos passos finais do texto de Sílvio Romero, o qual não deixa de sentenciar o descabimento da postura antinacionalista de Azevedo em “Literatura e civilização e Portugal”. Talvez seja justamente essa ausência que permita ao escritor piauiense tecer comentário tão efusivo à *Noite na taverna*, comparando-a à grandeza de Homero. Vale lembrar que essa obra de Azevedo pode ser lida como tributária da literatura gótica e o seu destaque deixa entrever o reposicionamento dos interesses literários no meio cultural em questão, mesmo que ele ainda sofresse a ascendência das ideias provenientes do Recife. Dessa forma, a conferência de Freitas parece marcar um ponto de virada na circulação do autor da *Lira dos vinte anos* na província do Piauí, pelo que podemos apurar em nosso estudo, na verdade, ela marca quase uma estreia.

Considerações finais

Voltemos à questão que deu ensejo a essas páginas, a popularidade de Álvares de Azevedo, por meio da consideração inicial de Sílvio Romero na passagem de sua história literária dedicada ao poeta paulista:

É um dos poetas mais lidos e amados no Brasil [...]. Gonçalves Dias, Castro Alves e Fagundes Varela vêm logo após na popularidade. Isto no Brasil em geral; porquanto no Norte em especial, nenhum é mais lido e mais recitado do que Tobias Barreto, sendo para lembrar que a notoriedade deste tende a aumentar em todo o país, ao passo que a dos outros tem permanecido estacionária (ROMERO *apud* AZEVEDO, 2000, p. 26).

Afora a amizade e a admiração de Romero por Tobias Barreto, o que não lhe garantiu, como se sabe, maior circulação de sua obra, o que podemos pensar, a partir do excerto acima, é o esquematismo que constitui as histórias literárias e a própria crítica literária. Esquematismo esse que pode ser revisto, relativizado pela pesquisa das fontes primárias oitocentistas, que nos permitem observar a efetividade da circulação de obras e autores, uma vez que elas eram mencionadas de diversas formas nas páginas periódicas, os interesses que perfaziam o gosto em cada região, etc.

Se não se pode negar a notoriedade da obra de Álvares de Azevedo, como se pode aferir pela quantidade de edições que ela alcançou no século XIX e pela menção a sua obra nas páginas periódicas da corte e de Portugal, não se pode dizer que ela estava alastrada por todo o país, onde se podia entrever alguma circulação cultural, por mais diminuta que fosse. É fato, porém, que muitas vezes nos esquecemos que essas afirmações generalizantes enfatizam os centros culturais mais proeminentes, ignorando a dispersão da leitura e do gosto pelas províncias mais afastadas desses centros, no caso, Rio de Janeiro, Recife, Salvador e mesmo São Luís, chamada de “a Atenas brasileira” no período aqui discutido.

É certo que, conforme pontuamos no seu devido lugar, a pouca ressonância da obra de Azevedo na província do Piauí, justamente num momento em que ela conhecia um ápice pode ser advinda do pequeno desenvolvimento da imprensa cultural na região, que veio a ser mais significativo nas décadas de 1870 e 1880, ao observarmos o aumento do número dos jornais totalmente dedicados à literatura. Esse descompasso talvez produzisse uma lacuna temporal que dificultasse a divulgação da obra do autor. Por outro lado, outros escritores românticos, inclusive aqueles citados por Romero, têm seus poemas vez ou outra servindo de epígrafe ou disputando o espaço com os poetas locais, o que praticamente não ocorre com Álvares de Azevedo.

Nesse sentido, quer nos parecer que a hipótese da dispersão do discurso nacionalista romântico, que se desdobra no regionalismo, cumpre papel importante mesmo

nas províncias mais afastadas. Ele cria um elo que acaba dificultando o espaço para obras que não dialoguem diretamente com essa estética, caso da alvaresiana. Tal discurso, aliado ao gosto local, expresso lapidarmente nesse trecho de Franklin Távora apresentando o maior expoente piauiense do sertanismo romântico, José Coriolano de Souza Lima (1829 – 1869), assevera o que viemos pontuando: “Vocabulário, preconceitos, episódios, tudo é sumamente brasileiro, e particularmente nortista” (A IMPRENSA, 1883, v. 789, p. 4). Isso faz com que Távora afirme, a propósito de *Impressões e gemidos* (1870), que “a lágrima em Coriolano [fosse] a expressão da realidade, não a do romantismo mórbido e piegas por escola” (A IMPRENSA, 1883, v. 789, p. 4), sendo uma de suas grandes qualidades a descrição. Não por acaso, tal estudo aparece nas páginas d’*A imprensa*, um jornal mais ligado a interesses políticos, veiculando o que poderíamos chamar de voz oficial da literatura na província do Piauí.

Quando arrefeceu o discurso nacionalista romântico, que atingiu, como vimos, a força de norma, a obra de Álvares de Azevedo alcançou um outro patamar nessa província, *pari passu* a diversificação do meio cultural.

Referências

- ALVES, Castro. “Vozes d’África: o escravo”. *O argonauta*: periódico literário, crítico e chistoso. Teresina. 28 jul. 1877, v. 5, p. 2-3.
- ASSIS, Machado. “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>>. Acesso em: 23/06/2020.
- AZEVEDO, Álvares. “Anjinho”. *O Expectador*, Teresina, 3 jan. 1861, n. 92, p. 4.
- _____. “Glória moribunda”. *A imprensa*: periódico político, Teresina, 21 abr. 1869, n. 195, p. 2.
- _____. *Obra completa*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- BRANCO, Camilo Castelo. Vinte horas de liteira. *A pátria*. Teresina, 11 fev. 1871, v. 44, p. 1.
- BURGARDT, Camila Machado. *Prosa de ficção oitocentista: revisando práticas de escrita literária na imprensa paraibana*. 2018. 226f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASTELLAMARE, Pietro. Terra à terra. *A imprensa*: periódico político. Teresina, 16 dez. 1865, n. 21, p. 3-4.
- _____. Terra à terra. *O publicador*. João Pessoa, 11 out. 1865, n. 930, p. 3-4.
- CIARLINI, Daniel Castello Branco. *Imprensa e literatura piauiense na República Velha: gênese de um campo e circuitos literários*. 2019. 336f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

- DRUSO, Lívio. O céu do desgraçado: veledades célicas. *O papyro*. Teresina, 10 jun. 1874, n. 2, p. 4.
- FERREIRA, Vinícius Ribeiro Cordão; RÉGO, Ana Regina Barros Leal. Do jornalismo político à visibilidade literária: o panorama da imprensa piauiense no século XIX. *Temática*, Ano X, n. 09, pp. 122-139, Setembro/2014.
- FÉVAL, Paul. As últimas fadas. *O Piauihy*. Teresina, 10 abr. 1869, v.72, p. 1.
- _____. As últimas fadas. *O Piauihy*. Teresina, 15 abr. 1869, v.73, p. 1.
- FILHO, Alcebiades da Costa. Circulação de livros no Piauí oitocentista. In SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DO MARANHÃO OITOCENTISTA: impressos no Brasil do século XIX. n. 3, 2013, São Luís. *Atas* [...]. São Luís, UEMA, 2013, p. 1-9.
- FILHO, Celso Pinheiro. *História da imprensa no Piauí*. 3ª ed. Teresina: Zodíaco, 1997.
- FILHO, Pedro Pio Fontineles, PEREIRA, Wellington dos Santos. Nos domínios da Sexete: história, sociedade e cultura nos folhetins em Teresina-PI, na segunda metade do século XIX. In: SOUSA NETO, Marcelo de; ALVARENGA, Antonia Valtéria Melo;
- FONTINELES FILHO, Pedro Pio (Org.). *A história sob múltiplos ângulos: trajetórias de pesquisa e escrita*. Vol. 1. Teresina, PI: EDUESPI, 2020, p. 63-84.
- FRANÇA, Júlio. Ainda sobre o gótico no Brasil: o caso de Noite na taverna. In: WERKEMA, Andréa. *Cuidado, leitor: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2021, p. 89-116.
- FREITAS, Alcides. Álvares de Azevedo. *Diário do Piauihy*. Teresina, 25 ago. 1912, n. 185, p. 3-4.
- _____. Álvares de Azevedo. *Litericultura*. Teresina, ano 1, n. 8, p. 81-97, 1912.
- GARMES, Hélder. *O Romantismo Paulista: os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006.
- HOFFMANN, E.T.A. Treva na luz. *A Opinião Conservadora*. Teresina, 28 out. 1875, v.86, p. 2-3.
- L.C. Alcides Freitas. *Diário do Piauihy*. Teresina, 4 jun. 1913, n. 126, p. 1.
- MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. A educação dos leitores e a formação do sistema literário piauiense. *Scientia et Spes: revista do Instituto Camilo Filho*. Teresina, ano 1, n. 1, p. 113-132, 2002.
- MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- PAIVA, Licurgo de. “Abreu e Lima”. *A imprensa: periódico político*, 21 abr. 1869 n. 195, p. 2.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Edições das poesias de Álvares de Azevedo. Apud AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- ROMERO, Silvío. Álvares de Azevedo. Apud AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Tomo V. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.
- SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. Nas grandes e pequenas folhas: Álvares de Azevedo na imprensa lusa oitocentista. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 37, p. 156-189, 2020.
- TÁVORA, Franklin. José Coriolano. *A imprensa: periódico político*. Teresina, 8 set.1883, v. 789, p. 4-5.
- VARELA, Fagundes. “Ressureição de Cristo”. *A phalange*. Teresina, 3 jul. 1889, v. 25A, p. 2.
- ZAMPIERE, Domenico. Introdução. *O papyro*. Teresina, 23 mai. 1874, n. 1, p. 1.
- _____. “Minhas novas afeições”. *O papyro*. Teresina, 23 mai. 1874, n. 1, p. 3.

**RESSONÂNCIAS DE A DIVINA COMÉDIA NA
OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO****RESONANCES OF THE DIVINE COMEDY IN
ÁLVARES DE AZEVEDO'S WORK**

Alexandre Silva da PAIXÃO¹
Alexandre de Melo ANDRADE²

RESUMO: Este artigo almeja mostrar como *A Divina comédia* (2017), de Dante Alighieri, influenciou a obra de Álvares de Azevedo, escritor brasileiro romântico do século XIX. Ademais, abordam-se alguns críticos que perceberam esta influência dantesca no jovem poeta como Monteiro (2000), Andrade (2011) e Lucchesi (2013). Esta pesquisa foi motivada pela necessidade imperiosa de apresentar a relação entre o poeta brasileiro e a *Comédia*, pois quase passou despercebidamente pela crítica literária; por isso, mostra como a obra dantesca conferiu significado à obra azevediana, a fim de se compreender melhor aspectos inexplorados da mesma. Constatou-se, por meio de um levantamento quantitativo, que, na obra integral azevediana, as ressonâncias dantescas vão desde referências ao nome do poeta florentino, a personagens dantescas, a enredos dos cantos e a citações diretas de versos.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo. Divina Comédia. Ressonâncias. Obra azevediana.

ABSTRACT: This article aims to show how *A Divina comédia* (2017), by Dante Alighieri, influenced Álvares de Azevedo's work, romantic Brazilian writer of the 19th century. In addition, some critics are approached who perceived this dantesque influence on the young poet like Monteiro (2000), Andrade (2011) and Lucchesi (2013). This research was motivated by the imperative need to present the relationship between the Brazilian poet and the *Comedy*, as it almost went unnoticed by the literary critic; therefore, it shows how the dantesque work gave meaning to the azevedian work, in order to better understand unexplored aspects of same. It was found, by means of a quantitative survey, that, in the integral azevedian work, the dantesque resonances range from references to the name of the Florentine poet, to dantesque characters, to the plots of the songs and to direct quotes from verses.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo. Divine Comedy. Resonances. Azevedian work.

INTRODUÇÃO

Álvares de Azevedo (1831 – 1852), poeta romântico da segunda geração, embora tenha tido uma vida curta, de 20 anos, estabeleceu diálogo com grandes escritores

1. Graduando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (Departamento de Letras Estrangeiras/UFS). Email: alexandrepaixao8991@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2830-0932>.

2. Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Letras (PROFLETRAS/UFS). Doutor em Estudos Literários. Email: alexandremelo06@uol.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8467-607X>.

da literatura europeia. Monteiro (2000) percebeu a presença de Ossian, Lamartine, Shakespeare, Tasso, Goethe, Uhland, Chénier e Gilbert. Romero (2000) verificou a influência de Werner, Musset, Victor Hugo, Sand, Heine e Shelley. Stegagno-Picchio (2000) observou Nerval, Vigny, Gautier e Hofman. Carvalho (2000) ainda constatou a influência de Espronceda e Leopardi. Além do mais, a crítica azevediana é unânime em afirmar que Byron foi o escritor que lhe exerceu a maior influência, absorvendo a característica marcante do poeta inglês, o “Mal do século”. Então, nota-se que a obra azevediana é um compêndio enciclopédico de escritores franceses, ingleses, alemães, italianos, portugueses e espanhóis.

Esta pesquisa faz parte da literatura comparada e pretende contribuir para os estudos das referências estrangeiras na obra azevediana, apresentando a relação entre o poeta brasileiro e *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, poeta medieval italiano. Tal aproximação quase passou despercebidamente pela fortuna crítica, por isso é imperioso mostrar como a obra dantesca conferiu significado à obra azevediana, a fim de se compreender melhor aspectos inexplorados da mesma. Ademais, abordam-se alguns críticos que perceberam esta influência dantesca no jovem poeta como Monteiro (2000), Andrade (2011) e Lucchesi (2013). Constatou-se, por meio de um levantamento quantitativo, que, na obra integral azevediana, as ressonâncias dantescas vão desde referências ao nome do poeta florentino, a personagens dantescas, a enredos dos cantos e a citações diretas de versos.

Segundo Nitrini (1997), a literatura comparada tem sua primeira cátedra em Lyon, em 1887, e consagra-se oficialmente como disciplina por meio do francês Paul Van Tieghem, no século XIX, na obra *La littérature comparée*, na qual definiu seu objeto de pesquisa sendo que é “essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 1997, p. 24).

Dentre os estudiosos ligados à literatura comparada tradicional do século XX, o espanhol Alejandro Cioranescu fez um trabalho significativo ao esmiuçar os conceitos de influência e imitação, que na maioria das vezes são equivocados pelos comparatistas. Para o autor, “imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados” (NITRINI, 1997, p. 127). Já a influência “é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do autor” (NITRINI, 1997, p. 127, 128).

Por fim, o norte-americano Alfred Aldridge define influência como características que existem na obra de um autor que não poderiam ter existido se não houvesse lido e estudado um autor antecedente. Assim, antes de iniciar-se o *tertium comparationis*, é imprescindível que o comparatista se certifique se o autor do *corpus* da pesquisa leu a obra de seu antecessor.

A partir deste pressuposto teórico, pode-se entender nitidamente como este processo de influência e imitação da *Divina Comédia* ocorre na obra azevediana.

1. Olhares críticos

Jacy Monteiro, primo e amigo do jovem poeta, após um estudo minucioso da obra azevediana, notou a influência da *Divina Comédia* citando que foi:

No delirar do Dante [...] que adquiriu Álvares de Azevedo essa eloquência apaixonada, essa linguagem tão do coração, esse estilo melancólico, impregnado de doce suavidade, de arrebatamentos deliriosos, que tanto impressionam a quem os lê (MONTEIRO, 2000, p. 20).

A posteriori, o primeiro trabalho significativo sobre a influência de Dante na obra azevediana foi a dissertação de mestrado *Dante: um percurso pela literatura brasileira*, de Gibson Monteiro da Rocha, que mostra algumas referências indiretas da *Comédia* em “12 de setembro”, “Hinos do profeta”, “Idéias Íntimas”, “Boêmios”, “Tarde de Outono”, “É ela! É ela! É ela! É ela” – poemas de *Lira dos vinte anos* – e outras referências em *O Poema do Frade* e *Macário*. Além disso, apresenta uma referência direta no poema “Quando falo contigo no meu peito”, também de *Lira dos vinte anos*. O pesquisador constatou que “em todos os âmbitos da escrita de Álvares de Azevedo, Dante tem presença marcante, até mesmo nos discursos de feição acadêmica há alusão frequente ao poeta” (ROCHA, 2007, p. 32). No entanto, não mostra outras alusões nem analisa detalhadamente como a *Comédia* deu sentido à obra do poeta brasileiro.

Na contemporaneidade, Andrade (2011, p. 62, grifos meus) foi outro crítico que notou a influência de Dante na obra azevediana, ao mostrar que Álvares de Azevedo citava frequentemente “os escritores da **Idade Média** e da Renascença. Shakespeare aparece intensamente [...] Há um destaque, ainda, sobre **Dante**, e em menor escala Ariosto e Tasso”. Verifica-se, então, que Álvares também lia autores do medievo, dentre os quais a presença de Dante é massiva na produção literária, conforme se pode atestar na leitura de sua *Lira dos vinte anos* – considerada sua principal obra poética – e no *livro de Fra. Gondicário* – obra póstuma e incompleta do autor.

Diferentemente dos autores da primeira geração romântica, que exaltavam a exuberância nacional, o escritor “revela, em muitos dos seus escritos, profunda comoção com a natureza da Itália, a sua ‘Itália delirante’, a terra de Dante, onde imagina toda sorte de amores e venturas” (ANDRADE, 2011, p. 63, aspas do autor). Álvares de Azevedo, no poema “Itália”, de *Lira dos vinte anos*, expressa o desejo de visitar a Itália e mostra uma supervalorização das mulheres italianas, nele se encontram versos como: “Minh’alma exalarei no céu da Itália” (AZEVEDO, 2000, p. 143), “Ver a Itália e mor-

rer!... Entre meus sonhos”, “Seja aos pés da morena italiana”, “A Itália do prazer, do amor insano” (p. 144) e “Dessa Itália do amor morrer no seio!” (p. 145). Decerto os autores italianos que Azevedo apreciava aumentaram sua admiração pela pátria, inclusive no poema supracitado há um verso que remete ao poeta florentino: “Pátria do meu amor! terra das glórias / Que o gênio consagrou, que sonha o povo” (p. 144).

Outro crítico que percebeu a influência dantesca na obra azevediana foi Marco Lucchesi no livro *Nove cartas sobre a Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante*, no qual aborda que a obra florentina ficou por mais de cinco séculos sem destaque da crítica literária, tendo sido retomado apenas no século XIX seu prestígio inicial, influenciando principalmente o Romantismo brasileiro, onde as ressonâncias dantescas são recorrentes. O autor afirma também que esta:

[...] tendência atraía apenas o ferro de um punhado de nomes e episódios, minando a poderosa unidade da *Comédia*. Donde a quantidade de virgílios e beatrizes, francescas e ugolinos, capazes de alimentar a fome de citações de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães (LUCCHESI, 2013, p. 98).

Consoante a tal afirmação, Sterzi (2008) cita que *A Divina Comédia* se destacou tanto no Romantismo brasileiro que se pode dizer que a obra dantesca é um fenômeno romântico do século XIX.

2. Ressonâncias indiretas

Verificam-se ressonâncias dantescas indiretas na obra azevediana quando Álvares de Azevedo enfatiza o nome do poeta florentino, faz referência a personagens dantescas e estabelece diálogos com cantos imitando os enredos.

Atesta-se em toda a obra azevediana referência ao nome do poeta italiano. Em *Lira dos vinte anos*, aponta-se em “Hinos do profeta” o verso: “Fora belo talvez sentir no crânio / A alma de Goethe e resumir na fibra / Milton, Homero e **Dante**” (AZEVEDO, 2000, p. 181, grifo nosso). No poema “Ideias íntimas”: “Junto do leito meus poetas dormem / – O **Dante**, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron” (p. 208, grifo nosso). No poema “Boêmios”: “Se aos poetas divinos Deus concede / Um céu mais glorioso, ali Tasso, / Com **Dante** e Ariosto eu hei de ver-me” (p. 211, grifo nosso). No poema “12 de setembro”: “Fora belo talvez sentir o crânio / A alma de Goethe, e reunir na fibra / Byron, Homero e **Dante**” (p. 278, grifo nosso). Tais referências foram apontadas por Rocha (2007), conforme abordado acima.

Na obra *O poema do Frade*, notam-se 2 menções. No primeiro canto: “Que não se creia um **Dante** vagabundo” (AZEVEDO, 2000, p. 325, grifo nosso). E também no quinto canto: “Não teve o **Dante** mágoa mais profunda” (p. 364, grifo nosso).

No *Conde Lopo*, verificam-se 3 referências ao nome do mesmo. Na primeira parte da obra: “De Tasso ou de **Dante** que glória, que loiros” (AZEVEDO, 2000, p. 394, grifo nosso). Na segunda parte: “Foste **Dante** no canto tenebroso” (p. 420, grifo nosso), “Oh! Descesses do céu que eu fora vate / Como nem **Dante** nem Camões sonharam!” (p. 424, grifo nosso).

No *Macário*, há 4 referências, Azevedo cita no prefácio da obra o sobrenome do italiano: “lágrimas do **Alighieri** dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga” (AZEVEDO, 2000, p. 507, grifo nosso). Depois cita: “Escritores – todas as suas garatujas não valerão um terceto do **Dante**” (p. 550, grifo nosso), “É que ele pensa que a música do verso é o acompanhamento da harmonia das idéias, e ama cem vezes mais o **Dante** com sua versificação dura” (p. 551, grifo nosso), “Nunca te lembras do **Dante**, de Byron, de Chatterton o suicida?” (p. 553, grifo nosso). Em *Noite da taverna*, constata-se 2 menções ao nome do escritor medieval: “ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de **Dante**” (p. 578, grifo nosso) e “Na vida misteriosa de **Dante**” (p. 579, grifo nosso).

Por fim, em *O livro de Fra. Gondicário*, registra-se uma referência: “- todos se levantavam com o peito cheio dessa melancolia doce que sussurra como uma saudade que se esvai ou um amor que desabrocha, que vivem [...] do **Dante**” (AZEVEDO, 2000, p. 643, grifo nosso).

Pode-se afirmar, à vista disso, que as 26 menções ao nome de Dante, o poeta divino e misterioso, confirmam o apreço de Álvares de Azevedo pelo escritor medieval e mostram que a *Comédia* foi uma das suas obras de cabeceira, lendo-a regularmente e admirando seus cantos tenebrosos e ascensionais, seus tercetos e sua versificação em decassílabos, conforme disposto acima.

A *Divina Comédia* também aparece na obra azevediana quando o jovem poeta faz alusão a personagens. Uma personagem referenciada com frequência tanto na poesia como na prosa é Beatriz, peça central da *Comédia*, aquela que encoraja o peregrino Dante a enfrentar a desafiadora viagem pelo mundo dos mortos. No poema “É Ela! É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!”, de *Lira dos vinte anos*, há a seguinte referência à personagem: “É ela! é ela! meu amor, minh’alma / A Laura, a **Beatriz** que o céu revela” (AZEVEDO, 2000, p. 238, grifo nosso). Segundo Merquior (2000), neste poema, a personagem Beatriz é retratada como uma prosaica plebeia, uma simples lavadeira, conforme expressa o texto.

Em *O livro de Fra. Gondicário*, observa-se mais outra referência: “[...] e em torno a essa criatura branca e bela como **Beatriz** – dessa visão com harpa de oiro nas mãos finas” (AZEVEDO, 2000, p. 634, grifo nosso). Dessa vez, a personagem é descrita com uma natureza sagrada e angelical.

Outra personagem que se destaca é o conde Ugolino mencionado no canto XXXII e XXXIII do “Inferno”. Neste círculo infernal, chamado de Antenora, estão as pessoas que traíram sua pátria. Ali, Dante vê Ugolino roendo um crânio humano e lhe

pergunta o porquê de ele estar tão faminto e com tanto ódio daquele a quem devorava insanamente. O condenado lhe conta sua dramática história, dizendo que foi delatado pelo arcebispo Ruggieri, seu vizinho, e por isso as autoridades o encarceraram junto com seus filhos e netos numa torre, onde morreram de inanição. Em *O poema do frade* (2000), o eu-lírico dialoga com o canto dantesco narrando os fatos supracitados. Descreve o Conde Ugolino devorando o crânio de Ruggieri (XXXII – 124 – 139): “Não teve Dante mágoa mais profunda / Quando na sombra ergueu o condenado, / De um crânio carcomido a boca imunda / E enxugou-a em cabelo ensanguentado” (AZEVEDO, 2000, p. 364). Mostra a explicação do Conde Ugolino a Dante (XXXIII – 13 – 36): “E contou sua lívida vingança / Na mansão da eternal desesperança! Nem mais estremeceu quando passado / Do túmulo na sânie revivia... / Quando o velho rugindo sufocado / De fome e raiva ainda se torcia...” (AZEVEDO, 2000, p. 364). Além disso, registra o momento comovente em que os filhos de Ugolino lhe pedem pão (XXXIII – 37 – 39): “Como quando as crianças se mordiam, / E ardentes, moribundas, pão! pediam!” (AZEVEDO, 2000, p. 364). Azevedo apreciava este relato, pois o cita novamente em *Macário*: “O amor? Que te disse que era o amor? É uma fome impura que se sacia. O corpo faminto é como o **conde Ugolino** na sua torre – morderia até um cadáver” (AZEVEDO, 2000, p. 521, grifo nosso).

As personagens Francesca e Paolo eram certamente as preferidas de Álvares de Azevedo, pois as cita em várias obras. Em “Tarde de outono”, poema de *Lira dos vinte anos*, encontra-se uma imitação do episódio dantesco do canto V do “Inferno”. No segundo círculo infernal, Francesca, ao encontrar-se com Dante, exclama: “Direi **chorando** o lance lastimoso” (V – 126). Na segunda, quarta, oitava e vigésima estrofes, notam-se expressões similares que fazem alusão ao canto V do “Inferno”: “Volta o rosto do **passado**, e **chora** a vida”, “Pálidos sonhos do passado morto / É doce reviver mesmo **chorando**” (AZEVEDO, 2000, p. 167, grifos nossos), “Eu quero **chorar** aqui” (p. 168, grifo nosso) e “As **venturas** tão **choradas**” (p. 170, grifos nossos). Assim como Francesca conta sua “ventura” amorosa chorando, a personagem azevediana recorda-se do passado choramingando. Ademais, igual Francesca e Paolo, que liam uma obra literária (V - 127, 128), na quinta estrofe o eu poético azevediano faz o mesmo: “Onde à tarde junto dela / Eu **lia** versos de amor” (2000, p. 170, grifos nossos).

Em “Tarde de outono”, na sétima estrofe, observa-se também que o casal adúltero está sozinho (V – 129): “A casa está **deserta**” (AZEVEDO, 2000, p. 170, grifos nossos). Na nona e décima nona estrofes, faz referência à “ventura” romântica do casal italiano (V – 122): “**Ventura**, porque passaste” (id.), “E como a névoa de falaz **ventura**” (AZEVEDO, 2000, p. 169, grifo meu). Na décima terceira, décima sexta e décima sétima estrofes, vê-se a consumação do adultério por intermédio do beijo trêmulo (V – 136): “Oh! quantas vezes a medo / Nossos **lábios se tocaram**” (p. 68), “Os **lábios convulsivos**

estremecem” (p. 69), “Nossos **lábios** atrai a um bem divino / Da **amante** o **beijo** é puro como as flores” (id.). Ademais, na décima sexta estrofe, percebe-se a mudança da opacidade dos olhos da amante (V – 130, 131): “**Tingem-se os olhos** de amorosa sombra” (id.).

Identifica-se, ademais, referência ao canto V do “Inferno” no poema “Spleen e charutos”, de *Lira dos vinte anos*, que faz referência ao nome de algumas personagens que aparecem nos versos 63 e 64: “**Cleópatra** após vem luxuriosa / **Helena** vi, a causa fermentida” (ALIGHIERI, 2017a, p. 38, grifos nossos). Fazendo alusão a tais personagens, o eu-lírico cita que “No inferno estão suavíssimas belezas / **Cleópatras, Helenas, Eleonoras**” (AZEVEDO, 2000, p. 237, grifos nossos).

Os exemplos supracitados são alguns dentre a infindável referência indireta à *Comédia* que se pode encontrar na obra azevediana, por isso fez-se necessário um recorte simplificado com essas alusões dispostas acima. Com respeito a ressonâncias diretas, também foram selecionados somente 3 poemas que se encontram em *Lira dos vinte anos*, nos quais além de observar citações de versos, o escritor dialoga com os cantos dantescos, imitando-os.

3. Ressonâncias diretas

Percebemos, a partir da leitura integral da obra literária azevediana, 4 citações diretas da *Comédia*, majoritariamente em formato de epígrafe, nos poemas “Quando falo contigo, no meu peito”, “Crepúsculo nas montanhas” e “Fantasia”, cujos textos são de *Lira dos vinte anos*. A outra citação direta faz parte de *O livro de Fra. Gondicário*. Os poemas serão analisados buscando relacionar os versos dantescos com seu conteúdo, intentando mostrar como a influência de Dante conferiu sentido à obra de Azevedo.

No poema “Quando falo contigo, no meu peito”, destaca-se a seguinte epígrafe: “*Ricorditi di me...*” (AZEVEDO, 2000, p. 138, grifos do autor). Neste poema da primeira parte de *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo cita um fragmento do verso 133 do canto V do “Purgatório”, onde estão as almas do que foram assassinados de forma violenta e que mesmo assim perdoaram seus inimigos. Azevedo o escreveu em Italiano: “**ricorditi di me**, che son la Pia” (ALIGHIERI, 1966-1967, p. 181, grifos nossos). Na tradução de Xavier Pinheiro (2017b, p. 30, grifos nossos), o verso foi traduzido da seguinte forma: “**De Pia recordando-te**, em mim pensa”.

Segundo Pinheiro (2017), Pia é o nome de uma figura histórica chamada Pia del Guastelloni, que se casou com um nobre da família Tolomei, e após ficar viúva do mesmo, formou um novo matrimônio com Nello Pannocchieschi, que a assassinou em 1295, acusando-a de infidelidade. Na *Comédia*, ao encontrar Dante no purgatório, pede ao peregrino que se lembre dela e lhe diz seu nome. É provável que estivesse pedindo-lhe que ao voltar ao mundo dos vivos recordasse a seus parentes em Siena, sua

cidade natal, que fizessem súplicas a seu favor para apressar o processo de purgação dos pecados, visto que as orações *in memoriam* das “almas dos mortos que estão no Purgatório podem acelerar a ascensão ao Paraíso; os mortos estão, ali, em íntima dependência dos vivos, estão ainda em íntima relação com os familiares e amigos” (STERZI, 2008, p. 114, 115). Assim, Dante, ao sair do mundo-além, seria seu porta-voz.

Na primeira estrofe do poema de Azevedo, nota-se que a amante do eu-lírico já havia morrido e a dor do luto o consumia. Na primeira, segunda e décima estrofes, respectivamente, o eu-lírico declara que sofria por sua amante falecida: “Esquece-me esta **dor** que me consome” (AZEVEDO, 2000, p. 138, grifo nosso), “Que existência, mulher! Se tu souberas / A **dor** de coração do teu **amante**” (p. 138, grifos nossos) e “Tu sabes se uma **dor**, se uma lembrança” (p. 139, grifo nosso). Igual a Pia, que teve uma morte violenta, na terceira estrofe encontram-se expressões que remetem a um fim similar: “E quanto **sofre e padeceu** e a **febre** / E sua alma cansou na **dor convulsa**” (p. 138, grifo nosso).

Na quinta e décima estrofes, o eu-lírico declara respectivamente: “Sou um **doi-do** talvez de assim amar-te” (p. 138) e “Sou um **doido**, meu Deus! mas no meu peito” (p. 139, grifos nossos), pois previa que este amor proibido a levaria à morte. Nas duas estrofes subsequentes, algumas expressões sugerem que houve adultério ao mostrar: “Não queria calar-se a um **beijo** dela” (p. 139, grifo nosso) e “Se um lânguido olhar, no **véu do gozo**” (p. 139, grifo nosso). O beijo remete a uma demonstração afetiva preliminar e o véu do gozo à consumação do ato sexual. Diferentemente da personagem dantesca, que ainda estava purificando-se de seus pecados, a personagem azevediana já se encontra no paraíso, visto que a décima quarta estrofe mostra: “Sinto que morrerei... tu **dorme e sonha** / No **amor dos anjos**” (p. 140, grifos nossos).

Na última estrofe, o eu-lírico pede que sua amante se lembre dele: “Tem **saudades de mim**, que te pranteio!” (p. 140, grifo nosso), pedido que se relaciona à epígrafe dantesca: “**recorditi de mi**”.

Observa-se a associação do substantivo saudade com o verbo recordar, os quais fazem parte do mesmo campo semântico, pois ter saudade é uma forma de recordar-se de alguém. Ademais, o verso azevediano termina exatamente igual ao dantesco, com a preposição **de** e o pronome oblíquo **mim**. Na verdade, é perceptível que a saudade da amante perpassa inteiramente o poema. Por exemplo, no verso introdutório da décima terceira estrofe, mostra: “Adeus! rasgou-se a página **saudosa**” (p. 139).

Neste poema, percebe-se a ideia do amor impossível de concretizar-se em vida, temática que permeia a poesia romântica da segunda geração. Além do mais, é notória a presença das dicotomias “amor e medo” e “vida e morte”. Quando o poeta brasileiro se apropria desta passagem da *Comédia* que se relaciona com o teor ultrarromântico, mostra um profundo conhecimento da mesma. Segundo Vieira (2009), a dicotomia –

amor e morte – está notavelmente presente em *Lira dos vinte anos*, já que os escritores da segunda geração romântica acreditavam na felicidade depois da morte. Assim, pode-se dizer que na obra azevediana a morte não é algo negativo, “pois acreditava que nela poderia superar a dor. Por tal razão, **o amante acreditava que o encontro após a morte seria o ápice**” (VIEIRA, 2009, p. 66, grifos nossos).

É evidente, portanto, que o amor e a morte são inerentes à obra azevediana. É imperioso ressaltar que a morte é retratada positivamente pelo mesmo, pois a encarava como um meio de fugir da dor da perda, da existência melancólica e da solicitude. Segundo Veríssimo (2000), o anseio pela morte para escapar da dor existencial é uma obsessão nos textos azevedianos. Por exemplo, pode-se notar esta temática em dois majestosos poemas, “Lembranças de morrer”, nos versos: “Que o espírito enlaça à **dor** vivente [...] Eu odeio a vida como deixa o **tédio**” (p. 188, grifos nossos) e, em “Se eu morresse amanhã”, notam-se os versos: “Mas essa **dor** da vida que devora / A ânsia de glória, o dolorido afã... / A **dor** no peito endurecera ao menos” (p. 315, grifos nossos). No poema analisado acima, observam-se também 4 menções à dor pela perda da amada.

Álvares de Azevedo faz outra citação da *Divina Comédia* na epígrafe do poema “Fantasia”, que está na terceira parte de *Lira dos vinte anos*: “*Quanti dolci pensier, quanto disio!*” (p. 249, grifos do autor).

Em “Fantasia”, Álvares de Azevedo cita o verso 112 do canto V do “Inferno”, que correspondente ao segundo círculo infernal, onde se encontram os luxuriosos. O poeta transcreve fielmente a versão italiana: “*quanti dolci pensier, quanto disio*” (ALIGHIERI, 1966-1967, p. 181). Na tradução de Xavier Pinheiro (2017a, p. 30), o verso foi traduzido da seguinte forma: “Quando pude, falei”.

Identifica-se, no poema, sobretudo, uma alusão às personagens Francesca e Paolo, nobres italianos da Idade Média, que se destacam no canto V do “Inferno”, tornando-se os personagens mais famosos e citados da *Comédia*. Segundo Xavier Pinheiro (2017), Francesca era filha do governante de Ravena, Guido Polenta. Casou-se por compulsão com Giovanni Malatesta, homem nobre, já que seu pai visava interesses políticos. Com o tempo Francesca se apaixonou pelo seu cunhado, Paolo Malatesta, e tornaram-se amantes. Ao descobrir o adultério, seu marido os assassinou cruelmente. Dante conheceu provavelmente esta fatalidade quando foi embaixador de Ravena e, impressionado com a tragicidade do relato, quis pô-lo em seu poema.

Em “Fantasia”, na primeira, quinta e décima estrofes, encontram-se respectivamente os versos: “Que me deu tanta **ventura**” (AZEVEDO, 2000, p. 249, grifo nosso), “Falava em tanta **ventura**” (p. 250, grifo nosso) e “Eu só queria a **ventura**” (p. 251, grifo nosso), que remetem à fala da personagem Francesca: “Que recordar o tempo **venturoso**” (V – 122). Para Francesca, o relacionamento amoroso com Paolo foi apenas uma **ventura**, isto é, um caso efêmero e perigoso.

Francesca relata como ocorreu a traição: “por passatempo eu **lia** e o meu dileto / De **Lanceloto** extremos namorados” (V – 127, 128). Percebe-se que uma arte, a narrativa cavaleiresca, incitou-os ao pecado; no poema azevediano, na sexta e décima primeira estrofes, algo do meio artístico, a música, também estimulou os enamorados a cometer o adultério: “Tinha **músicas** suaves / Como no **canto** das aves” (p. 250) e “Ouvi **liras** suspirarem” (p. 251).

Francesca menciona que estavam a sós quando ocorreu o fato: “Éramos **sós**, de coração quieto” (V – 129). Na oitava estrofe do poema de Álvares de Azevedo, o eu-lírico relata que estava sozinho com sua amante: “Junto do altar **solitário** / **Perto** de ti me senti / Dormias **junto** de mim” (p. 250).

Enquanto liam juntos o livro, Francesca descreve: “Nossos **olhos**, por vezes encontrados / Cessam de ler; ao gesto **a cor mudara**” (V – 130, 131). Em “Fantasia”, na terceira, sétima e décima estrofes, o eu-lírico relata que seus olhos e os de sua amada também mudam a tonalidade: “E tanto fogo morria / Dos **olhos na languidez**” (p. 250), “Que meu **olhar se apagava**” (p. 250), “**Fitando** os **olhos** em mim... / Que doce **olhar de ternura** [...] De um **olhar suave** assim” (p. 251).

Francesca cita especificamente qual foi o fragmento da obra crucial ao estímulo das paixões: “**Ao lermos que nos lábios osculara** / O desejado **riso**, o heroico **amante** / Este, que mais de mim se não separa / A boca me **beijou todo tremente** / De Galeotto fez o autor e o escrito” (V – 133-137). Em “Fantasia”, apresentam-se semelhanças na segunda, terceira e décima primeira estrofes, nas quais o eu-lírico expressa que ao beijar a amante, os lábios tremeram: “Tua voz que **estremecia** / Nos meus **beijos** se afogar!” (p. 249; grifos nossos), “Que eu te **beijava tremendo**” (p. 250) e “Eu dei-te um **beijo, sorrindo** / **Tremeste os lábios** abrindo” (251).

Ao ouvir o fim horrendo que tiveram os adúlteros, Dante desmaia compadecido e exclama: “E **tombei**, como tomba corpo morto” (V – 142). No poema de Azevedo, há diversas expressões que remetem ao desmaio, entretanto, na segunda e terceira estrofes, verifica-se uma releitura mais romantizada, é a amante que o sofre: “E eu te via **desmaiar**” (p. 249) e “**Desmajava** a palidez” (p. 250).

No segundo círculo infernal, as almas são punidas numa tempestade furiosa e perpétua que as fazem girar afastando-as de seus amantes: “**Rugia**, como faz mar combatido / Dos **ventos**, pelo ímpeto encontrado / Da **tormenta** o furor, nunca abatido” (V – 29-31). Nas duas últimas estrofes de “Fantasia”, ao consumir-se a traição por meio de um beijo, a natureza se agita vigorosamente: “Rompeu-se a **névoa**... era o céu!... [...] Caía **chuva** de flores / E luminosos **vapores** / Davam azulada luz...” (p. 251).

Álvares de Azevedo cita o relato de Francesca e Paolo também em *O livro de Fra. Gondicário*, fazendo uma referência direta ao verso 120 do canto V do *Inferno*:

E quando a voz de Guido emudecia, e ele atirando a guitarra, saía – todos se levantavam com o peito cheio dessa melancolia doce que sussurra como uma saudade que se esvai ou um amor que desabrocha, que vivem e orvalham-se nos *dubiosi desiri* do Dante”. (AZEVEDO, 2000, p. 643, grifos do autor).

É importante mencionar que esta é a quarta citação direta de versos dantescos que se encontram na obra azevediana, sendo que dois são do canto V do “Inferno”.

Constata-se, portanto, que Álvares de Azevedo conhecia este canto com profundidade, pois relaciona direta e indiretamente as personagens Francesca e Paolo às suas obras. Retoma novamente a temática romântica do amor impossível, por isso os amantes almejam a morte para poderem encontrar-se no mundo-além, onde finalmente poderiam ser felizes juntos. Além disso, assim como a natureza exerce uma função preponderante na ambientação romântica, no canto dantesco a mesma é usada para punir os luxuriosos. Outras características românticas da obra azevediana que se associam ao canto dantesco são a exploração dos sentidos, sobretudo, audição, visão e tato, as dicotomias do “amor e medo” e “vida e morte” e a mulher como figura central. Na *Comédia*, Pia del Guastelloni e Francesca da Rimini são mulheres que feriram os costumes da época e tornaram-se símbolos desprezíveis de luxúria. Na obra azevediana, estas mulheres ganham destaque, já que, conforme mostra Andrade (2000, p. 57), “[...] todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, se não consanguineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, intangíveis ou desprezíveis”.

Outro poema em que Álvares de Azevedo faz referência à *Comédia* é “Crepúsculo nas montanhas”, que se encontra na primeira parte de *Lira dos vinte anos*. A quarta parte do poema começa com a seguinte epígrafe: “*Lo bel pianeta che ad amar conforta / Faceva tutto rider l’oriente*” (p. 150, grifos do autor).

Neste poema, Álvares de Azevedo cita os versos 19 e 20 do canto I do “Purgatório”. Verificam-se algumas alterações com relação à versão italiana: “Lo bel pianeta **che d’amar** conforta / faceva tutto rider l’oriente” (ALIGHIERI, 1966-1967, 159, grifos nossos). Na versão portuguesa, Pinheiro (2017b, p. 7) traduziu estes versos do seguinte modo: “A bela estrela, a amor auspiciosa / Sorrir alegre faz todo o Oriente”.

Logo após passar pelos nove círculos infernais, Dante e Virgílio chegam ao purgatório, onde podem ver novamente a luz resplandecente que emana das estrelas, respirar o ar puro, contemplar e sentir o calor da natureza, visto que, no inferno, estiveram numa escuridão tenebrosa com ar fétido e gélido. Nota-se uma semelhança entre o cenário dantesco com o do poema azevediano, quando o eu-lírico expressa na terceira estrofe: “Vim alentar meu coração saudoso / No **vento** das campinas” (p. 149, grifo nosso), na sexta estrofe: “Sentir o **vento**, respirando a vida / E livre **suspirar**” (p. 150, grifos nossos), e na décima sexta estrofe há referência à luminosidade: “E nessa argêntea **luz**, no mar de amores” (150, grifo nosso).

A priori, percebem-se alguns contrastes entre “Crepúsculo nas montanhas” e o canto de Dante, conforme o próprio título deixa óbvio, o poema descreve o eu-poético contemplando a natureza numa tarde crepuscular na montanha. Sabe-se que o canto I do “Purgatório” também ocorre numa montanha; todavia, Dante chega na entrada do purgatório durante a aurora quando “fugia ante alva a sombra matutina” (ALIGHIERI, 2017b, p. 10). Na *Comédia*, a montanha representa a ascensão ao paraíso e a purificação do ser para chegar a Deus; já na obra azevediana, a montanha representa o ponto de partida e chegada do mundo e “a possibilidade de reencontro com a origem após a experiência da existência no mundo das dicotomias e da dilaceração” (ANDRADE, 2011, p. 126).

O eu-lírico azevediano sobe a montanha para apreciar a natureza e, principalmente, após o pôr-do-sol, quer ver a luminosidade dos corpos celestes; inclusive, na sexta estrofe, ordena à estrela: “Ergue-te! eu **vim por ti**” (p. 150, grifo nosso). Em Álvares de Azevedo, “Contemplar o horizonte [...] é almejar a fusão de si mesmo aos astros celestiais” (ANDRADE, 2011, p. 126). Similarmente, Dante, ao chegar na montanha, fica estupefato contemplando a “bela estrela”, que, segundo Pinheiro (2017), representa o planeta Vênus. No poema azevediano, notam-se várias referências a estrelas que se relacionam a “lo bel pianeta”, por exemplo, na segunda parte do texto, há “pálida estrela” e “estrela do pastor”; na terceira parte, “estrela d’oiro”; na quarta parte, “entrelinhas azuis”, “estrelas brancas” e “estrelas, eu vos amo”. É imperioso enfatizar que o eu-lírico, na oitava estrofe, também usa o adjetivo **bela** para referir-se à estrela que contempla: “**Estrela** do pastor, no véu doirado / Acorda-te na serra / Inda mais **bela** no azulado fogo / Do céu da minha terra!” (p. 150, grifos nossos).

No canto dantesco, o poeta frisa a intensidade do brilho das estrelas: “A **luz** dos **santos** astros **rutilante**” (ALIGHIERI, 2017b, p. 8, grifos meus). Em “Crepúsculo nas montanhas”, observa-se, também, que as estrelas possuíam santidade, pois o eu-lírico afirma, na décima primeira estrofe, que são “lágrimas d’iro” derramadas pela “pálpebra divina”. Ademais, é notável a ênfase à luminosidade das estrelas quando lhes ordena, na décima quarta estrofe: “Ou pela noite **cintileis** medrosas” (AZEVEDO, 2000, p. 151, grifo nosso).

Além do mais, conforme já mencionado, a estrela dantesca faz alusão à Vênus, a deusa do amor, por isso no verso há uma associação ao amor: “A bela **estrela**, a **amor** auspiciosa” (I – 19). No poema azevediano, o eu-lírico também relaciona a estrela ao amor; por exemplo, na décima estrofe expressa: “Esse raio de **amor** que ungiu meus lábios” (p. 150, grifo nosso); e na décima quinta estrofe, “Do **amor** nas ilusões espera e dorme” (p. 151, grifo nosso).

Torna-se evidente, mais uma vez, que Álvares de Azevedo escolhe sabiamente o verso dantesco para compor a epígrafe do poema, pois as estrelas são componentes marcantes e indispensáveis da natureza romântica. Segundo Andra-

de (2011, p. 128, grifos meus), na poesia de Azevedo, as estrelas possuem diversas facetas, às vezes “representam o **mistério** e o **desconhecido**, ora a **tristeza** da vida que se deixa para trás, ora a **esperança** de uma vida espiritual sem os desejos despertados pela vida diurna”.

No “Purgatório”, as almas também lamentam a vida pecaminosa deixada para trás e buscam atingir as qualidades essenciais que lhes permitirão adentrar o paraíso, o domínio espiritual misterioso e desconhecido aos humanos. Nota-se justamente, na décima quarta estrofe, que o eu-lírico associa as estrelas à sombra e ao mistério: “Criaturas da **sombra** e do **mistério**” (p. 151, grifos nossos).

Considerações Finais

Depois das análises dispostas acima, é evidente, portanto, que *A Divina Comédia* permeia toda a obra azevediana. Esta influência aparece de formas variadas; por exemplo, foram encontradas quatro referências diretas de versos, duas do canto V do “Inferno” e duas do “Purgatório” (Cantos I e V). Ademais, verificam-se alusões às personagens dantescas; por exemplo, observam-se várias referências à Beatriz e ao Conde Ugolino. Ademais, o escritor, em alguns poemas, estabelece diálogos com alguns cantos dantescos e cita muitas vezes o nome do poeta italiano. À vista disso, pode-se afirmar que é incontestável a influência de Dante na obra do poeta brasileiro.

Pudemos apontar com certa especificidade o poema “Quando falo contigo no meu peito”, onde o jovem romântico cita o verso 133 do canto V do “Purgatório”, fazendo referência à personagem adúltera Pia del Guastelloni, e dialoga com o mesmo relatando a morte violenta da amante do eu poético, terminando o poema com paráfrase das últimas palavras da epígrafe dantesca.

Outra referência direta analisada foi o poema “Fantasia”, no qual Azevedo cita o verso 112 do canto V do “Inferno” e relaciona as personagens Francesca e Paolo com as do poema. O eu poético dialoga com vários versos do canto V; por exemplo, mostra que o caso amoroso foi uma “ventura”, expressa que algo do meio artístico os incita ao pecado, que estavam a sós, que houve a mudança da opacidade dos olhos da amante, um beijo trêmulo e a tempestade perpétua. Ademais, outra obra que se relaciona ao canto V do “Inferno” é o poema “Tarde de outono”, onde aparece um eu poético que narra as venturas chorosas do passado, retrata que a leitura de uma obra literária estimulou a paixão por sua amante, descreve o beijo trêmulo e a mudança de cor visual da amante. Verifica-se também uma citação direta do verso 120 do canto supracitado em *O livro de Fra. Gondicário* e referência às personagens Cleópatra e Helena no poema “Spleen e charutos”.

Percebe-se, então, que Álvares de Azevedo, ao citar personagens como Pia del Guastelloni e Francesca da Rimini, enfatiza a temática do amor impossível e a busca da morte como única forma de encontrar a felicidade no mundo-além. Ademais, assim como no canto V do “Inferno”, a natureza é um meio de castigar os adúlteros, a mesma é uma característica inerente ao Romantismo. É importante também frisar que assim como na *Comédia* as mulheres são protagonistas de vários cantos, nos poemas de Azevedo as mesmas desempenham papel central.

Encontrou-se também uma citação direta dos versos 19 e 20 do canto I do *Purgatório* em “Crepúsculo nas montanhas”. O poema azevediano e o canto dantesco se passam numa montanha. Dante contempla “lo bel pianeta” (a bela estrela) logo após ascender do inferno, o eu poético contempla as estrelas logo após sua ascensão à montanha. Ademais, a santidade e a luminosidade das estrelas são salientadas tanto no canto dantesco como no poema azevediano. Ao citar um verso dantesco que trata do sistema interestelar, Álvares de Azevedo o relaciona perfeitamente à sua obra, pois a estrela é um dos corpos celestes mais destacados da natureza romântica.

Diante destes resultados logrados, indubitavelmente, *A Divina Comédia* de Dante Alighieri exerceu influência significativa na obra de Álvares de Azevedo por meio de ressonâncias explícitas, conferindo-lhe sentido e significância.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Xavier Pinheiro. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Mondadori: Milano, 1966-67.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Obra Completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. Lira dos vinte anos. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 119-289.

_____. Macário. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 505-562.

_____. Noite na taverna. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 563-608.

_____. O Conde Lopo. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 373-498.

_____. O livro de Fra. Gondicário. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 609-653.

_____. O Poema do Frade. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 317-371.

_____. Poesias diversas. In: _____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 293-315.

- ANDRADE, Alexandre de Melo. *A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo*. Tese de Doutorado. UNESP, Araraquara, 2011.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 53-57.
- CARVALHO, Ronald de. “Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida”. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 49-53.
- LUCCHESI, Marco. *Nove cartas sobre a Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- MERQUIOR, José Guilherme. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 96-98.
- MONTEIRO, Jaci. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 19-24.
- NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: _____. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 125-182.
- _____. Percursos e teóricos. In: _____. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 18-123.
- ROCHA, Gibson Monteiro da. *Dante: um percurso pela literatura brasileira*. Tese de mestrado. UFPE, 2007.
- ROMERO, Sílvio. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 26-43.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “O fascinante Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 98-100.
- STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. Porto Alegre: Globo, 2008.
- VERÍSSIMO, José. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES, Álvares de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 43-46.
- VIEIRA, Suelen Helen Silva. *Álvares de Azevedo: a ironia no amor ou o amor na ironia*. Tese de mestrado. Rio de Janeiro. UFRJ, 2009.

REFLEXÃO CRÍTICA E PRÁXIS POÉTICA: ÁLVARES DE AZEVEDO E O SUBLIME NO ROMANTISMO BRASILEIRO

CRITICAL THOUGHT AND POETIC PRAXIS: ÁLVARES DE AZEVEDO AND THE SUBLIME IN BRAZILIAN ROMANTICISM

João Pedro BELLAS¹

RESUMO: O presente artigo pretende revisitar a obra de Álvares de Azevedo pelo viés da estética e mostrar a importância do conceito do sublime tanto para a sua reflexão crítica sobre a poesia quanto para a sua prática literária. Tal proposta evidenciará, ainda, o caráter central do sublime para o Romantismo brasileiro como um todo, algo negligenciado pela historiografia e pela crítica tradicionais, que enfatizaram os aspectos políticos desse movimento literário, sobretudo o seu papel na construção de uma identidade nacional. Para dar conta dos objetivos deste artigo, buscarei (i) elucidar a relação mais geral entre o sublime e as propostas do Romantismo; (ii) apresentar brevemente a recepção do nosso movimento romântico pela historiografia; e (iii) evidenciar o caráter central do sublime na obra, tanto crítica como poética, de Álvares de Azevedo.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime. Romantismo. Álvares de Azevedo. Poesia. Narrativa.

ABSTRACT: This paper aims at revisiting the work of Álvares de Azevedo with an aesthetic approach in order to show the relevance of the concept of the sublime both to his critical thinking on poetry and his praxis as a poet. This proposal will hopefully show the pivotal role played by the sublime in Brazilian Romanticism as a whole, something that has been neglected by the traditional literary history and criticism. This more traditional approach has mostly emphasized the political aspects of this literary movement, especially its role in the construction of a national identity. In order to achieve the paper's goals, I intend to (i) clarify the general relation between the sublime and Romanticism; (ii) briefly show how the Brazilian romantic movement was interpreted by traditional literary history; and (iii) to evince the crucial role played by the sublime in Álvares de Azevedo's critical and literary works.

KEYWORDS: The sublime. Romanticism. Álvares de Azevedo. Poetry. Narrative.

Sublime e Romantismo

Sublime e Romantismo são duas categorias que, historicamente, parecem andar lado a lado. Ao longo do século XVIII, as discussões a respeito do sublime, sobretudo na Inglaterra e na Alemanha, foram fundamentais para o estabelecimento de uma reflexão sobre a arte que privilegiava a emoção e a imaginação – tanto no que diz res-

1. Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura e graduação em Filosofia pela mesma universidade. joaobellas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelo apoio à minha pesquisa.

peito à criação quanto a sua avaliação crítica – em detrimento das rigorosas normas de composição endossadas pelos pensadores do Neoclassicismo. Poderíamos afirmar, portanto, que o sublime é um conceito cuja centralidade nos debates do período setecentista constitui um fator determinante para a consolidação de movimentos poéticos pautados em elementos mais ligados ao sentimento e a categorias ascendentes como a noção de gênio artístico (cf. ABRAMS, 2010). Dentre esses movimentos, o Romantismo talvez seja o mais importante.

Ainda que, como M. H. Abrams (2010, p. 107) apontou no seminal *O espelho e a lâmpada* (1953), a asserção de que os pensadores do Neoclassicismo baseavam os seus juízos estéticos apenas na razão não seja inteiramente verdadeira, uma vez que esses autores já haviam incorporado em seus modelos avaliativos a noção aristotélica de catarse, o papel desempenhado pela paixão na arte tornou-se um objeto determinante apenas quando foram recuperadas algumas noções importantes da Retórica clássica. Foi nesse contexto que os críticos e pensadores da arte do século XVII redescobriram o *Peri Hupsous*, que por muito tempo acreditou-se ser de autoria de Longino². O tratado grego ganhou notoriedade na era moderna a partir da publicação da tradução francesa de Nicolas Boileau, de modo que, nos últimos anos do século XVII, Longino já era considerado, ao lado de Aristóteles e Horácio, a principal autoridade para a avaliação da arte literária.

O conceito longiniano de *hupsous* – traduzido pelos latinos pelo termo *sublimis* – descreve uma experiência que proporciona o arrebatamento do leitor, e não a sua persuasão. Surgindo no momento oportuno do discurso, e não a partir de sua totalidade, ele é descrito como capaz de elevar o leitor para fora de si, por intermédio de uma intensa emoção. Dentre as cinco fontes de *hupsous*, as duas primeiras, que são inatas, são as mais importantes: a grandeza de pensamento e as paixões entusiasmadas. Essas ideias de Longino foram apropriadas pelos românticos para estabelecer as bases de sua noção de poesia. Assim, autores como Friedrich Schlegel, John Keats e, sobretudo, William Wordsworth, encontraram nas ideias longinianas as ferramentas mais adequadas para fundamentar os critérios de intensidade e espontaneidade para a criação e a avaliação da obra (cf. BELLAS, 2019).

Se, no plano teórico, é possível afirmar que as ideias longinianas constituem os alicerces que fundamentam o pensamento estético do Romantismo, naquilo que diz respeito à práxis poética, é possível observar uma influência mais marcante de outra formulação do conceito do sublime – a saber, a teoria apresentada pelo irlandês

2. A autoria do tratado é, ainda hoje, um tópico de debate entre historiadores. Originalmente, o *Peri Hupsous* foi atribuído a Cássio Longino, pensador grego do séc. III EC, hipótese posteriormente descartada pela estilometria. Sem determinar a autoria, pesquisas recentes estimam que o texto provavelmente foi escrito no séc. I EC. Por questão de conveniência, refiro-me ao autor do tratado apenas como “Longino”.

Edmund Burke em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). O tratado burkiano foi responsável por consolidar o sublime como uma categoria estética autônoma e independente do belo,³ e apresenta diversas ideias que tomariam forma na obra de poetas românticos.

As discussões ocorridas na Inglaterra ao longo das primeiras décadas do século XVIII permitiram o desenvolvimento dessa categoria estética para além da abordagem de Longino. Nesse contexto, influenciado pelas contribuições de autores como John Dennis e Joseph Addison, Burke fundamenta o seu conceito de sublime sobre a emoção do terror:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente é capaz de sentir (BURKE, 2018, p. 56).

Amparado pelas concepções características da fisiologia de sua época, o filósofo irlandês definiu o sublime como uma resposta emocional – caracterizada por uma tensão anormal dos nervos – a algo que seja terrível ou que opere de uma maneira análoga. Assim, ideias capazes de provocar tal reação – como a obscuridade, o poder, o infinito, entre outras –, mesmo quando não são diretamente terríveis, constituem uma fonte do sublime.

Dada a relação intrínseca entre o sublime e o Romantismo, é de se espantar que apenas recentemente ela vem sendo explorada no âmbito dos estudos literários brasileiros. Esse dado, no entanto, explica-se em função de um tipo específico de abordagem tradicionalmente assumida por nossa historiografia. Dada a importância do movimento romântico para o processo de constituição de uma identidade nacional em um país recentemente independente de seu colonizador, foram enfatizados os aspectos mais abertamente “nacionalistas” das obras de nossos escritores do período. Essa leitura, que sem dúvida esclarece aspectos importantes das produções de autores como Gonçalves Dias e José de Alencar, tem a desvantagem de restringir a análise e legar ao esquecimento outros elementos igualmente relevantes de obras centrais do nosso cânone literário, entre os quais poderíamos destacar o sublime.

Ao tratarmos do sublime no Romantismo brasileiro, a figura de Álvares de Azevedo é central. Isso porque o poeta não apenas explorou as ideias ligadas ao conceito em sua obra poética e ficcional como também empreendeu, explicitamente, uma reflexão

3. Burke foi o primeiro a estabelecer uma diferença explícita entre belo e o sublime, uma ideia que, com poucas exceções, se mantém até hoje nos debates estéticos. Para o filósofo ambas as categorias seriam mutuamente excludentes porque teriam como fundamento emoções distintas: o belo seria fundado no prazer e o sublime na dor (cf. BURKE, 2018, p. 56).

crítica sobre essa categoria estética. Sendo assim, o objetivo deste artigo é evidenciar o caráter crucial do sublime tanto para o pensamento desenvolvido por ele a respeito da poesia quanto para a sua produção literária – nesse caso, foram escolhidos para um breve estudo de caso o poema “Meu sonho” (1862) e o conto “Bertram” (1855). Antes de dar prosseguimento às análises desse *corpus*, é interessante recuperar a maneira como o nosso Romantismo foi entendido pela historiografia tradicional com vistas a mostrar como e por que o sublime foi apagado da abordagem de nosso movimento romântico e qual foi a recepção crítica dada às obras do poeta que iremos abordar.

O apagamento do sublime no Romantismo brasileiro

Um fator que nos permite começar a entender as razões do aparente desinteresse pelo sublime em nossos estudos literários mais tradicionais é o fato de que tanto a crítica literária quanto a historiografia brasileira possuem uma tendência a privilegiar uma literatura de caráter mais realista e documental (cf. LIMA, 1986). Inserido nessa tendência, Sílvio Romero, um dos mais importantes críticos e historiógrafos da literatura brasileira do século XIX e representante do que se convencionou chamar de crítica naturalista, censurou nosso Romantismo como um todo. Para ele, o movimento, sobretudo em função de seu caráter mais imaginativo, consistia em uma mera imitação de modelos literários europeus, e seria um opositor direto dos ideais de objetividade científica que reputava como essenciais à literatura (cf. ALVES, 1998, p. 34-35). A respeito da visão de Romero, Antonio Candido (2006, p. 58) comenta que o pensador

[...] ataca a tristeza, mal romântico, inimigo do século da ciência, que deve ser alegre e sem temores. Sendo a realidade o alvo da arte, a alegria extrema e a extrema tristeza são estados excepcionais e portanto transitórios. A realidade se espelha no equilíbrio, que é a própria humanidade. Um dos maiores crimes do romantismo, aos olhos do jovem autor, parece ser a melancolia, com a qual desvirtuou a poesia. Oferecendo ao poeta como assunto a Natureza, a Humanidade, a Família, o Amor, concebidos *cientificamente*, Sílvio mostra também aqui a influência positivista.

A valorização do caráter realista e documental, mesmo nos casos de críticos que não se opunham de maneira tão radical ao Romantismo, resultou na abordagem mencionada anteriormente, que privilegiava, de maneira explícita e quase que exclusiva, os aspectos nacionalistas da literatura. Assim, mesmo os críticos e historiógrafos que buscavam ressaltar as qualidades e virtudes de nossos escritores românticos adotavam um ponto de vista enviesado e, conseqüentemente, limitado.

O movimento romântico brasileiro teve início em um contexto pós-independência, marcado por uma tentativa de emancipação e dissociação, simultaneamente políti-

ca e cultural, de Portugal. Isso fez com que a fundação de uma literatura estritamente brasileira se tornasse uma preocupação urgente dos autores do período, que iniciaram o Romantismo no país. Conforme aponta José Veríssimo:

Favorecido pela autonomia de fato resultante da mudança da corte portuguesa para cá, pelo apartamento intelectual da metrópole começado a operar com a criação de faculdades, escolas, institutos de instrução e da imprensa, e, sobretudo, pela total independência política proclamada em 1822, e efervescência cívica por ela produzida, manifestou-se no Brasil, por volta de 1840, o movimento de reforma literária chamado o Romantismo (VERÍSSIMO, 1998, p. 193).

Em sua *História da literatura brasileira* (1916), Veríssimo busca mostrar que o impulso que possibilitou a gênese do Romantismo no Brasil era sobretudo político e marcado por um forte sentimento nacionalista. Ao falar de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), obra de Gonçalves de Magalhães que inaugura o movimento romântico na literatura brasileira, o historiador ressalta seu caráter religioso e, sobretudo, patriótico, comentando em seguida que o “patriotismo, significando com esta palavra não só o amor e devoção da terra, mas o sentimento da sua distinção de Portugal, já era [...] a feição particularmente notável da poesia brasileira” (VERÍSSIMO, 1998, p. 193). Essa feição Veríssimo imputa também aos autores posteriores a Magalhães, como Araújo Porto Alegre e, especialmente, Gonçalves Dias e José de Alencar.

No capítulo dedicado a Gonçalves Dias, Veríssimo (1998, p. 239) classifica o autor maranhense como o “primeiro e jamais excedido poeta”, principalmente por ter produzido uma obra “genuinamente brasileira”, isto é, afinada com a “psique nacional”. Essa característica estaria relacionada menos à forma do que ao “íntimo sentimento do nosso gênio com as suas idiosincrasias e peculiaridades”. Tal sentimento teria se concretizado literariamente na representação do índio, que seria a grande novidade da obra de Gonçalves Dias (cf. VERÍSSIMO, 1998, p. 243). Dessa forma, mais por incorporar em sua obra aspectos autenticamente brasileiros do que por suas virtudes estéticas de composição e de expressão – que, vale dizer, foram reconhecidas pelo próprio historiador –, o autor maranhense foi, na visão de José Veríssimo (1998, p. 249), “o maior e mais completo poeta que o Brasil criou, e o que lhe é mais afim”.

Da mesma forma, ao tratar de José de Alencar, o historiógrafo ressalta, sobretudo, sua intenção de formar uma identidade brasileira genuína por meio da literatura. Para tanto, a exemplo de suas considerações sobre a poesia de Gonçalves Dias, destaca também a utilização da imagem de nosso indígena. O uso dessa figura na obra do autor cearense é visto como o principal motor de seu projeto de formação e consolidação de uma literatura legitimamente brasileira. Assim, segundo Veríssimo, o principal elemento que colocaria a obra do autor de *Iracema* no cânone das letras brasileiras não seria estético, mas sim “patriótico”:

[...] só as suas virtudes estéticas não lhe assegurariam a proeminência que nas nossas letras ele tem, não fora a sua importância e significação na história da nossa literatura. **A vontade persistente de promover a literatura nacional, o esforço que nisto empenhou, a mesma cópia e variedade desta obra, mais talvez que o seu valor propriamente literário**, lhe asseguram e ao seu autor lugar eminente nesta história (VERÍSSIMO, 1998, p. 277, grifo meu).

As passagens da *História da literatura brasileira* de José Veríssimo demonstram a explícita preferência dada aos aspectos nacionalistas em detrimento daqueles propriamente estéticos nas abordagens de nosso movimento romântico. Essa perspectiva contribuiu fortemente para que o projeto alencariano de formação de uma identidade nacional por meio da literatura se tornasse também o modelo poético hegemônico. É nesse sentido que Antonio Candido (2012, p. 36) afirma que “o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo”. A exemplo de Veríssimo, Candido ressalta a influência do momento político sobre o movimento romântico. Segundo o crítico carioca, a independência desenvolveu na literatura uma “disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria” (CANDIDO, 2014, p. 327).

Esse ponto de vista crítico que privilegia explicitamente o aspecto nacionalista de nosso Romantismo não apenas contribuiu para sedimentar uma leitura de caráter predominantemente político e sociológico (cf. ALVES, 1998), como também relegou a segundo plano outros aspectos estéticos recorrentes em obras classificadas como românticas – além do sublime, poderíamos destacar o apelo ao sentimentalismo, recursos estilísticos comuns ao gótico literário etc. Como consequência disso, modelos poéticos que buscavam focalizar e priorizar o papel da imaginação na criação artística foram, em grande escala, diminuídos nos estudos literários brasileiros, tendo sido encarados inclusive de maneira preconceituosa. Um interessante exemplo disso é a definição proposta por Alfredo Bosi para o Romantismo:

O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico.
A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol, o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação (BOSI, 2006, p. 93).

É bastante evidente o quão importante é o aspecto social e político para a definição de Bosi. De acordo com ela, o autor romântico é, em linhas gerais, tratado como um sujeito alienado a questões sociais relevantes e, especialmente, alheio a sua

realidade nacional. Sendo incapaz de lidar com problemas dessa ordem, sua literatura seria intensamente marcada por um aspecto evasivo, o que explicaria o interesse desses escritores por ambientações medievais e exóticas, bem como a sua predileção pela noite e pela escuridão em detrimento do dia.

É interessante observar, também, que os elementos genuinamente românticos segundo a definição de Bosi – o privilégio do sonho e da imaginação, a recorrência de uma natureza expressiva etc. – são associados especialmente às obras dos autores que floresceram na década de 1850, cujo representante mais reconhecido seja, talvez, Álvares de Azevedo. Nesse caso, reconhece-se que as questões nacionais foram postas em segundo plano, dando lugar a um sentimentalismo – que teria sido inspirado, sobretudo, por autores europeus como Lord Byron e Alfred de Musset – caracterizado pelo devaneio, pelo sonho, e pela atração pela morte (cf. BOSI, 2006, p. 109-10; CANDIDO, 2012, p. 46-47). No entanto, a aparente ausência de marcas patrióticas e autenticamente nacionais nas obras desses escritores fez com que essa geração, denominada genérica e pejorativamente de ultrarromântica, não gozasse de tanto prestígio frente aos nossos críticos e historiógrafos.

Em seu ensaio “Forma romântica e psicologismo crítico”, João Adolfo Hansen (1998, p. 10), ao tratar especificamente de Álvares de Azevedo, afirma que se convencionou, desde o século XIX, aplicar ao poeta “dois protocolos de leitura, o político e o biográfico”. Por um lado, a obra do autor de *Noite na taverna* sofre críticas pelo excesso de sentimentalismo e pela falta de um elemento mais nacional, sendo muitas vezes interpretada como um modismo, uma adaptação artificial de uma temática alheia à realidade brasileira. Por outro lado, Hansen chama atenção para a utilização desmedida das convenções do mal-do-século, como ficou conhecida a geração ultrarromântica. Nesse caso, há uma grande tendência de ler sua obra por meio de eventos biográficos, considerando-a fruto ora de uma subjetividade recalcada, ora de um comportamento devasso. Tal orientação crítica, todavia, contribuiu menos para interpretar a obra azevediana como um objeto literário e estético do que para compreender o homem Manuel Antônio Álvares de Azevedo.

Esse preconceito interpretativo fez com que Álvares de Azevedo e seus contemporâneos da segunda geração perdessem o jogo antes de entrar em campo. O já citado José Veríssimo, por exemplo, ao tratar da segunda geração de poetas de nosso Romantismo, reconhece os influxos byronianos, mas jamais chega a fornecer uma análise caridosa e meticulosa da obra desses autores, adotando um tom de censura em relação a eles, tomando-os como um desvio da direção inicial da literatura romântica brasileira, que era “cristã, patriótica e moralizante” (VERÍSSIMO, 1998, p. 323). Além disso, mesmo admitindo a latente manifestação da influência do poeta inglês durante a década de 1850, Veríssimo parece considerá-la um mero acidente sem continuidade, pois,

ao comentar a influência que os autores desse decênio, sobretudo Álvares de Azevedo, exerceram sobre seus sucessores, o autor afirma que o Romantismo byroniano nunca possuiu muito espaço na literatura brasileira.

A abordagem de Álvares de Azevedo que apresento na sequência deste artigo mostrará que tais comentários passam ao largo da profundidade de sua obra. Ao se debruçar sobre o sublime, o poeta desenvolveu reflexões bastante interessantes a respeito da finalidade da literatura, inclusive no que diz respeito a sua função em um suposto projeto político de criação de uma identidade nacional. Além disso, ressaltar a presença do sublime em sua produção literária reforçará a potência e relevância dessa categoria estética nas Letras brasileiras.

O sublime e o fim da literatura

O primeiro passo para entendermos a reflexão crítica de Álvares de Azevedo e o lugar do sublime em sua obra é situar o autor de *Noite na taverna* em meio às discussões que se desenvolviam no Brasil de seu tempo, em especial a respeito do estabelecimento de uma literatura genuinamente nacional. Isso porque, se levarmos em conta apenas aqueles dois protocolos de leitura da obra azevediana apontados por Adolfo Hansen, tenderíamos a acreditar na suposição de que o poeta paulista estava alheio às questões relevantes da realidade nacional.

Em um primeiro momento, sua inserção nas discussões sobre o papel da literatura na criação de uma identidade nacional deu-se por meio de um discurso acadêmico proferido em agosto de 1849, no qual Álvares assume, abertamente, a posição majoritária segundo a qual os escritores brasileiros tinham a missão patriótica de criar uma expressão literária que fosse genuinamente nacional e que contribuísse tanto para a criação da identidade brasileira quanto para a emancipação cultural em relação a Portugal. Nesse sentido, o autor elogiava “o impulso de um livro fadado a fazer época em nossa história literária, porque foi um livro criador – os *Primeiros cantos*, do Sr. Gonçalves Dias – que veio regenerar-nos a rica poesia nacional de Basílio da Gama e Durão” (AZEVEDO *apud* SOUZA, 2016, p. 20-21).

Pouco tempo⁴ depois da publicação do referido discurso de 1849, Álvares de Azevedo modificou radicalmente a sua posição ao compor o ensaio historiográfico *Literatura e civilização em Portugal* (c. 1849-1850). Nesse texto, o autor apresenta a ideia de uma “literatura pátria” (AZEVEDO, 2016, p. 62), em oposição a uma literatura brasilei-

4. O período decorrido dentre a elaboração do discurso acadêmico, que data de 11 de agosto de 1849, e a do ensaio, composto no período que se estende entre dezembro de 1849 e fevereiro de 1850, é de apenas seis meses (cf. SOUZA, 2016, p. 21n). Como aponta Roberto Acízelo de Souza (2016, p. 21), a falta de documentos da época inviabiliza a formulação de qualquer hipótese para explicar uma mudança de posição tão radical.

ra. Azevedo adota a premissa de que o principal fator distintivo das literaturas seria o idioma. Desse modo, o ensaísta associa as ideias de língua e pátria e, uma vez que “sem língua à parte não há literatura à parte” (AZEVEDO, 2016, p. 61), a literatura brasileira estaria inserida em um domínio muito mais amplo, naquilo que Roberto Acízelo de Souza (2016, p. 22) define como “panlusitanismo transnacional e universalizante”.

Com base nesse pressuposto, Azevedo (2016, p. 62) rejeita então a noção de que “a nossa literatura deve ser aquilo que ele [Gonçalves Dias] intitulou ‘poesias americanas’”, e considera, em certo sentido, a ideia de uma literatura brasileira como uma impossibilidade de ordem ontológica (cf. SOUZA, 2016, p. 22). Sendo assim, podemos especular que, para o autor, sequer faria sentido postular que o principal objetivo de qualquer movimento literário fosse o de estabelecer uma independência cultural frente a outra nação. Esse dado é importante para a visão que o autor apresenta sobre a poesia, o que, por sua vez, envolve uma discussão sobre o sublime.

As considerações do autor acerca dessa temática encontram-se especificamente no prefácio ao poema narrativo *O conde lopo*, publicado postumamente em 1886. Nesse prefácio, Azevedo mantém um diálogo intertextual com Théophile Gautier (cf. BARROS, 2013) e propõe-se a discutir qual seria o fim da poesia. Já na abertura do texto, o autor explicita a sua posição:

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 cálice da flor alvazinha a branquear ao bando de irerês marinhas deslizando garrido nas safiras 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’água, e a bramir lá embaixo no despenhadeiro com suas vagas de espuma – 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 grão mais ardente do belo?... (AZEVEDO, 1886, p. I)⁵

O texto foi provavelmente escrito no ano de 1848 (cf. BARROS, 2013), sendo, portanto, anterior à intervenção azevediana na polêmica da construção identitária nacional. A visão apresentada no prefácio, contudo, parece confluyente com a posição explicitada pelo autor no seu ensaio sobre a literatura portuguesa na medida em que, aqui, ele considera o fim último da poesia o belo, e não o fator contingencial de criação, por meio da literatura, de uma identidade nacional.

Ainda que não seja dotada de ampla clareza conceitual, a formulação azevediana demonstra a consciência do autor – embora não seja possível afirmar o quão vasta seja a leitura de Azevedo nesse sentido, ainda mais tendo em vista a sua morte prematura

5. Com vistas a facilitar a compreensão do texto, foi atualizada a ortografia das citações da edição consultada de *O conde Lopo*.

aos 20 anos – em relação ao debate setecentista sobre as categorias estéticas do belo e do sublime. Com efeito, ao propor uma associação do sublime – ou “esse belo arrebatador” – a imagens tais quais as cataratas e os precipícios, Álvares de Azevedo mostra-se atento ao papel desempenhado por objetos vastos e grandiosos para a produção de um sentimento do sublime segundo os modelos teóricos clássicos desde a primeira formulação do conceito, no tratado de Longino.

Como é possível observar no trecho citado, o autor partilha da ideia pré-burkiana de que não haveria uma distinção efetiva entre as naturezas das ideias do belo e do sublime, tratando-se apenas de uma diferença quanto ao grau de afetação que elas produziriam na mente do sujeito. Entretanto, Azevedo opera – embora o faça de maneira pouco precisa – uma distinção conceitual entre o que chama de “belo mimoso”, e o “belo arrebatador”: o primeiro é associado ao aprazível; o segundo, ao sublime e ao terrível.

A incorporação da categoria do sublime ao modelo classificatório proposto por Azevedo é importante para legitimar a ideia defendida pelo autor de que não é tarefa da poesia estar, necessariamente, de acordo com a moral. Se lembrarmos das contribuições de Edmund Burke, o sublime relaciona-se tanto ao grandioso e infinito como àquilo que é obscuro, terrível e que sugere ideias de dor e de perigo. O estabelecimento do conceito, portanto, foi fundamental para incorporar ao âmbito da arte ideias que não estariam afinadas aos princípios e ideias relacionados à beleza.

Da mesma forma, o autor da *Lira dos vinte anos* recorre a essa categoria estética para fundamentar o gosto pelos elementos da “poesia nebulosa e Ossiânica” (AZEVEDO, 1886, p. X) dos modernos, uma poesia marcada pela sombra e pelo devaneio (cf. AZEVEDO, 1886, p. XI), e que muitas vezes lida com temas de excesso e imoralidade. Assim, ao tratar do *Don Juan*, de Byron, Álvares de Azevedo (1886, p. VII) alerta que não se trata de uma “obra de Moral”, mas que aquilo que o leitor deve apreciar é o “belo da imaginação do poeta” – sendo o belo entendido aqui não de modo *stricto sensu*, mas de acordo com a definição azevediana, que qualifica o sublime como uma experiência mais elevada do belo. Nesse sentido, podemos afirmar ainda que o sublime é importante para uma legitimação estética da obra do próprio Álvares de Azevedo, historicamente criticada por não se adequar ao projeto de construção identitária atribuído ao Romantismo brasileiro.

Álvares de Azevedo mostra-se, portanto, um autor interessante e fundamental para o entendimento do papel desempenhado pelo sublime na literatura romântica brasileira, uma vez que foi o único a abordar direta e explicitamente o assunto. Além disso, como ficará claro, uma interpretação atenta para os elementos ligados a essa categoria estética permite uma compreensão mais completa da obra literária do próprio poeta, como veremos a seguir.

O sublime na obra de Álvares de Azevedo

O primeiro objeto de nossa análise é “Meu sonho”,⁶ presente na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, publicada postumamente em 1862. O poema assemelha-se a uma balada e é apresentado como se fosse um diálogo entre o “Eu” e um cavaleiro, que, ao fim do poema, é nomeado “O fantasma”. Além de lidar com a temática da fantasmagoria, a composição apresenta um traço formal bem marcante que, por meio de seus versos eneassílabos, com cada segmento formando um pé de duas sílabas breves e uma longa, reproduz tanto o galope do cavalo quanto a incerteza e a hesitação do Eu diante da cena que ele observa e descreve. A atmosfera de incerteza é ratificada pelo campo semântico empregado pelo poeta, que investe em uma simbologia de trevas e, como o próprio título do poema indica, de sonho. Essa atmosfera onírica do poema configura-se como uma experiência de pesadelo, e a própria figura do cavaleiro é descrita pelo Eu como bastante obscura e tenebrosa, uma vez que tanto a sua armadura quanto o ambiente pelo qual ele cavalga são marcados pelas trevas:

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
(AZEVEDO, 2009, p. 188).

Além de toda a obscuridade que caracteriza a cena, os versos sugerem também uma ideia de perigo, uma vez que o cavaleiro traz consigo uma espada banhada em sangue, indicando que ele possivelmente perpetrou algum ato terrível. Isso parece ser confirmado pela segunda e pela terceira estrofes, nas quais o Eu observa um espectro que morde os pés do cavaleiro e descreve os ruídos desordenados – “um tropel” que o acompanha – que parecem indicar que ele é seguido por uma multidão que clama por vingança:

[...]
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

[...]
Tu escutas... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?
(AZEVEDO, 2009, p. 188).

6. Como será facilmente observado, a breve leitura que apresentarei aqui é, em parte, bastante tributária da célebre interpretação de Antonio Candido (1985).

Mesmo ao final do poema, a atmosfera de incerteza é mantida. Isso é indicado tanto pela nova interrogação do Eu: “Cavaleiro quem és? que mistério...” (AZEVEDO, 2009, p. 188); quanto pela resposta do fantasma, que se interpõe no meio da última estrofe do poema para lhe responder:

Sou o sonho de tua esperança,
Tua febre que nunca descansa,
O delírio que te há de matar!...
(AZEVEDO, 2009, p. 188).

A resposta do cavaleiro pouco contribui para esclarecer o mistério, e mantém um tom de incerteza e hesitação na medida em que não oferece uma solução para a inquietação do Eu, mas, ao contrário, apenas a potencializa.

Em “Meu sonho”, o sublime não é tão claramente associado à grandiosidade – salvo, talvez, no caso da imagem do tropel que vem das montanhas clamando por vingança. Contudo, o sublime é mobilizado principalmente para conferir um alto grau de incerteza ao tom e à atmosfera do poema. A essa incerteza, soma-se o emprego de um campo semântico obscuro e terrível – as “trevas impuras” percorridas pelo cavaleiro, as caveiras que lhe mordem os pés etc. – que compõe um cenário fantasmagórico evocativo de ideias angustiantes de perigo.

Estratégias semelhantes são facilmente observadas também nas narrativas em prosa que compõem o volume *Noite na taverna* (1855). A obra foi explicitamente influenciada pela tradição gótica e suas narrativas lidam com temas obscuros e considerados ofensivos à moral da época como adultério, incesto e necrofilia. Nos contos azevedianos o sublime é recorrentemente mobilizado para construir essa atmosfera de pesadelo e pavor, contribuindo para o seu efeito aterrorizante.

O conto ora selecionado para demonstração – “Bertram” – apresenta as aventuras amorosas de seu narrador homônimo, em uma trama repleta de adultério e morte. Após inúmeras peripécias, o navio no qual o protagonista se encontra é atacado por piratas. Após o combate, a embarcação encalha num banco de areia, forçando seus tripulantes a se lançarem ao mar em uma jangada. Boa parte da narrativa é voltada à apresentação dos eventos que se desenrolam enquanto os personagens encontram-se à deriva. Nesse contexto, o oceano é descrito como algo medonho. O primeiro sinal de sua imponência nos é dado através dos olhos de Bertram:

Depois [da batalha] foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que lestes o *Don Juan*, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele [...] sabeis quanto se coa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2002, p. 121-122).

A partir da impressão de Bertram, sabemos que o mar que circunda a jangada dos sobreviventes tornou-se ameaçador. O “quadro horrível” do qual a personagem nos fala consiste principalmente na vastidão do oceano. Aos olhos do protagonista, o cenário à sua volta não tem fim – é um “mar sem horizonte” – e seu silêncio absoluto potencializa seu aspecto aterrorizante. Assim, a descrição da natureza prossegue:

Uma noite – a tempestade veio – apenas houve tempo de amarrar nossas munições... Fora mister ver o Oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome, para saber o que é a borrasca – fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, às blasfêmias dos que não creem e maldizem, às lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate à porta do nada... [...] Era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton. (AZEVEDO, 2002, p. 122).

A descrição da tempestade marítima na narrativa de Azevedo apresenta um campo semântico bastante interessante, sobretudo em função da comparação do mar bravio com leões famintos e com o oceano de fogo do *Paraíso perdido*. Esses paralelos corroboram a imponente do cenário que Bertram tem a sua volta. O terror de estar perdido no meio mar, sem comida ou bebida, é então potencializado a um grau extremo pela violência do temporal, o que é atestado pelo próprio narrador, que descreve pessoas desesperadas em prantos, outras blasfemando, e outras tremendo de susto. A cena do conto azevediano, portanto, é bastante significativa no que diz respeito ao uso do sublime para a construção de uma atmosfera de medo e obscuridade.

Conclusão

Álvares de Azevedo é um autor que evidencia as possibilidades abertas pela categoria estética do sublime para as propostas do Romantismo, inclusive no movimento desenvolvido no Brasil. A leitura de sua obra atesta que se trata de um conceito que oferece subsídios interessantes para uma discussão mais ampla sobre a própria finalidade da literatura, bem como elementos formais importantes para a representação poética de certas imagens e temas.

Ao contestar o modo como a historiografia recebeu a produção azevediana e empreender uma análise de suas obras centrada na sua utilização da categoria estética do sublime, foi possível reforçar a importância desse poeta para o nosso Romantismo – junto a outros nomes mais canônicos como Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves. Por fim, a abordagem proposta neste artigo comprova que uma interpretação de nosso movimento romântico com base no sublime – e, de modo mais geral, na estética – permite lançar nova luz sobre obras clássicas do cânone literário brasileiro.

Referências

- ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *O conde lopo*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1886.
- _____. Bertram. In: FARIA, João Roberto (org.). *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário/Noite na taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Nobel, 2009.
- _____. *Literatura e civilização em Portugal*. Edição de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O sublime e o grotesco em *O conde lopo*, de Álvares de Azevedo. In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC: *Internacionalização do Regional*. Campina Grande, 2013.
- BELLAS, João Pedro. *A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro*. São Paulo, 2018. Dissertação de mestrado (Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. Imagens do Romantismo no Brasil. In: Guinsburg, J. *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 239-256. (Coleção Stylus).
- BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos). Trad. João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio e ARAÚJO, Ana Paula (Orgs.). *As artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 52-60.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Biografia literária. Tradução de Julio Jeha. In: PALMA, Anna et al. *O Romantismo europeu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 88-114.
- HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 9-23.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LONGINO. *Do sublime*. Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LOVEJOY, Arthur O. On the discrimination of Romanticisms. In: ABRAMS, Meyer H. (Ed.). *English Romantic Poets*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1975. p. 3-24.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal*. Edição de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Caetés, 2016. p. 9-24.



VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

WORDSWORTH, William. Prefácio à segunda edição das *Baladas Líricas*. Tradução de Roberto Acízelo de Souza. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007. p. 9-30.

OS BASTARDOS DO MAL DE NOITE NA TAVERNA

THE EVIL BASTARDS IN THE TAVERN

Paulo Alex SOUZA¹

RESUMO: O artigo tem como objeto de estudo a obra *Noite na taverna*, do escritor romântico brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852). Produto da feição radical da escola romântica, *Noite na taverna* é constituída por sete narrativas que versam sobre sete personagens homens que bebem em uma taverna. O foco da análise recai em cinco protagonistas, apontando algumas características deles que são derivadas de “moldes” europeus. Por isso, além de conhecer tais “moldes”, apontamos também a influência de certa literatura romântica europeia nessa obra.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo. Romantismo. Byronismo. Homem fatal. Transgressão.

ABSTRACT: The article aims to analyze the text *Noite na taverna*, by the Brazilian romantic writer Álvares de Azevedo (1831-1852). Product of the radical feature of the romantic school, *Noite na taverna* consists of seven narratives that deal with seven male characters who drink in a tavern. The focus of the analysis was on the five protagonists, pointing out some characteristics of them that are derived from european “molds”. For this reason, in addition to knowing such “molds”, we also point out the influence of a certain European romantic literature on this work.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo. Romanticism. Byronism. Fatal man. Transgression.

Introdução

Noite na Taverna é constituída por sete narrativas que têm como personagens sete boêmios que bebem à farta, e entre uma bebida e outra, decidem contar uma história pessoal. Dos sete, cinco narram uma aventura marcada pela transgressão e pelo vício, levando cada uma das cinco narrativas o nome de seu narrador. Diferentes dessas, somente a primeira narrativa, intitulada “Uma Noite do Século”, que se assemelha a um introito, e a última, intitulada “Último Beijo de Amor”. A obra é dividida em dois planos: um plano de narração externo e um plano de narração interno. O primeiro plano apresenta os rapazes já bêbados na taverna e prestes a contar suas narrativas; esse plano é constituído pela primeira e a última narrativas citadas. O segundo plano se constitui das cinco narrativas dos personagens, e o conteúdo delas se situa no passado deles. Essas cinco histórias pessoais constroem as imagens de cinco indivíduos que apresentam profundas semelhanças entre si, variando, em verdade, pouca coisa. Começemos a conhecê-los:

1. Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro, Brasil). Professor da rede pública. E-mail: pa.alexpaulo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8731-2493>.

Esse homem tinha muita infâmia no passado: profanara sua mocidade, prostituíra-a como a borboleta de oiro a sua geração, lançando-a no lodo: frio, sem crenças, sem esperanças, abafara uma por uma suas ilusões, como a infanticida seus filhos. Deus o tinha amaldiçoado talvez! ou ele mesmo se amaldiçoara... (AZEVEDO, 2001, p. 103)².

As palavras acima pertencem a Claudius Hermann, e embora ditas em terceira pessoa, referem-se ao próprio Hermann, que juntamente com Solfieri, Bertram, Genaro e Johann, constitui o time de libertinos de *Noite na Taverna*. Citamos parte de uma fala do personagem por ela servir como um programa para as vidas dos demais, assinalando características recorrentes na composição desses personagens masculinos românticos, tais como a perdição, a rebeldia, o ceticismo e a queda para o mal. A elaboração não é fortuita, mas está em completa consonância com a moda da época, conforme assevera Mario Praz (1996) em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*:

[...] na primeira parte do século, o amante fatal e cruel é, em regra, um homem; e, à parte razões tradicionais e de raça (o sexo forte permanece assim e não só de nome, até o decadentismo, quando, como se verá, invertem-se as partes), não há dúvidas de que o fascínio sinistro do herói byroniano influenciou nesse sentido (PRAZ, 1996, p. 90).

A citação faz referência ao autor que levou à perfeição o tipo do homem-fatal: George Gordon Noel Byron (1788-1824), conhecido posteriormente como Lord Byron. Foi esse autor também que maior influência exerceu em Álvares de Azevedo, como aponta Antonio Candido (1975, p. 187-188): “A influência de Byron é avassaladora nele, embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepção de vida”. Em virtude desses dois motivos, faz-se então necessário analisar brevemente a influência do autor inglês, para depois analisar o tipo do homem byroniano, e posteriormente passarmos em revista o caráter daqueles cinco citados acima.

Byronismo

Os críticos são unânimes em se referir à influência do escritor inglês, não só em nosso escritor, como na juventude de São Paulo da época, inclusive, tendo José de Alencar atestado esse fato em livro autobiográfico (cf. GOMES *apud* COUTINHO, 2004, p. 147). A moda na província era byronizar, ou seja, imitar o estilo de vida do Lorde, seu comportamento, modos e costumes. Falemos brevemente sobre ele.

2. Todas as citações de *Noite na taverna* serão dessa edição, e, para melhor fluidez da leitura, a partir desse ponto, nas citações, serão informadas apenas uma abreviação do nome da obra e a página (ex.: NT, p. 103).

Byron se esmerou em ser um transgressor; gostava, segundo Praz (1996, p. 84), de “ter a sensação de estar ferido por todas as forças da vingança celeste”. Praz (1996, p. 85) ainda afirma que a essência da índole do escritor era a necessidade de submeter-se a tumultuosas e violentas emoções com o intuito de sentir-se vivo. Assim, a paixão funciona como um combustível dentro de um motor, quer dizer, explode dentro de seu coração e faz o sangue de suas veias correr. Consoante a isso, aliou paixão e crueldade. Foi um sádico que se deliciava em torturar psicologicamente a própria esposa, Annabella, com sutis subentendidos como o de fazê-la suspeitar do incesto com sua irmã, Augusta; ou o de desejar que o próprio filho nascesse morto. Byron fez de seu matrimônio um jogo cruel e de sua esposa uma vítima impotente: “O senso moral de Byron vibra somente em condições excepcionais de crise e é somente na penosa vibração desse senso moral que Byron experimenta a euforia que é sua forma particular de volúpia: a felicidade no crime” (PRAZ, 1996, p. 86).

Mas poucos são os críticos que adentram no âmago mesmo de tal influência. Talvez Antonio Candido seja quem mais se aprofunda na análise das obras que mais forte levam o crivo do byronismo, separando primeiramente desse conjunto, as obras *O Poema do Frade*, *O Conde Lopo* e *O Livro de Fra Gondicário*, a respeito das quais, afirma:

Álvares de Azevedo [...] foi bastante pueril nas três obras acentuadamente byronianas, onde o tom coloquial, a *aisance* insinuante das digressões do modelo, a sua maestria no jogo de contrastes, se tornam incoerência palavrosa e sem nexos, com os seus condes e cavaleiros grotescos, as suas mulheres fatais, num artificialismo de adolescentes escandecido (CANDIDO, 1975, p. 189).

Já sobre o livro de contos, sustenta um juízo de outro valor:

O mesmo não se dirá das narrativas que integram *A Noite na Taverna*, onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a *pose* do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho mas fascinador, cujas regras aceitamos (CANDIDO, 1975, p. 189).

Embora breve, a crítica é acertada. Segundo Candido, nesse livro de contos, Álvares de Azevedo não se prendeu aos chavões românticos, mas aplicou uma dose certa de emoção que não deixou os personagens transformarem-se em marionetes das possíveis amarras do ultrarromantismo, como o satanismo apontado pelo crítico, que, exagerado, tende a fazer dos personagens meros robôs cruéis. Contrariamente a isso, eles são dotados de uma vivacidade humana autêntica, que a própria situação de conversa e bebedeira na taverna propicia, demonstrando assim emoções variadas, excitações, anseios, ou seja, uma flexibilidade totalmente humana.

Contemplamos isso lembrando o episódio no qual Claudius Hermann contava sua história de amor sádico, quando de repente para e começa a dormir; interpelado por um companheiro, ele brada: “— Deixai-me, amaldiçoados! Deixai-me pelo céu ou pelo inferno! não vedes que tenho sono... sono e muito sono?” (NT, p. 117). À primeira vista, esse episódio parece surgir completamente desprovido de significação, mais que isso, atrapalha de fato o desenrolar da narração. Mas, à luz das palavras de Candido, vemos esse fato ser revestido de conteúdo e relativizar (dissolver, segundo o crítico) naquele momento, a imagem cerrada do sádico inabalável: eis que a força do sono e do álcool vence o ímpeto de perversidade. Não se trata apenas de uma mera “brincadeira” do jovem autor, expressão do seu lado irônico e jocoso já apontado pela crítica, porém, de um recurso bem construído textualmente, com falas de outros personagens e do próprio Hermann em torno da interrupção, conferindo à cena maior verossimilhança.

Eugênio Gomes tem opinião semelhante à de Candido no tocante à influência do escritor inglês. Para ele, o byronismo do autor de *Noite na taverna* “não obedeceu absolutamente a um imperativo natural e isso pode ser visto através de suas narrativas dramáticas, em prosa ou verso, engendradas sob a ação desse poderoso cordial, servindo quase sempre pela mão de Musset” (GOMES *apud* COUTINHO, 2004, p. 148). Ou seja, segundo Gomes, faltaria em nosso escritor o tom convincente que Byron definitivamente possuía, tanto pela força expressiva de sua obra quanto por sua personalidade e história pessoal. Já o crítico Massaud Moisés (1985) sustenta um juízo oposto ao de Antonio Candido no tocante ao satanismo:

Definitivamente datadas, *Noite na Taverna* e *Macário* não dissimulam a cosmovisão ingênua do autor: espécie de histórias infantis às avessas, desfraldam o estandarte do sadomasoquismo em lugar de ocultá-lo no recesso dos símbolos e das alegorias. A rigor, encontra-se mais perversidade no *Chapeuzinho Vermelho*, pois no conto infantil os estereótipos do Bem e do Mal guardam carga semântica, que nos escritos de Álvares de Azevedo, onde as perversões quase chegam a deflagrar o sorriso, não pelo humor, e, sim, pelo exagero que beira o grotesco à *grand-guignol*, pela afetação e desprezo às realidades do mundo. Seu conteúdo nos parece, em suma, envelhecido para sempre (MOISÉS, 1985, p. 151).

Como já dissemos, Candido afirma que a obra em questão contém uma expressão e um brilho próprios, que atenuam o satanismo de importação. Opostamente, Moisés concebe que o mesmo satanismo não passa de uma afetação vazia, de feição exagerada que beira o grotesco, resultando em riso. Ou seja, considera que a perversidade existente nos atos dos personagens não foi bem concebida ou explorada, exatamente pela exposição, a um só tempo, exagerada e superficial, que faz deles seres mecanicamente sem nenhuma densidade psicológica. Como se vê, os dois críticos têm opiniões

completamente diferentes, mas julgamos que a crítica de Moisés não retira o valor literário de *Noite na Taverna*, somente que, como toda crítica, aponta para circunstâncias internas mal exploradas pelo autor, que por sua vez, mais ou menos consciente, deve optar por um ou outro caminho.

O homem fatal romântico

No segundo capítulo de *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, intitulado “As metamorfoses de Satanás”, Mario Praz vai traçar a origem e o perfil dos heróis cruéis das obras românticas. Tracemos rapidamente o caminho percorrido pelo crítico, visto ser de suma importância para o assunto desta parte. Como o nome do capítulo indica, a figura que serviu como polo irradiador de fascínio para os românticos foi Satanás. Praz foi buscar na *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1544-1595) uma descrição horripilante do maligno, que, posteriormente, serviu a Giambattista Marino (1569-1625) para compor ele também seu demônio, na *Strage degli innocenti*. Em ambos os casos, a imagem criada é de um monstro horrível e medonho. Contudo, o crítico assinala uma mudança de um autor para o outro: diferentemente de Tasso, que nos olhos de sua criatura colocou terror e morte, Marino acrescentou um elemento novo, pois nos olhos de seu Satanás, via ele morte e tédio. “O Satanás de Marino é depressivo porque, antes de tudo, sente ser um anjo caído”, diz-nos Praz (1996, p. 70). Veremos esse novo elemento também em um dos libertinos de *Noite na Taverna*.

A fonte principal de propagação da imagem do anjo decaído, tão cara aos românticos, foi John Milton (1608-1674) em seu *O paraíso perdido*. Com ele, “o Maligno assume definitivamente um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte; ele é ‘majestoso embora em decadência’. O Adversário torna-se estranhamente belo” (PRAZ, 1996, p. 73). De fato, esse autor foi importantíssimo em termos de influência, em *Noite na Taverna* há até uma referência ao autor inglês, da qual nos ocuparemos mais à frente. Praz vê sua influência em Friedrich von Schiller (1759-1805), que com sua obra *Os salteadores*, de 1781, também contribuiu para fixar o tipo:

No fim do século XVIII, o Satanás miltoniano transfigura seu sinistro fascínio no tipo tradicional do bandido generoso, do sublime delinqüente. O salteador Karl Moor de Schiller (1781) é um anjo bandido à maneira dos de Milton (...). Também Schiller, nas pegadas de Milton, fala da ‘majestade’ de seu salteador, do ‘honorável malfeitor, monstro majestoso’ (PRAZ, 1996, p. 74).

Das duas últimas décadas do século dezoito em diante, o tipo satânico faz-se personagem cada vez mais presente nos romances europeus:

Rebeldes em grande estilo, netos do Satanás de Milton e irmãos do Salteador de Schiller começam a povoar as perspectivas pitorescas e goticizantes dos romances de terror ingleses no final do século XVIII. As figurinhas de ‘bandidos’ que formavam um agradável motivo decorativo nas paisagens de Salvador Rosa, então em moda, animaram-se nas páginas de Mrs. Ann Radcliffe, “o Shakespeare dos romancistas”, tornaram proporções gigantescas e satânicas, encapuzados e tortos como espectros de Goya (PRAZ, 1996, p. 75).

Como aponta o crítico, a escritora inglesa Ann Ward Radcliffe (1764-1823) deu enorme contribuição para a construção e fixação da imagem do homem fatal, sua influência estendeu-se até Byron. “A obra-prima de Mrs. Radcliffe é a figura de Schedoni em *Italian, or the confessional of the black penitents* (1797)” (PRAZ, 1996, p. 75). Não convém aqui falar da obra, somente dizer que ela é de importância capital ao tema tratado, pois Praz, partindo do monge Schedoni, nota

certos elementos recorrentes nos homens fatais dos românticos: a origem misteriosa, que se supõe ser ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis. Há decididamente algo do Satanás de Milton nesse monge (PRAZ, 1996, p. 76).

O receituário acima foi aplicado e desenvolvido à perfeição por Lord Byron, como podemos comprovar numa longa citação de Praz (pp. 78, 79 e 80) de três cantos de *Lara*, uma obra do poeta. Fazendo muito rapidamente um apanhado das traços encontrados na citação, dizemos que o herói byroniano é pálido, atraente, tímido, orgulhoso, misterioso, de índole contraditória e espírito errante, dono de um sorriso escarnekedor, de juventude desiludida e vida tempestuosa, é pervertido, ativo e inesquecível para aqueles que topam com ele. São estas as características fundamentais das quais devemos partir para conhecermos de perto os celerados de Álvares de Azevedo.

Contudo, uma observação a respeito do conteúdo analisado é igualmente fundamental. De modo diverso dos romances ou das grandiosas obras em verso de autores europeus – nas quais os personagens de modo geral, mas mais ainda o protagonista, podem ser trabalhados com mais apuro, aprofundando na caracterização externa e interna dos mesmos – em *Noite na Taverna*, pelos seus contos serem histórias curtas contadas oralmente pelos próprios personagens, estes não apresentam a mesma riqueza de detalhes, a mesma densidade psicológica, enfim, o mesmo acabamento requintado que seus modelos estrangeiros possuem. Esse fato nos força a trabalhar, muitas vezes, com poucas e fracas referências, indícios ou situações que comprovem o que falamos, mas que eles estão presentes nos textos não resta dúvida, basta equipar os olhos com o arsenal crítico para vê-los com precisão.

SOLFIERI

A começar por Solfieri, um profanador de túmulos e necrófilo. Sua personalidade não é aprofundada na narração, privilegiando-se a ações e situações pelas quais passa o personagem. Mas nele encontramos a característica existente em todos os outros: a transgressão, a predisposição do espírito para atrair e deixar-se atrair por tudo que implica violação da conduta aceitável. Assim, ao passar pela rua, vê uma sombra de mulher na janela de um palácio, imediatamente essa predisposição o impele a espreitá-la e segui-la até o cemitério. Em outro momento, carregando pela rua a mulher com que havia se relacionado sexualmente dentro de um templo, ele é parado por guardas noturnos que o interrogam a respeito da mulher – pensam se tratar de uma defunta; Solfieri chega seu rosto ao da moça, e convida um dos guardas que faça o mesmo a fim de sentir-lhes a vida nos lábios. O seu pensamento no exato momento da atitude do guarda reforça sobremaneira o que dissemos antes: “O guarda chegou-lhe os lábios: os beijos ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias...” (*NT*, p. 25). O frio das mãos não é decorrência da temperatura externa, antes, vem da frieza e crueldade que os heróis azevedianos, à semelhança dos byronianos, têm.

Solfieri sente-se ainda um vampiro a sugar a vida das mulheres que possui. É mais ou menos isso que deixa entrever a respeito da condessa Barbara, com quem passara a noite em orgias, e de quem afirma: “nos lábios daquela criatura eu beberei até a última gota o vinho do leite” (*NT*, p. 22). Em suma, Solfieri é um perfeito perverso como o são os verdadeiros homens fatais da literatura, e sua característica de necrófilo não deixa margem para dúvidas.

GENNARO

Em Gennaro, o ímpeto transgressor faz-se ainda mais visível. O enredo da história é simples, e de certo modo, previsível. Ele é um bonito moço de dezoito anos, aprendiz de pintura na casa de Godofredo Walsh, que por sua vez, é casado em segundas núpcias com a jovem Nauza, possuindo uma filha também jovem do primeiro casamento, Laura. Trata-se de uma situação que já aponta para os seus desdobramentos: o envolvimento do jovem com as mulheres da casa. Somente o fato de se envolver, primeiramente com a filha, depois com a esposa do mestre, não faz de Gennaro em definitivo um celerado ao molde byroniano. Temos que analisar a essência daquele ímpeto a que nos referimos, para podermos visualizar com mais segurança o caráter de homem fatal dele. Cabe então uma pergunta: o que impulsiona o narrador a se relacionar afetiva e sexualmente com as mulheres da narrativa? A resposta, cremos, está na própria situação em que se encontrava o narrador, acrescida de uma característica que quase todo jovem possui: o anseio por sexo.

Gennaro tinha dezoito anos, Laura, quinze e Nauza, vinte. Eram três formosos jovens convivendo num mesmo ambiente, eram duas tentações carnisais a um único moço; dessa situação, ao mesmo tempo propícia e sedutora, é que se dão os relacionamentos em questão, como comprova o episódio no qual Laura, aproveitando-se de que seu pai e sua madrasta estavam ausente, entra no quarto de Gennaro enquanto ele dormia, e se deita ao seu lado. Ele conta não haver resistido àquela beleza inocente: “O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu: isso tudo, ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu...” (*NT*, p. 68). Concluímos que em Gennaro, a essência da transgressão obedece somente ao imperativo sexual.

Isso arranha sua postura de homem fatal porque reduz a um impulso sexual juvenil aquilo que nos verdadeiros celerados é pura volúpia da transgressão: viola-se por um prazer intrínseco ao ato de violar. Gennaro está muito aquém de tal intenção, e sua índole não tem qualquer semelhança com aquele apanhado de características que reunimos a partir do texto de Byron. Nosso protagonista não tem nada de temível, não é orgulhoso, misterioso ou rebelde; também não é pervertido, ativo e nem possui vida tempestuosa. Uma rápida autodefinição resume o caráter de Gennaro naquele tempo: “Eu era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico” (*NT*, p. 66-67). Ele é puro como o amor que sente pela esposa de Godofredo, Nauza: “Amei-a, mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos” (*NT*, p. 67). Sem sombra de dúvida, Gennaro não é o amante fatal e cruel que alia, consciente e sadicamente, o amor pela amada ao sofrimento que causa a esta.

Outros dados comportamentais do narrador do conto também contribuem para minar sua imagem de herói fatal. No momento em que Godofredo surpreende a esposa com Gennaro no leito, vemos a postura submissa e fraca de um rapazola diante da fúria de um pai que não cessava de lamentar a filha morta: “tomou-me pelo braço com força, acordou-me, e levou-me de rasto ao quarto de Laura” (*NT*, p. 73). O velho atira Gennaro ao chão, forçando-o a ver uma tela cujos personagens eram o próprio Gennaro e Laura moribunda: “Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela: e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado a janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico... Um tremor, um calafrio se apoderou de mim” (*NT*, p. 73-74). Godofredo subjuga o jovem sem dificuldades, humilhando-o todas as noites e fazendo dele uma marionete. Isso fica ainda mais patente em outra situação, na qual Gennaro é conduzido por Godofredo até um despenhadeiro onde, mais uma vez, o velho manipula e humilha o narrador, obrigando-o a precipitar-se no abismo:

Eu estava ali pendente junto a morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, seus braços musculosos me quebrariam como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu... eu era uma criança débil [...].

Eu tive medo (*NT*, p. 79).

Como vemos, fraqueza e medo, contrariamente aos grandes rebeldes românticos, são atributos de Gennaro. A discussão entre os dois – que não citamos para não alongar demais a análise – à beira do abismo, também mostra como Gennaro se deixa dominar e oprimir por mestre Walsh, que habilmente o persuade com um discurso acusador. Por fim, a pressão exercida por Godofredo é tal que o protagonista se lança no despenhadeiro, mas, naturalmente, não morre.

Em virtude do exposto acima, temos então que investigar o que há em Gennaro que o filie ao tipo satânico. Mario Praz nos dá a orientação adequada ao falar sobre o tipo de herói fatal: “Eles disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita” (PRAZ, 1996, p. 87). A destruição que os atos de Gennaro acarretam para aquela família, cremos ser o único ponto de contato verídico entre ele e a imagem que estudamos: a morte trágica é o final das duas mulheres e de Godofredo. É evidente a não intencionalidade por parte de Gennaro, isto é, ele não provoca propositadamente a morte deles, ele sequer almejava esse objetivo; daí a palavra maldição se encaixar perfeitamente, pois como tal, não dá ao sujeito o direito de escolher se a quer ou não, se deseja transferi-la ou não. Laura, Nauza e Godofredo foram tocados pela fatalidade no instante em que se relacionaram com Gennaro, e o preço que pagaram por isso foi a morte.

CLAUDIUS HERMANN

A história desse também conjuga amor e fatalidade, só que de maneira conscientemente cruel. Em Claudius Hermann encontramos muitas daquelas características que agrupamos anteriormente, a começar pelo viver depravado. São dele as palavras da citação na introdução, com as quais ele declara a existência libertina que levava, bem ao modo dos celerados byronianos, como também o sentimento de haver sido amaldiçoado por Deus como o próprio Byron, que gostava de se sentir alvo da vingança celeste. O satanismo também é marca de sua personalidade, manifesto até em sua gargalhada “sombria como a insânia, fria como a espada do anjo das trevas” (*NT*, p. 119).

Mas é pelo seu envolvimento com a duquesa Eleonora que podemos contemplar inteiramente sua postura de homem fatal. Claudius se apaixona por ela, mais que isso,

tem verdadeira obsessão, e a quer a qualquer preço. Embora falando em terceira pessoa, assim ele define a índole do seu amor: “Amava e queria: a sua vontade era como a folha de um punhal – ferir ou estalar.” (NT, p. 92). De imediato pode-se reconhecer que para Claudius a morte caminha lado a lado com o amor. Sua obsessão é tamanha que decide raptar a duquesa a fim de convencê-la a deixar seu marido, o duque Maffio, e ficar com ele. Depois de um baile no palácio do duque, Claudius, valendo-se do artifício de dopar a mulher, finalmente a rapta, levando-a para uma estalagem.

Como dissemos acima, o protagonista deste conto tem plena consciência de que o amor que sente por Eleonora mantém íntima ligação com a fatalidade, e não poupa a amada de ouvir isto quando sente a resistência dela em concordar com o plano traçado por ele para os dois: “— Que te importam meus sonhos, que te importam meus amores? Sim, tens razão! Que importa à água do deserto, à gazela do areal que o árabe tenha sede ou que o leão tenha fome? Mas a sede e a fome são fatais. O amor é como eles: entendes-me agora?” (NT, p. 108).

Dentro do quarto da estalagem, Eleonora vive aquilo que Praz observa quanto aos heróis fatais da literatura romântica: “O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima” (PRAZ, 1996, p. 87). Friamente irresoluto, Claudius faz sua amada experimentar o medo e o desespero: “— Por compaixão então esclarecei-me nesta dúvida: por que tudo isso que eu vejo? Tudo o que penso, o que adivinho é muito horrível!” (NT, p. 102). Outra atitude, expressa verbamente pelo narrador, também atesta seu caráter cruel. Diante da firme resistência de Eleonora para que fosse viver com ele, Claudius ameaça matá-la: “Se quiseres... senão seria horrível... não sei o que aconteceria: mas quem entrasse neste quarto levaria os pés ensopados de sangue...” (NT, p. 111). Com essas palavras ele comprova aquilo que já havia dito, isto é, que para ele o amor e o ódio estão lado a lado, por isso, à recusa de sua oferta de uma vida de felicidade e dedicação, Claudius expõe a opção contrária: a morte.

A esse personagem pode-se aplicar as palavras de um personagem de Byron, Manfredo, à sua amada, as quais Praz considera como o ponto crucial dos heróis fatais: “Eu a amava e a destruí!” (BYRON *apud* PRAZ, 1996, p. 87). Quanto a isso, devemos somente anotar que não é Claudius quem a destrói efetivamente, mas sim o esposo dela, o duque Maffio, que volta posteriormente para se vingar e a mata. Porém, é incontestável que pela vontade e ação inconseqüente do narrador do conto, a vida de Eleonora foi completamente modificada; ela foi alvo da vingança do duque mesmo não tendo escolhido por livre e espontânea vontade viver com Claudius, que tinha por ela obsessão e destruiu a sua vida. Em virtude disso, aquelas palavras finais de Mario Praz utilizadas em relação a Gennaro, se ajustam melhor ainda à figura de Claudius Hermann. Eleonora caiu em desgraça ao se tornar objeto de desejo de Claudius, foi uma vítima impotente do sentimento fatal deste personagem.

JOHANN

Quanto a este, não há muito o que falar visto que ele não apresenta riqueza de caracteres do tipo aqui estudado. Mas certo é que ele encarna o tipo rebelde, e como este, a perdição também é marca de sua vida: “Quanto a amantes, meus amores eram como a sede dos cães das ruas, saciavam-se na água ou na lama... Eu só amara mulheres perdidas” (NT, p. 128). Como nos demais, em Johann o satanismo também se faz presente, ou seja, há nele aquela disposição para o mal impelindo-o ao assassinato e à corrupção. Três episódios decerto o ligam ao tipo satânico, ainda que tal ligação seja tênue. O primeiro é o assassinato que pensara ter cometido (isto porque o indivíduo sobreviveu). Jogando num bilhar, Johann agride um rapaz que revida a ofensa. Ambos decidem resolver o impasse por meio de um duelo com armas de fogo. Johann sai ileso enquanto o outro é alvejado. Não podemos somente acreditar que a participação do narrador num duelo se deva ao fato de ele ser um homem fatal, se assim fosse, o outro participante também seria. Além disso, como se sabe, o duelo foi uma prática secular reconhecida pelo Estado: com ele os homens “lavavam” a honra. Ou seja, podemos conceber que Johann duelou porque assim mandava a tradição.

O outro episódio é o assassinato de um homem que o seguira para lhe matar. Nesse caso, também há como que um véu sobre a intenção satânica, a revestir o episódio de uma significação natural: Johann agiu em legítima defesa como qualquer pessoa agiria se estivesse para ser assassinada. Mas é óbvio que a imagem de homem inatingível prevalece, pois ele escapou de duas situações mortais na mesma noite. O último episódio evidencia melhor o instinto perverso de Johann. Após deixar caído no chão aquele que duelara com ele, o narrador pega duas cartas que estavam com o rapaz: uma que ele escrevera para a mãe, e outra que a mulher amada do rapaz escrevera para ele. Esta segunda era um recado que marcava um encontro naquela noite. Como reflexo do desrespeito e perversidade dos homens fatais, Johann toma o anel do dedo do rapaz e vai em seu lugar se encontrar com a mulher, relacionando-se sexualmente com ela, que acreditava ser ele seu amado, sendo, na verdade, o seu irmão. Essa atitude do protagonista talvez seja o elo mais forte de ligação dele com o tipo rebelde, pois mostra o instinto de praticar o mal, que não hesita em abusar da ingenuidade alheia pela prática do incesto. A pobre moça, sua própria irmã, foi vítima do ímpeto maléfico existente em todo homem de traço byroniano.

BERTRAM

Depois de passarmos em revista quatro personagens que apresentam, uns mais outros menos como vimos, traços dos heróis byronianos, chega a vez de analisar aquele que é o ápice do tipo em *Noite na Taverna*: Bertram. Este é o representante

mais bem acabado do homem fatal e satânico no livro, não só pelo fato de possuir várias daquelas características reunidas a partir do modelo byroniano, mas também porque sua história é mais rica em peripécias e aventuras que as demais, e por elas o personagem demonstra a índole que detém. Até o conto em si parece possuir mais engenhosidade que os outros, abundando em metáforas e comparações que convençam por uma vitalidade própria.

Mas antes de entrarmos no mapeamento das características fatais de Bertram, conheçamos o paralelo destas. A história do personagem começa quando ele estava apenas enamorado de uma bela moça chamada Ângela. Seu amor é forte e sincero ao ponto de almejar casar-se com ela, mas os planos são drasticamente interrompidos pelo pai de Bertram, que o chamava à Dinamarca. A despedida dos amantes mostra a intensidade do relacionamento: “Foi uma noite de soluços e lágrimas, de choros e de esperanças, de beijos e promessas de amor, de voluptuosidade no presente e de sonhos no futuro...” (NT, p. 33). O amor verdadeiro envolvia os dois e uma vida conjugal ao molde burguês era o desejo de Bertram. Esses fatos mostram ainda a pureza e a boa intenção de ambos os personagens, que assim se colocam no lado da Virtude.

Não apenas distante mas de lado oposto, é a conduta dos dois após o regresso de Bertram. Passados dois anos, ele encontra Ângela casada e com um filho, apesar disso, reatam o relacionamento, que é logo descoberto pelo marido dela. Neste ponto, a vida dos personagens tem uma virada radical, pois em uma noite a mulher assassina o marido e o filho, e convida a Bertram para viver loucamente: “Foi uma vida insana a minha com aquela mulher! Era um viajar sem fim” (NT, p. 37). Depois de um tempo Ângela o deixa, mas sua influência marca a vida de nosso narrador de maneira fatal: “deixou-me os lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio de gérmen de vícios que ela aí lançara” (NT, p. 38). A partir daí, Bertram se torna um completo homem fatal, devasso e cruel: “Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração” (NT, p. 38). E agora entramos de vez na análise das características do tipo satânico.

Como os heróis byronianos, Bertram também espalha a infelicidade àqueles que surgem em seu caminho. Isso, o sentiram muito bem uma moça de dezoito anos e seu velho pai viúvo, que, demonstrando misericórdia cristã, resolveram ajudar Bertram quando o encontraram ébrio, ferido e caído no chão, na frente do palácio deles:

Não era amor decerto o que eu sentia por ela – não sei o que foi – era uma fatalidade infernal. A pobre inocente amou-me; e eu recebido como o hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela. [...] Depois enjoei-me dessa mulher. A saciedade é um tédio terrível, uma noite que eu jogava com Siegfried – o pirata –, depois de perder as últimas joias dela, vendia-a (NT, p. 38-39).

Como em outros personagens, a vida de Bertram leva a marca da fatalidade, cuja força destruidora também alcança àqueles a sua volta. Mas outro elemento que não podemos deixar de notar é o tédio, que vem estabelecer uma ligação direta entre nosso narrador e o Satanás d'*O Paraíso perdido* de Milton, de quem falamos anteriormente. Igualmente ao Satanás miltoniano, Bertram é melancólico certamente porque sente-se atingido pela fatalidade que desnor-teou a vida planejada por ele, como também da insaciedade advinda depois de sua intensa relação com Ângela.

Bertram encarna tão profundamente o tipo rebelde que se assemelha ao Satanás do *Paraíso* também em outro aspecto, o orgulho. Sobre o personagem de Milton, Praz ressalta a sua rebeldia indômita, a sua postura majestosa em meio à decadência. Álvares de Azevedo atentou de fato para essas qualidades ao compor a índole de Bertram, como se pode comprovar no episódio em que o personagem encontra-se junto a outros tripulantes no meio do mar, numa simples jangada, atravessando uma terrível tempestade:

Uma noite, a tempestade veio... apenas houve tempo de amarrar nossas munições... Fora mister ver o Oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome, para saber o que é a borrasca!... fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, as blasfêmias dos que não creem e maldizem, as lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate à porta do nada... E eu, eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto. Cada vaga que varria nossas tábuas descosidas arrastava um homem – mas cada vaga que me rugia aos pés parecia respeitar-me. Era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton – o cego: quando eles passavam cortando-as a nado, as águas do pântano de lava se apertavam: a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal! (NT, p. 48-49).

A comparação com um bando de leões dá uma ideia da dimensão tenebrosa que a situação apresenta; a descrição das atitudes dos outros homens também reforça tal dimensão: uns, blasfemavam e maldiziam, outros, choravam, soluçavam e tremiam de medo, enfim, todos se desesperavam ante à morte que os rondava. Somente Bertram permanecia frio e inabalável, não temia nem tremia, pelo contrário, ria diante da desgraça iminente, ou seja, escarnecia de tudo aquilo que se passava com ele e com os demais. Como não fosse o bastante, lança uma suposição que o liga de vez à senda dos homens satânicos à maneira de Milton: afirma ele que cada onda que batia contra a jangada levava um homem, mas cada onda que se aproximava dele, o respeitava. Como o anjo decaído Lúcifer, Bertram conserva uma postura majestosa ainda que em face da decadência beirando a morte; é ativo, orgulhoso e destemido como um ser imortal que vê os homens comuns do alto de uma posição superior.

A comparação final coroa tudo o que dissemos até então, além de não deixar margem para dúvida quanto à influência de Milton, pois remete a uma cena da obra citada do escritor inglês. A imagem é forte e mostra a habilidade do jovem autor em

carregar seu texto com recursos que mexem com a imaginação do leitor: um rio ou pântano no qual os anjos caíram e punham-se a nadar, mas as águas se apertavam para os matar. Temos aqui um paralelo que convém explorar melhor: de um lado, estão os homens na jangada: estes são arrastados pelas ondas como aqueles anjos, são assim filhos de Deus e a morte os espera fatalmente; de outro lado coloca-se Bertram, a quem nem as ondas e nem a morte tocavam, e autointitulado o **bastardo do mal**.

Como já destacamos na análise acima, o narrador detém um riso que extrapola o limite da mera zombaria, à imitação dos heróis byronianos, ele chega ao nível da pura crueldade, pois somente manifesta-se em meio às dores dos outros. No episódio no qual Bertram é salvo de morrer afogado por um homem e, involuntariamente, mata afogado aquele que o socorria, de modo insano põe-se a ri: “Era uma sina, e negra; e por isso ri-me; ri-me, enquanto os filhos do mar choravam” (*NT*, p. 40). Em outro episódio mais dramático ainda vemos esse ato de escárnio se mostrar mais feroz. Estando apenas Bertram, o comandante da corveta (que o acolheu após o afogamento) e a mulher do comandante na jangada, sem água e sem comida há vários dias à deriva no mar, decidem os três sortear quem serviria de alimento para os outros dois. O comandante é o sorteado, e diante de seu desespero, a indiferença macabra de Bertram: “Eu ri-me do velho. Tinha as entranhas em fogo. Morrer hoje, amanhã, ou depois... tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome” (*NT*, p. 59).

Aqui podemos tocar em outra característica marcante de um verdadeiro homem fatal e cruel, a ironia. A teorização sobre este conceito é ampla e rica, e o responsável pela introdução dele na estética romântica é Friedrich von Schlegel (1772-1829). Mas antes, foi Johann Gottlieb Fichte (1762 –1814) com sua concepção do Eu, quem deu o passo primordial, pois, como assevera Vítor Manuel Aguiar e Silva (1968),

[...] a teoria fichtiana do Eu absoluto influenciou profundamente a concepção romântica do eu e do universo, pois os românticos, interpretando erroneamente o pensamento de Fichte, identificaram o Eu puro com o eu do indivíduo, com o gênio individual, e transferiram para este a dinâmica daquele. O espírito humano, para os românticos, constitui um entidade dotada de uma atividade que tende para o infinito, que aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto (SILVA, 1968, p. 427).

Assim, o Eu fichtiano se transformará para os românticos no eu-sujeito, espécie de cifra da transcendência que singularizaria a existência humana por meio da imaginação e da autoplasmação. Ronaldes de Melo e Souza (2004), em conferência na Academia Brasileira de Letras sobre Poesia e filosofia no Romantismo, fala do intercâmbio entre o pensamento de Fichte e a concepção de ironia de Schlegel:

A concepção fichteana do sujeito como dobra que se desdobra em eu-sujeito e eu-objeto ou espectador e ator do mesmo drama gnosiológico perpassa a revolução fundamental a que Friedrich Schlegel submete o conceito de ironia. Schlegel se credencia como principal teórico da ironia romântica, sobretudo porque a define como princípio de construção da poesia moderna em verso ou em prosa. (...) Schlegel argumenta a tese de que a ironia poética constitui a forma de conhecimento em que a contradição é consentida (SOUZA, 2004, p. 305).

Tomando a contradição como primado, a ironia romântica comportaria duas posições antagônicas, porém, complementares, como duas faces de uma mesma moeda. Cremos ser possível vislumbrar no texto de Álvares de Azevedo um exemplo dessa postura irônica que vem contradizer, não apenas uma situação ou episódio específico, mas toda uma forma de sentir e agir.

O episódio que enseja as falas irônicas de Bertram é aquele descrito mais acima: o protagonista da narrativa, o comandante da embarcação e sua mulher, os três apenas, numa jangada no meio do mar, já sem comida e sem água, “e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome” (*NT*, p. 54). Os sobreviventes agora são levados a uma situação-limite na qual as regras de civilidade são deixadas de lado. A partir daí Bertram começa um pequeno discurso sobre o ser humano como obra perfeita do estatuário sublime, Deus. Tomando o episódio bíblico no qual Satanás conduz a Cristo até o alto de uma montanha para mostrar-lhe e oferecer-lhe a grandeza das coisas do mundo, o narrador argumenta ter Deus feito o mesmo com o Homem, e termina dizendo como se fosse o próprio Deus falando àquele: “vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai, e serás feliz!” (*NT*, p. 56). O discurso é somente o início de uma reflexão mais ampla, pois a fala que o segue vem exatamente contradizê-lo: “Tudo isso é belo, sim – mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos – a fome e a sede” (*NT*, p. 56). O crítico Ronaldo de Melo e Souza esclarece bem a coexistência de dois polos contrários, de duas atitudes antagônicas mas de mesma origem:

Na obra de arte regida pelo princípio da ironia, o que importa é a capacidade de um eu se desdobrar em eu-sujeito e eu-objeto. O eu verdadeiramente irônico ri de si mesmo, e não simplesmente dos outros. Neste sentido é que a ironia se denomina romântica. Define-se a ironia romântica como expressão dialética da síntese antitética peculiar ao consórcio da ciência da reflexão e da arte da imaginação. À nostalgia romântica do infinito ou absoluto se contrapõe a redução irônica ao finito ou relativo. O conceito de ironia romântica se impõe como princípio de construção da obra de arte que congrega em si mesma a linguagem do entusiasmo e a metalinguagem da reflexão crítica (SOUZA, 2004, p. 307).

Atentando-se para a relação de Bertram com a mulher do comandante, mais um caso de paixão ardente sem interditos, e, mais que isso, atentando-se para o espírito romântico em geral, alicerçado, entre outras coisas, no idealismo, na força da imaginação e do sonho, veremos que aquelas palavras de Bertram se opõem ao próprio romantismo, e não apenas ao seu sentimento pela mulher antes da desgraça em alto-mar. Das mais grandiosas quimeras já sonhadas pelos poetas, das mais altas torres de marfim já erguidas pela imaginação, despenca-se até às dores mais primitivas do ser humano: a fome e a sede. Sem sombra de dúvida, operou-se a redução irônica ao finito, ao concreto e ao horrível, naufragou o barco das ilusões metafísicas. Porém, como já afirmamos, os dois modos de agir fazem parte de uma mesma índole contraditória, a índole romântica.

Não à toa vemos que a contradição é também marca do temperamento dos heróis byronianos. Com Bertram, um completo cético, Álvares de Azevedo dá ao livro de contos a medida de reflexão crítica que faz parte da atitude irônica romântica, assim como outros episódios e personagens remetem ao lado idealista e nostálgico do romantismo. E enriquece imensamente a postura de homem fatal de Bertram, que expressando a ironia romântica, encarna como nenhum outro personagem a índole antitética do romantismo.

Considerações finais

Noite na taverna é um livro sem precedentes na literatura brasileira, e sua posição na história literária nacional é completamente marginal, pois a obra se distancia do restante da prosa romântica nacional pelo fato de esta ter retratado a realidade brasileira com relativa fidelidade. O motivo principal disso vem da completa influência estrangeira. A obra é toda voltada para a Europa: as motivações gerais, os nomes dos personagens e cenários das ações, tudo tem como pano de fundo o horizonte europeu. Além disso, a obra se filia integralmente ao chamado **mal do século**, e, espelhada nas obras “malditas” de autores europeus, não é somente constituída de histórias transgressoras da moral burguesa, mas também toca o terreno do macabro e do satânico. Sofrimento, incesto, adultérios, canibalismo, prostituição, necrofilia e muitas mortes compõem a matéria desse livro sem paralelos na literatura brasileira. Seus personagens são libertinos convictos e sempre dispostos a mancharem o *status quo*, são transgressores por excelência da normalidade banal da burguesia, e a todo momento não hesitam em declarar a vida devassa que levaram, repleta de bebedeiras e orgias.

Por esses motivos, *Noite na Taverna* se ergue como uma afronta ao etos burguês. Contra a estabilidade familiar do lar, pedra fundamental da sociedade, são postos em circulação adultérios, incesto, matricídio e fratricídio. Ao utilitarismo burguês que

trabalha durante o dia e dorme durante a noite, se contrapõe à vida desregrada que, acertadamente, faz da noite seu cenário ideal, como declara Bertram a respeito de si e de sua amada: “Nossos dias eram lançados ao sono como pérolas ao amor: nossas noites sim eram belas!” (NT, p. 37). Contra a conduta racional e o viver civilizado dessa sociedade da razão e do progresso, são acionadas forças instintivas de sexualidade atormentada e conduta animalesca.

Esse livro de contos deve ser visto como um elo de ligação de nossas letras com toda uma tendência que produziu excelentes obras na literatura europeia do mesmo período, não sendo, entretanto, popular em nosso país. O livro faz parte do “afortunadíssimo gênero literário que foi o ‘romance gótico’” (PRAZ, 1996, p. 116), cujo principal elemento identificador é a noturnidade: é no ambiente noturno que tudo acontece. Outros elementos também são recorrentes: lugares lúgubres e abandonados como cemitérios, templos antigos, florestas sinistras, despenhadeiros horrendos, castelos mal-assombrados, com personagens igualmente sinistros ou mesmo monstruosos; tudo isso sempre envolto numa atmosfera de mistério e terror. Enfim, Álvares de Azevedo fez soar em terras brasileiras um coro há muito ouvido na Europa.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. (2º volume: 1836-1880).

COUTINHO, Afrânio (dir.). COUTINHO, Eduardo de Faria (codir.). *A Literatura no Brasil*. 7ª ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004. vol. III.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1985.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução: Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2ª edição. Livraria Almedina. Coimbra, 1968.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Poesia e filosofia no Romantismo”. In.: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Escolas literárias no Brasil* / Coordenação de Ivan Junqueira. – Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 301-41.

**OS ESPAÇOS DA CIDADE, DA MORTE E DA VIDA NO CAPÍTULO
SOLFIERI DE NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO****THE SPACES OF THE CITY, DEATH AND LIFE IN THE SOLFIERI
CHAPTER OF NOITE NA TAVERNA, BY ÁLVARES DE AZEVEDO**Elton Jônathas Gomes de ARAÚJO¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o capítulo “Solfieri”, de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. Sabe-se que a obra póstuma de Azevedo abarca grande fortuna crítica, não se pretendendo, portanto, fazer levantamento crítico dela, mas um recorte – do capítulo supracitado – e a partir disto, uma leitura sobre os espaços da cidade, da morte e da vida pelos quais o narrador-protagonista transita. Autores como Brandão (2013), Lins (1976), Gomes (2008) e Blanchot (2011) contribuem para a compreensão do estudo proposto.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo. Romantismo. Noite na Taverna. Espaço literário.

ABSTRACT: This paper has as objective analyses the chapter “Solfieri”, in the *Noite na taverna*, by Álvares de Azevedo. One is known that the posthumous work of Azevedo comprises great critical fortune, without intending, so, to do her critical lifting, but a cutting out – of the foregoing chapter – and from this, a reading on the spaces of the city, of the death and of the life along which the narrator-protagonist goes. Authors like Brandão (2013), Lins (1976), Gomes (2008) and Blanchot (2011) contributes to the understanding of the proposed study.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo. Romanticism. Noite na Taverna. Literary Space.

Introdução

Este artigo analisa o espaço no segundo capítulo, intitulado Solfieri, de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. A obra póstuma de Azevedo abarca grande fortuna crítica, não se pretendendo, então, fazer levantamento crítico dela, mas, sim, um recorte – do capítulo supracitado – e a partir disto, uma leitura sobre os espaços da cidade, da morte e da vida pelos quais o narrador-protagonista transita. Para que se alcance o objetivo proposto, optamos por estruturar o texto em quatro partes: a primeira delas é a introdução, que aponta alguns aspectos gerais do estudo; a segunda, em que se discutem alguns aspectos teóricos sobre o espaço; a terceira parte (e mais extensa) adota abordagem *pari passu* em que se segue a voz do narrador, com breve resumo do conto

1. Mestre em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFS, da Universidade Federal de Sergipe – UFS, São Cristóvão – Sergipe, Brasil. Doutorando em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFS, da Universidade Federal de Sergipe – UFS, São Cristóvão – Sergipe, Brasil. E-mail: eltonjonathas10@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3681-4551>. Bolsista CAPES.

e apresentação de algumas de suas características para que em seguida se examine o espaço. Por fim, a quarta parte, as considerações finais. Para isso, nomes como Candido (2006), Brandão (2013), Lins (1976), Williams (1989) e Blanchot (2011) dão sua contribuição ao longo das discussões propostas.

A obra póstuma de Álvares de Azevedo foi lançada (1855) três anos após sua morte e a recepção crítica logo a associou as narrativas ao monstruoso. Ressalta-se que no século XIX e início do XX a fortuna crítica em torno dessa obra (e das demais, diga-se de passagem) se voltava para apontamentos biográficos. Por volta de 1930 o texto em si passa a ser o enfoque das discussões. A partir daí, são as argumentações estéticas e não as biográficas que tomam espaço crítico (NIELS, 2013).

Muito associado ao fantástico, *Noite na Taverna* ainda carrega controvérsias quanto ao gênero a que pertence. Alguns compreendem que se trata de uma novela, outros que se trata de contos, mas o fato central de que não discordam é de que a obra se enquadra na literatura fantástica carregada de elementos góticos, por vezes grotescos. Independentemente do gênero, a obra tem um fio condutor que interliga todos os capítulos, de tal modo ela pode ser lida tanto como um conjunto quanto separadamente sem que se perca nada de sua qualidade.

Assim, cinco homens (Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermanan, Johann) estão embriagados e cantam músicas natalinas de gosto duvidoso em uma taverna, as mulheres dormem ébrias depois da orgia, este é o *incipit* de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, dito por Johann: “— Silêncio, moços! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?” (AZEVEDO, 2019, p. 7). A narrativa é composta por sete capítulos, sendo o primeiro e o último narrados na taverna. Sucede-se que na alta noite, a tempestade inunda a cidade, que sofre do cólera. Estes cinco personagens não estão satisfeitos apenas em beber do vinho e discutir questões filosóficas de Platão ou de Hume. Eles se mostram sedentos – como se toda a bebida que haviam consumido não os tivesse saciado – por algo maior: a sede por histórias, mas não qualquer uma, a preferência é por “uma história sanguinolenta”. Evidencia-se, na invocação do sanguíneo e do fantástico dos contos de Hoffmann, o líquido metafórico do qual querem beber; de outro modo, o que estes personagens buscam é se satisfazerem da palavra. Assim, cada um deles começa a narrar um pequeno acontecimento, isto é, uma história curta. O primeiro deles – e que nos serviremos para este artigo – é Solfieri, que seguiremos *pari passu*. Mas antes faz-se necessária uma breve discussão sobre o espaço, posto que será a abordagem crítica adotada na análise do texto.

Breve abordagem sobre o espaço

O termo “espaço” deriva de *spatium*, que é neutro em latim. No dicionário *Aulete digital*, “espaço” é definido primeiramente como uma extensão ilimitada que contém seres e objetos. Tal acepção faz do espaço um lugar amplo e, na verdade, indefinido. Dentre os vários significados que o dicionário apresenta para o verbete, destacam-se: 1) extensão abstrata, considerando-o de um ponto de vista subjetivo; 2) distância que separa uma coisa da outra; 3) a definição de Kant, para quem o espaço é “a noção intuitiva que permite ao homem perceber as relações de posição e distância entre objetos ou seres avistados ao mesmo tempo”. A definição de espaço é, no *Houaiss* online, semelhante à do *Aulete*, ou seja, uma extensão ilimitada, porém o sentido de extensão é considerado como algo ideal.

Tudo em volta dos seres é espaço (e ocupa espaço). Assim, temos, a título de exemplificação, espaços internos e externos, espaços geográficos, espaços urbanos, espaços arquitetônicos, espaço literário etc.

Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins formula uma definição do espaço literário, compreendido como “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (LINS, 1976, p. 72). Essa concepção de espaço opõe-se àquela para a qual o espaço é algo estático e linear, tendo sua funcionalidade apenas como quadro de fundo de uma trama. Entender o espaço como um elemento dinâmico faz com que os sentidos conotativos se sobreponham aos denotativos, pois a linguagem literária pode revestir o espaço com várias características simbólicas e metafóricas, amplificando a significação espacial. Tendo brevemente percorrido algumas acepções acerca do espaço, faz-se necessário ver algumas abordagens na literatura sobre o tema.

Quatro são as abordagens do estudo do espaço mais frequentemente utilizadas pela crítica literária, são elas: a representação do espaço; o espaço como focalização; o espaço como forma de estruturação textual; e o espaço da linguagem. Para os propósitos deste artigo, faz-se necessário discutir apenas as duas primeiras.

Sabe-se que o modo de abordagem mais recorrente é o da “representação do espaço”, em que não se investiga o que é o espaço, pois já se trata de um dado concreto, extratextual. É corriqueiro compreender o espaço como “cenário”, isto é, um lugar no qual as ações dos seres fictícios se desenvolvem. Na contemporaneidade, a difusão dessa perspectiva espacial recai em maior grau sobre a representação do “espaço urbano” na ficção. Nos estudos culturais, há um maior movimento quanto ao léxico espacial, que inclui alguns termos como margem, território, fronteira. Assim, o que se busca é compreender os vários tipos de espaço que são representados na narrativa.

A “focalização do espaço” relaciona-se ao foco narrativo, ao ponto de vista, à perspectiva ou às noções derivadas da ideia de que a literatura difunde uma visão.

Em outras palavras, esse modo está relacionado à forma como o narrador apresenta os espaços (ou os “enxerga”). Essa abordagem parte de uma definição narrativa que considera “a voz”, ou mais precisamente, “o olhar” do narrador. O espaço torna-se assim um objeto possível de ser observado, que pode “equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Por esse viés, o narrador é espaço. A observação do espaço pode equivaler a um campo de referência no qual o configurador se destaca. Dessa maneira, é possível justificar uma autorreflexividade da voz poética. Essa abordagem trata da visão que o narrador tem do espaço, podendo ser o espaço visto, percebido, concebido ou configurado e, em outra vertente, vidente, conceptor e configurador.

Ao se tomar a “focalização do espaço” como método analítico central, compreende-se que o espaço é desenvolvido como objeto observável e que o narrador pode igualmente ser visto como espaço. Ressalta-se que, ao adotar essa abordagem, não se excluem totalmente aspectos inerentes às demais. O que se pretende é seguir o viés considerado mais recorrente. Assim, não se perde de vista que o espaço é também representação, como afirma Lins (1976) ao dizer que analisar o espaço é ater-se, antes de mais nada, ao universo ficcional e não ao mundo fora do texto: “vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas” (LINS, 1976, p. 64). Dessa forma, o espaço literário é uma representação do real (mimese), podendo ter uma relação próxima com aquilo que se conhece do mundo (extratextual), mas sem sê-lo de fato.

Desse modo, a perspectiva central da qual nos serviremos para a análise é a de “focalização do espaço”, podendo sempre que possível se valer da representação espacial, visto que a forma como a narrativa apresenta os espaços pode variar de acordo com o olhar adotado pelo narrador ao narrar a cena².

Solfieri e os espaços da cidade, da morte e da vida: uma leitura

A história inicia-se com Solfieri falando sobre Roma – “a cidade do fanatismo e da perdição” (AZEVEDO, 2019, p. 13) –, que é o lugar em que ocorreram os fatos que vem a narrar. É próximo ao rio Tibre que ele passeia durante a noite e, ao atravessar uma ponte não nomeada, avista uma mulher, de face empalidecida como de uma estátua, em uma janela. Ela desaparece nas sombras e começa a cantar, em seguida desce as escadas e abre a porta, verifica a rua e, não avistando ninguém, sai. Solfieri, nitida-

2. Entende-se que “cena é a narrativa dos fatos numa sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (CARVALHO, 2012, p. 47).

mente fascinado por ela, segue-a. As ruas são um labirinto e eles param de caminhar somente quando chegam num campo. Há cruzeiros para todos os lados, trata-se de um cemitério. A mulher ajoelha-se diante de um túmulo e chora copiosamente. O protagonista adormece e, quando desperta, a moça havia sumido. Ele sabe que tudo aquilo fora verdade e não uma mera ilusão ou delírio causado pela sua embriaguez, pois “as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz” (AZEVEDO, 2019, p. 14), o que comprovava aqueles acontecimentos. O narrador-protagonista vai embora da cidade e, após um ano, retorna a Roma.

Em uma noite, após uma orgia – e deixando a condessa Bárbara adormecida —, ele sai pelas ruas sem se dar conta se a noite é clara ou escura. Estava completamente embriagado. Sem se recordar como, Solfieri acorda em um lugar escuro, iluminado pouquíssimamente pelos pontos de luz das estrelas que entram pela vidraça do local. Ao seu lado há um caixão entreaberto; abrindo-o por completo, ele vê o corpo de uma moça. Tomando o corpo em seus braços, retira-a do caixão. Aquele lugar, a princípio desconhecido, era a igreja de um cemitério, que muito provavelmente preparava o velório daquela mulher. Necrófilo, ele a beija ardentemente, rasga-lhe o véu e, como um noivo, despe-a. Pouco depois de um gozo fervoroso, subitamente a mulher desperta. Não se tratava de nenhum milagre, a desconhecida havia sofrido catalepsia e acreditaram que ela estivesse morta. O despertar dura pouco e ela logo desmaia.

Levando-a para fora dali, Solfieri encontra o porteiro do cemitério. Completamente embriagado, o porteiro havia caído e permanecido no local, esquecendo-se de fechar o portão. Ao chegar na praça, o necrófilo é confundido por uma patrulha com um ladrão de túmulos. Mas após mentir dizendo que era sua esposa e mostrar-lhes que respirava, eles o deixam seguir. Ao chegar em sua casa, a moça desperta aos berros. Alguns de seus amigos libertinos – e que voltavam da orgia – pedem para que os deixe entrar e, após esconder a moça no seu quarto, o protagonista abre a porta para os amigos. Ao retornar ao quarto a mulher encontrava-se em pé e rindo convulsivamente: “Dois dias e duas noites levou de febre assim... Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi” (AZEVEDO, 2019, p. 18). Passado dois dias nessa situação, a moça falece.

Para homenageá-la, o personagem central contrata um escultor para que faça uma estátua. O túmulo é feito por Solfieri, que põe sua própria cama para cobrir o local e passa um ano dormindo dessa maneira: “Um ano, noite a noite, dormi sobre as lajes que a cobriam” (AZEVEDO, 2019, p. 19). Apenas Solfieri e o escultor sabem do cadáver. Nesse momento da narrativa, o narrador-protagonista interrompe o relato para perguntar a Bertram se ele não se lembra de ter visto “uma forma branca de mulher” pelo véu das cortinas. De certo modo, Bertram confirma que vira a moça, perguntando quem era ela, mas Solfieri desvia-se dizendo que o nome dela não importa.

A história se encerra com um dos ouvintes pegando no braço de Solfieri, logo após ele ter se levantado, perguntando-lhe se a história era mesmo verídica. O protagonista braveja e jura pelo pai, que era conde e bandido, e pela mãe, que era messalina das ruas, que tudo aquilo que havia contado era verdadeiro. Então mostra-lhe uma grinalda de flores envolta ao pescoço: “Vede-la murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 2019, p. 20). Destarte, segue-se a análise dos espaços desta narrativa.

Preliminarmente, o que se percebe é que as ruas de Roma se tornam um verdadeiro labirinto de difícil localização. A hesitação do narrador-protagonista – ao falar da ponte que atravessara, pouco antes de avistar a moça pela primeira vez – converte-se em imprecisão geográfica, fazendo com que não se localize precisamente os espaços pelos quais caminha: “Eu passeava a sós pela ponte de...” (AZEVEDO, 2019, p. 13). O protagonista, ao seguir a moça, perde-se ainda mais na cidade; localiza-se apenas quando chegam a um campo e o reconhece: é um cemitério.

A atmosfera da cidade traz características góticas. Ela é uma espécie de labirinto mítico, isto é, de uma cidade surpreendente e assombrosa, complexa em seu plano arquitetônico e de difícil percurso. Daí o protagonista perdido nas ruas da cidade sem um ponto fixo de localização, envolvendo e sendo envolvido pelos múltiplos trajetos que a cidade apresenta. Não há como fugir desse lugar, o personagem aprisiona-se na urbe, pois está enredado em suas malhas, não podendo se desprender por completo desses espaços densos.

Ao fim e ao cabo, daquilo que observa da cidade, o que lhe chama atenção é o ambiente noturno e silencioso envolta: “Era em Roma. Uma noite a Lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu noturno, o fresco das águas se exalava como um suspiro do leito do Tibre” (AZEVEDO, 2019, p. 13). Este olhar para espaços calmos é o avesso da vida libertina a que o personagem está acostumado.

Salienta-se que contraposto à cidade, o campo, sobretudo, ao qual Solfieri se refere (“Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo” – AZEVEDO, 2019, p. 14) não se enquadra completamente ao sentido de lugar voltado a uma vida natural, de paz, inocências e virtudes, pois é, antes de tudo, um espaço carregado de dor e sofrimento, como se constata: “ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite” (AZEVEDO, 2019, p. 14).

O espaço do cemitério visto por ele divide-se em dois momentos: primeiro durante a noite e depois quando acorda e verifica o túmulo em que a moça se ajoelhou. O que chama atenção na cena é o fato de Solfieri ter adormecido em tal lugar, como se tudo ali, seguramente sombrio – perturbador —, trouxesse-lhe uma certa tranquilidade ou possivelmente conforto. Para Blanchot (2011, p. 290) “o sono é, talvez, desatenção ao mundo, mas essa negação do mundo conserva-nos no mundo e afirma o mundo”.

Esse provável desinteresse do personagem expõe seu desejo de permanecer no mundo. Ao adormecer no cemitério, o protagonista nega o mundo, mas concomitantemente reafirma seu desejo de permanência nele.

O entrelugar (vida e morte) no qual ele mesmo se põe reverbera-se na forma como vê os espaços em volta e principalmente como enxerga o outro. Basta-se analisar a forma como Solfieri diz ter visto a misteriosa mulher: inicialmente as luzes de palácios próximos vão se apagando; caso se compreenda a luz pelo viés simbólico de representação da vida, tem-se aí mais uma evidência de que este libertino vagueia pelas ruas até “a morte da cidade”, se assim se pode referir. Em seguida, com a cidade em penumbra, ele percebe a sombra de uma mulher em um espaço delimitado, que é o da janela: “Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. A face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à Lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas” (AZEVEDO, 2019, p. 13-14).

A cena descrita por ele assemelha-se a um quadro fantasmagórico porque não se detecta vida, mas sombra, solidão e escuridão, elementos que se associam ao espaço da morte. Aliados a isso ele diz que se tratava de uma forma branca, o que reforça ainda a ideia de que o que ele avista – e pelo que se encanta – é a morte.

Solfieri sente-se atraído pela morte. A projeção de seu desejo emerge do espaço e da ambientação em que está inserido. É provável que sentir prazer a partir do corpo falecido (como o faz adiante na narrativa ao ter relações sexuais com o que acredita ser um cadáver de uma mulher) lhe traga algum tipo estranho de equilíbrio na sua desequilibrada forma de viver ou faça-lhe uma espécie de aproximação ao desconhecido, dado que, nos termos de Bauman: “A morte é a encarnação do ‘desconhecido’” (BAUMAN, 2008, p. 45; aspas do autor).

Se por um lado, tudo no mundo é apreendido, seguro e ocupa determinado espaço plausível, por outro o espaço da morte é o impalpável, o indeterminado e o fora de alcance (BLANCHOT, 2011). Por isso o cemitério torna-se um espaço de transitoriedade, um lugar entre vida e morte, onde ele sente que pode reconhecer tanto o primeiro espaço (o do mundo) quanto o segundo espaço (o das coisas intangíveis).

A noite é o horário preferido pelo qual Solfieri transita, mas é também o espaço pelo qual procura a morbidez das coisas: “Dei um último olhar àquela forma nua [condessa Bárbara] e adormecida com a febre nas faces [...]” (AZEVEDO, 2019, p. 15). Ele vaga pela cidade e acorda em uma igreja de cemitério ao lado de um caixão, sem saber como tinha chegado lá, quase como um instinto que o atrai para tal espaço (a morte lhe é um imã?). Neste lugar confirma-se que o protagonista tem excitação pela morte, sente-se vivo como nunca se sentiu antes ao ter relação sexual com o que acreditou ser um cadáver. “O gozo fervoroso” só lhe é proporcionado pela morte, em nenhuma de

suas orgias com mulheres vivas o prazer foi tão revigorante e satisfatório; aliás, quase sempre que narra suas orgias e seu envolvimento com as mulheres, soa nas entrelinhas uma certa monotonia: “Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...” (AZEVEDO, 2019, p. 15).

O período noturno não se trata unicamente de um fato externo, um lugar de ação, mas sim de um modo interno que representa o estado de luto e de melancolia que perpassa a narrativa (CANDIDO, 2006). Esse espaço pode ser entendido também como de solidão. Incorre-se o risco, neste caso, de se criar um clima no qual os fenômenos da natureza representam em certo grau as emoções humanas. Esse efeito pode desencadear algumas problemáticas que prejudicariam a qualidade do texto, o que pode ser chamado de “falácia patética”, nos termos de Ruskin (*apud* Lodge, 2020). O uso deste efeito justifica-se em dois pontos fundamentais. O primeiro se dá por conta do exagero da escola romântica, o que inclui também certa atração pela morte, cercado-se a isto uma atmosfera *noires* – prenunciada no primeiro capítulo quando se citam as narrativas de Hoffmann – em que se predominam a loucura, a maldição e os prazeres (CAMARANI, 2017). O segundo, pela representação de espaços melancólicos, solitários e sombrios, que contribuem com os elementos góticos: cemitério, palácios, ruas vazias e um constante clima sombrio.

Quando a misteriosa moça morre no quarto de Solfieri, ele não a enterra em um cemitério, mantém o falecimento em sigilo e de certo modo transforma, senão o espaço da casa, mas ao menos do quarto, em seu cemitério particular. A oportunidade de estar lado a lado do mórbido não é rejeitada por ele. Dormir na cama que está sobre o túmulo não lhe é espantoso, visto que costuma acordar em cemitérios. É o espaço entre vida e morte que o satisfaz.

Os espaços – da vida e da morte – confundem-se constantemente, Solfieri passa a ver a imagem da moça morta por entre as cortinas e busca em seu colega Bertram a confirmação de que a vira também: “Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entreviste pelo véu do meu cortinado?” (AZEVEDO, 2019, p. 19). O personagem principal estaria assim buscando confirmar que não está louco? ou simplesmente quer provar a verdade de sua narrativa? Ao que parece, a comprovação daquilo que narra é mais fundamental para o narrador-protagonista.

Por fim, a grinalda em volta do pescoço está murcha (morta) para lembrá-lo não apenas da moça, mas principalmente da vida e de seu fascínio pela proximidade com a morte, um espaço desconhecido, sombrio e misterioso o qual Solfieri não compreende, porém é um espaço pelo qual sente constante excitação.

Considerações finais

Na estrutura narrativa existem alguns pilares fundamentais, tais como personagem, tempo, enredo, narrador e espaço, que alicerçam o texto ficcional. Trata-se de um enredamento em que pequenas partes se unem e formam um amplo quadro: o texto literário. Destes, o espaço fora aquele que passou boa parte dos séculos sendo compreendido apenas como algo estático, um cenário de fundo para as ações dos personagens. No entanto, percebe-se pela análise do capítulo “Solfieri” que o espaço é dinâmico e requer maior atenção.

A cidade de Roma – ressalta-se que Roma (Itália) exerce influência em escritores do romantismo por seu clima, ambientação e paisagens, além de sua arquitetura abastada de monumentos – é um ponto central; é nos espaços deste lugar que Solfieri se perde e se encontra. Não somente é incapaz de esquecer a moça que vira pelo enclausurado espaço da janela, mas também não consegue ficar longe dessa cidade por longos períodos. Este espaço é uma espécie de ciclo do qual não consegue se desprender.

Morte e vida brigam por um espaço confuso, cuja localidade se centra no próprio protagonista. A morte lhe passa pelos braços, deita-se com (necrófilo que o é) e sobre (ao construir o túmulo sob sua cama) a morte, pendura-a em seu pescoço (a grinalda murcha). No entanto, a morte tem para ele um efeito avesso, pois revigora-o, dá-lhe o que a vida libertina não consegue, uma espécie de gozo que lhe ascende à vida. Já que, por outro viés, a verdadeira vida – não a metafórica – apenas lhe causa o tédio e a monotonia.

Referências

- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. Jandira – SP: Principis, 2019.
- BAUMAN, Zygmunt. O pavor da morte. In: *Medo líquido*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 35-73.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. A literatura frenética no romantismo: a França e o Brasil sob o signo de satã. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 179-193, jan./jun. 2017.
- CANDIDO, Antônio. A Educação pela noite. In: *A Educação pela noite & Outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Unesp, 2012.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2020.

NIELS, Karla Menezes Lopes. O cânone crítico e historiográfico de Álvares de Azevedo e a questão do fantástico em noite na taverna. *REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS ANO 4, v.2, Número 7, 2013*.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A ORIGINALIDADE DE AFRÂNIO PEIXOTO

THE ORIGINALITY OF AFRÂNIO PEIXOTO

Ana RESENDE¹

Em 1931, alguns dos mais importantes intelectuais brasileiros se reuniram na *Revista Nova* para homenagear Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) por ocasião do centenário do autor paulista.

Com base na divisão temática proposta por Cilaine Alves (1998, p. 29-30) acerca da recepção crítica da obra alvaresiana, os artigos da revista dividiam-se entre os que tratavam da biografia de Álvares de Azevedo, dentre os quais estão os de Azevedo Amaral e de Vicente de Paulo Vicente de Azevedo, e os artigos que abordavam sua produção literária, como os textos de Afrânio Peixoto, Arthur Motta, Luis da Camara Cascudo e Homero Pires, que dali a alguns anos editaria suas *Obras completas* (1942).

Dos textos publicados na ocasião, certamente o que desfrutou de maior influência foi o artigo de Mário de Andrade, “Amor e medo” (ANDRADE, 1931, p. 437-469), que praticamente inaugurou a tradição dos estudos de natureza psicanalítica da obra alvaresiana (ALVES, 1998, p. 50-51).

Nas últimas décadas, porém, estudos como os de Jefferson Donizeti (2010) e Júlio França (2017, 2018)², dentre outros, vêm buscando aproximar a obra de **Álvares de Azevedo da prosa de ficção gótica e, em especial, de uma consideração sobre as características da produção literária gótica brasileira, e não raro remetem ao artigo que ora apresento**, “A originalidade de Álvares de Azevedo”, de Afrânio Peixoto (1931, p. 338-345), como o primeiro a identificar o uso de *topoi* góticos na novela *Noite na taverna*.

Em seu artigo, Peixoto chama a atenção para o uso deliberado de convenções da ficção gótica na produção literária alvaresiana: “Álvares de Azevedo lamuriento, sombrio, humorista [...] tentaria o conto fantástico, a novela negra” (PEIXOTO, 1931, p. 338) para, de um lado, criticar as convenções morais e estéticas de sua conturbada época e, de outro, refletir sobre a própria poética e sobre novos parâmetros literários – uma característica presente em alguns de seus poemas e na prosa de ficção, mas também em seus estudos literários:

1. Mestre em Filosofia; Programa de Pós-graduação em Filosofia; PUC-Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: hoelterlein@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740>.

2. Destaco a dissertação de Jefferson Donizeti de Oliveira, “*Um sussurro nas trevas*”: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (2010), bem como os artigos “O sequestro do Gótico no Brasil” (2017) e “‘Gótico no Brasil’, ‘Gótico Brasileiro’: o caso de *Fronreira*, de Cornélio Pena” (2018), de Júlio França.

Foi o *Castelo de Otranto*, de Horácio Walpole, de 1764, que inaugurou o gênero, com o aposto “história gótica”; Ana Radcliffe e M. G. Lewis foram os mestres ingleses dele, desse gênero negro: o *Romance da floresta*, os *Mistérios de Udolfo*, *Confissões dos penitentes negros...* de uma, *O monge*, *A freira ensanguentada*, *O espectro do Castelo*, do outro, falam até pelos títulos... Estava a família fundada e a descendência não tardaria. (PEIXOTO, 1931, p. 338-339).

Embora Afrânio Peixoto visse no autor de *Macário e Noite na taverna* uma “criança de gênio” (PEIXOTO, 1931, p. 345), os influxos sombrios e macabros de sua obra não seriam mera consequência de sua juventude³, nem de um “temperamento exaltado e rico” (GRIECO, 1935, p. 2) ou ainda um “caso de imitação imatura de modelos literários feita por um escritor ainda em formação” (FRANÇA, 2017, p. 114) – tal como salientado por certa tradição crítico-historiográfica⁴.

O argumento de Peixoto acerca da originalidade de Álvares de Azevedo reside nos usos do fantástico e do perverso: “*A Noite na taverna, finalmente, é preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e de Hoffmann, e a perversão de Byron e de Baudelaire*” (PEIXOTO, 1931, p. 345).

Considerada uma obra à margem da literatura brasileira, *Noite na taverna* evidencia a retomada da tradição literária europeia – “Os nomes são estrangeiros: germanos, saxônios, italianos: Hermann, Johann... Solferi, Genaro... Há vinho. Não é no Brasil. Será no começo do século” (PEIXOTO, 1931, p. 340). Não há qualquer referência à paisagem local brasileira. Para os estudiosos da novela, o silêncio em torno das questões locais e a apropriação das fontes da tradição europeia reforça o projeto alvaresiano de construção de uma “tradição puramente literária” (FRANÇA, 2018, p. 1099) em oposição ao nacionalismo vigente então.

Em seu artigo acerca da literatura gótica brasileira, Júlio França (2017, p. 116) atenta para a conclusão errônea de que, ao recorrer a “figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística”, a literatura gótica fosse considerada uma “forma artística antirrealista”. O pesquisador conclui que nas obras góticas estão, sim, tematizadas “grandes questões políticas, sociais e culturais”, mas que elas se dão por meio desses recursos narrativos. Nesse sentido, a escolha de estratégias que produzem efeitos de medo, tais como: (a) a construção de espaços narrativos sombrios; (b) a figuração de personagens transgressivos, depravados, fantasmagóricos ou mons-

3. Júlio França (2017, p. 114) recorda que tal associação entre juventude e produção literária gótica não é exclusividade da crítica brasileira, sendo comum os estudiosos referirem-se a exemplos dessa produção por parte dos grandes poetas ingleses: Blake, Shelley, Byron, Coleridge, Keats, como obra de jovens artistas, ignorando a permanência desses temas em sua produção literária posterior.

4. Não deixa de ser curiosa a constatação de Jefferson Donizeti (2010, p. 13-14) de que, apesar da pouca importância atribuída pelos críticos e estudiosos da obra alvaresiana à *Noite na taverna*, a novela, publicada postumamente em 1855, na segunda edição das *Obras completas*, de Álvares de Azevedo, tenha desfrutado de grande sucesso junto aos leitores. Desde sua publicação como obra independente, em 1878, *Noite na taverna* foi a obra mais editada do autor.

truosos; (c) o emprego de um campo semântico macabro; (d) a apresentação de tramas que envolvem crimes e tabus sociais etc. (FRANÇA, 2017, p. 117-118) cumpre uma função dentro do texto alvaresiano.

Mesmo sem se aprofundar em uma análise de *Noite na taverna*, ao apontar a originalidade temática e formal da novela de Álvares de Azevedo, Afrânio Peixoto demonstra sua própria originalidade em meio à ampla fortuna crítica alvaresiana, evidenciando a complexa rede de empréstimos, apropriações e inovações que caracterizaria a prosa de ficção do jovem autor, e constatando a filiação da obra de Álvares de Azevedo à **literatura gótica**, como parte de um projeto crítico e literário original e não como mera obra imitativa ou juvenil.

Ao citar explicitamente a produção literária gótica, “anticlássica ou romântica” (PEIXOTO, 1931, p. 338), e vários de seus autores, como matriz do texto de Álvares de Azevedo, Peixoto também recusa a manutenção dos estereótipos sobre o poeta, criados pelos estudos de cunho biográfico, que impediram, durante muitos anos, a separação mais clara entre o autor e a compreensão dos principais aspectos de sua produção literária. Pois, como observa ironicamente o crítico Agripino Grieco: “[Álvares de Azevedo] foi – todos o sabem – um dos nossos poetas que maior número de lendas [inspirou] em derredor de si.” (GRIECO, 1931, p. 8).

A publicação de “A originalidade de Álvares de Azevedo”, de Afrânio Peixoto, após 90 anos do seu lançamento⁵, constitui, dessa forma, para os estudiosos da obra alvaresiana e da produção gótica brasileira, um testemunho tanto da riqueza da produção do autor quanto da recepção do que se entende por literatura gótica no Brasil.

O texto, que reproduz na íntegra o artigo publicado na *Revista Nova*, acrescido de breves notas explicativas sobre os autores mencionados, pode ser lido após as “Referências”.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1998.
- ANDRADE, Mário. Amor e medo. *Revista Nova*, São Paulo, Ano 1, N. 3, V. 1, p. 437-469, 15 set. de 1931.
- GRIECO, Agripino. Lúcio Cardoso. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 1-2, 2 dez. de 1935.
- GRIECO, Agripino. Álvares de Azevedo. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, N. 1, p. 8, out. de 1931.
- OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. “Um sussurro nas trevas”: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. 187 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)

5. A dissertação de Jefferson Donizeti de Oliveira, “*Um sussurro nas trevas*”: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (2010), que inclui uma análise do artigo de Afrânio Peixoto na *Revista Nova*, menciona, em suas referências, apenas o artigo original de 1931, o que me permite concluir que, desde então, não houve nova publicação do artigo.

– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

_____. “Gótico no Brasil”, “Gótico brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Pena. In: Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC, 2018. p. 1097-1103.

PEIXOTO, Afrânio. A originalidade de Álvares de Azevedo. Revista Nova, São Paulo, Ano 1, N. 3, V. 1, p. 338-345, 15 set. de 1931.

REVISTA NOVA. São Paulo, Ano 1, N. 3, V. 1, 15 set. de 1931.

A originalidade de Álvares de Azevedo⁶

À correção clássica, de medidas palavras, lágrimas ou sorrisos contados, atitudes e gestos compostos e sóbrios, o individualismo romântico, que lhe foi reação, havia de opôr-se no transbordamento da sensibilidade e da imaginação. Com o romantismo, viria o gênero macabro, sombrio, terrificante, entre mistério e fatalidade, perversão e crime. Para lhe acentuar bem a origem anticlássica ou romântica, na Inglaterra se chamou à novela ou ao romance negro ou fantástico: narrativa “gótica”.

A poesia começara: poetas tristes, puseram-se a chorar, a desesperar, a visitar os cemitérios: Young⁷ escreveu *Meditações das noites*, que José Bonifácio⁸, e, depois, Gonçalves de Magalhães⁹ haviam de traduzir e dariam, mais tarde, *Noites* a Musset¹⁰ e *Noturnos* a Gonçalves Crespo¹¹, título influenciado pela música de Chopin¹²; Blair¹³ tem o seu *Túmulo* e Gray¹⁴, uma elegia escrita num *Cemitério do campo*; Lamartine¹⁵ virá a chorar tanto, que lhe diria Andrieux¹⁶, revoltado: *mais crève, donc, animal*¹⁷. Essa lamúria daria no Brasil Casimiro de Abreu¹⁸ e todos os primeiros românticos. Álvares de Azevedo lamuriento, sombrio, humorista, entre o *spleen* do tédio e a meditação desesperada, tentaria o conto fantástico, a novela negra, criminosas perversidades noturnas, da *Noite na taverna*.

Foi o *Castelo de Otranto*, de Horácio Walpole¹⁹, de 1764, que inaugurou o gênero, com o aposto “história gótica”; Ana Radcliffe²⁰ e M. G. Lewis²¹ foram os mestres ingleses dele, desse gênero negro: o *Romance da floresta*, os *Mistérios de Udolfo*, *Confissões dos*

6. O artigo aqui reproduzido teve sua ortografia atualizada de acordo com as normas em vigência. Erros evidentes também foram corrigidos.

7. Edward Young (1683-1765), poeta, crítico, filósofo e teólogo inglês. Ficou conhecido por *Night-thoughts* [*Meditações das noites*].

8. José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), poeta, naturalista e estadista luso-brasileiro.

9. Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), médico, professor, diplomata, poeta e ensaísta brasileiro.

10. Alfred Louis Charles de Musset (1810-1857), poeta, novelista e dramaturgo francês.

11. Antônio Cândido Gonçalves Crespo (1846-1883), jurista e poeta português.

12. Frédéric François Chopin (1810-1849), pianista e compositor polonês radicado na França.

13. Robert Blair (1699-1746), poeta escocês. Seu poema mais famoso, “The grave” [“Túmulo”], foi ilustrado, no século XIX, por William Blake.

14. Thomas Gray (1716-1771), poeta e erudito inglês. Foi professor em Pembroke College, Cambridge.

15. Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869), poeta e político francês.

16. François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux (1759-1833), advogado, poeta e dramaturgo francês.

17. “Então morra de uma vez, animal”.

18. Casimiro José Marques de Abreu (1839-1860), poeta brasileiro.

19. Horace Walpole (1717-1797), aristocrata e romancista inglês. Seu *O castelo de Otranto* é considerado o primeiro romance gótico.

20. Ann Radcliffe (1764-1823), escritora inglesa pioneira do romance gótico.

21. Matthew Gregory Lewis (1775-1818), romancista inglês.

penitentes negros... de uma, *O monge*, *A freira ensanguentada*, *O espectro do castelo*, do outro, falam até pelos títulos... Estava a família fundada e a descendência não tardaria.

Gerardo de Nerval²² e Teófilo Gautier²³ e Merimée²⁴ em França, onde mais tarde Villiers de l'Isle Adam²⁵ viria a escrever os *Contos cruéis*; principalmente Hoffmann²⁶, na Alemanha, com os *Contos fantásticos* e deste lado do Atlântico, Edgar Poe²⁷, com as suas histórias maravilhosas... são as cumiadas de uma serra na qual cabeços menores e pontas eventualmente desgarradas se encontram, na perspectiva literária.

O romantismo circunstante dos outros gêneros colaboraria para essa nota terrífica e perversa, de loucura e de crime. Basta lembrar, dessa colaboração, aqui e ali – os perversos e criminosos de toda a obra de Byron²⁸; os *Salteadores*, de Schiller²⁹, ontem, como depois os *Miseráveis*, de Hugo³⁰; *Jacques Rolla*, de Musset, suicida, como *Werther*, de Goethe³¹; o *Diabo Mundo*, de Espronceda³², as *Diaboliques*, de Barbey d'Aureville³³, as *Memórias do diabo*, de Soulié³⁴, como os satanismos de Huysmans³⁵ e as perversões de Zola³⁶; os *Mistérios*, de toda a parte, de Londres, de Paris... dos Féval³⁷, dos Sue³⁸, como os *Monte Cristo, et reliqua*³⁹, de Dumas⁴⁰; o espiritismo de Balzac⁴¹ ou de Gautier, *Serafita* ou *Romance da múmia* (o nosso Carlos Ferreira fará um baile, dessas Múmias⁴²)

22. Gérard de Nerval (1808-1855), escritor francês, considerado um dos mais importantes do século XIX.

23. Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), escritor, poeta, jornalista e crítico literário francês.

24. Prosper Mérimée (1803-1870), historiador, arqueólogo, político e escritor francês.

25. Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), escritor francês.

26. Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), escritor alemão.

27. Edgar Allan Poe (1809-1849), autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense.

28. George Gordon Byron, conhecido como Lord Byron (1788-1824), poeta britânico e uma das figuras mais influentes do Romantismo.

29. Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), poeta, dramaturgo, romancista e ensaísta alemão.

30. Victor-Marie Hugo (1802-1885), romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta francês.

31. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), autor e estadista alemão.

32. José Ignacio Javier Oriol Encarnación de Espronceda y Delgado (1808-1842), poeta espanhol.

33. Jules-Amédée Barbey d'Aureville (1808-1889), autor francês.

34. Frédéric Soulié (1800-1847), dramaturgo e romancista francês.

35. Charles-Marie-Georges Huysmans, conhecido como Joris-Karl Huysmans (1848-1907), escritor francês.

36. Émile Zola (1840-1902), escritor francês, considerado criador e representante mais expressivo do Naturalismo.

37. Paul Henri Corentin Féval (1816-1887), romancista e dramaturgo francês.

38. Eugène Sue (1804-1857), escritor francês. Autor de *Les mystères de Paris* e *Le juif errant*.

39. "E o restante", em latim.

40. Alexandre Dumas (1802-1870), romancista e dramaturgo francês.

41. Honoré de Balzac (1799-1850), prolífico escritor francês.

42. O autor refere-se ao poema "Baile das múmias", do escritor e poeta gaúcho Carlos Augustus Ferreira (1844-1913).

até a perversidade, loucura, crime, mistério policial, científico, dos Maupassant⁴³, Mirabeau⁴⁴, Farrère⁴⁵, Wells⁴⁶, Conan Doyle⁴⁷, Carco⁴⁸, Lorde⁴⁹, Mac-Orlan⁵⁰. (Nós mesmos colaboramos, com Neto⁵¹, Medeiros⁵², Viriato Corrêa⁵³, num *Mistério*, como Eça de Queiroz⁵⁴ e Ramalho⁵⁵ antes, lá para as bandas da estrada de Cintra. Antes daquela tentativa, na *Fruta do mato*⁵⁶, perpassa o assombramento, o feitiço trágico de uma mulher, que perde os homens).

O conto de Álvares de Azevedo, a *Noite na taverna*, é nota de um gênero grave, e raro, nas letras nacionais.

A *Noite na taverna* é um conto fantástico e um conto perverso: aí duas influências explicitadas, citadas – de Byron, dominante na perversidade, de Hoffmann, na fantasia –, que não chega ao mistério, mas vai até a fatalidade, que assombra. Sem que se possa derivar, como fonte, há similitudes, precedências, concordâncias, com o maravilhoso do gênero, que fazem pensar em Gerardo de Nerval, Edgar Poe, Gautier, Merimée, Villiers de l'Isle Adam, que provavelmente uns, certamente outros, não conheceu ou podia conhecer Álvares de Azevedo. Entretanto, ou por isso mesmo, a sua originalidade. Toda a perversidade do amor aí está; todas as fatalidades possíveis da vida, também.

Resumamos o enredo do conto, para melhor apreciá-lo. Numa taverna – onde, quando? Não é dito. Os nomes são estrangeiros: germanos, saxônios, italianos: Hermann, Johann... Solfieri, Genaro... Há vinho. Não é no Brasil. Será no começo do século: um dos convivas apertou a mão de Napoleão em batalha... Bem começo do século: o primeiro capítulo intitula-se: “uma noite no século”. No começo e no fim, é que as centúrias são tratadas com essa liberdade, sem os designativos, “este”, “neste” etc. Numa taverna, uma noite. Convivas habituados e conhecidos uns dos outros, que discutem, discutem como nesse tempo, metafísica, imortalidade da alma, existência de Deus: isso, bebendo. Passam, por aí – o álcool é indiscreto – às confidências. Talvez à emulação.

43. Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893), escritor e poeta francês.

44. Octave Henri Marie Mirbeau (1848-1917), escritor, crítico de arte, jornalista francês.

45. Frédéric-Charles Bargone, mais conhecido como Claude Farrère (1876-1957), escritor francês.

46. Herbert George Wells (1866-1946), escritor britânico.

47. Arthur Ignatius Conan Doyle (1859-1930), escritor e médico britânico.

48. Francis Carco (1886-1958), dramaturgo, romancista e crítico de arte francês.

49. Autor não identificado.

50. Pierre Dumarchey, mais conhecido como Pierre Mac Orlan (1882-1970), autor francês.

51. Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), escritor e político brasileiro.

52. José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), escritor brasileiro.

53. Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho (1884-1967), jornalista, escritor, dramaturgo, teatrólogo e político brasileiro.

54. José Maria de Eça de Queiroz (1845-1900), escritor e diplomata português.

55. José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), escritor e jornalista português, contemporâneo de Eça de Queiroz.

56. Romance de Afrânio Peixoto (1876-1947), publicado em 1920.

Um, Solfieri, em Roma, acompanha uma mulher ao cemitério, depois, encontra-a morta, numa igreja, profana-a. Mas é uma cataléptica, que acorda; foge com ela, que morre, realmente, depois. Faz executar uma imagem de cera, que jaz no seu leito...

Bertram reúne muitos miseráveis. Ama uma espanhola, que deixa pelo pai, na Dinamarca (terra de Hamlet, citado mais de uma vez), a morrer, enquanto o filho, indiferente, pensa na amante, em Espanha. Volvendo, encontra-a casada, com um filho, que ela mata, como ao marido, para ser de novo do amante, abandonado entretanto, pouco depois... *Fragility, your name is woman*⁵⁷. Louco de amor, bêbado, ladrão, espada-chim, cai Hermann às portas de um palácio, recolhido pelo nobre, cuja filha profana, rapta, vende a outro bandido e, por isto, ela se suicida... Troco, a outrem. Assim é o mundo. Na Itália, tenta ele morrer afogado e ao que o socorre mata, sendo salvo, a bordo de uma corveta. Ama e profana aí a mulher do comandante e, num naufrágio, com ela, mata um homem, para comer, canibais pela necessidade, satisfeita a lei cruel, sufocada, assassina a mulher amada... Lembra-se de *Don Juan*: Byron muito concorreu para este Bertram, até na antropofagia.

Gennaro conta o romance de um pintor, mulher jovem, filha adolescente, de que se fizera aprendiz. Ama a uma, profana a outra, e esta, depois de matar o filho, indesejado, mata-se de amor. O velho compreende, leva o adúltero e sedutor a um precipício, tenta matá-lo e o arremessa ao abismo. Salvo, milagrosa ou misteriosamente, procura vingar-se e na casa maldita encontra dois cadáveres, marido e mulher, envenenados...

Hermann é a riqueza, o luxo, o jogo, as orgias, até o encontro de uma divina mulher, uma duquesa, feliz com o seu duque. (Referências a *D. Juan, Lovelace*⁵⁸, *Clarice Harlowe, o Corsário, Gulnare*⁵⁹.) Uma chave comprada, um filtro ou narcótico, a posse da mulher amada, até o rapto. Despertar cruel, num albergue, declaração, convicção; ela cede, por fim. Um dia encontra, entrando em casa, um louco e um cadáver... o marido, o duque Mário e a duquesa Eleonora...

Johann, finalmente, é o conto, de que isto que precede é o *hors d'oeuvre*, a ambiência indispensável. Jogo, desafio para o duelo, carta do parceiro à mãe, despedindo-se, e tiros na treva, à queima-roupa. Toma a carta do moribundo para levá-la, e com ela encontra um bilhete da noiva dele, para um *rendez-vous*, nessa noite. Vai e, na treva, ousado, o que não ousara o outro, conspurca uma pureza. Ao partir encontra alguém, um homem, que compreende, e quer vingar a profanação. Batem-se, mata-o, leva-o a uma luz... seu irmão! Ela, pois, sua irmã... No epílogo, *Último beijo de amor*, uma mulher, essa Georgia, noiva e irmã profanada, que se vingue, mata o irmão, esse Johann

57. "Fragilidade, teu nome é mulher".

58. O autor refere-se ao personagem Robert Lovelace, do romance *Clarissa, or, the history of a young lady*, do inglês Samuel Richardson (1689-1761).

59. O autor refere-se ao personagem Gulnare, de *The Corsair*, de Lord Byron.

e desperta o noivo, que não morrera, e aí está para o desenlace... Faz-se reconhecer e ele a quer amar ainda, ele que a havia perdido. “Na terra o nosso leito seria impuro; o mundo manchou nossos corpos. O amor do libertino e da prostituta. Satã riria de nós. É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã de amor...” E Georgia, que assim diz, ouve a redenção, do noivo: “Nossas lágrimas nos lavarão como a chuva lava as folhas, do lodo!” Mostra-lhe o irmão, punido com a morte, e mata-se também. O rapaz colhe-lhe da boca o último beijo e mata-se, sobre ela caído.

Como num drama de Shakespeare, morrem todos. Shakespeare que dá epígrafes ao conto, influi, como Byron: Romeu e Julieta na taverna e profanados, com Otelo, *et committente caterva*⁶⁰. “Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo... A lâmpada apagou-se.” *Acta est fabula*⁶¹.

Tal é a *Noite na taverna*, uma obra-prima de puro romantismo, que pode estar, e estaria bem, entre obras peregrinas desse gênero terrífico, perverso e cruel. Delírio sombrio e ensanguentado de uma criança casta e boa, um doce poeta lírico, que teria, por originalidade, também sua nota rara, na literatura nacional.

O lirismo de Álvares de Azevedo é laivado de humorismo. Todas as variedades do humorismo. Desde o faceto, ao shocking, o que faz sorrir e o que repugna. Releiam-se as quadras do Namoro a cavalo:

*Eu moro em Catumbi: mas a desgraça
Que rege a minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcineia namorada.*

*Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...*

Como os bons humoristas, perfeitamente exato. Não havia então dancings e estádios. À clausura opunham os namorados elegantes o único meio de ver as suas prediletas, o passeio a cavalo: duraria meio século essa arte de ver as namoradas, antes das “baratinhas”, ou do cinema:

*Ontem tinha chovido... Que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando... uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...*

60. “E comparsas”, em latim.

61. “A peça está representada”, em latim.

Mas vai assim mesmo, tanto é o amor.

*Mas eis que no passar pelo sobrado,
Onde habita nas lojas minha bela,
Por ver-me tão lodoso ela, irritada,
Bateu-me sobre as ventas a janela...*

*O cavalo ignorante do namoro,
Entre dentes tomou a bofetada,
Arripia-se, pula e dá-me um tombo
Com as pernas para o ar, sobre a calçada...*

*Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...*

“É ela! é ela”, diz o poeta, vendo a sua apaixonada... Por ela ousa o impossível.

*Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!*

*Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...*

Uma carta de amor? Versos dela?

*Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio...*

*Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! Era um rol de roupa suja!*

A Julieta, a Beatriz, a Carlota do Poeta, era lavadeira.

A nota humorística é constante, em metade da produção de Álvares de Azevedo.

*A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo o verão o corpo espicha.
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol e eu sou a lagartixa.*

Esse poema do Spleen e charutos, desde o título, é todo de puro humor, até as notas graves macabras:

*Coração, por que tremes? Vejo a morte,
Ali vem lazarenta e desdentada...
Que noiva!... E devo então dormir com ela?
Se ela ao menos dormisse mascarada!*

No lirismo nacional, lamartiniano ou mussetiano, piegas e chorão, essa nota “inglesa” ia dizer, se não fora Henrique Heine⁶² e o mesmo Alfredo de Musset, que as têm comparáveis, é coisa nova no Brasil, em que, ao tempo, a poesia era séria e grave, com os Casemiros de Abreu e Gonçalves Dias⁶³ e, depois, com os Fagundes Varela⁶⁴ e Castro Alves⁶⁵...

Celebrando o primeiro centenário de Álvares de Azevedo quisera acentuar-lhe apenas a originalidade, em nossa literatura. Poeta lírico, de notas graves e profundas, à Lamartine ou Vigny⁶⁶, possuía também notas irreverentes e humorísticas, novas ao nosso lirismo e ainda não banalizadas pela imitação de seus admiradores. A cultura que revela nos seus versos, e nos seus ensaios, mostra que essa criança de gênio tinha, aos vinte anos, um cabedal de leitura e pensamento, singular no seu tempo e, noutros poetas e homens de letras ainda hoje relativamente rara. A prosa artística no Brasil, disse-me um mestre que o admira, Constancio Alves⁶⁷ – nasceu com essa de Álvares de Azevedo. A Noite na taverna, finalmente, é preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e de Hoffmann, e a perversão de Byron e de Baudelaire.

A originalidade de Álvares de Azevedo é ainda essa: haurindo todas as influências de seu tempo, precedendo a outros que se lhe seguiram... não foi imitado, e continua original. Sai-se da sua obra com o sentimento admirado e compungido: o que seria essa esplêndida aurora, se subisse e transmontasse?!... O que foi e o que é, unânime depoimento, é isto: Álvares de Azevedo é o primeiro, e o maior dos nossos meninos-prodígios. Menino de gênio que excedeu, em tudo, a inúmeros e incontáveis homens feitos e caducos. Um milagre, Álvares de Azevedo.

62. Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856), poeta alemão.

63. Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), poeta, advogado, jornalista, etnógrafo e teatrólogo brasileiro.

64. Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), poeta brasileiro.

65. Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), poeta brasileiro.

66. Alfred Victor de Vigny (1797-1863), poeta francês.

67. Antônio Constâncio Alves (1862-1933), médico, jornalista, orador e ensaísta brasileiro.

Travessias Interativas

RESENHA

(Dossiê: Álvares de Azevedo: Revisão crítica)

ÁLVARES DE AZEVEDO: NOVAS PERSPECTIVAS

ÁLVARES DE AZEVEDO: NEW PERSPECTIVES

Júlio Cezar Bastoni da SILVA¹

Apesar de bem estabelecido na historiografia e na crítica brasileira, não se pode deixar de reconhecer que Álvares de Azevedo ainda ocupa em nossa literatura uma posição estranha, junto a outros de seu tempo, como o baiano Junqueira Freire. Cânone anticânone, se pensarmos que, desde sua primeira recepção ainda no século XIX, não raras vezes foi notada sua posição de jovem poeta, morto precocemente, especialmente alheio ao nacionalismo que se diria impositivo sobre nossa literatura romântica. É possível notar que as tentativas de leitura do poeta, para os não especializados em sua obra ou mesmo nos debates do seu tempo, causem alguma desestabilização, a ponto de notarmos talvez uma espécie de sestro idiossincrático ou certo isolamento deliberado ante os intelectuais coevos.

Não encontramos, é certo, em Álvares de Azevedo, as linhas dominantes ressaltadas na história de nosso romantismo, em especial a nota da paisagem ou do caractere nacional, em nome da formação de um imaginário local. Talvez por isso, na recém-publicada coletânea *“Cuidado, leitor”: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea*, organizada por Andréa Sirihal Werkema (2021), há uma busca multifacetada pelos vários traços de ligação ou notas dissonantes que o autor estabelece com a literatura sua contemporânea, aqui ou além-mar, sua relação com a tradição ocidental, bem como no que tange à abertura de caminhos em nossa série literária. Talvez inesperadamente, os nove capítulos, organizados em ordem alfabética, incluindo autores já consolidados na crítica alvaresiana e outros jovens pesquisadores, perfaz um trajeto coerente sobre a obra do poeta paulista, de suas referências hauridas na tradição literária às indicações e motivos retomados por escritores que o sucederam, como Machado de Assis, oferecendo novas contribuições e veredas para sua avaliação crítica.

Assim, se é possível notar, em mais de um texto, a contraposição do projeto literário alvaresiano à “(...) imagem mais comumente vendida do movimento romântico entre nós”, como afirma a organizadora na “Apresentação” (2021, p. 8), são também perceptíveis certas formas de mirar o sentido flagrado nas obras do autor que abrem perspectivas para uma melhor situação de sua produção no romantismo brasileiro,

1. Doutor em Estudos Literários pela Unesp-Araraquara; Professor de Literatura Brasileira; Departamento de Literatura, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará (UFC), Ceará, Brasil. E-mail: juliobastoni@ufc.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0086-1148>.

bem como para a consideração de sua obra como um problema passível de reavaliações e releituras, especialmente no que se refere à cosmovisão nela presente. Em seu capítulo, por exemplo, a organizadora pensa a recepção dos modelos clássicos – especialmente a apropriação entre romântica e, por isso mesmo, personalíssima, desses modelos – por Álvares de Azevedo, ressaltando que esse pode ser um dos elementos a comporem o caráter fragmentário, antinormativo, mas nem de longe desatento à tradição, que perpassa sua obra, não raramente com uma espécie de “(...) fracasso envolvido na busca da forma perfeita” (2021, p. 32). Essa vereda, de certo modo, se complementa com os capítulos que ressaltam a impureza ou o desencanto, marca talvez mais próxima ao perfil que temos do poeta. No texto “Álvares de Azevedo ou o fetiche de Solfieri”, por exemplo, sobre *Noite na taverna*, Gilberto Araújo, para além da análise do episódio do personagem homônimo, resalta a originalidade da obra frente ao que se percebe nos livros de narrativas curtas – ou “formas breves” (2021, p. 80) – próximos a seu tempo, indicando um livro, temática e formalmente, “avesso a qualquer castidade ou purismo” (2021, p. 83). O fragmentário, “o drible à forma pura e acabada”, comparecem novamente aqui, dando a medida do perfil da produção alvaresiana, cujo inacabamento aparente é dos traços seguramente mais inquietantes.

A impureza e o desencantamento dão também o mote dos textos de Júlio França, “Ainda sobre o gótico no Brasil: o caso de *Noite na taverna*”, e de Patrícia Aparecida Guimarães de Souza, “O desencantamento em Álvares de Azevedo”. No primeiro, é notável a recusa ao caráter pouco atento à pertinência nacional da literatura gótica, se mirada redutoramente por meio da nossa tradição historiográfica, que tem como parâmetro a constituição de um imaginário por meio da projeção paisagística e de um herói exemplar. O gótico, ao contrário, colocando-se em polo oposto à “propensão documental de nossa literatura” (2021, p. 89), ressaltando os aspectos da negatividade, pode interessar a pensar os aspectos de horror que cercam a realidade ocidental e, não menos, a brasileira. De fato, diametralmente oposto à afirmação nacionalista – solar, heroica, amena, cordial –, o que está às sombras pode ter caráter revelador dos “(...) horrores inomináveis que esconde a cordialidade” (2021, p. 112). No capítulo de Patrícia Souza, por sua vez, é reconstruído o discurso do desencantamento coevo a Álvares de Azevedo. Notável, neste capítulo, é certa superação da discussão entre nacional e universal, ainda que a contemple em certa medida: Álvares de Azevedo não apenas parece emular, se acompanhamos bem a discussão realizada pela autora, mas **participar** de um movimento que coloca em suspenso certa positividade presente não apenas na formação das sociedades na Europa pós-iluminista ou pós-revolucionária – especialmente pela continuidade de antigas mazelas e pela debacle das utopias – mas também, no caso brasileiro, não menos demandaria a dúvida e a negatividade que talvez seriam recuperados apenas na literatura machadiana.

Não por acaso, portanto, Álvares de Azevedo seria evocado na produção do jovem Machado de Assis, como explora o capítulo de Wilton José Marques, que fecha a coletânea. Para além da abertura de caminhos em direção a uma consideração da tradição ocidental distante do nacionalismo estreito e da busca de raízes locais, é possível dizer que Álvares de Azevedo aparece como um “fantasma” – como diz Marques – na primeira produção de Machado de Assis – seus primeiros poemas, elementos conexos nas peças e nas considerações críticas à obra do autor paulista. De qualquer modo, em todos os artigos referidos, há certo caráter unificador: Álvares de Azevedo desestabiliza a leitura pretensamente unívoca de nosso romantismo, estabelecendo pontes com a tradição ocidental e a discussão cultural e literária coevas, ao contrário do que faria pensar certa ideia de um autor cujo projeto literário o isolasse frente a questões de amplo alcance.

Em forma semelhante, por exemplo, pode ser lido o capítulo de Cilaine Alves Cunha, que analisa amplamente seus ensaios e demais textos relativos à sua visão de mundo, que vai além do antinacionalismo, ainda que o implique em algum modo: trata-se de uma visão sem reverências a uma instrumentalização da tradição literária, ocidental ou mesmo colonial, que sirva a propósitos outros que não à própria construção de uma literatura – e, por extensão, de uma nova civilização, simultaneamente referida a um orbe cultural sem exclusões apriorísticas. Há em Álvares de Azevedo, desse modo, uma tendência ao diálogo de amplo alcance com a tradição, como já referido, bem como com a literatura contemporânea – do que é prova o capítulo de Natália Gonçalves de Souza Santos, a partir da análise da emulação e da paródia de um poema de Charles Dovalle em um fragmento do célebre “Ideias íntimas”.

Ainda, Vagner Camilo, com amplo levantamento acerca da questão do panteísmo e do índice do endereçamento na poética, abre perspectivas para compreendermos o alcance intelectual da obra de Álvares de Azevedo, em consonância com o que era (e seria, modernamente) pensado sobre o assunto. Nota à parte, o texto de Rafael Fava Belúzio, ensaio personalíssimo, dividido em quatorze fragmentos – justamente, as “Ideias íntimas” – a partir da leitura cerrada dos textos, considera os aspectos relacionados à imanência e à transcendência na poesia alvaresiana, e levanta a possibilidade de reinterpretar a “binomia”, aspecto central na constituição da *Lira dos vinte anos*, em nome de uma “trindade”, quem sabe unificadora, como na tradição cristã. Ambos representam abertura a novas possibilidades de compreensão da obra de Álvares de Azevedo, refazendo suas ligações intelectuais e suas potencialidades poético-filosóficas.

Cuidado, leitor: é necessário que busquemos, como já vínhamos verificando a partir da produção já consolidada de grande parte dos autores presentes nessa coletânea, uma visão progressivamente diversificada sobre a obra de Álvares de Azevedo. Mais que um antinacionalista ou voz dissonante, poeta adolescente e estranho no ni-

no, os artigos deste livro abrem perspectiva de novos caminhos para repensarmos a obra do poeta paulista, bem como para traçarmos linhas paralelas ou transversais à história de nosso romantismo, mais complexa que a restrita aos nossos programas de estudo ou de ensino. Ainda, não é desnecessário complementar, a coletânea “*Cuidado leitor*” representa o sinal de que a pesquisa sobre os oitocentos no Brasil, em sua cultura, história e literatura, continua produtiva, permitindo repensar nossa experiência pregressa, em nome de uma maior compreensão não apenas do que nos formou historicamente, mas de formas de sensibilidade diversas que merecem ser continuamente postas em evidência.

Referência

WERKEMA, Andréia Sirihal (Org.). “*Cuidado, leitor*”: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda, 2021.

Interativos Transmissões

SEÇÃO VÁRIA

FACES DRUMMONDIANAS DE DEUS

DRUMMONDIAN FACES OF GOD

Ivanildo Araujo NUNES¹

Christina RAMALHO²

RESUMO: Estudo da imagem de Deus nos poemas “Único”, “O Deus de cada homem” e “Deus triste”, do livro *As impurezas do branco* (1973), de Carlos Drummond de Andrade, com o objetivo de compreender, à luz dos conceitos de “lirismo de penetração”, de Benedito Nunes, “auto-referenciação poética”, de Anazildo Vasconcelos da Silva, e “capricho da subjetividade” e “oficina irritada” de Bischof, além da leitura crítica de Candido à obra do poeta mineiro, perceber como Drummond cria um sistema simbólico próprio para tomar e retomar o semema Deus como referente e mesmo como tema em sua trajetória lírica, fazendo de Deus um ponte para provocar a reflexão sobre o ser do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade. *As impurezas do branco*. Deus. Crítica literária.

ABSTRACT: Study of the image of God in the poems “Único”, “O Deus de cada homem” and “Deus triste”, from the book *As impurezas do branco* (1973), by Carlos Drummond de Andrade, with the aim of understanding, in the light of concepts of “penetration lyricism”, by Benedito Nunes, “poetic self-referencing”, by Anazildo Vasconcelos da Silva, and “caprice of subjectivity” and “irritated workshop” by Bischof, in addition to Candido’s critical reading of the work of the Minas Gerais poet, understand how Drummond creates his own symbolic system to take and retake the semema God as a referent and even as a theme in his lyrical trajectory, making God a bridge to provoke reflection on the being of man.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade. *As impurezas do branco*. God. Literary criticism.

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*
(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE)

A palavra poética, nas mãos do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), sempre ganhou contornos estéticos peculiares para abordar temas intimistas, sociais, urbanos e filosóficos. Tal como Antonio Candido afirmou: “sua poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, (...) elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no

1. Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS), Doutorando em Estudos Literários (PPGL/UFS). Aracaju, Sergipe, Brasil. E-mail: hdlibras@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7927-5060>.

2. Doutora em Letras (UFRJ, 2004), Professora-Associada do Curso de Letras da UFS (campus Itabaiana). Aracaju, SE, Brasil. E-mail: ramalhocris@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8298-698X>.

plano estético” (CANDIDO, 1970, p. 95). Por outro lado, e ainda a partir do olhar de Candido, percebe-se na lírica drummondiana uma espontaneidade no modo de conduzir esse processo de alcançar o lirismo das coisas. Ou seja, o refinado trabalho estético guarda a aparência de naturalidade, a ponto de Mário de Andrade ter dirigido ao poeta mineiro, em carta, as seguintes palavras: “há três grandes líricos isentos de poetice no Brasil, e que o modernismo apurou: Meyer, Bandeira e você (...)” (ANDRADE, 2015, p. 32).

Somada, portanto, a esse investimento estético particular, a perspectiva drummondiana de mundo, com destaque para a observação das minúcias do cotidiano, sempre contaminou a sua poesia, caracterizando, assim, um lirismo em que forma e conteúdo se fundem de tal modo que alcançam compor uma personalidade lírica de expressão única, que Benedito Nunes identificou como “lirismo de penetração”. Observemos:

Nem pessimista nem místico, Carlos Drummond não pertence à estirpe dos poetas que desprezam a vida e tampouco se enfileira na dos predicadores da morte. Seu lirismo de penetração tende a depurar tanto a afirmação da vida quando o impulso de evasão contra o qual se insurgiu num esforço de resistência ética (NUNES, 2009, p. 247).

Reconhecido, como se constata a partir de Nunes, como um poeta não místico, Drummond, contudo, trouxe para alguns de seus poemas um semema aparentemente contraditório em relação a essa imagem de poeta descrente: “Deus”, tal como vemos na epígrafe deste artigo. Os versos citados, extraídos do famoso “Poemas de sete faces”, que abre *Alguma poesia* (1930), podem ser vistos como inaugurais, visto estarem no primeiro poema do primeiro livro. Levando em consideração o que Anazildo Vasconcelos da Silva chamou, em *A lírica brasileira no século XX*, de “auto-referenciação poética”, a saber: “A auto-referenciação poética, em sua definição teórica, consiste em fazer do ato da criação em si, ou de enunciados poéticos, próprios ou alheios, a matéria do poema” (SILVA, 2002, p. 106), e sabendo que a retomada de sua própria poesia é um dos traços que caracterizam a lírica drummondiana, verificar as possíveis reverberações do semema “Deus” em poemas posteriores acaba se tornando um viés instigante de leitura da poesia de Drummond.

Sobre “Deus”, antes de caminharmos pelas reverberações do Deus drummondiano, cabem duas breves alusões às possibilidades que esse tema ou referente traz aos estudos literários. A primeira dela destaca as reflexões de Salma Ferraz sobre o papel da Teopoética no âmbito dos estudos sobre a imagem de Deus na literatura. Após compor um panorama dos estudos teopoéticos, Ferraz apresenta uma consideração final que nos pode ser útil:

Transleituras de Deus, Deus nas escrituras e na poesia, Deus no dom das línguas, na pentecostes do dom da palavra. Linguagens de Deus. Deus nas línguas de fogo. No princípio era o verbo e ele se fez poesia. O numinoso... Afinal, *Deus existe mesmo quando não há* (FERRAZ, 2008, p. 27-28).

Essa visão final e paradoxal de que “Deus existe mesmo quando não há” parece guardar possível correspondência com o igualmente paradoxo de encontramos, na obra de um poeta não místico, a presença inaugural de Deus que, em livros posteriores, configurando o que Silva chamou de auto-referenciação, será retomada, como vemos no poema “Um homem e seu carnaval” – “Deus me abandonou/no meio da orgia” e “Deus me abandonou no meio do rio” (ANDRADE, 1983, p. 104) –, de *Brejo das Almas* (1934); em “Os ombros suportam o mundo” – “Chega um tempo em que não se diz mais: Meu Deus” (Ibidem, p. 131) –, de *Sentimento do mundo* (1940); em “Passagem do ano” – “Um homem e seu contrário,/ uma mulher e seu pé,/um corpo e sua memória,/ um olho e seu brilho,/ uma voz e seu eco,/ e quem sabe até se Deus...” (Ibidem, p. 171) –, de *A rosa do povo* (1945); em “Campo de flores” – “Deus me deu um amor no tempo da madureza,/ quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme./ Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,/ e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor” (Ibidem, p. 279) – e em “A mesa” – “São anjos; e mal sabias/ que um mortal devolve a Deus/ algo de sua divina/ substância aérea e sensível,/ se tem um filho e se o perde” (Ibidem, p. 301) –, ambos de *Claro enigma* (1951); em “conhecimento de Jorge de Lima” – “Era a negra Fulô que nos chamava/ de seu negro vergel. E eram trombetas,/ salmos, carros de fogo, esses murmúrios/ de Deus a seus eleitos, ...” (Ibidem, p. 314) –, de *Fazendeiro do ar* (1954); em “Especulações em torno da palavra homem” – “Para que serve o homem?/ para estrumar flores,/ para tecer contos?//para servir o homem?/ para criar Deus?/ Sabe Deus do homem?” (Ibidem, p. 339) –, de *A vida passada a limpo* (1959); em “O padre, a moça” – “Mas o padre entristece Tudo engoiva/ em redor. Não, Deus é astúcia,/ e para maior pena, maior pompa,/ Deus é espinho. E está fincado/ no ponto mais suave deste amor” (Ibidem, p. 368), de *Lição de coisas* (1962); ou, ainda, em “O Deus mal informado” – “Quem passe ali, na fração de segundo,/ em deus se erige, insciente, deus faminto,/ saudoso de existência” (Ibidem, p. 407) –, de *A falta que ama* (1968); apenas para citar alguns poemas observados na viagem panorâmica até chegarmos ao livro que configura o ponto de paragem deste artigo: *As impurezas do branco*, de 1973.

A outra alusão, em relação a Deus como tema, centra-se no texto “O Deus da religião e o Deus da Literatura”, de Rafael Camorlinga (In FERRAZ, 2008, p. 50-58), que traz um reflexão interessante sobre a inserção de Deus no espaço literário, fazendo a pergunta: “Qual será a face ‘literária’ desse Deus cultuado pela religião e estudado pela teologia?” (Ibidem, p. 51). Uma das conclusões a que Camorlinga chega é a de que “O Deus polifacetado que emerge de uma leitura literária da Bíblia é difícil de conciliar com

o da abordagem religiosa” (Ibidem, p. 57). E isso se dá, segundo ele, porque Deus, na literatura, é, antes de tudo, uma experiência estética, ainda que a ética não seja abandonada.

Considerando a já comentada peculiaridade da estética drummondiana, com seu “lirismo de penetração”, e percebendo, como exemplificamos anteriormente, como o semema Deus atravessa a obra do poeta, cabe-nos pensar no peso desse investimento estético de Drummond na palavra Deus. E, para realizarmos esse exercício crítico, de forma muito restrita, dadas as condições espaciais naturais a uma publicação curta, decidimos nos debruçar sobre três poemas de *As impurezas do branco* (1973), a saber: “Único”, “O Deus de cada homem” e “Deus triste”, visto ser esse livro um dos que mais apresenta a imagem de Deus (ou imagens).

Em *As impurezas do branco* (1973), criado no período do regime militar, Drummond traz uma tonalidade diversa das anteriores, que se configura, principalmente no início do livro, como uma espécie de “oficina irritada”, em que o descompasso do eu com seu tempo surge como tema central, como descreve Bischof (2012, p. 126), no posfácio da edição da Companhia das Letras. A obra, inclusive, é inaugurada com o poema “Ao Deus kom unik assão”, para, em seguida, ressurgir no longo poema “Diamundo” – “Teólogos franceses observam:/ Jesus/ jamais se declarou deus” (Ibidem, p. 432) –, seguido por “Declaração em juízo” – “Estou onde não estão/ minhas raízes, meu caminho:/ onde sobre,/ insistente, reiterado, aflitivo/ sobrevivente/ da vida que ainda/ não vivi, juto por Deus e o Diabo, não vivi” (Ibidem, p. 445) –, “Único”; “O Deus de cada homem”; “Deus triste”; “O macaco bem informado”, parte XIII do poema “Quixote e Sancho, de Portinari”; “Tiradentes”; e “Brasil/Tarsila”.

Essa maciça, por assim dizer, presença de Deus em *As impurezas do branco*, mereceu, como dissemos, nossa atenção. Assim, debruçando-nos em três desses poemas, apontaremos alguns aspectos que se destacam e que anunciam a dimensão estética com que Drummond trata esse conteúdo tão vasto em si mesmo.

Iniciamos com “Único”, ao qual daremos especial atenção, visto que se configura como um poema em que Deus não é apenas uma referência ou um vocativo, mas a substância própria da reflexão lírica proposta pelo poema, que citamos:

ÚNICO

o único assunto é Deus
o único problema é Deus
o único enigma é Deus
o único possível é Deus
o único impossível é Deus
o único absurdo é Deus
o único culpado é Deus
e o resto é alucinação.
(ANDRADE, 1983, p. 462).

O poema, como se vê, traz a repetição de “o único” e de “é Deus” (com exceção do último verso), criando uma sonoridade repetitiva que remete à ideia de prece ou mesmo a uma evocação, que ratifica a singularidade e a abrangência do semema Deus. O poema engendrado em uma única estrofe, como se fosse um “bloco”, composto de 8 versos, traz 8 sílabas métricas quando efetuamos a sua escansão. O último verso, entretanto, embora esteja presente no “bloco”, diverge em sua rima das rimas anteriores, fazendo nítida oposição entre “Deus” e “alucinação”.

Nesse sentido, podemos ressaltar que, esteticamente, a “arquitetura” ou iconicidade do poema “Único” faz-nos lembrar um poema concretista, e embora o movimento artístico surgido na década de 1950, não tenha reconhecido a poesia drummondiana como concreta, Décio Pignatari em seu livro *Contracomunicação* (1971), admite:

[...] sem termo definido mas com objetivo, em busca da situação da poesia; neste sisífico descascamento concreto da poesia, do poeta e do mundo, Drummond, brasileiro do século XX, em situações históricas determinadas, tomou o bastão de Mallarmé (PIGNATARI, 2004, p. 108).

Sendo assim, é possível ler nesse poema o desenho visual de uma oposição de sentidos. Vejamos.

O par “Deus/alucinação” se propõe como antitético. Na simbologia judaico-cristã, Deus é luz (1 João 1:7), logo, o resto é ausente de luz, é a-lucinação. A formação da palavra por derivação, acrescida do prefixo “a”, cria, sugestivamente, o campo semântico da não-luz fora daquilo que Deus, em sua larga abrangência, abarcaria. A alucinação ou não-luz, seria algo fora de Deus, da normatização cristã. Logo, a ausência da religião seria um risco, tendo em vista que Deus é único. As palavras no centro dos versos (assunto, problema, enigma, possível, impossível, absurdo e culpado), iconicamente, lembram-nos uma torre, cercada por Deus e sustentada por Deus e pelo “resto”. No livro bíblico do Gênesis (11.6-7), uma torre foi erigida para se chegar a Deus, e Deus, diante da ousadia humana, puniu a todos dividindo as línguas, originando outros povos e diferentes culturas. A partir desse olhar, podemos ler no poema a construção de uma torre inútil, visto que buscar o sentido de Deus exige olhar para o todo à nossa volta, visto que Ele contém todas as coisas, tal como veremos a seguir.

O “é” (verbo ser), verbo de ligação, também remete a Deus. No “chamado à aventura” de Moisés no Monte Sinai, Deus diz a Moisés: “Eu Sou o que Sou”. Deus “é” Deus. E está presente até na alucinação (não-luz), mostrando que é onipresente. Nos sete primeiros versos de “Único”, o verbo “é” estrutura uma homogeneidade (rima e ritmo), que, por sua vez, cria uma musicalidade que ratifica a unicidade. Deve-se ter em vista que na simbologia cristã, o sete é tido como algo “perfeito”. É, como nos diz o “livro do Apocalipse”, o número místico, presente nas sete estrelas (Apocalipse,

1.20), nos sete espíritos (Apocalipse, 5.6), nas sete igrejas (**Apocalipse, 1.4**) e nos sete castiçais de ouro (**Apocalipse, 1.5**).

Assim, “O resto é alucinação” tem sobre ele, como último verso, o peso dos sete versos anteriores, o peso de Deus, que esmaga e castiga infinitamente, tendo em vista que a leitura octossilábica dos versos e o “oito” do número total de versos remetem-nos ao sentido simbólico de “infinito”, que o número oito contém (TRESIDDER, 2003).

Morfologicamente, as palavras escolhidas estão inseridas, quase que em sua totalidade, na classe de substantivo, o que já denota uma preocupação do Eu-lírico com a essência, com a nomeação, e não com o fato. Essa preocupação é realçada pela utilização do verbo de ligação (é), sem expressividade, unindo dois campos do pensamento estático. O artigo definido (o), ligado ao único adjetivo (único), imprime a este uma substantivação, ou seja, a força dada pelo artigo transforma o adjetivo num sintagma visualmente mais forte do que o próprio substantivo que ele acompanha. O peso da palavra “único” também se verifica quando, ao se chegar ao último verso, deparamo-nos com a palavra “resto”, fazendo-lhe oposição. Essa oposição confirma a força de substantivação do artigo definido que antecede o adjetivo “único”.

Em relação aos substantivos utilizados, todos são abstratos. Os dois versos centrais apresentam substantivos antônimos: possível/impossível, o que, como unidade, remete-nos mais uma vez para a força do adjetivo “único”. Uma vez que o substantivo, entre outros, “nomeia seres”, fica registrada a intenção de “nomear” Deus (“Deus é”).

Sintaticamente, o recurso foi utilizar frases nominais, em que o predicativo não é um adjetivo, mas também um substantivo – “Deus” e “alucinação”. Não há preocupação em qualificar, mas em definir os sujeitos – único assunto, único problema, único enigma, único possível, único impossível, único absurdo, único culpado e o resto.

Cabe, ainda, destacar que algumas palavras assumem mais uma função significante por estarem inseridas no plano da expressão (ou estrutura formal do poema) através da marca da repetição, no caso, “o”, “único”, “é” e “Deus”. A frase nominal, articulando dois substantivos – “único” (sem os substantivos que o acompanham, único torna-se substantivo) e “Deus” –, e repetida através da sonoridade \ô\, \ú\, \u\, atua como um significante musical, uma espécie de “mantra” que se relaciona à ausência do questionamento.

Semanticamente, até o último verso não há oposição de ideias; mesmo “possível” e “impossível” estão integrados pelo semema “único”, ou seja, até o oitavo verso não há questionamentos, o que cria um “vazio”. Porém, após o sétimo verso, chega-nos, tal como observamos, a contraposição ou o material antitético: o “resto”. Ao afirmar que: o único assunto é Deus, o único problema é Deus, o único enigma é Deus, o único possível é Deus, o único impossível é Deus, o único absurdo é Deus, o único culpado é Deus e o resto é “alucinação”, o Eu-Lírico nos informa que “Deus é” e o resto “não é”, apenas

parece, já que alucinação é algo que não existe. Desse raciocínio, retiramos o questionamento “ser X parecer”. Na realidade, Deus apresenta-se muito mais real do que o próprio homem, já que o homem atribui a Deus sua existência e destino. Se o próprio Deus não está no campo da logicidade, que dirá a Humanidade que Dele é criação?

Em “Único”, portanto, o recurso estético e, por que não dizer, visual, do paralelismo e da reiteração enfatiza a mensagem e marca um ritmo linear, reto. A única pontuação que se nota é o ponto final, ponto este que dá à última afirmação um caráter definitivo, ficando os questionamentos presos dentro do próprio poema. Poderíamos dizer que, na aceitação do unívoco “tudo”, o homem projeta sua existência no vazio do não-questionamento. Já no questionamento do tudo, a partir da consciência do “nada”, o homem pode desconstruir o “parecer” e tornar-se “ser”.

O questionamento ser X parecer é muito complexo e, no entanto, estático (vide a forma de apresentação do poema – camada sintática e morfológica). É uma angústia que está interiorizada em cada homem. E, para responder a esse questionamento, buscamos algo que nos sirva como ponto de partida e colocamos esse algo repetitivamente em nossas mentes até que nos convençamos de que temos parâmetros para medirmos possibilidades e impossibilidades. O poema, através de uma intensa repetição de ideias mostra a mente humana em funcionamento (o mantra: o único é Deus, o único é Deus, o único é Deus), trazendo o índice do conflito: a própria incapacidade humana de ir além da ideia preconcebida ou premeditada. A todo momento estamos nos convencendo de que há algo superior a nós que responde, sem maiores explicações, a todo esse questionamento.

“Ser” implica existir e não-existir simultâneos, “parecer” implica apenas um dos dois, nunca os dois ao mesmo tempo. Tudo que parece só se revela como tal quando deixa de ser para não ser, ou quando deixa de não ser para ser. Tudo que “é” é sim e não ao mesmo tempo. Deus é sim e não. Nós somos um sim negando o não, ou um não negando o sim. Talvez esta briga com o sentido da existência nos faça “alucinados”.

Socialmente o homem “parece”. E atuando na negação de sua dualidade, esse mesmo homem aparta-se da consciência de “ser”. A problemática trazida pelo poema no não-dito é a indefinição do próprio homem enquanto “ser”. O poema critica o “resto” de forma contundente, numa afirmativa única, forte, que rompe com a repetição e se abre para a reflexão, descobrindo no homem um alucinado. Esse “resto” também remete para tudo aquilo que não se compreende ou que não podemos atribuir a Deus. E a não-compreensão projeta o homem para o campo da alucinação, da loucura. Portanto, ironicamente, o “único” leva à problematização de um “resto”, que, afinal, podemos ser nós.

Candido comenta sobre a problematização das coisas na poesia drummondiana em seu ensaio, “Inquietudes na poesia de Drummond”:

Na obra de Drummond, a força dos problemas é tão intensa que o poema parece crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta. Daí o relevo que assumem e a necessidade de identificá-los, através do sistema simbólico formado por eles (CANDIDO, 1970, p. 121).

Para sublinhar o “lirismo de penetração” realizado por Drummond nas constantes retomadas do semema Deus, recordamos que Camorlinga nos informa sobre as limitações trazidas pelas leituras restritivas da Bíblia realizadas pelas religiões. Segundo ele, nessas leituras, “prevalece a figura de um Deus irritadiço, vingativo, que destrói o que ele mesmo criara, que se arrepende de ter sido bom, que grita e ameaça; em suma um Deus aterrador” (CAMORLINGA, 2008, p. 52). Por isso, ele explica:

Tendo, pois, constatado a prolixidade da Bíblia no que diz respeito à existência e à unicidade de Deus (Deut 6: 4-5) e a escassez quanto à sua essência, quem Ele realmente é, consultamos agora a pesquisa extra-bíblica buscando desanuviar a atmosfera (Idem, ibidem).

Ora, perfeitamente alinhada a essa busca extra-bíblica de Camorlinga está a presença de Deus em Drummond, que, como constatamos, apresenta o impacto de uma visão coletivamente imposta e alienadamente aceita de um Deus que é “tudo” a partir de uma leitura conduzida pelos discursos religiosos que nos afasta da reflexão profunda sobre nós mesmos. Conhecer alguns pontos de vista do homem ajuda na leitura da obra. Vejamos.

No disco *Maria Julieta entrevista Carlos* (1984), Drummond declarou: “Você não pode imaginar como Deus me chateia. Eu não creio nele. Creio realmente numa organização natural que pode tomar o nome de Deus”. Assim, Drummond, em seu experimentalismo estético, remexia a palavra Deus, e, apropriando-se da forma, brincava com a essência. Com seu lirismo, penetrava em conceitos arraigados para desconstruí-los e provocar novos pensamentos. Para o poeta de Itabira, Deus é uma construção humana, um bloco, como a estrofe singular do poema “Único”. Porém, as pessoas espelham Nele seus comportamentos: tristes, problemáticos, severos. Criam, assim, muitos deuses, como podemos ver nos versos de “O Deus de cada homem”, que citamos a seguir:

O DEUS DE CADA HOMEM

Quando digo “meu Deus”
afirmo propriedade.
Há mil deuses pessoais
em nichos da cidade.

Quando digo “meu Deus”,
crio cumplicidade.
Mais fraco, sou mais forte
do que a desirmandade.

Quando digo “meu Deus”,
grito minha orfandade.
O rei que me ofereço
rouba-me a liberdade.

Quando digo “meu Deus”,
choro minha ansiedade.
Não sei que fazer dele
na microeternidade.
(ANDRADE, 1983, p. 462).

No poema “O Deus de cada homem”, “Meu Deus” é a evocação feita pelo ser humano – metonimicamente representado pelo Eu lírico – em sua experiência de vida (a microeternidade de cada ser), mas também é, devemos lembrar, uma alusão a essa mesma evocação em muitos de seus poemas, incluindo o primeiro, presente em nossa epígrafe. Porém, uma vez que se trata de uma criação subjetiva, particular, o resultado é a criação de “mil deuses pessoais em nichos da cidade”.

O Deus evocado, tal como concluímos após lermos “Único”, cria uma cumplicidade do humano com o transcendental, mas, ao mesmo tempo, fragiliza a consciência de si, reforçando o imobilismo de quem se vê frágil, órfão, refém da ansiedade. O “Deus de cada um” é, assim, uma forma de fuga disfarçada de si mesmo. Por isso, esse Deus também aprisiona (“O rei que me ofereço/ rouba-me a liberdade”).

Na última quadra, os versos finais “Não sei que fazer dele/ na microeternidade” recompõem o vazio existencial, visto que esse Deus é subterfúgio. O desfecho aponta-nos, portanto, que o poema não propõe uma discussão sobre os céus, mas sobre a terra, sobre o homem e seu vazio existencial.

Para, paradoxalmente, se aproximaram de Deus, os seres humanos criam regras, leis, jugos, fardos, criticam, sufocam, até matam. Criam seus deuses e partem para o desafio de impô-los aos demais. Ora, não foi o filho de Deus quem disse: “aprendam de mim, pois sou manso e humilde de coração, e vocês encontrarão descanso para as suas almas (..), o meu fardo é leve” (Mateus 11.29-30)? Mesmo sendo descrente, Drummond entendia que a Humanidade se apropriava de forma equivocada dos sentidos possíveis de Deus. E essa visão do Deus drummondiano, de tantas faces reveladoras, atravessa o tempo se as trazemos, por exemplo, para cenário social e político de nosso tempo, quando Deus, mais que nunca, está submetido a uma ditadura religiosa que nos aparta de nossa própria humanidade. Talvez, por isso, o “Deus triste” continue debruçado em sua tristeza. Vejamos o último poema:

DEUS TRISTE

Deus é triste.

Domingo descobri que Deus é triste
pela semana afora e além do tempo.

A solidão de Deus é incomparável.
Deus não está diante de Deus.
Está sempre em si mesmo e cobre tudo
tristinfinitamente.

A tristeza de Deus é como Deus: eterna.

Deus criou triste.
Outra fonte não tem a tristeza do homem.
(ANDRADE, 1983, p. 462-463).

No poema *Deus triste*, Drummond isola o primeiro verso em uma única estrofe: “Deus é triste”, investindo, pois, esteticamente, no sentido da solidão. Esse verso se sobrepõe a todas as estrofes seguintes, como se estivesse Deus, sozinho, acima de todas as coisas, e o sentido de sua solidão alcançasse um patamar inatingível para a experiência humana, tal como se vê na terceira estrofe: “A solidão de Deus é incomparável”. E se ele está só, ele é único. Essa unicidade contraria o politeísmo percebido no poema “O Deus de cada homem”. No livro, os três poemas são apresentados sequencialmente. Sendo assim, é possível compreender uma desconstrução do sentido da “unicidade” de Deus feita quando os seres humanos criam deuses individuais como forma de escaparem de si mesmos. Deus, então, fica único e solitário em meio à incompreensão humana.

Outro elemento dialógico com o poema anterior se registra na presença de “tristinfinitamente”. Diferente da “microeternidade”, que se refere à limitação temporal da existência humana, com sua efemeridade, a palavra “tristinfinitamente” traz um sentido antitético. Algo que poderia ser finito a (tristeza) tem, em Deus, uma duração interminável, já que “A tristeza de Deus é como Deus: eterna”.

Na segunda estrofe, o verso “Domingo descobri que Deus é triste”, é significativo, se lembramos que o domingo (*Dominus Dei*) é o “Dia do Senhor”, logo, se vê, no verso, um aspecto de epifania, que continua “pela semana afora e além do tempo.” A palavra “semana” lembra-nos a criação divina. A partir do poema, a tristeza de Deus não se encerra no descanso (*Shabat*), mas se perpetua. A palavra “homem” aparece por último e nos faz recordar, mais uma vez, do poema “Único” e da relação que pode ser feita entre “homem” e “resto”. Ora, se Deus é a causa primeira, sendo ele triste, logo, sua imagem e semelhança também será, por isso, “Outra fonte não tem a tristeza do homem”. Mais uma vez, Drummond, retoma o ser humano como objeto de centralidade no poema.

Percebe-se que, mesmo tratando de temas que orbitam a esfera religiosa, Drummond sempre remete ao homem e/ou coisas relacionadas à vida humana. Ele acentua isso no poema “Mãos dadas”, em seu livro *Sentimento do mundo* (1940). “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (ANDRADE, 1983, p. 132). E, em *As impurezas do branco*, não é diferente, conforme acentua Bischof:

Os neologismos retorcidos, as imagens dissonantes, a nomenclatura trazida de âmbitos distintos permanecem, no poema, como um corpo estranho, ou, por outro lado, levam o poema a uma distensão tal, que aquilo que ele expressa (ou desexpressa) parece ser antes a crise da poesia no mundo refratário, em que o aspecto humano se degrada numa espécie de capricho da subjetividade (BISCHOF, 2012, p. 134).

Esse “capricho da subjetividade”, que confunde o sujeito, também foi percebido por Candido: “Mas ao longo da obra de Drummond, não observamos a certeza estética, nem mesmo a esperança disto, e sim a dúvida, a procura, o debate” (CANDIDO, 1970, p. 113). O processo de auto-referenciação, visível na constante retomada do semema Deus, demonstra a percepção que Drummond tinha (e que declarou à sua filha, tal como vimos) de que Deus é a justificativa da Humanidade para todos os aspectos relacionados à vida humana – os problemas, as possibilidades, as impossibilidades, os absurdos, a orfandade, a fraqueza, a ansiedade, a tristeza – e, dessa forma, torna-se o único responsável pelo processamento da relação homem/mundo.

A colocação “é Deus”, de “Único”, determina a existência de Deus como um fato, enquanto “o resto é alucinação” determina um fato que “parece ser”, mas não “é” efetivamente por se apresentar como alucinação. Já “O Deus de cada homem” ratifica o distanciamento entre o ser humano e um deus inventado com o qual o próprio ser humano não sabe lidar: “Não sei que fazer dele/ na microeternidade”. E o “saldo” de tudo isso é um Deus “tristinfinitamente” fadado à solidão.

Através de um Eu-Lírico que dimensiona um espaço interior atemporal, viabiliza-se um questionamento orgânico, inerente à natureza humana, mas não operacionalizado em função da submissão do próprio homem aos conceitos cristalizados e à ideia cristalizada de sua própria fraqueza e incapacidade de mudar o ritmo das coisas. Na verdade, Deus é, drummondianamente, tomado como tema inicial, mas a partir dele a problemática é direcionada, por meio de uma “oficina irritada”, para o homem e sua limitada apreensão do mundo.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, ateu assumido e afeito, como se sabe, às questões filosóficas, desfigura tanto o simulacro religioso do Deus único, dos discursos da opressão, como o simulacro individual, subjetivo, artifício humano para fugir do encontro consigo mesmo. Ou percebemos isso ou chegaremos como José a nossa “nova casa”, poema do livro *Menino antigo* (também de 1973), por meio do qual nos despedimos:

NOVA CASA DE JOSÉ

*José entra resmungando no Paraíso.
Lança os olhos em torno:
— Pensei que fosse maior.
O azul das paredes está desbotado.
Então é isto, o Céu?*

*Os anjos entreolham-se: Ah, José!
Estávamos tão contentes com sua vinda...
José procura o recanto menos luminoso
para encastelar-se com sua canastra:*

*— Ninguém me bula nisto.
O serafim-ecônomo sorri:
— Sossegue, José. Aqui todas as coisas
viram essência.
Você terá a essência de sua canastra.*

*A taciturnidade de José causa espécie aos velhos santos
que pulam carniça, brincam de roda:
— Não quer vir conosco? A amarelinha
vai ser uma coisa louca...
Leve aceno de cabeça e: — Obrigado
(entre dentes) é resposta de José.*

*São Pedro coça a barba: como fazer
José sentir-se realmente no Paraíso?
É sua casa natural, José foi bom,
foi ríspido mas bom.
Carece varrer do íntimo de José as turvas imagens
de desconfiança e solidão.
— Não há outro remédio, suspira São Pedro.
Vou contar-lhe uma piada fescenina.*

*E José sorri ouvindo a piada.
(ANDRADE, 1983, p. 622-623).*

Referências

- ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. (Folha explica). São Paulo: Publifolha, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Maria Julieta entrevista Carlos. Entrevista a Maria Julieta Drummond de Andrade*. CD. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2002.

BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BISCHOF, Betina. As impurezas do branco. In: *Os impasses do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMORLINGA, Rafael. O Deus da religião e o Deus da literatura. In: FERRAZ, Salma (Org.). *No princípio era Deus e Ele se fez poesia*. Rio Branco: EDUFAC, 2008, p. 50-58.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 93-122.

FERRAZ, Salma. Teopoética: os estudos literários sobre Deus. In: FERRAZ, Salma (Org.). *No princípio era Deus e Ele se fez poesia*. Rio Branco: EDUFAC, 2008, p. 19-31.

NUNES, Benedito. *A chave do poético. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa, Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DANTAS MOTA ENTRE A PROSA E A POESIA

DANTAS MOTA BETWEEN PROSE AND POETRY

Ana Elisa Tonetti de ALMEIDA¹Cristiane Rodrigues de SOUZA²

RESUMO: Este trabalho tem como objeto de estudo o conto “Transmigração do defunto Arthêmio Augusto de Freitas”, publicado em 17 de outubro de 1964, no jornal *Estado de S. Paulo*, comparado ao poema “Noturno da Feira do Valongo”, do livro *Anjo de Capote* (1946-1952), ambos de autoria de Dantas Mota. Ao aproximarmos o poema do conto, a análise leva em consideração, entre outros, textos de Antônio Dimas, de Osman Lins e de Gaston Bachelard, mostrando a descrição do espaço como função caracterizadora dos personagens. Destacamos, ao fazer isso, elementos composicionais que são articulados de forma semelhante no conto e no poema. Além disso, é mostrado como, em ambos, há outros elementos que os ligam, como a presença do ser sobrenatural, o Pé de Espanha, personagem que remete ao duplo, estudado por nós, com base no texto “O inquietante”, de Freud.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Poesia. Conto. Dantas Mota. Duplo.

ABSTRACT: This article aims to study the short story “Transmigração do defunto Arthêmio Augusto de Freitas”, published on October 17th, 1964, in the newspaper *Estado de S. Paulo*, compared to the poem “Noturno da feira do Valongo”, published in the book *Anjo de Capote* (1946-1952), both of them written by Dantas Mota. When we compare the poem to the short story, the analysis considers texts by Antônio Dimas, Osman Lins and Gaston Bachelard, among others. They will show the description of the space as a characterizing function of the characters. In doing this, we highlight composite elements that are similarly articulated in the short story and in the poem. Furthermore, it is also demonstrated how in both texts there are other elements that connect them such as the presence of a supernatural character, the “Pé de Espanha”, that refers to the double, studied by us, based on the text “O inquietante”, by Freud.

KEYWORDS: Brazilian literature. Poetry. Short story. Dantas Mota. The double.

Dantas Mota, poeta mineiro e advogado nascido em 1913 no distrito de Aiuruoca, em Minas Gerais, e falecido em 1974, teve as obras poéticas *Planície dos Mortos* (1936-1944), *Anjo de Capote* (1946-1952) e *Elegias do país das Gerais* (1943-1958) compiladas em sua obra completa, sob o título *Elegias do país das Gerais* (1988). Além

1. Mestranda em Letras pelo programa de pós-graduação em Letras (concentração em Estudos Literários) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS); Três Lagoas/MS, Brasil. Bolsista Capes. E-mail: anaelisonetti@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6062-3512>.

2. Doutora em Literatura Brasileira pela USP, com pós-doutorado pelo IEB-USP. Docente adjunta na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas/MS, Brasil. E-mail: cristiane.rodrigues@ufms.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7695-0684>.

disso, publicou, em sua estreia, o livro de poemas *Surupango: ritmos caboclos*, em 1932. Em relação a sua obra em prosa, no suplemento *Dantas Motta: o centenário do poeta das gerais* (2013), argumenta-se que há poucos registros. No entanto, o *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros* (2010) revela que o poeta deixou, além de poemas, contos, ensaios e artigos inéditos.

O presente texto se detém no estudo do poema “Noturno da Feira do Valongo”, que compõe o livro *Anjo de capote* (1946-1952), aproximando-o do conto “Transmigração do defunto Arthêmio Augusto de Freitas”, publicado em 17 de outubro de 1964, no suplemento de cultura do jornal *Estado de S. Paulo*, ao lado de outros contos e ensaios, como vem afirmado no suplemento *Dantas Motta: o centenário do poeta das gerais*, em que o texto também aparece.

Num viés comparatista, aproximamos os dois textos, partindo do pressuposto de que Dantas Mota utiliza elementos semelhantes, articulados de formas diferentes, no poema e no conto. Analisamos a presença do duplo, embasados por Sigmund Freud, em “O inquietante”, além de nos determos na construção espacial do conto e do poema, tendo em vista considerações de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), a discussão que Gaston Bachelard propõe em *A poética do espaço* (1978) e a obra *Espaço e Romance* (1985), de Antônio Dimas. Levamos em consideração ainda a presença do personagem Pé de Espanha, figura aterrorizante para Arthêmio, personagem do conto, e para Constança, mulher assassinada no poema.

Vejamos o poema “Noturno da Feira do Valongo”.

Noturno da Feira do Valongo
 É noite na casa da *Rue de La Paix*.
 Apesar de escura, dura e infiel.
 E qualquer salto ou assalto nesse escuro,
 Mesmo fuga perfeitamente explicável,
 Vos entregaria amanhã à polícia,
 Co'a língua em trânsito tecendo dolos,
 O assassínio, o adultério e o amor.
 Nesta noite de fevereiro
 (Digamos: 30 de seu mês)
 O fiel Pluto, vigiando-a,
 Constança de Avillez se despe
 Frente ao seu pichechê.
 Primeiro, as bichas d'oiro,
 Depois os braceletes de marfim e prata,
 Para só então as memórias e os colares
 Escorrerem-lhe pelo colo aprofundado,
 Em morte germinando.

Mas numa curva do cruel espelho,
 Refletindo sua doida habitação,
 De corredores, portas e infernais janelas,
 Ao vento, amarguradas, rangendo,
 Pálido e sem tempo, quieto e parado,
 Como estúpido carangueiro,
 Um Pé de ESPANHA, no chão sossegado,
 Vindo do orvalho doutras sepulturas.
 Constança, então, emite um grito de horror,
 Que a noite atravessa,
 Aumentando o prestígio das janelas.
 Não quer a luta. Entanto busca o florete.
 Mas o florete na ascite se dissolveu
 E o que era antes em parede e retrato se mudou.
 Constança, opressa, vai de um lado a outro,
 E o fiel Pluto, notando-lhe o ofego,
 Uiva triste e esse uivar incessante,
 Pelos corredores, acorda ecos abandonados.
 – Que queres tu, amargo Pé de ESPANHA?
 Pergunta Constança de Avillez.
 – Minhas bichas d’oiro? o sapato? o querosene?
 – pois tudo isso te dou – tornou Constança de Avillez –,
 Inclusive essa graça tão triste e há tanto tempo amanhecida.
 E o Pé, sorrindo, se mexeu.
 Mas vai que o Pé essas coisas não quer.
 Sim, que quer, quer, mas não desse jeito, com vida,
 Se o seu luar é dalgum frio necrotério.
 E enquanto o fiel Pluto, em sal e querosene,
 Bifes de joias se emborça,
 Engolindo o florete em rosa e azul envolto,
 Uma navalha, desterrada dos espelhos e dos outonos,
 Suavemente na garganta de Constança se enterra.
 O sangue escorre pelo assoalho.
 E no dia seguinte, evaporados os corredores,
 Bem como tranquilas portas e janelas
 A aurora, mil anos depois, crianças,
 Tendo Constança a garganta por navalha amarfanhada,
 A mesinha ao centro, e ao fundo as cantoneiras,
 Vos apresenta na sala esse quadro em flor... (MOTA, 1953, p. 41-43).

A morte de Constança é narrada no passo vagaroso dos versos longos em que é descrita, formados por 16 e por 15 sílabas métricas, em contraste com outros versos do poema, que oscilam em sua maioria, entre dez e doze sílabas, com a ocorrência de alguns maiores e de outros menores. Além disso, os versos que narram a morte são marcados pelo ritmo solene e raro do péon quarto, que, na sua repetição, cria o suspense necessário para a descrição da cena, como percebemos, no trecho a seguir, quase

todo formado por ele: “Uma naVA/lha, desteRRA/da dos esPE/lhos e dos ouTO/nos, // SuaveMEN/te na garGAN/ta de ConstAN/ça se enTE/rra.” (MOTA, 1953, p. 43).

Além disso, como o título do poema, por meio da palavra “noturno”, indica tanto o momento em que acontece o assassinato – “É noite na casa da *Rue de La Paix*” (MOTA, 1953, p. 41) – quanto o gênero musical, os versos são marcados tanto pelo tom sombrio do espaço escuro quanto por traços da forma musical do noturno, desapressada, no ritmo, e melancólica no conteúdo. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

[...] Entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 640).

No conto, também há o ambiente noturno, composto pela descrição do espaço e pela informação, exposta pela diegese, acerca do enterro do pai, poucas horas antes do momento em que se passa a narrativa, estabelecendo-se um ambiente melancólico, propício para o encontro com um ser fantasmagórico.

São 11 e um quarto da noite. E é precisamente nesta casa e dentro dela neste quarto, após o enterro do pai, que o defunto Arthêmio Augusto de Freitas escreve e lê qualquer coisa sob o quebra-luz. Lá fora, vigiando o quarto, a ramagem de velha figueira agitada agora pelo principiante vento do outono, tão visível, aliás, em Vila Nova do Pilar. São onze e um quarto da noite, como já lhes disse. Sente que há passos na calçada. De estranhos. Que lhe parecem longinquamente conhecidos (MOTTA, 2013, p. 17).

Antes de continuarmos a análise é importante apresentarmos a diegese do conto. A narrativa arquitetada sob a perspectiva do personagem Arthêmio, filho único de Venerando Augustho de Freitas e Donana que, após o falecimento do pai, assume o papel de chefe de família. Quando o personagem volta do enterro de seu pai, há o clímax da narrativa, por meio do seu encontro com uma misteriosa criatura, denominada pelo narrador-personagem como Pé de Espanha.

A história do conto se desenvolve mais precisamente no quarto, no corredor, no escritório do falecido pai e na sala. Já no poema, ela acontece no quarto da personagem Constança, com uma leve menção aos corredores, no breve momento de pressentimento de aproximação do assassino. Porém, o crime ocorre exclusivamente no dormitório. Se o encontro da personagem Constança com o Pé de Espanha transcorre em seu quarto, no conto, o quarto é escolhido como espaço para o enfrentamento entre o personagem principal e seu antagonista. Portanto, temos um elemento de aproximação entre os dois textos: o quarto como o lugar de confronto com o destino – para Constança a morte e para Arthêmio um encontro com seu duplo, como veremos depois.

De acordo com Osman Lins (1976), a atmosfera de uma narrativa, ao lado do espaço, “sendo invariavelmente de caráter abstrato [...], consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil os personagens” (1976, p. 76). No poema com traços narrativos, percebemos isso, por meio do olhar de Constança, que apresenta agonia, intensificada pela imagem de “corredores, portas e infernais janelas” (MOTA, 1988, p. 42). A mulher que se cercava de elementos luxuosos, principalmente, de origem portuguesa, expressando um determinado poder aquisitivo, como uma dama da alta sociedade que desfruta de uma vida de alto padrão, de acordo com o espaço luxuoso que a rodeia, vê-se inserida, repentinamente, neste ambiente de medo e de morte brutal.

**Mas numa curva do cruel espelho,
Refletindo sua doida habitação,**
De corredores, portas e infernais janelas,
Ao vento, amarguradas, rangendo,
Pálido e sem tempo, quieto e parado,
Como estúpido caranguejo,
Um Pé de ESPANHA, no chão sossegado,
Vindo do orvalho doutras sepulturas.
Constança, então, emite um grito de horror,
Que a noite atravessa,
Aumentando o prestígio das janelas.
Não quer a luta. Entanto busca o florete.
Mas o florete na ascite se dissolveu
E o que era antes em parede e retrato se mudou.
Constança, opressa, vai de um lado a outro,
E o fiel Pluto, notando-lhe o ofego,
Uiva triste e esse uivar incessante,
Pelos corredores, acorda ecos abandonados. (MOTA, 1988, p. 42, grifos nossos).

Os trechos em negrito desvelam a organização cronológica dos fatos: os versos “Mas numa curva do cruel espelho,/ Refletindo sua doida habitação,” constroem a percepção do olhar da mulher, que enxerga o reflexo de seu duplo/assassino no espelho; depois “Constança, então, emite um grito de horror,” apresenta a reação da mulher ao compreender que está diante da criatura sobrenatural; e, por fim, o trecho “E o que era antes em parede e retrato se mudou./ Constança, opressa, vai de um lado a outro,” leva ao momento de maior agonia, semelhante ao vivenciado pelo personagem Arthêmio, ao encontrar-se com seu duplo: “Ergue-se e, quando o faz, afasta-se, apavorado, porque dá de topo com alguém parado em frente à porta do quarto” (MOTTA, 2013 p. 18); estando, assim, em ambas as obras o ambiente de pavor e de opressão, despertados pelo encontro com a criatura.

Antônio Dimas, citando a obra *A poética do espaço* de Gaston Bachelard, em *Espaço e Romance* (1985), lembra que o filósofo discorre sobre a imagem da casa, com intuito de

extrair o maior número de significados, explorando gavetas, armários e recantos para evidenciar que “o ninho não evoca apenas proteção e segurança, mas também precariedade e fragilidade; que a concha não é apenas sinônimo de solidez e discrição, mas também adesão e surpresa” (DIMAS, 1985, p. 45). No poema e no conto de Dantas Mota, a casa, lugar de segurança, na verdade, revela o medo e a morte, não protegendo ou exprimindo a sensação de proteção, mas sim se configurando como cenário do infortúnio.

Para percebermos a composição do espaço revelador do pavor e da morte, é interessante a identificação de imagens centrais do poema, como a noite, mencionada a pouco, ao lado das janelas e do espelho, citados mais do que uma vez nos versos, o que enfatiza a sua importância. As janelas inicialmente aparecem como infernais, caracterizando o ambiente amedrontador – “De corredores, portas e infernais janelas,” (MOTA, 1953, p. 42) –, sendo, depois da morte de Constança, transformadas em “tranquilas portas e janelas,” (MOTA, 1953, p. 43), expressando, inicialmente, o estado alterado da mulher e depois a quietude da morte, ao marcarem o momento anterior ao crime e o momento posterior a ele. Tal ressignificação permite ao leitor a percepção de que o poema está se desenvolvendo a partir da movimentação de imagens que são retomadas e modificadas. Sendo assim, a imagem das janelas leva traços narrativos ao poema, porque ao serem apresentadas com distintas acepções, ora no momento anterior ao crime, ora no momento posterior, dividem o poema em dois espaços temporais: o antes e o depois, formando um elemento importante na construção da história, já que demarcam o momento do crime e o momento posterior a ele.

O espaço da casa, que, de acordo com Bachelard (1978), é metáfora que abriga o devaneio, sendo seu espaço interior, muitas vezes, o lugar de rememoração de vivências, de percepção do mundo interior, “[...] um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1978, p. 201), nesse espaço íntimo, abrigo do sonho e do inconsciente, acontece o assassinato de Constança e o encontro de Arthêmio com o ser fantasmagórico, momento permeado pelo imaginário e pelo indefinido, não sendo possível definir se “Pé de Espanha” é humano ou um efeito da imaginação, ou, ainda, o ser duplicado dos protagonistas.

Assim como o poema, o conto também traz imagens importantes, como os passos, recorrentes na narrativa, apresentados de maneira repetitiva:

Sente que há **passos na calçada**. De estranhos. Que lhe parecem longinquamente conhecidos. Longínqua e misteriosamente. Quase familiares até. Ouviu-os, contudo, não sabe onde. Ou nunca os ouviu? Levanta-se. (MOTTA, 2013, p. 17, grifo nosso).

Os passos parecem despertar inquietação em Arthêmio, pois ele se levanta, após ouvi-los. Atuam na narrativa, de forma a antecipar a ideia do encontro que está por vir, intensificando sua carga emocional. Além disso, causam atmosfera de medo,

na medida em que o narrador caracteriza os passos como pertencentes a outro mundo: “Os passos se afastam, somem, como se novamente entrados na eternidade, de onde vieram.” (MOTA, 2013, p. 17). Sendo descritos após o enterro do patriarca da família, os passos seriam do pai recém-enterrado? Isso justificaria serem estranhos e, ao mesmo tempo, familiares. No entanto, os passos podem ser também do próprio Pé de Espanha que, conhecido e desconhecido, vai se configurando como uma espécie de duplo da personagem.

Chegou até mesmo a murmurar aquela canção, quando, de novo, **ouviu passos**, não mais estranhos, porém os mesmos. Na esquina agora. Sob a sombra doutra árvore. Parecia transitar pelos ombros da própria alma trafegada de mal feitas primeiras comunhões, remorsos, assassínios alentados longamente na ideia, jogos de cartas ou roleta, supostas honras de moças difamadas. **Novamente os passos. Quase nos seus ouvidos.** Levanta-se com o fito de ir ao escritório do pai (MOTA, 2013, p. 18, grifos nossos).

O “fator repetição”, como lembra Freud, ainda que não seja considerado por muitos como “fonte do sentimento inquietante”, “em determinadas condições e juntamente com certas circunstâncias, [...] provoca um tal sentimento, que também recorda o desamparo de alguns estados oníricos” (FREUD, 2010, p. 354). Dessa forma, segundo o teórico, a repetição impensada torna inquietante o que era, a princípio, inofensivo, como a repetição dos passos no conto, “impo[ndo]-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’” (FREUD, 2010, p. 355).

No poema, a personagem está em sua penteadeira, despindo-se de suas joias, quando olha para seu espelho e enxerga a figura de seu assassino, que se configura, por estar no espelho, como uma espécie de duplo de Constança.

Mas numa curva do cruel espelho,
Refletindo sua doida habitação,
De corredores, portas e infernais janelas,
Ao vento, amarguradas, rangendo,
Pálido e sem tempo, quieto e parado,
Como estúpido caranguejo,
Um Pé de ESPANHA, no chão sossegado,
Vindo do orvalho doutras sepulturas.
Constança, então, emite um grito de horror
Que a noite atravessa, (MOTA, 1988, p. 42, grifo nosso).

Tal construção do duplo, um ser diante de outro que sugere ser uma duplicação do seu próprio ser, também emerge no conto, no clímax da narrativa, marcado pelo encontro de Arthêmio com a criatura mística. Tal encontro permite a análise da segunda história velada do conto, se pensarmos no que afirma Ricardo Piglia, na sua obra

Teses sobre o conto (2004). Para o teórico há uma história aparente que o leitor identifica em uma primeira leitura; no entanto, há a segunda história do conto, que se constrói a partir da primeira, sendo velada ao leitor, cabendo a ele uma interpretação mais crítica, pois a segunda história é a “chave” para a compreensão do conto (PIGLIA, 2004, p. 87). Nessa segunda história está o desdobramento de Arthêmio, já que, ao ser descrita, a criatura apresenta características em comum com o personagem.

Na sala. Alguém se senta no sofá. Arthêmio quer rezar. Mas não sabe mais dar o nome a Deus. Ergue-se e, quando o faz, afasta-se, apavorado, porque dá de topo com **alguém parado em frente à porta do quarto. Pensa na materialização do “próprio eu”. A mesma bengala, em que se abordoia. Idêntico capote. No bolso a mesma bíblia.** E na face a mesma expressão de piedade e culpa. Grisalhos são-lhes os cabelos. A face ajardina-se de barba velha, de alguns dias. Está todo molhado. De chuva e de suor. Parece que sofre de engulho. Os pés são terríveis, no chão. Parecem pés de Espanha. Parados como um aracnídeo. Calçados com botas enormes, redondas, acirculados de galões. (MOTTA, 2013, p. 18, grifo nosso).

De acordo com Freud, com nomenclatura advinda da palavra alemã *unheimlich*, o inquietante é “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). No conto que analisamos, há um sentimento de familiaridade com os passos que surgem na calçada, fazendo pensar na aproximação de um duplo – “São onze e um quarto da noite, como já lhes disse. Sente que há passos na calçada. De estranhos. Que lhe parecem longinquamente conhecidos.” (MOTTA, 2013, p. 17).

Freud, citando Jentsch, mostra o efeito de incerteza que o “inquietante” desperta no leitor, como no conto “O homem de areia”, de E. T. A Hofftman, no qual o personagem arranca os olhos de crianças. Nesse ato de violência está o sobrenatural, o bizarro, ou melhor: o sentimento do inquietante. Segundo Jentsch, no estudo sobre o conto em questão, apresentado por Sigmund Freud, outro elemento que contribui para o sentimento dado pelo inquietante é o “questionamento do leitor sobre a existência sobrenatural do personagem”, ou melhor, o questionamento de “uma incerteza intelectual de que algo seja vivo ou inanimado, e quando vai muito longe a parecença do inanimado com o vivo”. (FREUD, 2010, p. 349). No poema, a origem sobrenatural do Pé de Espanha é anunciada assim que o personagem é apresentado pelo eu lírico – “Vindo do orvalho doutras sepulturas.” (MOTA, 1988, p. 42).

É interessante como a caracterização do personagem Pé de Espanha mantém-se quase a mesma no poema e no conto, já que, em ambos, ele é descrito como uma criatura sobrenatural. No poema, o duplo-assassino apresenta traços que, normalmente, são utilizados para definir defuntos, como a palidez da criatura que acaba de surgir “das sepulturas”.

Pálido e sem tempo, quieto e parado,
Como estúpido carangueiro,
Um Pé de ESPANHA, no chão sossegado,
Vindo do orvalho doutras sepulturas. (MOTA, 1953, p. 42, grifos nossos).

No conto, também há uma descrição semelhante, que mostra o fato de a criatura vir de outros tempos e estar caracterizada por elementos que remetem a um cadáver recém-saído da sepultura.

Os pés são terríveis, no chão. Parecem pés de Espanha. **Parados** como um aracnídeo. [...] Dos bolsos brotam **murchas flores** amanhecidas ou soveladas por um corpo duro e de pau. Parece que do punho lhe pende **um rosário**. [...] **Ouve uma voz triste, dos confins do mundo** - (MOTTA, 2013, p. 18, grifos nossos).

Objetos como “flores murchas” e “rosário” remetem a um funeral, em que, ao se preparar o morto, esses elementos são usados. No entanto, as flores estão “amanhecidas”, revelando que, se o ser vem dos “confins do mundo”, surge de um tempo antigo, como caracterizado no poema – “Pálido e **sem tempo**, quieto e parado,” (MOTA, 1988, p. 42, grifo nosso). Freud mostra como o duplo é a criação “de outro tempo”, que expressa um “significado ‘mais amigo’”, a sensação do familiar, do que faz parte do ser, (FREUD, 2010, p. 353), justificando assim a sensação de estranheza. Freud (2010) também menciona o trabalho de Otto Rank sobre o duplo, mostrando como o teórico associou o tema à imagem do espelho, da sombra, da morte, da alma e de um espírito protetor.

O espelho está presente no poema, pois é por meio desse objeto que a personagem Constança avista o Pé de Espanha pela primeira vez, como dissemos. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2017), o espelho é revelador da verdade, daquilo que está no íntimo do ser. Pensando assim, no poema, é apresentado à Constança algo intimamente ligado a ela mesma, seu duplo, visto a partir da imagem invertida, em que está a própria morte.

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: Como o Sol, como a Lua, como a água, como o ouro, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro do seu coração. [...] Embora sua significação profunda seja outra, o espelho é do mesmo modo relacionado, na tradição nipônica, com a revelação da verdade [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 393).

Além disso, é bom lembrar que Freud (2010), ao discorrer sobre o Eu e o duplo, entende a duplicação como uma possibilidade de auto-observação (FREUD, 2010, p. 352). Dessa forma, o Pé de Espanha pode ser compreendido como uma extensão do eu de Constança por meio da imagem do espelho. Assim, o espelho, além de refletir

a “doida habitação” (MOTA, 1988, p. 42) da mulher, contribuindo, por meio de uma imagem distorcida, para a construção da ambientação, identifica a angústia do eu, misturada ao olhar que identifica o horror como algo inerente a ele mesmo, no confronto com a morte. No conto, algo semelhante acontece, já que o pavor e o medo, saídos das sepulturas, são parte do ser de Arthêmio.

Considerações finais

Tanto o poema quanto o conto são finalizados sem mais explicações. O conto se encerra com a cena do personagem em seu quarto sob a luz de um lampião, atormentado pelo encontro com o sobrenatural ou consigo mesmo, despertando o espanto da empregada Celuta, apesar da aparente tranquilidade da mãe, Donana. Já o poema, num corte, nos leva para outro tempo – “mil anos depois” –, em que a cena acontecida é apenas lembrança numa sala de estar ou figuração num “quadro em flor”.

Além disso, como vimos, o poema e o conto são construídos de forma a se aproximarem. O Pé de Espanha é a figura macabra que aterroriza os personagens Arthêmio e Constança, constituindo-se como o “duplo”, num espaço propício para o medo e o suspense.

Segundo Nitrini (2000) a intertextualidade nas obras permite ao leitor encontrar novos caminhos: ou prossegue a leitura considerando a referência como uma construção do texto; ou remete ao texto do passado e estabelece relações, o que a autora nomeia de “invocação involuntária do passado” (NITRINI, 2000, p. 164). Dessa forma, identificamos “relações de contato” (NITRINI, 2000, p. 127) entre conto e poema de Dantas Mota: o personagem Pé de Espanha como um ser de outros mundos, o ambiente noturno e a presença do duplo.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos... (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault...[et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Verda da Costa e Silva...[et al.]. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo, SP: Atica, 1985.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. [Colaboradores Ana Caroline Barreto, Bruno da Costa e Silva, Juliana Cristina de Carvalho et al]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*, volume 14: história de uma neurose infantil ('O homem dos lobos'), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. – São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MOTTA, Dantas. Transmigração do defunto: Arthêmio Augusto de Freitas. In: *Dantas Motta: o centenário do poeta das gerais*. Edição nº1.350. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, 2013. p. 17-18.

MOTA, Dantas. Noturno da Feira do Valongo. In: *Elegias do país das Gerais: poesia completa/ Dantas Mota*. Introdução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988, p. 41-43.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1995.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas Breves*. tradução José Marcos Mariani de Macedo. — São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

ANEXO

“Transmigração do defunto Arthêmio Augusto de Freitas”, conto publicado no suplemento organizado pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, em edição comemorativa aos cem anos de nascimento do poeta mineiro Dantas Mota.

Transmigração do defunto Arthêmio Augusto de Freitas

Dantas Motta

São 11 e um quarto da noite. E é precisamente nesta casa e dentro dela neste quarto, após o enterro do pai, que o defunto Arthêmio Augusto de Freitas escreve e lê qualquer coisa sob o quebra-luz. Lá fora, vigiando o quarto, a ramagem de velha figueira agitada agora pelo principiante vento do outono, tão visível, aliás, em Vila Nova do Pilar. São onze e um quarto da noite, como já lhes disse. Sente que há passos na calçada. De estranhos. Que lhe parecem longinquamente conhecidos. Longinqua e misteriosamente. Quase familiares até. Ouviu-os, contudo, não sabe onde. Ou nunca os ouviu? Levanta-se. Com a bíblia no bolso, seu velho hábito. Puxa um pouco o aro dos óculos. Faz que olha por cima. Os passos se afastam, somem, como se novamente entrados na eternidade, de onde vieram. Na rua, enquanto o vento levanta os papéis pelas esquinas, um cão, às tontas, anda a rosar e a roer agregado à casa - e que se vê, perante a luz elétrica há pouco inaugurada, despojada de seu prestígio e glória de ontem, feitos de trevas, de lendas acerca do cavalo de 3 pés, da mula-sem-cabeça, enfim de cativo e abusões selvagens. Volta ao quarto. Ao passar pelo corredor, vê ainda a mãe, com a face na mão, toda de preto, sentada na velha canastra, a mesma do casamento, ostentando, com tachinhas douradas, as iniciais do falecido marido, isto é: V.A.F., ou Venerando Augustho de Freitas. Lembrou-se do tempo em que, sob a luz do lampião belga, lia “O AMIGUINHO DE NHONHÔ”, enquanto a mãe, fazendo crochê, cantarolava os “MEUS OITO ANOS”, de Casimiro de Abreu. Torna à leitura, enfarpelado no seu cavu preto, a sugerir alguém que “portasse” herpes, morfina, ou, pela naftalina, preludiasse missa de 7º dia, em talha de roupa nova de defunto. Não teve infância. Mas sentou-se na cadeira, pensando nos “MEUS OITO ANOS”, de Casimiro de Abreu. Chegou até mesmo a murmurar aquela canção, quando, de novo, ouviu passos, não mais estranhos, porém os mesmos. Na esquina agora. Sob a sombra doutra árvore. Parecia transitar pelos ombros da própria alma trafegada de mal feitas primeiras comunhões, remorsos, assassínios alentados longamente na ideia, jogos de cartas ou roleta, supostas

honras de moças difamadas. Novamente os passos. Quase nos seus ouvidos. Levanta-se com o fito de ir ao escritório do pai. Seu andar é térreo. Súbito, as janelas se abrem, em fragor, o vento por elas entra louco o quarto em farândulas, abrindo-as e fechando-as, agora, num remoinhar de chofre. Os papéis voam da mesa. O tinteiro cai. Esgarça-se a folhinha. Domina o susto, enquanto as janelas tenebrosas, trabalhadas pelo vento, iam e vinham rangendo nas suas dobradiças dolorosas. Fecha-as. Volta à cadeira. Suando frio. Sensação de desmaio. Corpo e cara transidos de lividez. Afasta um pouco a cadeira, com uma humildade e aceitação de fazerem dó. Com a frente apoiada às mãos cruzadas, debruça-se sobre a mesa, olhando, ora o chão, ora a parede. Dança ali uma sombra. Assustou-se: pensou que de outrem. Mas era a sua própria. Fecha os olhos: as pupilas, contraídas, transmitem-lhe uma porção de imagens sem lógica. Os passos, ele os sente cada vez mais próximos. Tão próximos que parece que os vê. Na sala. Alguém se senta no sofá. Arthêmio quer rezar. Mas não sabe mais dar o nome a Deus. Ergue-se e, quando o faz, afasta-se, apavorado, porque dá de topo com alguém parado em frente à porta do quarto. Pensa na materialização do “próprio eu”. A mesma bengala, em que se abordoa. Idêntico capote. No bolso a mesma bíblia. E na face a mesma expressão de piedade e culpa. Grisalhos são-lhes os cabelos. A face ajardina-se de barba velha, de alguns dias. Está todo molhado. De chuva e de suor. Parece que sofre de engulho. Os pés são terríveis, no chão. Parecem pés de Espanha. Parados como uma aracnídeo. Calçados com botas enormes, redondas, acirculados de galões. Vê-se que são novas. Inda têm selos. Arthêmio tentou novamente persignar-se. O outro também. Buscou murmurar “MA-MÃ-E”. Os lábios do outro, movendo-se frios, configuravam-se àquela palavra. Há, agora, um gelo, eterno dominando até as paredes. Arthêmio tenta mover-se. O outro não deixa. Quer gritar. O outro procede de idêntica maneira, e de sua garganta não sai mais que um triste esgar. Arthêmio sua. Sobre os ombros do outro está chovendo. Dos bolsos brotam murchas flores amanhecidas ou soveladas por um corpo duro e de pau. Parece que do punho lhe pende um rosário. Aproxima-se de Arthêmio, a essa altura já de encontro à parede, como que a pedir misericórdia. Abre a boca. Ouve uma voz triste, dos confins do mundo – relincho de cavalo, de mistura com uivo de cão – e quando, com os dentes enormes, tenta mordê-lo, Arthêmio emite tamanho grito de pavor, que atravessa as janelas e portas, corredores, salas e paredes, trazendo-lhe, de uma só vez, ao quarto, a mãe e Celuta. Envergonhado, transido de suor e medo, nada diz. O vento, entrando pela porta da sala, inexplicavelmente aberta, bolia na cortina do quarto. A lâmpada do forro molhou-lhe, durante muito tempo, o rosto macerado e passeado de mosquitos, provavelmente os mesmos que houveram passeado pelos lábios frios de Venerando, o pai. Carregado de inferno e deperecimento, o corpo esteve em precária eternidade, porque, desgraçadamente, capaz de outras vigílias. Celuta, contudo tão próxima dos terrores d’África, viu que Nhonhô estava mas era com o dianho no corpo. Somente Donana, a mãe, o sabia. Meneando a cabeça, tornou ao quarto, murmurando longos e intermináveis resposos.

OS HERÓIS NA *ILÍADA*: ENTRE A GLORIFICAÇÃO E O LUTO

THE HEROES IN THE *ILIAD*: BETWEEN GLORIFICATION AND MOURNING

Clarissa Loureiro BARBOSA¹

RESUMO: Este trabalho se propõe a discutir como o poema épico *Ilíada* se comporta como um *Kléa andrôn* cuja marca é a glorificação dos heróis, que se estende de sua exaltação bélica para a valorização de sua importância como arquétipos de comportamentos relevantes para a construção ética dos cidadãos gregos e, depois, de todo um imaginário ocidental. Trata-se, portanto, de um estudo que discute o significado e a importância dos heróis épicos (SILVA; RAMALHO, 2007), segundo uma abordagem filosófica sobre os princípios da *areté* (ARISTÓTELES, 2009), da *hybris* (ARISTÓTELES, 2009) e do *philo* (ARISTÓTELES, 2009), descrevendo, ainda, a importância dos lamentos fúnebres (WERNER, 2008) para a consagração da superioridade épica e moral desses heróis. A intenção é que o leitor reflita sobre como a *Ilíada* se torna uma “enciclopédia grega” que atravessa gerações, firmando-se como um texto de forte caráter pedagógico, à medida que seus heróis se tornam inspirações éticas para indivíduos de todas as épocas da história da literatura universal.

PALAVRAS-CHAVE: *Ilíada*. Filosofia. Lamentos Fúnebres.

ABSTRACT: This paper aims to discuss how the epic poem *Ilíada* behaves like a *Kléa andrôn* whose mark is the glorification of heroes that extends from their warlike exaltation to the valorization of their importance as relevant behavioral archetypes for the ethical construction of Greek citizens and, later, of an entire Western imagination. It is, therefore, a study that discusses the meaning and importance of epic heroes (SILVA; RAMALHO, 2007), according to a philosophical approach on the principles of *areté* (ARISTÓTELES, 2009), by *hybris* (ARISTÓTELES, 2009) and *philo* (ARISTÓTELES, 2009), also describing the importance of funeral lamentations (WERNER, 2008) for the consecration of the epic and moral superiority of these heroes. The intention is for the reader to reflect on how the *Iliad* becomes a “Greek encyclopedia” that crosses generations, establishing itself as a text of strong pedagogical character, as its heroes become ethical inspirations for individuals of all ages of the history of universal literature.

KEYWORDS: *Iliad*. Philosophy. Funeral lamentations.

Introdução

O presente trabalho se propõe a discutir como, na matéria épica da *Ilíada*, os heróis se destacam por se tornarem emblemas de comportamento, que transitam de uma exaltação bélica para abordagens filosóficas e culturais importantes para a formação do *ethos* do povo grego. Focaliza-se, nesse artigo, a relevância de Aquiles,

1. Doutora em Letras pela UFPE; Professora do Departamento de Letras, Universidade de Pernambuco - UPE, Petrolina, Pernambuco, Brasil. clarissa.loureiro@upe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4640-2446>.

Heitor e Príamo para a construção ética de indivíduos que encontram em seus discursos e gestos espelhos de conduta. Assim, a glorificação épica multiplica-se, neste trabalho, mas sempre se evidencia o caráter de superioridade dos heróis como inspirações poéticas reveladoras de identidades realizadoras de virtudes gregas, marcadas por uma finalidade pedagógica.

Dessa forma, este trabalho se estrutura a partir de dois tópicos: “A glorificação dos heróis na *Iliada*: da exaltação bélica de Aquiles à sobrevalorização da família por Heitor” e “O luto na *Iliada*: uma reflexão filosófica e cultural sobre o sentimento de perda”. O primeiro tópico se propõe a demonstrar como Aquiles incorpora a superioridade épica no seu exercício, com excelência de sua função bélica, e, ao mesmo tempo, como Heitor torna-se o arquétipo do guerreiro inspirador de valores familiares. O segundo tópico foca-se na discussão sobre a relevância do luto como fator de expressão da dignidade heróica existente nas ações de Aquiles e de Príamo.

Neste sentido, os dois tópicos se identificam por estabelecerem um debate sobre a construção do herói épico na *Iliada*, segundo um ponto de vista filosófico e cultural promovedor de um olhar sobre esta epopeia como um texto literário que alcançou uma função enciclopédica para muitos cidadãos gregos, ao passo que lhes fornecia valores e padrões de conduta. Propõe-se, então, a afirmar a extensão do caráter pedagógico da *Iliada* para leitores de várias épocas da história da literatura.

1. A glorificação dos heróis na *Iliada*: da exaltação bélica de Aquiles à sobrevalorização da família por Heitor

Segundo Luís Costa Lima (2006), a *Iliada* representa o ápice da tradição épica, à medida que se propõe a recriar as memórias do triunfo aqueu na guerra contra Troia. Esta é a sua matéria épica, que se dá a partir da fusão de um feito histórico com uma aderência mítica, a qual exerce sobre o mesmo uma função desrealizadora (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 54). Neste sentido, esta epopeia possui um subtexto histórico, referente ao período micênico, vigente ao longo da Era do bronze. Homero, na condição de aedo, propõe-se a reconstruir a sua memória cultural, compondo um relato proveniente do passado, segundo o que poderia ser verossímil em relação aos fatos (LIMA, 2006). Isso se dá porque Homero se refere a possíveis acontecimentos, ocorridos no final do século XIII a. C, os quais deveriam ter acontecido 400 anos antes de sua existência. A sua intenção era criar uma *Kléa andrôn*, uma canção épica de glorificação de heróis, representativos da glória de seu povo, preservando um passado remoto do apagamento e corroborando para a perpetuação da exaltação da identidade bélica grega, proporcionadora de sua grandiloquência no mundo (LIMA, 2006). O foco da *Iliada* pode ser observado na sua Proposição e na sua Invocação (I, v. 1-5):

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquileu Pelida
 causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
 e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
 e esclarecidos ficando eles próprios aos cães atirados
 e como pasto das aves (HOMERO, 2003, p. 2).

A voz do aedo se confunde com a da deusa, para cantar o objetivo da epopeia: narrar a cólera de Aquiles. Em contrapartida, a Proposição reforça a capacidade dessa ira de lançar muitos guerreiros ao Hades, deixando seus cadáveres ultrajados. Desse modo, a *Ilíada* se propõe a cantar a eternização bélica de Aquiles em um determinado período da guerra de Troia, enfatizando a importância épica de exaltação da “glória de heróis” que compunham um imaginário referente ao período micênico. O texto épico, portanto, preserva a sua unidade de ação, proposta por Aristóteles (2019), havendo um assunto central e os episódios que o circundam.

Homero não quis poetar sobre a guerra toda. Excluiu da realização da narrativa o motivo do começo da guerra, associado ao episódio de “O pomo de ouro” e a posterior sedução de Helena por Páris e, ao mesmo tempo, o seu desfecho, relacionado ao episódio “O cavalo de Troia”. Tudo é contado como se tais narrativas já fizessem parte de uma memória coletiva. Tanto que há uma alusão ao ódio de Atena e de Hera a Páris e, logo, a Troia, e à defesa do herói e da cidade por Afrodite.

Dessa forma, sugere-se que o rapto de Helena é a causa da guerra, poetizando-se um possível outro motivo histórico que teria levado à batalha entre troianos e aqueus, o qual ainda hoje não é esclarecido objetivamente. Assim, o uso do tema Helena como razão da guerra possivelmente esteja associado à celebração da honra masculina, tal qual acontece com a causa do abandono de Aquiles da zona de batalha: sua honra ser maculada por Menelau, ao exigir sua escrava, espólio de guerra. Dessa forma, a *Ilíada* deixa de ser um documento histórico para se tornar uma espécie de guia e “bíblia dos gregos”. Os heróis homéricos inspiravam a ética e a filosofia. Por isso, a sua dupla condição existencial: a humana e a mítica. Nesse sentido, todo herói épico precisa pisar o solo do maravilhoso, ou seja, “passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transfiguração mítica, que resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica” (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 60).

Isso acontece, sobretudo, com Aquiles, na *Ilíada*. O seu segundo momento de cólera é o ensejo para a sua eternização e para se tornar um emblema ou modelo a ser seguido pelo povo grego. Consumado pela dor da perda de seu companheiro Pátroclo, assassinado por Heitor, com a ajuda de Apolo, Aquiles retoma a guerra para a sua consagração bélica, vivenciando o princípio agonístico grego da superação das adversidades através da luta (BITTENCOURT, 2009). Na Grécia, o espírito de competição era um modo de se desenvolver uma existência saudável, pautada na exaltação da vi-

rilidade, da coragem e do amor pela glória. Esses traços estão presentes na imagem de Aquiles, quando desafia Heitor diante das muralhas de Troia. Portanto, o traço bélico que o distingue de todos os heróis dessa epopéia é a superação do seu maior oponente. Quando Aquiles vence Heitor, atinge o grau máximo bélico, pois consegue destruir o único homem capaz de se igualar a ele em feitos. Por conseguinte, sua existência perde o sentido em continuar. Na falta de um novo oponente a superar, só resta a Aquiles a morte e sua posterior eternização no imaginário grego.

O aspecto que faz de Heitor o grande oponente de Aquiles é o de compartilhar com o herói o princípio da *areté*, cuja “virtude” ou “superioridade” de um homem se fundamenta na sua capacidade de desempenhar bem a sua função (ARISTÓTELES, 2009). Aquiles e Heitor incorporam esse princípio por conta de possuírem a virtude de desempenharem com excelência as suas funções de guerreiros, tornando-se, por isso, homens superiores. Ambos se identificam pela excelência no campo de batalha, pela força, pela coragem no combate, pela ética guerreira e pela eloquência persuasiva na ágora. Entretanto, há um dado que faz Heitor fugir de Aquiles na frente das muralhas de Troia: a visão de Homero de que haveria uma hierarquia de classes dentro do princípio da *areté* (CARVALHO, 1956). Aquiles era superior a Heitor por ter nascido e sido gerado por uma deusa. Assim, consegue a glória por vencer e humilhar um príncipe, superior aristocrática e belicamente a todos os outros guerreiros.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o clímax da *Ilíada* é o confronto entre dois heróis que se tornariam modelos de conduta no imaginário ocidental, e que os vários episódios antecedentes seriam uma preparação para esse ápice. Entre esses episódios, destacam-se aqueles que levam o público a conhecer o caráter de Heitor e, com isso, a ter admiração por ele. O primeiro, ressaltado neste trabalho, encontra-se no Canto VI (v.447-455), quando o personagem afirma a sua maior preocupação com o destino da esposa do que com a destruição do pai, da mãe, dos irmãos e da própria Troia, na seguinte fala:

O coração claramente mo diz e a razão mo confirma:
 dia virá em que Troia sagrada será destruída
 bem como Príamo e o povo do velho monarca lanceiro.
 Menos porém me acabrunha o destino que aos Teucros espera
 ou mesmo o de Hécuba ou a sorte que a Príamo está reservada
 e a meus irmãos numerosos que embora valentes na poeira
 hão-de jogados ficar sob os golpes de inimigos ferozes
 que imaginar-te arrastada por um desses duros Aquivos
 de vestes brônzeas em prantos sem nada dos dias felizes.
 (HOMERO, 2003, p. 88).

A preocupação do príncipe troiano com o destino trágico da esposa de se tornar espólio de guerra é superior ao seu temor em relação à devastação da cidade e ao padecimento de seu povo, pais e irmãos. Tal fala revela a formação do caráter do personagem como arquétipo do patriarca da “família nuclear”, cujos alicerces são os laços afetivos mantidos entre pai, mãe e filho (D’INCAO, 2007). Essa hipótese é confirmada pela oração feita pelo herói para o filho (VI, v.476-481):

Zeus poderoso e vós outros ó deuses eternos do Olimpo
que venha a ser o meu filho como eu distinguido entre os Teucros
de igual vigor e que em Ílion depois venha a ter o comando.
E que ao voltar dos combates alguém diga ao vê-lo: ‘É mais
ainda que o pai!’ Possa a mãe veneranda à sua vista alegrar-se
após ter matado o inimigo pesado de espólios cruentos!
(HOMERO, 2003, p. 89).

Na oração do herói, a comoção é provocada no público por conta da sua relação com o filho se basear num jogo de espelhos. Heitor luta a fim de que seu filho o supere como guerreiro e como futuro rei. O que caracteriza a sua personalidade bélica é a luta pelo bem-estar da família, característica que se opõe ao temperamento de Aquiles, cujas batalhas são sempre centradas no “dever consigo mesmo”. Há, então, uma nova perspectiva bélica na frase do príncipe troiano (VI, v.492- 493): “Pois a guerra é aos homens todos que compete, quantos vivem em Ílion; a mim concerne” (HOMERO, 2003, p. 89). Trata-se de um guerreiro que luta por uma coletividade, fazendo disso um dever bélico de dignidade masculina. E é esse sentimento que o faz procurar Páris, no mesmo canto, e o convocar à guerra, retirando-o dos braços de Afrodite (VI, v.430-431): “Tu próprio quicá te indigna caso encontrasses alguém que fugisse à defesa da pátria” (HOMERO, 2003, p. 86).

Páris é o oposto de Heitor. Embora seja descrito como um covarde, ao fugir de Menelau em campo de batalha, a prática de sua defesa por Afrodite proporciona que pise no solo maravilhoso e seja cantado como um protagonista épico. O mesmo acontece com Enéas, que, na obra, também é defendido pela deusa e por Poseidon. A diferença entre as personagens é que Enéas torna-se o emblema de uma nova geração troiana, depois narrada na *Eneida*, de Virgílio. Em contrapartida, a heroicização de Diomedes se dá pela sua capacidade de ferir Afrodite e Ares, resgatando a função do herói épico de executar um feito grandioso e fantástico, capaz de ultrapassar os limites do real. Conforme os exemplos citados, o maravilhoso é uma ferramenta épica que coloca em destaque os heróis em campo de batalha. Mas, deve-se salientar uma função também religiosa e ritualística da *Ilíada*: cantar a supremacia dos Deuses sobre a vida dos homens.

Nenhuma grande ação dos guerreiros se dá sem que haja a interferência dos deuses, seja os inspirando, seja os protegendo ou criando condições para suas vitórias ou derrotas. Por conta disso, a *Iliada* possui dois níveis principais de ação: o Olimpo (onde se encontram os deuses que decidem os passos humanos) e as zonas de guerra (onde os homens se confrontam e também os deuses, segundo o lado que escolhem defender). No imaginário grego, isso não era considerado uma interferência do maravilhoso, tal como esclarece Aristóteles (2019), ao afirmar que não haveria o recurso maravilhoso nas epopeias. O que havia era a concretização do princípio grego de que os homens eram fantoches ou títeres dos deuses, sendo, por isso, os heróis, desprovidos de uma interioridade. Não existe uma consciência humana complexa na constituição dos heróis, mas a reprodução das vozes dos deuses. O que não os impede de expressarem extremas dores humanas, ao longo dos episódios da *Iliada*, destacando-se mais precisamente o sentimento de luto de Aquiles por Pátroclo, no canto XXIII, e de Príamo por Heitor, no canto XXVIX.

2. O luto na *Iliada*: uma reflexão filosófica e cultural sobre o sentimento de perda

Os episódios referentes ao luto de Aquiles e de Príamo podem ser analisados segundo um ponto de vista filosófico e cultural. Da perspectiva cultural, Pátroclo e Heitor são guerreiros cujos corpos possuem duas abordagens: a vontade de seus oponentes terem seus cadáveres ultrajados e a necessidade de seus comparsas de lhe fornecerem um funeral digno.

O ultraje é um tema reiterado na epopeia, desde a proposição, quando o narrador se refere à capacidade da cólera de Aquiles provocar a exposição dos cadáveres guerreiros aqueus a cães e a aves.

A disputa entre aqueus e troianos pelo corpo de Pátroclo na zona de batalha é um episódio em que o ultraje se compara a uma ferramenta de guerra. Pátroclo, ao vestir a armadura de Aquiles, torna-se uma inspiração bélica. Depois de morto, vários guerreiros lutam para resguardar o seu corpo. Por outro lado, os troianos buscam ultrajá-lo, tirando do personagem o direito soberano de um cidadão grego aos ritos fúnebres, cuja marca era a preservação da memória individual do sujeito (HUMPHREYS, 1981).

Nessa perspectiva, a humilhação do cadáver de um grande guerreiro é um instrumento de desonra de seu próprio povo, pois infringe o princípio da *gêras* de que todo cidadão tinha o direito aos procedimentos fúnebres. A ausência de um rito fúnebre, portanto, transformaria os heróis em indivíduos “sem privilégio”, perdendo o direito concebido pelos deuses a serem exaltados pela memória coletiva de seu povo (MALTA, 2006). Isso é ainda mais evidenciado no diálogo entre Heitor e Aquiles, diante das muralhas de Troia. Se o príncipe troiano propõe que o guerreiro vencedor

da batalha preserve os ritos fúnebres de quem perder o combate, a resposta de Aquiles (XXII, v.335-336) é o desejo de justiça: “Há-de Atena fazer dentro em breve/ que à minha lança sucumbas. O mal que aos Aquivos obraste /com tua lança homicida ora debes por junto pagar-me” (HOMERO, 2003, p. 335-336). Nessa fala, Aquiles assume a postura esperada pelo sentido literal do seu nome: aquele que carrega a dor de seu povo. Mas, ao longo da narrativa, percebe-se que o ultraje do corpo de Heitor pelo herói vai além de um interesse coletivo e se identifica com um sentimento de cólera pessoal.

Ao dar voltas em torno da muralha de Troia, arrastando o corpo de Heitor preso ao seu carro de guerra, a intenção de Aquiles é humilhar pai, mãe, irmãos e esposas, que perplexos assistem à ruína de um reino, expressa no ultraje de seu maior herói. Ocorre, portanto, o ápice da glorificação de Aquiles como maior guerreiro existente na história da literatura ocidental. Todavia, quando o guerreiro usa o cadáver do oponente para dar voltas em torno do cadáver de Pátroclo, vivencia a *hybris*. Como se nota no fragmento (XXIII, v. 12-14): “Inicia o Pelida os lamentos; os mais o acompanham/ Três vezes fazem passar os cavalos à volta do morto/ Tétis lhes põe no imo peito vontade incontida de choro” (HOMERO, 2003, p. 320). Nessa circunstância de lamento fúnebre, há o excesso de dor (choro) pela perda, provocando também a *hybris*, que consiste em dizer ou fazer coisas que envergonhem a vítima, a fim de se sentir prazer (ARISTÓTELES, 2009). Em outras palavras, a *hybris* é um ato negativo em relação à vítima, que tem como causa o excesso. O excesso de Aquiles é transgredir um dos códigos mais importantes existentes no período micênico e depois dele: o direito ao guerreiro a passar pelos ritos fúnebres para receber a devida dignidade heróica, podendo seu espírito descer ao Hades e ser exaltado na memória coletiva de seu povo.

A cólera de Aquiles é amparada no seu sentimento de *philo*, tema filosófico explicado por Aristóteles (2009) como querer bem a alguém por sua causa e não pelas nossas próprias, assim estando inclinado a fazer tais coisas por ele. O *philo*, então, pode se identificar com duas perspectivas: a amizade que une homens em um ideal comum do bem, e o amor masculino propriamente dito entre iguais. Em ambas as concepções, deve-se ressaltar o conceito de companheiro como aquele que preenche uma existência, como duas almas e corpos que se identificam. Tanto que a armadura de Aquiles se encaixa plenamente no corpo de Pátroclo, bem como só Pátroclo se sente apto a conduzir os cavalos alados e o carro de Aquiles, podendo assim inspirar os aqueus no campo de batalha.

Nesse sentido, o Pátroclo é espelho melhorado de Aquiles. Nele estão presentes os traços da docilidade e afeto, pouco explorados em Aquiles, enquanto herói cuja arrogância e orgulho são mais ressaltados. Esses traços do escudeiro são melhor notados no lamento fúnebre de Briseida (Biseis) (XIX, v.300): “Foste-me sempre bondoso; por isso hei-de sempre chorar-te” (HOMERO, 2003, p. 278). Normalmente, o

lamento fúnebre era executado por mulheres, junto ao cadáver, e tinha como traço peculiar o uso do choro como um efeito performático, ou seja, era uma manifestação de dor anímica que visava provocar o sofrimento de todos os presentes, transformando uma dor individual em coletiva (WERNER, 2018). Na fala de Briseida, é evocada a docilidade como um traço de louvor fúnebre a Pátroclo e, ao mesmo tempo, como um elemento de intimidade com a escrava de guerra. Deve-se, portanto, salientar que o lamento fúnebre era executado por pessoas próximas ao morto, sendo, muitas vezes, familiares que cantavam junto ao corpo suas qualidades, expressando uma história comum de amor e de fraternidade.

Na *Iliada*, o primeiro momento de clímax do lamento fúnebre de Pátroclo ocorre no canto fúnebre de Aquiles, quando expressa uma tamanha proximidade entre o guerreiro e o escudeiro que acaba por revelar uma relação entre homens, semelhante à de companheiros de existências. Como é notado no seguinte fragmento (XIX, v.243-244): “em urna de ouro os ponhamos com dupla gordura por cima/ até ser o tempo chegado em que eu deva também ir para o Hades” (HOMERO, 2003, p. 325). Nesse discurso, o herói realiza o desejo exposto pelo espectro do amigo na noite anterior: a vontade de que os restos mortais de ambos se misturassem numa mesma urna fúnebre de ouro. Nesse propósito, há o implícito anseio de que as duas existências voltem a se completar depois da morte. Por isso, Aquiles corta os cabelos e os oferece em homenagem a Pátroclo em outra passagem desse mesmo canto fúnebre (XIX, v.144-1512):

Em vão divino Esperqueio meu pai fez o voto fervente
de que ao voltar para a terra de meu nascimento eu teria
de em teu louvor os cabelos cortar e hecatombe sagrada
oferecer em tuas fontes de ovelhas cinquenta onde luco
possuis sagrado no qual foi construído altar odoroso.
Essa a vontade do ancião; tu porém não lhe ouviste o pedido.
E ora que Ftia não devo rever vou cortar os cabelos
e oferecê-los a Pátroclo para que os leve consigo.
(HOMERO, 2003, p. 323).

Trata-se da maior declaração de amor que esse herói poderia oferecer a um homem, já que havia prometido a seu pai os seus cabelos, caso voltasse da guerra de Troia. Ao afirmar a certeza de não haver seu retorno, é ao amigo que fornece o cabelo, estabelecendo uma aliança eterna entre ambos. O canto de Aquiles é tão contundente que emociona quem o circunda, como se nota fragmento posterior ao seu discurso (XIX, v.153-154): “fazendo aumentar nos presentes o choro/ E entre lamentos viria encontrá-los o sol já no ocaso” (HOMERO, 2003, p. 323). Tal trecho só confirma o traço catártico do lamento fúnebre e o aspecto virtuoso de Aquiles, retomado quando o herói vê Príamo e ouve seu discurso (XXIV, v. 486-506):

Lembre-te Aquileu igual a um dos deuses teu pai venerável
da mesma idade que a minha e portanto como eu assim velho.
É bem possível que esteja cercado por fortes vizinhos
cheio de angústia sem ter quem lhe sirva de amparo e defesa;
mas só de ouvir que estás vivo alegria indizível lhe invade
o coração dia a dia esperando poder ante os olhos
ter a figura do filho glorioso de volta de Troia.
Muito mais triste é o meu fado que após tantos filhos haver tido
de comprovado valor nem um só na velhice me resta.
Vivos cinquenta floriam no tempo em que os Dánaos chegaram;
da mesma mãe dezanove guerreiros me foram brindados;
os outros todos diversas mulheres nos paços tiveram.
De muitos deles as forças dos joelhos tirou Ares forte;
e o único herói que restava dos muros amparo e de todo
500 a combater pela pátria não há muito tempo mataste:
o meu Héctor cujo corpo aqui venho insistente pedir-te
às naus aquiivas trazendo resgate de preço infinito.
Sê reverente aos eternos Aquileu; de mim tem piedade;
pensa em teu pai também velho; bem mais infeliz sou do que ele
pois chego agora a fazer o que nunca mortal fez na terra:
beijo-te as mãos estas mãos que a meus filhos a morte levaram.
(HOMERO, 2003, p. 351-352).

O discurso de Príamo é um dos mais belos e contundentes da poesia ocidental. É um modelo de eloquência. O texto, em si, tem a capacidade de emocionar grandes plateias, pela sua capacidade de enfatizar a necessidade de um pai por enterrar o seu filho. E um dos aspectos em sua fala que provoca a catarse e, logo, a lágrima de Aquiles é a identificação da imagem anciã paterna de Príamo com a de Peleu, pai de Aquiles. Nessa perspectiva, evidencia-se a dor paterna pela perda de um filho. E é esse sentimento universal que amortece a ira de Aquiles, que profetiza na figura do rei troiano a mesma devastação existencial de seu pai, quando seu filho também falecer. Dessa forma, Príamo é o espelho futuro de Peleu: ambos fadados a enterrar seus filhos, vendo a velhice superar a vitalidade da juventude (ANDRADE; DINIZ, 2015). A postura ultrajante de Aquiles em relação ao cadáver do oponente termina com o resgate do corpo de Heitor, comovido pela súplica de Príamo, revelando seu caráter piedoso. E, nessa perspectiva, a afetuosidade existente em Pátroclo se exprime em Aquiles, revelando outro aspecto inerente ao herói: amar demais.

O amor do protagonista é proporcional à ira que possa sentir por um desafeto. E é nesse ponto que há uma última reviravolta na composição mítica do personagem, desenvolvida em três etapas: a ira por conta de sua honra ferida, a cólera por conta de seu amor devastado e, por último, a sublimação desse mesmo ódio, por conta do amor sentido pelo pai. Só assim a epopeia pode findar, tendo como tema a construção de Aquiles como emblema do guerreiro épico que inspirará tantos outros guerreiros,

quanto filósofos como Sócrates, o qual o citará no leito de morte. Dessa forma, Aquiles se eterniza na *Ilíada* como arquétipo comportamental do “vitorioso”, mas, talvez, a sua maior glória seja vencer a sua própria cólera, deixando Príamo dar a Heitor os mesmos nove dias de funeral que deu de ultraje ao seu corpo.

Contudo, a *Ilíada* não termina com a redenção de Aquiles, mas com a exaltação e mitificação de Heitor, ocorrida com a realização do lamento fúnebre de quatro personagens: Hécuba, Helena, Cassandra e Andrômaca. Dessa forma, no desfecho da *Ilíada* repete-se a importância da execução do lamento fúnebre por mulheres, que inserem em seus discursos a afetividade pelo herói, corroborando para a concretização da sua imortalização.

Os discursos de Hécuba e de Helena realçam o caráter humano de Heitor dentro da família, de proporcionador de acalento para a mãe e para a cunhada - ojerizada por todos, por ter sido o motivo da guerra de Troia. Entretanto, é na fala de Cassandra (XXIV, v. 704-706) que a mitificação do príncipe se inicia: “Vinde Troianos e Teucros contemplar esse mesmo/ que quando vivo folgáveis de ver ao voltar dos combates/ por seu um gáudio de Troia/ por ser a todos um ídolo” (HOMERO, 2003, p. 355). A sacerdotisa amaldiçoada por Apolo a nunca ser ouvida, pela primeira vez, tem sua fala contemplada e valorizada pelo povo troiano. Ela reafirma a importância do herói bélico de inspiração de guerreiros em luta, tornando-se um ídolo cuja importância será comprovada no canto II da *Eneida*, quando aparecerá para Enéas na condição de espectro, inspirando-o a salvar alguns troianos de uma cidade já em ruínas pelo fogo. Nesse sentido, Heitor será o ídolo que inspirará aquele que será o gerador de uma nova descendência bélica troiana, sendo, por isso, também imortalizado.

No entanto, é o último lamento fúnebre feito por Andrômaca que dá ao caráter mítico de Heitor a singularidade de se destacar entre todos os heróis da *Ilíada* como aquele cuja luta tem como primazia a defesa dos valores e do bem-estar da família. Essa ideia se eterniza na seguinte fala enlutada da esposa (XXIV, v.728-730): “há-de Troia agora ruir antes disso/ que morto agora te encontras amparo de nossa cidade/ das nobres teucas de seu defensor de nobres filhinhos” (HOMERO, 2003, p. 355). Nessa afirmação, o herói realiza-se como o emblema masculino cuja virilidade está a serviço, não só de seu rebento, mas de outros filhos de outras famílias, defendendo-os do assassinato iminente.

Os discursos de luto de Hécuba, Helena, Cassandra e Andrômaca consagram Heitor como o herói cuja *areté* associa-se, sobretudo, à sua qualidade de ser o guerreiro cuja luta o glorifica por defender Troia e os seus habitantes como partes de uma grande família, alimentada pelo afeto e pelo respeito. Assim, o domador de cavalos eterniza-se no imaginário ocidental como aquele cujos ritos fúnebres o fazem tão relevante quanto Aquiles. Ambos foram importantes para a formação do cidadão grego e, depois, de todos os leitores que encontraram nesses heróis uma inspiração ética.

Considerações finais

Este trabalho discutiu como a *Ilíada* se torna um *Kléa andrôn* de heróis que se consagraram por suas ações e falas inspirarem gerações de ouvintes e de leitores desse poema épico, encontrando neles arquétipos de comportamento que forneceram temas singulares para o discurso filosófico grego. Além das relevâncias bélicas de Aquiles e de Heitor, foram ressaltadas as suas virtudes. Enfatizou-se o traço singular do príncipe troiano: de ser o defensor dos valores da família e do caráter digno do guerreiro grego, capaz de sublimar a sua ira e amar poeticamente outro homem. Dessa forma, a *Ilíada* se torna um texto de forte carga pedagógica, propiciando uma formação ética àqueles que se propuserem a desbravar seu universo mítico, buscando também compreender as suas referências culturais.

Nesse trabalho, foi evidenciada a importância do sentimento de luto e dos ritos fúnebres que exprimem o sofrimento dos heróis e, simultaneamente, a sua capacidade de se eternizar na memória coletiva de um povo. Acredita-se que a dor de Aquiles e de Príamo expressam a superioridade épica de homens que se tornam atemporais por expressarem sentimentos universais que só engrandecem o homem.

Referências

- ANDRADE, C. B. de.; DINIZ, M. (Orgs.). *Juventudes e o mal estar na contemporaneidade*. Belo Horizonte: PACO, 2015.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 4ª Ed. Tradução Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2009.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Editora Independente, 2019.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. A conduta dos heróis na épica de Homero. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 9, n. 103, p. 114-123, 2009.
- CARVALHO, Pinto de. Aspectos da moral homérica e hesiódica (kalokagathía – Areté – hýbris). *Revista de História*, São Paulo, n. 25, p. 49-57, 1956.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 2003.
- HUMPHREYS, Sarah; KING, Helen. *Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death*. London: Academic Press, 1981.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.
- MALTA, André. *A selvagem perdição: Erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odisseus, 2006.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Vol-1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- WERNER, Cristian. *Memórias da guerra de Tróia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2018.

**ENTRE O QUERER E O DEBER NA EXORTAÇÃO APOSTÓLICA DO
PAPA FRANCISCO QUERIDA AMAZONIA****BETWEEN THE QUERER AND THE DEBER IN THE APOSTOLIC
EXHORTATION OF POPE FRANCIS QUERIDA AMAZONIA**André Silva OLIVEIRA¹

RESUMO: O presente trabalho descreve e analisa os verbos modais *querer* e *deber* em língua espanhola na Exortação Apostólica do Papa Francisco, *Querida Amazonia*. Para isso, tomamos por base a tipologia das modalidades de Hengeveld (2004), buscando demonstrar, por meio do engendramento dos verbos *querer* e *deber*, a instauração das modalidades deôntica e volitiva no tocante ao domínio semântico e à orientação modal. Após a análise da referida Exortação Apostólica, constatamos que há uma maior frequência de uso do verbo *deber*, em que o tempo gramatical utilizado pelo falante pode influenciar na interpretação de uma força deôntica asseverada ou mitigada, enquanto o verbo *querer*, ao ser empregado em diferentes tempos gramaticais, pode conduzir a uma maior ou menor probabilidade de concretização do evento volicionado. Em relação à orientação modal, averiguamos que, além da orientação para o Participante e o Evento, as modalidades deôntica e volitiva podem também estar orientadas para o Episódio, em que os verbos *querer* e *deber* podem funcionar como partículas de apreciação pessoal acerca da possibilidade de concretização de um evento formado por dois ou mais estados-de-coisas a partir do que o falante avalia como obrigatório ou desejável.

PALAVRAS-CHAVES: Língua Espanhola. Modalidade. Verbo *Deber*. Verbo *Querer*.

ABSTRACT: The present work describes and analyzes the modal verbs *querer* and *deber* in Spanish language in the Apostolic Exhortation of Pope Francis, *Querida Amazonia*. For this, we take as a basis the typology of the modalities of Hengeveld (2004), seeking to demonstrate, through the engendering of the verbs *querer* and *deber*, the establishment of deontic and volitive modalities with regard to the semantic domain and the modal orientation. After analyzing the aforementioned Apostolic Exhortation, we found that there is a greater frequency of using the verb *deber*, in which the tense used by the speaker can influence the interpretation of an asserted or mitigated deontic force, while the verb *querer*, when used in different tense, can lead to a greater or lesser probability of materialization of the volitional event. Regarding the modal orientation, we found that, in addition to the orientation for the Participant and the Event, the deontic and volitive modalities can also be oriented to the Episode, in which the verbs *querer* and *deber* can function as particles of personal appreciation about the possibility of concretization of an event formed by two or more states-of-affairs based on what the speaker considers obligatory or desirable.

KEYWORDS: Spanish language. Modality. Verb *Deber*. Verb *Querer*.

1. Prof. Assistente de Língua Espanhola, Faculdade de Engenharia, Letras e Ciências Sociais do Seridó, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Currais Novos - RN. E-mail: andrethtzn@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3448-0658>.

Introdução

O engendramento dos verbos modais *querer* e *deber*, no encadeamento discursivo do falante, pode conduzir a diferentes tipos de leitura e efeitos de sentido a depender, por exemplo, do tipo de verbo que o operador modal (modalizador) toma por escopo, bem como os tipos de tempos gramaticais que são empregados pelo falante na instauração da categoria modalidade, necessariamente, para esta pesquisa, volitiva e deôntica.

A partir desta perspectiva, objetivamos descrever e analisar, em língua espanhola, o comportamento dos verbos modais *querer* e *deber* no discurso religioso, tomando por aporte teórico a tipologia das modalidades de Hengeveld (2004), que descreve e analisa a categoria modalidade a partir de dois parâmetros principais: o domínio semântico e a orientação modal. Nesse intuito, recorreremos à Exortação Apostólica do Papa Francisco, *Querida Amazonia*, buscando as formas de expressão da subjetividade do falante (Papa Francisco) com base no que ele avalia e qualifica, no seu enunciado modalizado, em termos semânticos de volição (desejos, vontades e intenções) e de conduta (obrigação, permissão, proibição e conselho/recomendação).

No caso das Exortações Apostólicas Papais, verificamos que há um líder religioso, Chefe da Igreja Católica, que, a partir de um lugar de autoridade, procura meios de expressar seus desejos, vontades e intenções acerca do que lhe parece (in)desejável em termos de preceitos morais e de fé católica, bem como de regular e de avaliar obrigações, permissões e proibições acerca do que é entendido pela doutrina católica no que diz respeito a regras e normas de conduta.

Tomando por base estas considerações iniciais e em razão de explicitarmos os usos dos verbos modais *querer* e *deber* na referida Exortação Apostólica, discutiremos, na seção seguinte, a respeito da tipologia das modalidades de Hengeveld (2004). Na sequência, abordaremos acerca dos usos dos verbos *querer* e *deber* em língua espanhola. Posteriormente, faremos uma explanação sobre a metodologia desta pesquisa, o que inclui a apreciação das categorias de análise, a especificação do discurso religioso e a caracterização do *corpus*. Em seguida, apresentaremos os resultados e as discussões sobre a instauração das modalidades volitiva e deôntica por meio dos verbos *querer* e *deber*. Por fim, exporemos as considerações finais e o referencial teórico que serviu de base para esta pesquisa.

1. A tipologia das modalidades de Hengeveld (2004)

Nas palavras de Palmer (1986), a modalidade pode ser definida como a gramaticalização das opiniões e das crenças subjetivas do falante. Dessa forma, os enunciados modalizados conteriam unidades linguísticas que revelam alguma opinião pessoal do falante, como no exemplo: *El Rey debe de estar sufriendo mucho por todo lo que está pasando*

[O Rei deve estar sofrendo muito por tudo que está acontecendo];² um desejo pessoal, como no exemplo: *Quería que las personas aprendieran de mis errores* [Queria que as pessoas aprendessem com os meus erros];³ ou a avaliação de uma norma ou regra de conduta, como no exemplo: *Todas las personas deberían ir a la biblioteca, al menos, una vez a la semana* [Todas as pessoas deveriam ir a biblioteca, ao menos, uma vez por semana].⁴

Na tipologia das modalidades de Hengeveld (2004), a categoria modalidade é descrita e analisada com base em dois parâmetros principais: (i) o *domínio semântico*, que diz respeito ao tipo de avaliação modal que se faz do enunciado; e (ii) a *orientação modal*, que se refere à parte do enunciado que é modalizada.

Dessa forma, constatamos, em relação ao domínio semântico, que a categoria modalidade pode ser dividida em cinco tipos, são elas: *facultativa*, que está relacionada às habilidades intrínsecas ou adquiridas; *epistêmica*, que é relativa aos conhecimentos de certeza ou dúvida sobre o mundo real; *deontica*, que se refere ao que é moral, legal e socialmente aceito; *volitiva*, que se trata daquilo que é (in)desejável; e *evidencial*, que diz respeito à fonte da informação.

No que é relativo à orientação modal, a categoria modalidade pode estar orientada para: o *Participante*, quando há uma relação entre um dado participante (ou as propriedades referentes a ele) e um evento e a realização potencial desse evento por parte do participante; o *Evento*, quando há a descrição do estatuto objetivo de realidade de um evento contido no enunciado e que está sob o escopo de um tempo relativo; e a *Proposição*, quando se refere à parte do enunciado que representa as visões, as crenças ou os desejos do falante, especificando, pois, o grau de comprometimento do falante com a proposição enunciada. Em Hengeveld (2011), há um acréscimo de um outro tipo de orientação modal, o *Episódio*, em que o falante exprime a (im)possibilidade de ocorrência de um evento (composto por dois ou mais estados-de-coisas) a partir de seus conhecimentos e crenças acerca do mundo real e que está sob o escopo de um tempo absoluto.

Especificamente, no que se refere aos usos dos verbos *querer* e *deber*, podemos dizer que o primeiro é empregado para instaurar modalidade volitiva, enquanto o segundo é utilizado para instaurar as modalidades deontica e epistêmica. Em Hengeveld (2004), a modalidade volitiva pode estar orientada para o Participante, o Evento e a Proposição; enquanto a modalidade deontica pode estar orientada para o Participante e o Evento e a modalidade epistêmica para o Evento e a Proposição. Em Hengeveld (2011), a modalidade epistêmica passa a ter também orientação para o Episódio.

2. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <https://www.teinteresa.es/espana/Rey-esforzarse-espanoles-invocando-Transicion_0_776922546.html>. Acesso em: 20 fev. 2020.

3. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <<https://solowrestling.mundodeportivo.com/new/74535-paige-queria-que-las-personas-aprendieran-de-mis-errores--por-eso-fui-muy-abierta-sobre-ellos>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

4. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <<https://www.crb8.org.br/8-razones-por-las-que-trabajar-en-una-biblioteca-puede-ser-la-mejor-decision-de-tu-vida/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

No tocante ao uso do verbo *querer*, constatamos que a modalidade volitiva orientada para: (i) o Participante diz respeito à manifestação de alguma disposição, pretensão ou intenção por parte do falante ou do participante expresso pelo predicado de concretizar o evento volicionado, como nos exemplos: *Quiero trabajar desde casa* [Quero trabalhar em casa]⁵ / *La cantante quiere dejar a todos boquiabiertos con una actuación memorable* [A cantora quer deixar a todos boquiabertos com uma atuação memorável];⁶ (ii) o Evento, quando se reporta a (in)desejabilidade de um dado evento em termos do seu estatuto objetivo, como no exemplo: *Se quiere imponer la falsa idea de ajuste* [Quer-se impor a falsa ideia de ajuste];⁷ e (iii) a Proposição, quando o falante manifesta um desejo pessoal relativo a um evento possível de se concretizar apenas em um mundo imaginário/fictício, como no exemplo: *Quisiera que los ángeles me dijeran si pronto cambiará mi situación económica en mi familia* [Quisera que os anjos me dissessem se logo mudará a situação econômica na minha família].⁸

Por sua vez, no que se refere ao uso do verbo *deber*, a modalidade deôntica pode estar orientada para: (i) o Participante, quando recai sobre o participante expresso pelo predicado a obrigação, permissão ou proibição de realizar um evento, como no exemplo: *El primer ministro debe obedecer la ley* [O primeiro ministro deve obedecer à lei];⁹ e (ii) o Evento, quando se reporta a obrigação, permissão ou proibição de realização de um evento em termos de seu estatuto objetivo, como no exemplo: *Se debe ayudar a combatir la pobreza* [Deve-se ajudar a combater a pobreza].¹⁰ O verbo *deber* também pode ser empregado na instauração de modalidade epistêmica, nesse caso, orientada apenas para o Evento, como no exemplo: *El presidente debe de estar recibiendo 270.000 pesos mensuales netos* [O presidente deve estar recebendo 270.000 pesos mensais líquidos].¹¹

Sabendo-se que os verbos *querer* e *deber* podem instaurar diferentes tipos de modalidade e apresentar diferentes tipos de orientação modal, passaremos, na seção seguinte, para a explanação desses verbos em língua espanhola.

5. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <<https://blog.hotmart.com/es/trabajos-desde-casa/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

6. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <https://www.culemania.com/cule-bron/shakira-presume-cuerpazo-entrenadora-personal_312614_102.html>. Acesso em: 20 fev. 2020.

7. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <https://www.clarin.com/politica/alberto-fernandez-defendio-aumento-jubilados-dijo-quiere-instalar-falsa-idea-ajuste-_0_-6fFxyi.html>. Acesso em: 20 fev. 2020.

8. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <https://www.facebook.com/210521135633534/photos/a.210716925613955/1291497327535904/?type=3&comment_id=1291615397524097>. Acesso em: 20 fev. 2020.

9. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <<https://www.20minutos.com/noticia/252434/0/jefe-parlamento-britanico-primer-ministro-cumpla-ley/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

10. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <<https://www.panamaamerica.com.pa/nacion/se-debe-ayudar-combatir-la-pobreza-163912>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

11. Exemplo retirado da internet. Disponível em: <<https://www.eldesconcierto.cl/internacional/2018/07/16/lopez-obrador-reduce-su-sueldo-recibire-el-40-de-los-que-gana-actualmente-el-presidente-pena-nieto.html>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

2. Os verbos *querer* e *deber* em língua espanhola

Como citado anteriormente, os verbos *querer* e *deber* podem expressar matizes semânticos de volição (*querer*) e de obrigação/possibilidade (*deber*). Nesta seção, abordaremos acerca dos usos de ambos os verbos em língua espanhola, começando pelo verbo *querer* e passando, posteriormente, para o verbo *deber*.

De acordo com Cruz (1996), o verbo *querer* é empregado para expressar um desejo mais categórico, em que o tempo verbal utilizado pode tanto asseverar como atenuar a força do evento volicionado. Nesse sentido, conforme o autor, o presente do indicativo é usado quando se quer implicar em uma menor transigência de mudança de planos, por exemplo, em que o falante tem convicção daquilo que é desejado, como no exemplo: *¿Cómo te gusta viajar, en coche o en tren? Quiero ir en avión* [Como você gosta de viajar, no carro ou no trem? Quero ir no avião] (CRUZ, 1996, p. 262). No entanto, quando é empregado no condicional simples do espanhol, por exemplo, há uma mitigação do que é desejado, podendo inferi-lo como algo passível de se concretizar, mas sem que o falante expresse muita convicção acerca disso ou como marca de polidez e cortesia, como no exemplo: *¿Qué te apetece hacer ahora? querría ir a ver una película* [O que você gostaria de fazer agora? Eu queria sair para ver um filme] (CRUZ, 1996, p. 262).

Nas palavras de Sedano (2006), o verbo *querer* se trata de um verbo de atitude volicional, pois se trata de um predicado que traz consigo um matiz de ordem intencional, em que o sujeito oracional expressa a disposição, a intenção ou a pretensão de realizar o que é desejado, especificamente quando este verbo tem um escopo de atuação sobre verbos performativos, como no exemplo: *No, pero quiero aceptarme como soy, contesta Dunia* [Não, mas quero me aceitar como sou, responde Dunia] (SEDANO, 2006, p. 471).

Para Carbolová (2007), o verbo *querer* ainda pode ser empregado quando se expressa a necessidade ou a vontade de que alguém realize o que é volicionado por parte do falante, como no exemplo: *Quisiera que me dijeras la verdad* [Quisera que você me falasse a verdade] (CARBOLOVÁ, 2007, p. 18). Ainda conforme a autora, essa necessidade ou vontade, quando revestida de uma petição, por exemplo, pode ser intensificada ou mitigada quando empregado os usos do condicional simples ou o pretérito imperfeito do subjuntivo, marcando certa polidez e cortesia por parte do falante, como nos exemplos: *Querría/quisiera encontrarme con tu hermana* [Querida/quisera me encontrar com a sua irmã] / *Querríamos/quisiéramos ver su nueva casa* [Queríamos/quiséramos ver a sua nova casa] (CARBOLOVÁ, 2007, p. 32).

Conforme Guillermo Córtez (2015), quando o falante deseja expressar intenções, pretensões ou disposições em fazer algo (*querer fazer*), ele emprega a construção perifrástica *querer+infinitivo* (volição), podendo também manifestar o desejo de não fazer algo, antepondo, desse modo, alguma partícula de negação antes da cons-

trução *querer+infinitivo* (nolição – negação de volição), como nos exemplos: *Quiero comer* [Quero comer] / *No quiero hacer nada* [Não quero fazer nada] (GUILLERMO CÓRTEZ, 2015, p. 15).

De acordo com Herdegenová (2018), é usual, em língua espanhola, que o verbo *querer* se integre a orações completivas com *que* (*querer+que*). Nesses casos, conforme a autora, o verbo *querer* está relacionado à expressão de orações desiderativas (volitivas ou bulomaicas em outras tipologias), que são mais subjetivas, haja vista que o verbo contido na *completiva com que* é empregado no presente do subjuntivo. Ainda segundo a autora, é possível que haja diferentes interpretações de ordem semântica quando o verbo *querer* está conjugado no presente do indicativo (*quiero+que*), o que conduz a uma maior possibilidade de concretização do evento volicionado [+provável]; ou no pretérito imperfeito do indicativo (*quería+que*), o que leva a uma interpretação de menor possibilidade de concretização do que é desejado [-provável], como nos exemplos: *Quiero que hables con Miguel, tío* [Quero que você fale com o Miguel, tio] (HERDEGENOVÁ, 2018, p. 42) / *Ella no quería que su bebé naciera en ese lugar* [Ela não queria que seu bebê nascesse nesse lugar] (HERDEGENOVÁ, 2018, p. 47).

No tocante ao verbo *deber*, de acordo com Casorrán Amilburu (2010), este pode ser empregado, em língua espanhola, para expressar conceitos de modalidade epistêmica e deôntica. No que se refere à modalidade epistêmica, o verbo *deber* vem acompanhado, geralmente, da preposição *de* (*deber+de+infinitivo*), indicando os seguintes traços semânticos: (i) necessidade lógica, que se trata de uma inferência a partir de uma determinada evidência, já que não pode haver outra conclusão, como no exemplo: *Ese que llama a la puerta debe de ser Juan, es el único que falta* [Esse que chama a porta deve ser o João, é o único que falta] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 06); e (ii) probabilidade lógica, que se refere a uma inferência com base em possibilidades centradas na lógica e na análise dos fatos, como no exemplo: *María acaba de hacer sus exámenes. Los ha preparado mucho, así que deben de haber salido bien* [Maria acaba de fazer os testes. Preparou-se muito bem, assim que deve ter se saído bem] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 06).

No que tange à modalidade deôntica, Casorrán Amilburu (2010) esclarece que o modal *deber* acompanhado de um verbo no infinitivo (*deber+infinitivo*) é comumente utilizado na expressão de obrigações, em que a força expressiva desse verbo depende do tipo de tempo verbal em que ele é empregado. Nesse sentido, quando há o emprego do presente do indicativo há uma intensificação da força deôntica [+obrigação], como no exemplo: *Aunque estemos en números rojos debo hacer compras inaplazables* [Ainda que estejamos no vermelho, devo fazer compras inadiáveis] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 08). Por sua vez, o emprego do tempo condicional ou subjuntivo do espanhol há uma mitigação da força deôntica [±obrigação], como nos exemplos: *Tengo ya 40 años, María, y tampoco tú eres una niña. deberíamos ir a ver al doctor alemán* [Tenho já 40

anos, e você ainda é uma menina. Deveríamos ir ver o doutor alemão] / *Eres un ángel. Ahora debiera pedirte que me llevases a alguna parte, pero estoy cansada* [Você é um anjo. Agora deveria te pedir que me levasse a algum lugar, mas estou cansada] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 08).

Ainda segundo o autor, o verbo *deber* pode ainda ser empregado quando o falante deseja expressar alguma recomendação [-obrigação], o que mitiga ainda mais a força deôntica instaurada, como no exemplo: *¡Deberías vigilar tu peso!* [Você deveria estar atenta ao seu peso!] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 10). Nas palavras do autor, quando anteposta alguma partícula de negação, há uma mudança do valor modal deôntico instaurado, em que a obrigação passa a ser interpretada como uma proibição [obrigação → proibição], como no exemplo: *Al médico no debes ocultarle nada* [Ao médico não se deve esconder nada] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 10). É possível também a negação da proposição em algum contexto, como no exemplo: *Ahora debemos no alarmarlo demasiado, contándole todo* [Agora devemos não alarmá-lo muito, contando a ele tudo] (CASORRÁN AMILBURU, 2010, p. 10).

De acordo com Teghel (2017), os usos modais do verbo *deber* em espanhol se referem, necessariamente, ao desejo de realização do estado-de-coisas que, por sua vez, deriva de regras e normas sociais impostas, em que, dependendo do contexto de uso, esse verbo modal pode se referir a uma obrigação moral, uma norma social ou a uma simples conveniência. Segundo a autora, essa força oriunda do desejo de realização do estado-de-coisas sobre o qual incide a deonticidade (força deôntica) está relacionada à confiança que os participantes do discurso possuem em relação à veracidade da informação que é veiculada no evento de fala. Portanto, ainda conforme a autora, se o falante considera uma situação necessária, mostra-se um alto grau de compromisso [+obrigação], como no exemplo: *Debe pagar sus cuentas con la justicia* [Deve pagar suas contas com a justiça] (TEGHEL, 2017, p. 55). Podendo passar também por situações em que as circunstâncias são muito vagas, reduzindo, dessa forma, a força informacional, o que resulta em um baixo grau de compromisso [-obrigação], como no exemplo: *La policía debió meterlo en la cárcel* [A polícia deveu metê-lo na prisão] / *La policía debería haberlo metido en la cárcel* [A polícia deveria tê-lo metido na prisão] (TEGHEL, 2017, p. 53).

Sabendo-se dos usos modais dos verbos *querer* e *deber* em língua espanhola, passaremos, na seção seguinte, para a metodologia que irá nortear esta pesquisa, abordando acerca do discurso religioso escolhido (Exortação Apostólica do Papa Francisco) e a apreciação das categorias de análise.

3. Metodologia

Para esta pesquisa, objetivamos descrever e analisar, em língua espanhola, o comportamento dos verbos *querer* e *deber* no discurso religioso. Para isso, selecionamos a Exortação Apostólica do Papa Francisco *Querida Amazonia* publicada no dia 02 de fevereiro de 2020, com a versão *online* disponibilizada na página oficial do Vaticano: <http://www.vatican.va/content/francesco/es/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20200202_querida-amazonia.html>. ¹²

A Exortação Apostólica *Querida Amazonia* do Papa Francisco está dividida em cinco capítulos, em que o Santo Padre debate acerca dos problemas enfrentados pelos povos indígenas e a importância da biodiversidade amazônica para o mundo. Além dessas questões, o Sumo Pontífice também aborda sobre os problemas de ordem ambiental, como os desmatamentos e as queimadas, o que, em certa medida, põe em risco à sobrevivência do ecossistema e da biodiversidade. Sua Santidade, em termos pastorais e de preceito católico, faz um convite à conversão e à mudança de pensamento e atitude tanto no âmbito pastoral, no que se refere à evangelização, quanto no âmbito cultural e ecológico, no que diz respeito à preservação da cultura dos povos indígenas, da fauna e da flora amazônica.

No tocante às Exortações Apostólicas Papais, de um modo geral, estas se referem a documentos escritos pelo Sumo Pontífice da Igreja Católica, em que nelas o Santo Padre discorre acerca de temáticas de ordem religiosa (fé e moral católica), bem como a respeito de temas relativos aos problemas políticos, sociais, econômicos, ambientais, culturais etc., pelos quais passa a sociedade contemporânea. Nesse sentido, acreditamos que esse tipo de gênero religioso possa propiciar que o líder religioso (Papa Francisco) expresse seus desejos, vontades e intenções e, dessa forma, engendre o verbo *querer*; podendo também instaurar regras e normas de conduta ou manifestar dúvidas ou probabilidades, articulando, assim, o verbo *deber*.

Reiteramos que, nesta pesquisa, a descrição e análise dos verbos *querer* e *deber* será feita tanto de forma qualitativa, com base na tipologia das modalidades de Hengeveld (2004) e em trabalhos correlatos acerca do uso desses verbos em língua espanhola; quanto quantitativa, ao fazermos uso do *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS) – versão 22 para o *Windows* para a rodagem das frequências dos dados e a inter-relação entre as variáveis.

No que se referem às categorias de análise, adotaremos o que já é predisposto em Hengeveld (2004), a saber: (i) o *domínio semântico*, em que o verbo *querer* é relativo à instauração de modalidade volitiva, enquanto o verbo *deber* pode instaurar as modalidades deontica ou epistêmica; e (ii) a *orientação modal*, em que os verbos modais *querer* e *deber* podem instaurar modalidades orientadas para o Participante, o Evento e a Proposição.

12. A referida Exortação Apostólica do Papa Francisco foi acessada em: 16 fev. 2020.

Na seção seguinte, passaremos a descrição e análise dos verbos *querer* e *deber* na Exortação Apostólica do Papa Francisco *Querida Amazonia*.

4. Resultados e discussões

Nesta seção, discutiremos sobre o engendramento dos verbos *querer* e *deber* na Exortação Apostólica do Papa Francisco *Querida Amazonia*. Começaremos pela frequência de uso desses verbos no discurso religioso analisado. Na sequência, abordaremos sobre a inter-relação entre esses verbos e o domínio semântico. Por fim, discorreremos acerca da inter-relação entre eles e a orientação modal.

No que diz respeito à frequência de uso dos verbos *querer* e *deber*, vejamos a Tabela 01:

Tabela 01: As frequências dos verbos *querer* e *deber*

Operador modal	Frequência	Porcentagem
Deber	39	72,2%
Querer	15	27,8%
Total	54	100%

Fonte: Elaborado pelo autor com base no SPSS

A partir do que é predisposto na Tabela 01, constatamos que o verbo *deber* é o mais recorrente, o que se justifica, se considerarmos que as Exortações Apostólicas Papais são um chamado a reflexão de todos os cristãos católicos do mundo a debater e a discutir sobre um dado ponto (questão ambiental, na referida exortação), geralmente de cunho pastoral. Nesses documentos, é sabido que o Santo Padre faz um apelo forte à conversão dos fiéis católicos, regulando normas e regras de condutas acerca de fé e moral católica (obrigação), podendo também fazer aconselhamentos de ordem pastoral (recomendação), como nos exemplos (1) e (2):

(1) *Sin embargo, el riesgo de los evangelizadores que llegan a un lugar es creer que no sólo **deben comunicar** el Evangelio sino también la cultura en la cual ellos han crecido, olvidando que no se trata de «imponer una determinada forma cultural, por más bella y antigua que sea».*

[No entanto, o risco dos evangelistas que chegam a um lugar é acreditar que eles devem não apenas comunicar o Evangelho, mas também a cultura em que cresceram, esquecendo que não se trata de “impor uma certa forma cultural, por mais bonita e antiga do que é »]

(2) *La Amazonia **debería ser** también un lugar de diálogo social, especialmente entre los distintos pueblos originarios, para encontrar formas de comunión y de lucha conjunta.*

[A Amazônia também deveria ser um local de diálogo social, especialmente entre os diferentes povos nativos, para encontrar formas de comunhão e luta conjunta]

Em (1), a modalidade deôntica instaurada recai sobre o participante expresso pelo predicado, no caso, *los evangelizadores*, no que se refere a obrigação de anunciar o evangelho e a respeitar a cultura dos povos nativos. Nesse caso, a modalidade deôntica está orientada para o Participante, haja vista que recai sobre o participante a obrigação de realizar o evento designado pelo predicado. Por sua vez, em (2), a modalidade deôntica instaurada recai sobre o evento (modalidade deôntica orientada para o Evento), em que o Papa Francisco reporta a obrigatoriedade de concretização desse evento, em questão, que a Amazônia seja um lugar de diálogo social. No entanto, ponderamos que a força deôntica (deonticidade) instaurada apresenta distintas interpretações semânticas, já que o emprego do presente do indicativo, em (1), parece asseverar a deonticidade expressa [+obrigação], enquanto, em (2), há uma mitigação da deonticidade em virtude do uso do condicional simples do espanhol, soando mais como um conselho/recomendação [-obrigação].

Reiteramos que também foram encontrados casos em que a modalidade deôntica orientada para o Evento foi instaurada no presente do indicativo, o que intensifica a deonticidade [+obrigação] expressa, como nos casos (3) e (4):

(3) *Porque, si bien la Amazonia enfrenta un desastre ecológico, cabe destacar que «un verdadero planteo ecológico se convierte siempre en un planteo social, que **debe integrar** la justicia en las discusiones sobre el ambiente, para escuchar tanto el clamor de la tierra como el clamor de los pobres».*

[Porque, embora a Amazônia enfrente um desastre ecológico, cabe destacar que «uma verdadeira abordagem ecológica sempre se torna uma abordagem social, que deve integrar a justiça nas discussões sobre o meio ambiente, para ouvir tanto o grito da terra, como o clamor dos pobres »]

(4) *El diálogo no solamente **debe privilegiar** la opción preferencial por la defensa de los pobres, marginados y excluidos, sino que los respeta como protagonistas.*

[O diálogo não deve apenas privilegiar a opção preferencial de defesa dos pobres, marginalizados e excluídos, mas os respeita como protagonistas]

Em (3) e (4), a modalidade deôntica apresenta orientação modal para o Evento, em que o Papa Francisco reporta, respectivamente, a obrigatoriedade de realização dos eventos sobre os quais incide a deonticidade (asseverada pelo uso do presente do indicativo), em relação à integração do que é justo nas discussões acerca da preservação do meio ambiente e no que diz respeito à defesa dos pobres, marginalizados e excluídos. Acreditamos que o emprego do presente do indicativo por parte do Santo Padre se dê em razão da posição de autoridade em que ele se encontra, colocando-o como “porta voz” de regras e normas de conduta morais de caráter universal, como as demonstradas em (3) e (4), sobre a preservação do meio ambiente e a proteção dos mais pobres, excluídos e marginalizados.

Por seu turno, ponderamos que o emprego do condicional simples do espanhol venha a transparecer marcas de polidez e cortesia no encadeamento discursivo do Sumo Pontífice, em virtude dele não desejar se colocar em uma posição de superioridade, optando por expressar apenas recomendações/conselhos acerca de eventos (modalidade deôntica orientada para o Evento) sobre os quais incidem a deonticidade (força deôntica), como nas ocorrências (5) e (6):

(5) *Esto podría parecer poco realista, ya que no es fácil protegerse de la invasión cultural. Por ello, este interés en cuidar los valores culturales de los grupos indígenas **debería ser** de todos, porque su riqueza es también nuestra.*

[Isso pode parecer irreal, pois não é fácil proteger-se da invasão cultural. Portanto, esse interesse em cuidar dos valores culturais dos grupos indígenas deveria pertencer a todos, porque a riqueza deles também é nossa]

(6) *Las historias de injusticia y crueldad ocurridas en la Amazonia aun durante el siglo pasado **deberían provocar** un profundo rechazo, pero al mismo tiempo tendrían que volvernos más sensibles para reconocer formas también actuales de explotación humana, de atropello y de muerte.*

[As histórias de injustiça e crueldade que ocorreram na Amazônia mesmo durante o século passado devem provocar uma profunda rejeição, mas ao mesmo tempo teriam que se tornar mais sensíveis para reconhecer também as formas atuais de exploração, abuso e morte humana]

Em (5) e (6), a modalidade deôntica está orientada para o Evento, haja vista que o falante (Papa Francisco) se restringe a expressar a obrigatoriedade de concretização do evento que é designado pelo predicado, respectivamente o interesse de resguardar os valores culturais dos povos indígenas e o rechaço pelas injustiças sociais e a crueldade ocorridas na Amazônia no passado. Entendemos que o uso do condicional simples do espanhol além de mitigar a deonticidade expressa [-obrigação], soando mais como uma recomendação [+conselho], deve-se também, em parte, no que se refere à não-controlabilidade do evento [-controle], pois se referem mais a desejabilidade de um estado-de-coisas avaliado pelo Sumo Pontífice como algo obrigatório. Nesse sentido, nas palavras de Teghel (2017), o emprego do verbo modal *deber* também pode remeter ao desejo de realização do estado-de-coisas que tem origem em regras e normas de conduta sociais impostas, referindo-se a uma obrigação moral ou a uma norma social.

Ainda em relação ao uso do condicional simples do espanhol, este foi empregado também na instauração de modalidade deôntica orientada para o Participante, como podemos ver nas ocorrências (7) e (8):

(7) *Los demás estamos llamados a participar como “invitados” y a buscar con sumo respeto caminos de encuentro que enriquezcan a la Amazonia. Pero si queremos dialogar, **deberíamos hacerlo** ante todo con los últimos.*

[O restante de nós é chamado a participar como “convidados” e a observar com grande respeito os caminhos que enriquecem a Amazônia. Mas se queremos conversar, deveríamos fazê-lo antes de tudo com os últimos]

(8) *Quienes observamos desde afuera **deberíamos evitar** generalizaciones injustas, discursos simplistas o conclusiones hechas sólo a partir de nuestras propias estructuras mentales y experiencias.*

[Aqueles de nós que observam de fora devem evitar generalizações injustas, discursos simplistas ou conclusões feitas apenas a partir de nossas próprias estruturas e experiências mentais]

Em (7) e (8), a modalidade deôntica é instaurada no condicional simples do espanhol, cuja orientação modal é para o Participante, recaindo, respectivamente, sobre o participante expresso pelo predicado (*nosotros*) a obrigação de dialogar com aqueles que são vistos como os últimos (pobres, marginalizados, excluídos etc.) e evitar generalizações injustas e discursos simplistas feitos a partir de convicções pessoais. Ponderamos que o emprego da primeira pessoa do plural não inclui apenas o Santo Padre na instauração do valor modal, como também reflete um discurso polido e cortês, ao avaliar preceitos e regras de conduta que deveriam ser impostas a todos.

Em relação ao uso do verbo modal *querer*, verificamos poucas ocorrências, geralmente relativas aos desejos e às vontades da divindade cristã (Jesus Cristo) que foram reportados pelo Papa Francisco, como nas ocorrências (9) e (10):

(9) *Mientras luchamos por ellos y con ellos, estamos llamados «a ser sus amigos, a escucharlos, a interpretarlos y a recoger la misteriosa sabiduría que Dios **quiere comunicarnos** a través de ellos».*

[Ao lutarmos por eles e com eles, somos chamados “a ser amigos deles, ouvi-los, interpretá-los e reunir a misteriosa sabedoria que Deus quer comunicar através deles”]

(10) *Esta inculturación, dada la situación de pobreza y abandono de tantos habitantes de la Amazonia, necesariamente tendrá que tener un perfume marcadamente social y caracterizarse por una firme defensa de los derechos humanos, haciendo brillar ese rostro de Cristo que «**ha querido identificarse** con ternura especial con los más débiles y pobres».*

[Essa enculturação, dada a situação de pobreza e abandono de tantos habitantes da Amazônia, terá necessariamente que ter um perfume marcadamente social e ser caracterizada por uma firme defesa dos direitos humanos, fazendo brilhar a face de Cristo que “quis identificar com ternura especial com os mais fracos e mais pobres ».]

Em (9) e (10), a modalidade volitiva está orientada para o Participante, haja vista o Papa Francisco reporta o desejo (volição) manifestado pelo participante contido no predicado, *Dios e Cristo*, em concretizar o evento volicionado, respectivamente comunicar a sabedoria dos povos indígenas através deles e identificar-se com os mais frágeis e pobres. Em relação ao tempo gramatical empregado em relação ao verbo *querer*, notamos que o presente do indicativo, em (9), refere-se a um ato volicional (ato de vontade)

restrito ao momento de fala, ou seja, o participante expresso (*Dios*) deseja realizar o que é volicionado agora, na hodiernidade. Por sua vez, em (10), o emprego do pretérito perfeito composto (*antepresente*) do espanhol parece indicar que essa predileção do participante contido no predicado (*Cristo*) remonta não apenas ao tempo que ele esteve entre as pessoas no início da era cristã (Cristo histórico), mas se estende até os dias atuais (Cristo que quer estar ao lado dos excluídos, dos marginalizados e dos pobres).

Entendendo que os verbos *querer* e *deber* podem instaurar diferentes tipos de modalidade, pareceu-nos útil fazer uma inter-relação entre esses verbos e o domínio semântico (avaliação que se faz do enunciado modalizado), como podemos ver na Tabela 02:

Tabela 02: A inter-relação entre os verbos *querer* e *deber* e o domínio semântico

Operador modal	Domínio semântico		Total
	Deontica	Volitiva	
Deber	39 (72,2%)	00 (0,0%)	39 (72,2%)
Querer	00 (0,0%)	15 (27,8%)	15 (27,8%)
Total	39 (72,2%)	15 (27,8%)	54 (100%)

Fonte: Elaborado pelo autor com base no SPSS

A partir dos dados da Tabela 02, averiguamos que, na referida Exortação Apostólica, o verbo *querer* foi empregado na instauração da modalidade volitiva, enquanto o modal *deber* foi utilizado apenas na instauração da modalidade deontica. Reiteramos que não foram contabilizados casos de instauração de modalidade epistêmica com o verbo *deber*.

Vejam as ocorrências (11) e (12):

(11) *Al mismo tiempo **quiero presentar** oficialmente ese Documento, que nos ofrece las conclusiones del Sínodo, en el cual han colaborado tantas personas que conocen mejor que yo y que la Curia romana la problemática de la Amazonia, porque viven en ella, la sufren y la aman con pasión.*

[Ao mesmo tempo, quero apresentar oficialmente aquele Documento, que nos oferece as conclusões do Sínodo, em que tantas pessoas que sabem melhor que eu colaboraram e que a Cúria Romana é o problema da Amazônia, porque vive nele, sofre. E eles a amam com paixão]

(12) *Ellos son los principales interlocutores, de los cuales ante todo tenemos que aprender, a quienes tenemos que escuchar por un deber de justicia, y a quienes **debemos pedir** permiso para poder presentar nuestras propuestas.*

[Eles são os principais interlocutores, de quem primeiro temos que aprender, a quem temos que escutar por um dever de justiça, e a quem devemos pedir permissão para poder apresentar as nossas propostas]

Em (11), a modalidade volitiva é instaurada por meio do verbo *querer* ao tomar por escopo um verbo performativo (*presentar*), em que o Papa Francisco manifesta um desejo pessoal (o que pode ser evidenciado pela marca de primeira pessoa do singular, *quiero*) de concretizar o que é volicionado, no caso, apresentar oficialmente o documento (Exortação Apostólica *Querida Amazonia*) a toda a Igreja Católica. O verbo *querer*, ao instaurar a modalidade volitiva, situa o evento, sobre o qual recai o valor modal (intenção), para o eixo da volição, haja vista que a modalidade volitiva se refere ao que é (in) desejável (HENGEVELD, 2004).

Em (12), a modalidade deôntica é instaurada por meio do verbo *deber* ao tomar por escopo também um verbo performativo (*pedir*), em que sobre o participante expresso pelo predicado (*nosotros*) recai a obrigação de pedir permissão para apresentar propostas aos povos indígenas da Amazônia (no que se referem às intervenções dos governos e da sociedade civil nesta região). O verbo *deber*, ao instaurar a modalidade deôntica, situa o evento, sobre o qual recai o valor modal (obrigação), para o eixo da conduta, haja vista que a modalidade deôntica está relacionada ao que é moralmente, legalmente e socialmente aceito em termos de regras e normas de conduta (HENGEVELD, 2004).

No que se refere à orientação modal, pareceu-nos relevante fazermos uma inter-relação entre os verbos *querer* e *deber* e as diferentes orientações modais que podem apresentar as modalidades deôntica e volitiva, como podemos ver na Tabela 03:

Tabela 03: A inter-relação entre os verbos *querer* e *deber* e a orientação modal

Orientação modal	Operador modal		Total
	Deber	Querer	
Participante	10 (18,5%)	14 (25,9%)	24 (44,4%)
Evento	28 (51,9%)	01 (1,9%)	29 (53,7%)
Episódio	01 (1,9%)	00 (0,0%)	01 (1,9%)
Total	39 (72,2%)	15 (27,8%)	54 (100%)

Fonte: Elaborado pelo autor com base no SPSS

Baseando-nos na Tabela 03, atestamos que a modalidade volitiva foi instaurada por meio do verbo *querer* que, por sua vez, apresentou orientação modal para o Participante e o Evento, como podemos ver nas ocorrências (13) e (14):

(13) *Cristo redimió al ser humano entero y quiere recomponer en cada uno su capacidad de relación con los otros.*

[Cristo redimiu todo o ser humano e quer reconstruir em cada um a sua capacidade de se relacionar com os outros]

(14) *El camino continúa, y la tarea misionera, si se quiere desarrollar una Iglesia con rostro amazónico, necesita crecer en una cultura del encuentro hacia una «pluriforme armonía».*

[O caminho continua e a tarefa missionária, se se quer desenvolver uma Igreja com rosto amazônico, precisa crescer em uma cultura de encontro em direção a uma “harmonia pluriforme”]

Em (13), a modalidade volitiva está orientada para o Participante, haja vista que o participante expresso pelo predicado (*Cristo*), que é reportado pelo Sumo Pontífice, manifesta o desejo (volição) de realizar o evento volicionado, no caso, recompor em cada uma das pessoas a capacidade de relacionar com os demais. Por sua vez, em (14), a modalidade volitiva está orientada para o Evento, em que o Santo Padre reporta a desejabilidade de concretização do evento volicionado (desenvolver uma Igreja com rosto amazônico), mas sem que ele faça uma apreciação de cunho pessoal, o que pode ser evidenciado pela marca de impessoalidade (partícula *se*).

Por sua vez, a modalidade deôntica esteve orientada para o Participante, o Evento e o Episódio, como podemos constatar nas ocorrências de (15) a (17):

(15) *Por ello todos **deberíamos insistir** en la urgencia de «crear un sistema normativo que incluya límites infranqueables y asegure la protección de los ecosistemas, antes que las nuevas formas de poder derivadas del paradigma tecnoeconómico terminen arrasando no sólo con la política sino también con la libertad y la justicia».*

[É por isso que todos deveríamos insistir na urgência de “criar um sistema regulatório que inclua limites intransponíveis e garanta a proteção dos ecossistemas, antes que as novas formas de poder derivadas do paradigma tecnoeconômico acabem destruindo não apenas a política, mas também a liberdade e justiça »]

(16) *Los sacramentos muestran y comunican al Dios cercano que llega con misericordia a curar y a fortalecer a sus hijos. Por lo tanto, **deben ser** accesibles, sobre todo para los pobres, y nunca deben negarse por razones de dinero.*

[Os sacramentos mostram e comunicam ao Deus próximo que vem com misericórdia para curar e fortalecer seus filhos. Portanto, eles devem estar acessíveis, especialmente aos pobres, e nunca devem ser negados por razões de dinheiro]

(17) *En una Iglesia sinodal las mujeres, que de hecho desempeñan un papel central en las comunidades amazónicas, **deberían poder acceder** a funciones e incluso a servicios eclesiales que no requieren el Orden sagrado y permitan expresar mejor su lugar propio.*

[Em uma Igreja sinodal, as mulheres, que de fato desempenham um papel central nas comunidades amazônicas, devem poder exercer às funções e até aos serviços eclesiais que não exigem a Ordem sagrada e permitir que expressem melhor seu próprio lugar]

Em (15), averiguamos que a modalidade deôntica está orientada para o Participante, haja vista que recai sobre o participante expresso pelo predicado (*nosotros*) a obrigação de realizar o evento sobre o qual recai a deonticidade, designadamente

de insistir na urgência de criação de um sistema regulatório que assegure a proteção dos ecossistemas amazônicos. Por seu lado, em (16), a modalidade deôntica apresenta orientação para o Evento, em que o Papa Francisco se limita a reportar a obrigatoriedade do evento sobre o qual recai a deonticidade, especificamente que os sacramentos sejam acessíveis a todos aqueles que deles necessitem.

Em (17), interpretamos, com base em Hengeveld (2011) e Olbertz e Gasparini-Bastos (2013), que se trate de um caso de modalidade deôntica com orientação para o Episódio, em razão de o modal *deber* funcionar como uma espécie de partícula apreciadora sobre uma dada possibilidade deôntica (permissão), referente a um episódio composto por dois estados-de-coisas (poder exercer às funções eclesiais e poder exercer aos serviços eclesiais). Nesse contexto, constatamos um verbo modal deôntico (*debería* – de caráter avaliativo), tendo um escopo de atuação sobre um outro verbo modal deôntico (*poder* – possibilidade deôntica, ou seja, permissão). Em outras palavras, temos uma modalidade deôntica subjetiva (avaliativa) tendo um escopo de atuação sobre uma modalidade deôntica objetiva (prescritiva).

Ainda que não tenhamos identificado casos de modalidade volitiva com orientação para o Episódio, isso não significa que não seja possível de encontrarmos casos em língua espanhola, como na ocorrência (18):

(18) *He intentado siempre dedicarle tiempo a las confesiones, incluso siendo obispo o cardenal. Ahora confieso menos, pero aún lo hago. A veces quisiera poder entrar en una iglesia y sentarme en el confesionario.*¹³

[Siempre trató de dedicar tiempo a las confesiones, incluido el cardenal. Ahora confío menos, pero aún lo hago. A veces quería poder entrar a una iglesia y sentarme en el confesionario]

Em (18), entendemos que se trate de um caso de modalidade volitiva com orientação para o Episódio, em razão de o verbo *querer* (conjugado no pretérito imperfeito do subjuntivo, o que assevera a volição expressa) funcionar como uma particular apreciadora sobre uma dada possibilidade deôntica (permissão), relativa a dois estados-de-coisas (entrar em uma igreja e sentar no confessionário). Considerando esse contexto, atestamos um verbo modal volitivo (*quisiera* – de caráter avaliativo), tendo um escopo de atuação sobre um verbo modal deôntico (*poder* – possibilidade deôntica, ou seja, permissão). Em outras palavras, temos uma modalidade volitiva subjetiva (avaliativa) tendo um escopo de atuação sobre uma modalidade deôntica objetiva (prescritiva).

Em resumo, temos que a modalidade deôntica orientada para o Episódio se refere à manifestação da possibilidade de concretização de um dado evento (constituído de dois ou mais estados-de-coisas) a partir do que o falante avalia como obri-

13. Exemplo retirado da internet e referente a uma entrevista concedida pelo Papa Francisco. Disponível em: <https://iglesiasanjosemaria.org.mx/images/di/magisterio/papas_y_confesion.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2020.

gatório (*eixo da conduta*). Por seu turno, a modalidade volitiva orientada para o Episódio se trata da manifestação da possibilidade de concretização de um dado evento (constituído de dois ou mais estados-de-coisas) a partir do que o falante avalia como desejável (*eixo da volição*).

Considerações finais

Tomando por base a tipologia das modalidades de Hengeveld (2004), pretendemos, neste trabalho, descrever e analisar o engendramento dos verbos *querer* e *deber* em língua espanhola no discurso religioso. Para isso, recorreremos à Exortação Apostólica do Papa Francisco *Querida Amazonia*. Dessa forma, buscamos estudar o comportamento de ambos os verbos na instauração da categoria modalidade, procurando analisar o comportamento deles no que diz respeito: (i) ao domínio semântico, que se refere à avaliação que se faz do enunciado modalizado; e (ii) à orientação modal, que diz respeito à perspectiva pela qual recai a qualificação do enunciado modalizado. Após a análise da referida Exortação Apostólica, pudemos averiguar que houve uma maior recorrência de uso do verbo modal *deber*, empregado para instaurar a modalidade deôntica. Por seu lado, o verbo *querer* foi empregado na instauração da modalidade volitiva. No tocante à orientação modal, constatamos que as modalidades deôntica e volitiva poderiam estar orientadas para o Participante, o Evento e o Episódio.

Averiguamos também que o emprego dos diferentes tipos de tempo gramatical podem asseverar ou atenuar a deonticidade (força deôntica) que recai sobre o evento, no qual incide o valor modal instaurando, fazendo com que a obrigação instaura tenha uma maior força deôntica [+obrigatório] ou uma menor força deôntica [-obrigatório]. Nesse sentido, há uma gradação nos valores modais deônticos instaurados, podendo o falante, ao fazer uso do presente do indicativo, asseverar a obrigação instaurada, ou mitigá-la ao empregar o condicional simples do espanhol, no intuito de expressar apenas uma recomendação/conselho. Em relação ao verbo *querer*, este pode conduzir a uma maior ou menor probabilidade de concretização do evento volicionado a depender do tipo de tempo gramatical empregado pelo falante.

Atestamos também um caso específico de modalidade deôntica com orientação para o Episódio, em que o verbo modal deôntico *deber* funcionou como uma partícula de apreciação sobre a possibilidade de ocorrência de um evento (composto por dois estados-de-coisas) a partir do que o falante avalia como obrigatório. De maneira análoga, ainda que não tivéssemos encontrado um caso de modalidade volitiva com orientação para o Episódio na referida Exortação Apostólica, foi possível delimitarmos, com base na modalidade deôntica, um caso semelhante, em que o verbo modal *querer* funcionou como uma partícula de apreciação sobre a possibilidade de ocorrência de um evento (composto por dois estados-de-coisas) a partir do que o falante avalia como desejável.

Dessa forma, acreditamos que alguns aspectos discursivos, no que diz respeito à articulação dos verbos *querer* e *deber*, podem ainda ser explorados e que não foram contemplados nesta pesquisa, tais como os tipos de relações estabelecidas entre o falante e o ouvinte (assimétricas ou simétricas), fatores de ordem pragmática (o tipo de gênero textual), além de outros traços semânticos (fonte da atitude modal, alvo da atitude modal, especificidade do sujeito sintático etc.) que poderiam interferir na interpretação deôntica ou volitiva dos verbos *querer* e *deber*.

Referências

- CARBOLOVÁ, K. *Categoría verbal de modo en el español moderno*. 2007. 70f. Graduação (Monografia em Línguas Românicas) – Faculdade de Artes, Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Universidade de Masaryk, Tchécoslováquia, 2007.
- CRUZ, N. M. La expresión del deseo, ruego y mandato en español: punto de vista onomasiológico. *Revista Centro Virtual Cervantes*, 1996. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=892999>>. Acesso em: 11 fev. 2017.
- CASORRÁN AMILBURU, C. *La lógica como tertium comparationis*. 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/304182355_La_logica_como_tertium_comparationis>. Acesso em: 21 fev. 2020.
- GUILLERMO CÓRTEZ, J. *El secreto de cómo enseñar a hablar español*: guía de cortesía. Chicago: Cortez Method, 2015.
- HERDEGENOVÁ, M. *Traducción al checo de las oraciones que expresan deseo*. 2018. 68f. Graduação (Monografia em Pedagogia) – Faculdade de Pedagogia e Ciências Humanas, Departamento de Pedagogia, Universidade Técnica, República Tcheca, 2018.
- HENGEVELD, K. Illocution, mood, and modality. In: BOOIJ, G.; LEHMANN, C.; MUGDAN, J. *Morphology: a handbook on inflection and word formation*. v. 2. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004, p. 1190-1201.
- HENGEVELD, K. The grammaticalization of tense and aspect. In: HEINE, B.; NARROG, H. (Orgs.). *The Oxford handbook of grammaticalization*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 580-594.
- OLBERTZ, H.; GASPARINI-BASTOS, S. D. Objective and subjective deontic modal necessity in FDG – evidence from Spanish auxiliary expressions. In: MACKENZIE, J. L.; OLBERTZ, H. (Orgs.). *Casebook in Functional Grammar*. Amsterdam: John Benjamins, 2013, p. 277-300.
- PALMER, F. R. *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SEDANO, L. H. *Un acercamiento a la gramática de los verbos volitivos, de influencia y psicológicos*. 2006. Universidad de León, Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística, Filología Hispánica y Clásica, 2006. Disponível em: <<http://fhyc.unileon.es/SEL/actas/Heras.pdf>> Acesso em: 16 de março de 2016.
- THEGEL, M. *¿Opiniones, normas o pura necesidad? La modalidad deôntica y la modalidad dinámica a través de deber y tener que*. 2017. 228f. Mestrado (Dissertação em Filologia) – Programa de Pós-Graduação em Filologia. Universidade Uppsala, Suécia, 2017.