UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXANDRE SILVA DA PAIXÃO

ÁLVARES DE AZEVEDO, O MAIS BYRONIANO DOS BYRONIANOS BRASILEIROS

São Cristóvão
2024

ALEXANDRE SILVA DA PAIXÃO

ÁLVARES DE AZEVEDO, O MAIS BYRONIANO DOS BYRONIANOS BRASILEIROS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe para defesa de mestrado em Letras: Estudos Literários

Área de concentração: Criação e processos literários

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

ALEXANDRE SILVA DA PAIXÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe para defesa em Letras: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade - Orientador (UFS)

Prof. Dra. Natália Gonçalves de Souza Santos

Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Paixão, Alexandre Silva da
P149a Álvares de Azevedo, o mais byroniano dos byronianos
brasileiros / Alexandre Silva da Paixão ; orientador Alexandre
de Melo Andrade. – São Cristóvão, SE, 2024.
154 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal
de Sergipe, 2024.

1. Literatura comparada – Brasileira e inglesa. 2.
Romantismo. 3. Estética. 4. Crítica. I. Azevedo, Álvares, 1831-
1852. II. Byron, George Gordon Byron, Baron, 1788-1824. III.
Andrade, Alexandre de Melo, orient. IV. Título.

CDU 82.091

AGRADECIMENTOS

Desde já é indispensável destacar que esta pesquisa jamais seria concluída sem o apoio conjunto de várias pessoas e instituições! Embora eu cite alguns nomes, sou muito grato a todas e a todos que me apoiaram. Num céu estrelado existem mais estrelas ocultas que visíveis.

Primeiramente agradeço ao Soberano Senhor do Universo Jeová pela dádiva da vida aliada à possibilidade de usufruí-la plenamente, podendo “*eat, drink and love*”, como dizia Lord Byron, mas também ler, escrever, ensinar e pesquisar, tornando-me um pouco útil ao próximo.

Agradeço ao professor Alexandre de Melo Andrade que igual um minerador que peneira à procura de pedras preciosas, acha uma pedra bruta irrelevante, lapida-a e a torna valiosa, vem refinando-me de forma amável, árdua, hábil e paciente, dando-me valor humano e profissional.

Agradeço à minha companheira Beatriz Batista da Silva que idêntica à personagem Beatriz que estimulou a jornada de Dante ao Paraíso, motiva-me a dar o meu melhor em prol de meus sonhos, concedendo-me os combustíveis essenciais: amor, alegria, encorajamento, paz e união.

Agradeço à minha mãe Luzia Lino da Silva, ao meu pai João José Nascimento da Paixão e aos meus irmãos Hércules Silva da Paixão e Alex Silva de Jesus por compreenderem minha indisponibilidade, entendendo que todas as conquistas são oriundas de renúncias.

Agradeço a docentes do PPGL, que contribuíram significativamente na minha formação como pesquisador e professor, principalmente, ao meu orientador Alexandre, à Josalba Fabiana dos Santos, a Fernando de Mendonça e a Carlos Magno Santos Gomes.

Agradeço a alguns amigos que são minhas inspirações acadêmicas, sobretudo, a Jânio Vieira dos Santos e a João Victor Rodrigues Santos por sempre me explicarem melhor certos conceitos difíceis ou incompreensíveis para mim e pela lealdade em todos os momentos.

Agradeço aos avaliadores da banca Natália Gonçalves de Souza Santos, que é uma das minhas principais referências nos estudos azevedianos, e a Valter Cesar Pinheiro, uma das minhas principais inspirações docentes, por terem dedicado seu tempo à leitura deste singelo texto.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa que me possibilitou a aquisição de materiais e recursos didáticos e a oportunidade de ter maior tempo para a leitura, escrita e revisão, aumentando consequentemente a qualidade do trabalho.

DEDICATÓRIA

Dedico este texto a meu irmão Wellington Silva da Paixão que
“Era um anjinho do céu
Que um outro anjinho chamou!
Era uma luz peregrina,
Era uma estrela divina
Que ao firmamento voou!”
(AZEVEDO, 2000, p. 126).

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
[...] a **Beatriz** que o céu revela...
É ela! é ela! - murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou - é ela!
(AZEVEDO, 2000, p. 238, grifo meu)

RESUMO: O inglês George Gordon Byron (1788-1824), popularmente chamado de Lord Byron, emergiu como um dos moldes mais significativos no panorama global do movimento romântico. Durante o século XIX, instigado pelo poeta supracitado, o Brasil testemunhou a ascensão do byronismo, uma moda literária, uma tendência comportamental e um estado de espírito que deixou uma marca indelével na personalidade de uma considerável parte da geração da época. A obra byroniana, imbuída de ironia, sarcasmo, melancolia e orgia, atraiu irresistivelmente os leitores brasileiros oitocentistas. Por conseguinte, esse público se apropriou de fragmentos byronianos, incorporando-os diretamente em suas próprias produções por meio de epígrafes ou de forma mais sutil, a partir da transposição das temáticas aludidas. Dentre esses apreciadores, Álvares de Azevedo (1831-1852), o poeta mais destacado da segunda geração romântica brasileira, foi um leitor voraz das obras do autor inglês, cujo contato resultou em diálogos com várias obras de Byron como *Cain: a mystery* (2019), *Childe Harold's Pilgrimage* (2019), *Don Juan* (2019), *Manfred: a dramatic poem* (2019), *Mazeppa* (2019), *Sardanapalus: a tragedy* (2019) e *The Corsair* (2019), mencionando-as em toda sua produção. É válido citar que foram identificadas dezoito epígrafes na obra azevediana oriundas desses trabalhos. Diante disso, o escritor brasileiro é considerado o mais byroniano dos byronianos da literatura nacional. Com isso em mente, esta pesquisa tem o propósito de desvelar as motivações que levaram o poeta brasileiro a citar abundantemente o autor inglês e como essas referências se entrelaçam com os textos azevedianos. Com o anseio de atingir esse objetivo, a pesquisa se fundamenta na literatura comparada, uma abordagem que envolve a confrontação de literaturas de diferentes origens com o intuito de elucidar questões literárias, valendo-se dos vieses dedutivo-indutivo e analítico-interpretativo. À vista disso, este projeto encontra suporte principalmente em críticos literários como Alves (1998), Grieco (2000), Candido (2000), Cavalcante (2009), Freire (2010) e Oliveira (2011), que tratam da presença byroniana no poeta romântico. Além disso, fundamenta-se nos estudos de Lima (1979), Carvalhal (1994), Coutinho (1994), Sant'anna (2008), Brunel (2012) e Nitrini (2021), que abordam as concepções de Literatura comparada e Estética da recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo. Lord Byron. Literatura comparada. Estética da recepção. Byronismo. Romantismo.

RESUMEN: El inglés George Gordon Byron (1788-1824), popularmente conocido como Lord Byron, surgió como un de los modelos más significativos en el panorama mundial del movimiento romántico. Durante el siglo XIX, instigado por el citado poeta, Brasil fue testigo de la ascensión del byronismo, una moda literaria, una tendencia de comportamiento y un estado de ánimo que dejaron una huella indeleble en la personalidad de una parte considerable de la generación de la época. La obra de Byron, impregnada de ironía, sarcasmo, melancolía y orgía, atrajo irresistiblemente a los lectores brasileños del siglo XIX. En consecuencia, ese público se apropió de fragmentos byronianos, incorporándolos directamente a sus propias producciones a través de epígrafes o, de forma más sutil, transponiendo los temas mencionados. Entre estos conocedores, Álvares de Azevedo (1831-1852), el poeta más destacado de la segunda generación romántica brasileña, fue un lector voraz de las obras del autor inglés, cuyo contacto se tradujo en diálogos con varias obras de Byron como *Cain: a mystery* (2019), *Childe Harold's Pilgrimage* (2019), *Don Juan* (2019), *Manfred: a dramatic poem* (2019), *Mazeppa* (2019), *Sardanapalus: a tragedy* (2019) e *The Corsair* (2019), mencionándolas a lo largo de su producción. Cabe mencionar que se han identificado dieciocho epígrafes en la obra de Azevedo que proceden de esas obras. Como resultado, el escritor brasileño es considerado el más byroniano de los byronianos de la literatura brasileña. Teniendo esto en cuenta, esta investigación pretende desvelar las motivaciones que llevaron al poeta brasileño a citar abundantemente al autor inglés y cómo esas referencias se entretajan en los textos de Azevedo. Para alcanzar este objetivo, la investigación se basa en la literatura comparada, una investigación que implica confrontar literaturas de diferentes orígenes para dilucidar cuestiones literarias, utilizando enfoques deductivo-inductivo y analítico-interpretativo. En vista de ello, este proyecto encuentra apoyo principalmente en críticos literarios como Alves (1998), Grieco (2000), Candido (2000), Cavalcante (2009), Freire (2010) y Oliveira (2011), que se ocupan de la presencia byroniana en el poeta romántico. También se basa en los estudios de Lima (1979), Carvalhal (1994), Coutinho (1994), Sant'anna (2008), Brunel (2012) y Nitrini (2021), que abordan los conceptos de literatura comparada y estética de la recepción.

PALABRAS CLAVE: Álvares de Azevedo. Lord Byron. Literatura comparada. Estética de la recepción. Byronismo. Romanticismo.

ABSTRACT: The English George Gordon Byron (1788-1824), recurrently called Lord Byron, came out as one of the most distinguished models of the global romanticism movement. During the 19th century, encouraged by the aforementioned poet, Brazil testified the ascension of Byronic movement, a literary style, a behavioral tendency and a state of mind which made an indelible mark in the personality of that generation. The literary works of Byron, containing irony, sarcasm, melancholy and orgy, irresistibly attracted the eighties's Brazilian readers. Therefore, the public used quotes from Byron's writings, incorporating them directly into their productions through epigraphs or subtly bringing alluded themes. Among this connoisseur, Álvares de Azevedo (1831-1852), the most highlighted poet of Brazilian romanticism from the second generation, was a voracious reader of the English author, whose contact resulted in many similarities with Byron's works like *Cain: a mystery* (2019), *Childe Harold's Pilgrimage* (2019), *Don Juan* (2019), *Manfred: a dramatic poem* (2019), *Mazeppa* (2019), *Sardanapalus: a tragedy* (2019) and *The Corsair* (2019), all mentioned in Álvares's productions. It is worth to say that eighteen epigraphs were identified in Azevedo's works. In view of that, the Brazilian author is nationality considered the most inspired writer in byronerism. In consideration of these facts, this search has a purpose to reveal what were the motivations which conducted the Brazilian poet to mention profusely the English author and how these references intertwined with Azevedo's writings. Desiring to achieve this purpose, the search justifies itself using comparative literature, discussing the confrontation of literature from different origins to clarify valid literary matters, through both deductive-inductive and analytical-interpretive points of view. Considering it, this project has support principally from literary critics such as Alves (1998), Grieco (2000), Candido (2000), Cavalcante (2009), Freire (2010) and Oliveira (2011), who discuss the presence of byronerism in the writings of the Brazilian romantic poet. Besides that, it supports researches of Lima (1979), Carvalho (1994), Coutinho (1994), Sant'anna (2008), Brunel (2012) e Nitrini (2021), that approaches conceptions of Comparative Literature and the aesthetic of reception.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo. Lord Byron. Comparative Literature. Aesthetic of reception. Byronerism. Romanticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
0.1 A retalhação e a bricolagem azevedianas de citações.....	17
(Capítulo 1) A FORTUNA CRÍTICA SOBRE A RECEPÇÃO AZEVEDIANA DE BYRON.....	29
1.1 A recepção azevediana de Byron pela crítica do século XIX.....	30
1.2 A recepção azevediana de Byron pela crítica do século XX.....	33
1.3 A recepção azevediana de Byron pela crítica do século XXI.....	43
(Capítulo 2) OS EFEITOS DA APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DO ÉPICO BYRONIANO.....	66
DON JUAN E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	67
2.1 A intoxicação alcoólica de Don Juan e Haidée apropriada por Álvares de Azevedo.....	71
2.2 A apropriação azevediana da idealização alimentícia, alcoólica e sexual de Don Juan e Haidée.....	85
2.3 O leito de Haidée apropriado por Álvares de Azevedo.....	96
CHILD HAROLD E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	100
2.4 A apropriação azevediana da melancolia de Child Harold.....	101
2.5 A apropriação azevediana do pessimismo de Child Harold.....	105
2.6 A apropriação azevediana do ceticismo de Childe Harold.....	110
(Capítulo 3) OS EFEITOS DA APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DO TEATRO BYRONIANO.....	114
SARDANAPALUS E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	115
3.1 A apropriação azevediana da orgia de Sardanapalus.....	116
MANFRED E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	119
3.2 O amor à natureza de Manfred apropriado por Álvares de Azevedo.....	119
CAIN E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	124
3.3 O último beijo no primeiro morto.....	124
3.4 Do céu à Terra: possíveis relações de Caim e Lúcifer com Macário e Satã.....	130
MAZEPPA E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	136
3.5 A cavalgada da morte de Mazeppa apropriada por Álvares de Azevedo.....	137
O CORSÁRIO E ÁLVARES DE AZEVEDO.....	140
3.6 A vanglória de Conrad apropriada por Álvares de Azevedo.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS.....	147

INTRODUÇÃO

Byron é um ícone mundial. Na sua época ele era tão popular quanto as estrelas *hollywoodianas* atualmente. O inglês é um poeta que recebe constantemente inúmeros comentários díspares, ora idealizando-o, ora hostilizando-o, por leitores que não dissociam sua personalidade da produção literária. Julgam-no mais pelas ações reais do que pelas palavras ficcionais. O modo de ser, agir, pensar e sentir byronianos moldaram o comportamento de uma grande parcela da geração oitocentista, por isso é ele considerado merecidamente como uma das forças motrizes comportamentais mais influentes da humanidade. Nesse sentido, pode-se dizer que “Byron ditou moda não só na literatura, mas também a sua maneira de se vestir e de se postar diante da sociedade, o seu jeito rebelde e altivo foi imitado pelos jovens rebeldes do ocidente. Suas vestimentas pretas e impecáveis tornaram-se marcas da juventude seguidora do byronismo” (CAVALCANTE, 2009, p. 2, 3).

De acordo com Macedo Soares, em *Da literatura byronica* (1861), essa coalisão juvenil alude ao século XVIII, quando Johann Goethe publicou *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), causando comoção global devido ao desfecho suicida do protagonista instigado pela frustração amorosa. O público caracterizou o tema da obra como “doença de imaginação”. Essa definição se deve ao fato de os leitores imaginarem um amor idealizado e irrealizável como Werther e se degradarem nos vícios até adoecerem psicologicamente e, conseqüentemente, às vezes, buscarem a cura definitiva por meio do suicídio. Nesse percurso, no centenário seguinte, essa enfermidade imaginativa se hiperboliza em virtude de a motivação do sofrimento não ser apenas a ausência de um amor platônico, mas a falta de felicidade por causa da irrealização dos desejos carnis. Dessa forma, o byronismo deixa de ser a busca pelo amor utópico e torna-se a procura pela felicidade permanente.

Pelo menos 3 fatores foram primordiais para a concretização desse movimento de jovens infelizes. Inicialmente a causa literária oriunda da apologia à explosão exorbitante dos sentimentos. Em seguida, a causa religiosa associada à Reforma Luterana que ocasionou a ideia de dúvida no que tange às interpretações teológicas. Assim, se discutir, é duvidar, então duvidar é descreer. “D'ella tira o byronismo o seu primeiro elemento, a palavra d'ordem da sociedade moderna, a duvida. [...] a duvida, isto é, a negação da fé criou raiz no animo do povo, e a poesia consagrou a descrença como a palavra sagrada da nova ordem” (SOARES, 1861, p.13[sic]). Por fim, a causa política ligada às revoluções sociais, sobretudo, a Revolução das 13 colônias Norte-americanas (1774) e a Revolução Francesa (1789) que promoveram a defesa da soberania

nacional e dos direitos do Homem. “Surge d'ahi um principio vital do byronismo, o *orgulho*, a soberania individual no domínio da imaginação [...] Eu sou quem sou, dice altiva, nada de regra, a regra é a autoridade, e a ephoca é do livre arbitrio, é dos direitos do homem estampados na declaração da constituinte” (SOARES, 1861, p. 13, grifo do autor[sic]).

Nessa linha discursiva, Patrícia Aparecida Guimarães de Souza, em *O desencantamento em Álvares de Azevedo* (2021), cita que a crença iluminista de que a ciência e a industrialização iriam proporcionar avanços significativos equânimes à toda sociedade não se concretiza, já que ambas ampliaram massivamente as discrepâncias sociais e, sucessivamente, culminaram num desencantamento global refletido principalmente no sentimento de dúvida. Devido a isso, essa sensação foi uma das principais instigadoras do movimento byroniano que pregou concepções de ceticismo, pessimismo, melancolia e obsessão pela orgia e pela morte. Esses anseios se devem ao pensamento de que se o conhecimento e as máquinas não são capazes de resolver os problemas mundiais, então resta à humanidade abusar dos vícios à espera do passamento. Com isso, a incerteza é também uma concepção oriunda dos âmbitos religioso, científico e econômico que se hegemoniza no movimento byroniano.

Com essa base triangular – literária, política e religiosa –, introduz-se o byronismo. Esse conceito significa uma moda literária, uma tendência comportamental e um estado de espírito que afetou principalmente a literatura, porque “[...] a poesia é como tôda arte: um documento vivo, expressivo, do *estado de espírito* de certo povo, em dada região, numa época determinada” (FAUSTINO, 1964, p. 24, grifo meu). Com isso, o estado de espírito byroniano se documentou tão bem na poesia oitocentista. Esse estado espiritual foi “[...] a exageração dos typos e dos sentimentos, é o gosto dos choques theatraes pela exhibição de anomalias imprevistas, é a sede de miraculosas novidades que devora o nosso século” (SOARES, 1861, p. 12[sic]). Os byronianos foram anômalos porque tiveram uma conduta contrastiva à etiqueta oitocentista que prezava o eufemismo das ações e emoções. Essas facetas anormais são “1. O poeta solitário, incompreendido, desencantado da vida e dos homens, dominado pela melancolia e pelo ceticismo. / 2. O campeão da liberdade, o inimigo da tirania. / 3. O jovem belo e nobre, de passado misterioso e vida dissoluta” (BARBOSA, 1974, p. 17).

Para Souza (SOUZA, 2021, p. 84), “[...] o herói byroniano é pálido, atraente, temível, orgulhoso, misterioso, de índole contraditória e espírito errante, dono de um sorriso escarnecedor, de juventude desiludida e vida tempestuosa, é pervertido, altivo e inesquecível para aqueles que topam com ele”. Assim, o herói byroniano é alguém que procura incessantemente a felicidade por meio da companhia de pessoas que o amem, todavia, seu jeito rebelde e altivo as afasta ou as destrói, deixando-o aprisionado num cárcere melancólico e

solitário em que ninguém pode resgatá-lo, no qual um dos principais escapes dessa condição inafiançável é o uso de substâncias viciantes, pois se não é possível libertar-se fisicamente, ele tenta evadir-se mentalmente. Por sua vez, quanto mais ele se volta a esses paliativos, tanto mais se torna melancólico e solitário, transformando-se num *loop* cíclico que conduz geralmente à morte.

Da mesma forma, para Menezes (2022), o byronismo é uma aglomeração de jovens arrogantes, cínicos, marginais, melancólicos e misteriosos que foram insubmissos a qualquer tipo de autoridade e amavam o crime, a corrupção e a desordem. Ainda que tivessem aspectos degenerados, esses juvenis possuíam costumes e dons sofisticados ligados especialmente à música e à poesia, sendo assim, homens de sensibilidade. Além disso, estes rapazes dispunham de uma beleza notória e sombria, apresentando os olhos maliciosos e fronte pálida que escondiam suas aflições e remorsos. Apesar do destaque artístico e físico, “A grandeza do herói, no entanto, é negativa, existe por exclusão: tendo participado dela, o herói se vê agora excluído de seus domínios em razão de um grande crime do passado, o que dá a todos os Heróis Byronianos um aspecto divino de anjo decaído, aproximando-o das figuras de Satanás e Prometeu” (MENEZES, 2022, p. 108,109). Na definição de Menezes (2022), é pertinente a menção de que os byronianos também tinham traços sensíveis com respeito às artes, visto que os byronianos além de exagerarem nos vícios, liam e escreviam excessivamente. Ademais, Satanás e Prometeu são símbolos de orgulho, rebeldia e insubmissão, já que anseiam beneficiar os humanos com o conhecimento, mesmo causando o afastamento dos deuses que os criaram.

Vale ressaltar que nem toda obra de Byron é byroniana, visto que nem todas apresentam o herói byroniano mencionado acima. Nesse cenário, fazer menção à obra de Byron como se fosse integralmente byroniana é uma inadequação. Então, é mais adequado dividi-la em dois pólos: “Byron byroniano” e “Byron não-byroniano” (BARBOSA, 1974). O Byron byroniano é hiper-satírico, e o Byron não-Byroniano é hiper-romântico. Com isso, analisam-se duas faces totalmente opostas, mas que às vezes se misturam, tornando algumas obras dualísticas. As produções que se encaixam ao Byron byroniano são *Childe Harold's Pilgrimage*, *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, *The Siege of Corinth*, *Parisina*, *Mazeppa*, *Manfred* e *Cain*. Esse conjunto é constituído pelas obras mais famosas; porém, em comparação à versão não-byroniana formada por uns 30 trabalhos, é menos robusta. A partir desses textos byronianos supracitados,

[...] Byron foi compondo e desenvolvendo a imagem do *herói byroniano*, [...] um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições belas e pálidas

se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e indefinidos. De linhagem nobre, ele é orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável, e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso. Sente que nada têm em comum com seus semelhantes - é diferente, superior. Esses, por sua vez, temem-no, e o evitam. (BARBOSA, 1974, p. 17, 18, grifo da autora).

Outras características do Byron-byroniano são as distribuições quase igualitárias de retórica e lirismo, narração/descrição e estagnação/suspense representadas por intermédio de uma linguagem artificial e coloquial sem ornamentação estilística muito trabalhada. Byron queria atingir dois grupos antagônicos: os menos escolarizados que predominavam naquela época e os amantes das temáticas ligadas ao herói byroniano, que normalmente eram jovens acadêmicos. Em razão da facilidade de entender e traduzir as obras byronianas, converteram-se em sucesso de distribuição mundial. Embora tenha sido rotulado de insensível à língua inglesa, para Byron o mais profícuo era a recepção positiva proveniente do público estrangeiro em detrimento dos leitores conterrâneos. Dessa forma, percebe-se o porquê de o Byron-byroniano ter sido tão pandêmico na cultura oitocentista. Ainda sobre os traços desse movimento e sua relação com a obra azevediana, para Cavalcante (2009, p. 10, 11),

De certa forma, o byronismo representa essa busca desvairada da felicidade, por isso, tudo vale: a orgia, o erotismo, a loucura das paixões desenfreadas. Dotado de uma força interior, o ser se rebela contra toda e qualquer castração, reivindicando os direitos da carne, a manifestação dos instintos. Insurge-se contra a castração da liberdade absoluta de viver. A perda da felicidade, representada principalmente pela ausência do ser amado, leva os heróis azevedianos a se tornarem indiferentes diante da vida, de uma indiferença universal, que os transforma em seres perdidos e solitários. Generalizam sua solidão e a universaliza como sendo a solidão definitiva de todo homem.

O byronismo foi um movimento marcante dentro da segunda geração romântica brasileira. Sobre o Romantismo, Adilson Citelli (2007) afirma que esse movimento estende-se da metade do século XVIII ao XIX, remontando geográfica e respectivamente à Inglaterra¹, à Alemanha e à França e se relaciona a diversas esferas artísticas como literatura, cinema, pintura, música, teatro etc. Em precedência à data citada, algumas fagulhas foram indispensáveis ao seu surgimento, como a independência das 13 colônias norte-americanas e a Revolução Francesa, que desencadearam inúmeras outras revoluções aliadas à liberdade, à igualdade e à fraternidade. Dessa forma, “[...] As próprias lutas de libertação nacional, resultantes em muitos casos do

¹ Na Inglaterra, o Romantismo se divide em três fases: a primeira geração deu ênfase à natureza, destacando-se William Wordsworth e Samuel Coleridge, a segunda geração ligou-se ao Satanismo, sobressaindo-se Lord Byron, Percy Shelley e John Keats e a terceira geração voltou-se para o romance histórico que descrevia um passado idealizado, tendo Walter Scott como maior representante.

sentimento antiexpansionista, ou antinapoleônico, fixam um certo conceito de liberdade e independência que marca fundo o romantismo” (CITELLI, 2007, p. 15). Nesse entendimento, ainda que a ideia de soberania nacional tão imperiosa para o surgimento do byronismo seja um aspecto imanente do Romantismo, a liberdade byroniana vai além da independência territorial, é a emancipação humana plena para agir, pensar, sentir e ser, opondo-se à autoridade divina, familiar, política, entre outras.

Além do mais, outras facetas românticas são dualismos contraditórios e indefinidos relacionados ao grotesco, sublime, culto do gênio criador absoluto, impossibilidade amorosa em vida e possibilidade amorosa na eternidade, amor platônico, idealização e intocabilidade da figura feminina, sensualidade, alter-ego materno, religiosidade, inadaptabilidade social, marginalidade, fugacidade, solidão, olhar sonhador, devaneio, evasão, humor, desejo libertário (anti-classicismo, anti-absolutismo, anti-liberalismo, anti-burguesia, anti-racionalismo, anti-escravismo etc), ironia, desrespeito, revolta, irreverência, petulância, sarcasmo, individualismo, pressentimentos, paixão, emoção, emotividade, dor, medo, negatividade, pessimismo, melancolia, valorização da morte, fantasmagoria, obscuridade, satanismo, tragicidade, mistério, conflitos (Eu vs Mundo / Indivíduo vs Estado), desarmonia, desajuste, descompasso, descrença, desencanto, dessacralização, incompreensibilidade, frustração, resignação, tédio, saudosismo, nostalgia, naturalismo, nacionalismo, patriotismo etc. Vale sublinhar que os traços dispostos acima são pertencentes às três fases desse movimento literário, por isso algumas características citadas coincidem com os aspectos do herói byroniano aliado à segunda geração.

Nessa concepção, “O romantismo desenvolveu uma tendência fortemente individualista: o centro do mundo é o Eu. Tudo tende a se organizar em torno do sujeito, caracterizando o que ao nível das funções da linguagem se chama de função emotiva ou expressiva. Ou seja, a mensagem incide sobre o próprio enunciador” (CITELLI, 2007, p. 68). Em concordância a isso, para Bosi (2021, p. 97), “O fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito. [...] O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. [...]. A natureza romântica é expressiva”. Nesse prisma, o eu-lírico – emissor da mensagem – é o centro do discurso, o qual se evade para ambientes medievais e quiméricos com uma natureza expressiva e noturna que faz referência ao âmago sentimental do herói. Esse egocentrismo é ilustre na segunda geração romântica, conhecida como byroniana e ultrarromântica, prevalecendo especificamente características atreladas à evasão, ao ceticismo, à atração pela morte, ao platonismo, ao desajuste e ao sarcasmo. Os autores que expuseram esses atributos com excelência foram Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo. Este último

[...] foi fortemente influenciado por Lord Byron, o irrequieto poeta inglês mostrado como exemplo vivo do mal do século. Andando pela Europa, vivendo aventuras amorosas recheadas de escândalos, colocando a vida a serviço de “causas justas”, morrendo na Grécia ao lutar pela liberdade do país, adepto de um expressivo satanismo, revelador da tensão entre o eu e o mundo, Byron criou uma legenda da qual os autores da segunda geração extraíram não apenas ritmos poéticos, mas também ritmos de vida. Musset e Byron foram nomes que ajudaram Álvares de Azevedo a acentuar a tendência de cansaço com a vida, marcando, em plena adolescência, um precoce envelhecimento, um mal-estar. (CITELLI, 2007, p. 58, aspas do autor).

Nesse mesmo viés, para Afrânio Coutinho (2004), as principais peculiaridades do Romantismo são individualismo e subjetivismo com uma postura pessoal e íntima, ilogismo com alternância de pólos opostos, senso de mistério com ênfase no sobrenatural e no terror, escapismo a um mundo idealizado, reformismo por meio de revoluções, sonhos representados por símbolos e mitos, fé ligada à faculdade mística e à intuição, culto da natureza entendido como refúgio puro e curativo, retorno ao passado histórico com destaque à Idade Média, pitoresco associado a terras longínquas como as orientais e o exagero relacionado à supervalorização dos sentimentos ou das qualidades das coisas e das pessoas. De maneira específica, a segunda geração romântica, da qual faz parte o objeto de estudo dessa dissertação, ele a chama de terceiro grupo ou “geração do mal do século” em razão da “influência” byroniana que estimulou a morbidez, a dúvida, a negatividade e a melancolia.

O byronismo era a mais sedutora dessas experiências, com estrepitosa repercussão em São Paulo, onde, por volta de 1845, conforme o testemunho de José de Alencar, grassava entre a estudantada a mania de byronizar. “Todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron, e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês”. Álvares de Azevedo, que para lá seguiu dois anos depois, contagiou-se rápida e irremediavelmente daquele vírus literário, passando a ter em Byron um de seus principais orientadores ou desorientadores, embora fosse exatamente a contraparte de sua personalidade ou talvez por isso mesmo. Há, porém, uma ressalva a fazer-se quanto a essa influência, com a observação de que ela se processou sobretudo através de Musset, e não apenas diretamente, como seria natural. (COUTINHO, 2004, p. 147, aspas do autor).

Conforme exposto até então, o byronismo foi um estado de espírito em busca da felicidade que afetou o modo de ser, agir, pensar e sentir de uma grande parcela da geração oitocentista. Dentre esses jovens, Álvares de Azevedo (12/07/1831-25/04/1852), filho de Inácio Manuel Álvares de Azevedo, de origem portuguesa, e Maria Luísa Carlota Silveira Mota, brasileira, com apenas uma década de vida já lia e imitava grandes escritores, sobretudo Byron, tendo em vista que “da imitação é fácil passar às criações, como sucede com os pintores, que na fase inicial, por mero exercício, a fim de conquistarem o domínio do pincel e conhecerem

melhor os segredos da mistura das tintas” copiam seus ídolos até terem autonomia criativa (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 36). Possivelmente o poeta romântico teve acesso à obra byroniana no Colégio Stoll e no Imperial Colégio D. Pedro II, ambos do Rio de Janeiro; neste último, bacharelou-se em Letras aos 16 anos, e na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco, em São Paulo, onde cursou Direito, formação que ficou inconclusa devido à morte extemporânea com 20 anos (ROMERO, 2000; VERÍSSIMO, 2000). Outra fonte foi a revista *Revue des deux mondes*, que divulgava um aparato crítico, teórico e literário do cânone europeu (SANTOS, 2022). Confirma-se isso porque no ensaio sobre *Rolla* de Alfred de Musset, Álvares de Azevedo escreveu um tópico “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset” (2000) que foi baseado no texto de Charles Magnin *Ahasverus; mystère; et de la nature du génie poétique* publicado na *Revue des deux mondes* em 1833 (SANTOS, 2022). Nesta época, as obras byronianas na língua original eram escassas, então é possível que o poeta brasileiro as tenha lido em francês por intermédio de versões que circulavam ou por meio de Alfred de Musset, um dos escritores franceses que mais citou Byron e que foi um dos mais lidos por Álvares de Azevedo. Como defende Paz (1996, p. 45), “As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis [...] o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo”. Ver, ouvir e imitar as imagens byronianas foram fundamentais no aprendizado poético azevediano, pois

[...] Primeiro, o jovem autor vai procurando-se entre os autores de seu tempo, identificando-se primeiro com uma tendência, depois com um pequeno grupo já de orientação bem definida, depois com o que ele considera o seu autor, até o dia em que possa dar expressão ao que nele é diferente também desse seu autor. É então neste momento, em que depois da volta ao mundo se redescobre com uma nova consciência, a consciência do que o distingue, do que nele é autêntico, consciência formada à custa da eliminação de tudo o que ele pode localizar em outros, que o jovem autor pensa ter desencavado aquele material especialíssimo, e exclusivo, com que construir a sua literatura. (MELO NETO, 1995, p. 727).

Acerca da procura e da identificação azevedianas dos autores de seu tempo que serviram de material para a construção de sua literatura, em *Citação e modernidade em Álvares de Azevedo: do sublime ao dessublime* (2007), Lúbia Sousa discorre sobre a pluritextualidade presente na produção azevediana, defendendo que o jovem poeta leu os clássicos de tal maneira que se “intoxicou” cognitivamente numa espécie de “caosmose”. Com isso, ele sofreu uma reprogramação de sua personalidade e se sentiu instigado a replicar essas obras como se estivesse utilizando um palimpsesto. Fez isso, quando Álvares de Azevedo magistralmente pegou a tesoura como uma criança, selecionou, cortou e colou os fragmentos que encenavam a

vida que sempre almejou e não a viveu plenamente. “À medida que Álvares de Azevedo cola as citações no seu texto, opera-se uma espécie de operação sinérgica, um trabalho de forças textuais solidárias, que se vai transformando num espaço de confrontações, nesse aspecto, agônico” (SOUSA, 2007, 17). Essa sinergia (*syn* - união / *ergía* - unidade de trabalho) opera concomitante e coordenadamente, a fim de originar um sentido textual harmônico entre ele e o outro.

As vozes do outro explicitam a apropriação, tendo em vista que Álvares de Azevedo não as esconde como um plagiário, mas as desoculta nas citações diretas e indiretas. Não há subalternidade nem hegemonia entre as obras apropriadas e as versões azevedianas, ambas são valiosas à sua maneira e à sua época. “[...] Em Álvares de Azevedo, a leitura pode ser concebida [...] como um desvão, um espaço entre o telhado citacional e o forro textual nele, os achados incertos, os objetos perversos que fazem germinar a imaginação poética, numa tarefa urgente de criar ídolos e destruí-los” (SOUSA, 2007, p. 18). Nesse cenário, o gênio poético azevediano se assemelha a Édipo quando mata seus pais textuais, recortando-os, colando-os, *ressuscitando-os* e renovando-os, em suas obras, promovendo inversões que dão novos sentidos e significados (SOUSA, 2007). “Desse ponto de vista, poderemos do mesmo modo dar a essa inscrição o caráter de palimpsesto, gravações sobre gravações numa superfície continuamente raspada e reescrita” (SOUSA, 2007, p. 34).

Por causa do caosmos sinérgico e do palimpsesto ocasionados por meio de inúmeras leituras, Álvares de Azevedo recortou, colou, ressuscitou e renovou 125 citações diretas provenientes dessas obras e as epigrafou em seus textos, sendo distribuídas da seguinte forma: 43 francesas, 42 inglesas, 12 portuguesas, 7 italianas, 5 brasileiras, 4 alemães, 4 bíblicas, 3 irlandesas, 2 norte-americanas, 1 dinamarquesa, 1 escocesa e 1 desconhecida. As epígrafes são o procedimento de apropriação mais usado pelo poeta romântico. Esses paratextos foram postos no cabeçalho dos textos azevedianos, já que “[...] a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro” (GENETTE, 2009, p. 135). Para o mesmo teórico, além de sua posição no texto, as epígrafes possuem 4 funções

A mais direta não é certamente a mais antiga: todos os exemplos que encontrei datam do século XX. É uma função de *comentário*, às vezes decisiva — de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto mas *do título* [...] A segunda função possível da epígrafe é, certamente, a mais canônica: consiste num *comentário do texto*, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente [...] Quanto à terceira função [...] numa epígrafe, o essencial muitíssimas vezes não é o que ela diz, mas a *identidade de*

seu autor e o efeito de garantia indireta que sua presença determina à margem de um texto [...] A presença ou a ausência de epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época, o gênero ou a tendência de um escrito. (GENETTE, 2009, p. 141-144, grifos meus).

Ao analisar com minúcia as epígrafes byronianas presentes na obra de Álvares de Azevedo, constatam-se todas as funções propostas por Genette (2009). À guisa de explanação, no poema “Vagabundo”, da terceira parte, de “Spleen e charutos”, de *Lira dos vinte anos*, nota-se a epígrafe: “*Eat, drink, and love; what can the rest avail us?*” (AZEVEDO, 2000, p. 233), extraída do Canto II, estrofe CCVII, de *Don Juan*, que esclarece o título e faz um comentário do texto, ao traçar um jovem artista em situação de rua que ama comer, beber e amar. Por sua vez, a citação epigrafada no “Canto segundo”, de *O poema do frade*: “*And her head droop’d as when the lily lies / O’ercharged with rain*” (AZEVEDO, 2000, p. 328), retirada do Canto IV, estrofe LIX, parece se apropriar somente da identidade de Byron e apresentar a época, o gênero e a tendência do texto relacionada à ideia de vícios orgíacos, ao narrar a aventura do protagonista Jhonatas que vai a uma casa de amor e gasta seus últimos recursos com Consuelo, uma profissional do sexo por quem estava apaixonado. Esse relato azevediano não tem uma ligação identificável com a citação donjuanesca que mostra o momento em que Haideé sofre um mal súbito e falece ao presenciar Don Juan, sangrando muito após uma luta contra os funcionários do pai dela.

Para Genette (2010), as epígrafes constituem uma relação paratextual, sendo acessórios para a complementação de informações. Uma vez que não são essenciais, podem ser dispensadas do cabeçalho dos textos; porém, mesmo assim seria possível identificar as marcas do texto apropriado no conteúdo do texto apropriador. Nesse sentido, as epígrafes ajudam a localizar a intertextualidade com mais facilidade, embora às vezes mostrem a citação sem especificar a obra e o autor. Vale enfatizar que geralmente as epígrafes não são como luvas que se encaixam perfeitamente, por isso estabelecem uma relação menos explícita e mais distante. Sua função é fornecer informações eruditas aos leitores, tal como quais textos foram basilares na construção do subseqüente. No século XIX, epigrafar especificamente era uma forma de os jovens publicitarem os autores preferidos e, por sua vez, mostrar o quanto eram eruditos.

A *epígrafe*, destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo

sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa. (SAMOYAULT, 2008, p. 64, grifo e parênteses da autora).

Enquanto Genette (2010) categoriza as epígrafes como acessórios com relação mais distante, chamando-as de paratextos, Samoyault (2008) as considera como introdutórias, logo, exercem uma função tão importante quanto uma rubrica de uma cena teatral, intitulado-as como intertextos. Sob esse viés, sua função é apropriar-se normalmente das qualidades de trabalhos e escritores consagrados. Nessa perspectiva, trazer alguém renomado para fundamentar uma produção é uma forma de atrair o público dele à obra epigrafada. Ademais, elas destacam a figura genealógica do apigrafador, evidenciando quais foram os autores de seu tempo que serviram de material para a construção de sua literatura. Ao tentar associá-las ao texto sucessor, é de suma importância não buscar apenas uma ligação semântica, mas também entender a relação métrica, rímica, rítmica e sintática, por exemplo, verificar como o apropriador replica a métrica, a rima, o ritmo, os versos e as estrofes se for poesia ou a construção sintática e os elementos da narrativa caso seja prosa.

À guisa de comprovação, notam-se 125 epígrafes na obra azevediana com ênfase aos autores de língua inglesa como George Gordon Byron (18 - *Lira dos vinte anos* (4) / *O Poema do Frade* (2) / *O Conde Lopo* (9) / *Noite na taverna* (2) / *À morte de Feliciano Coelho Duarte* (1); e William Shakespeare (18 - *Lira dos vinte anos* (5) / *O Poema do Frade* (3) / *O Conde Lopo* (3) / *Noite na taverna* (3) / *O livro de Fra. Gondicário* (2) / *Necrologia de Feliciano Coelho Duarte* (1) / *Por ocasião da morte de João Batista da Silva Pereira, estudante do quinto ano em São Paulo, no dia 15 de setembro de 1851* (1). Além disso, destacam-se autores de língua francesa como Victor Hugo (7 - *Lira dos vinte anos* (4) / *O livro de Fra. Gondicário* (3); Théophile Gautier (6 - *Lira dos vinte anos* (2) / *Poesias diversas* (1) / *O Conde Lopo* (2) / *O livro de Fra. Gondicário* (1); George Sand (6 - *Lira dos vinte anos* (3) / *O Conde Lopo* (3) e Alphonse Lamartine (5 - *Lira dos vinte anos* (4) / *O livro de Fra. Gondicário* (1).

Depois se constata algumas menções a William Cowper (inglês) (4 - *Lira dos vinte anos* (1) / *O Conde Lopo* (1) / *O livro de Fra. Gondicário* (2); à Bíblia (4 - *Lira dos vinte anos* (3) / *O Conde Lopo* (1); a Alfred de Musset (francês) (4 - *Lira dos vinte anos* (2) / *O livro de Fra. Gondicário* (2); a Johann Goethe (alemão) (3 - *Lira dos vinte anos* (2) / *O livro de Fra. Gondicário* (1); a Dante Alighieri (italiano) (3 - *Lira dos vinte anos*); a Alexandre Dumas (francês) (3 - *Lira dos vinte anos* (1) / *O Conde Lopo* (1) / *Noite na taverna* (1); a Thomas Moore (irlandês) (2 - *Lira dos vinte anos* (1) / *O Conde Lopo* (1); a Percy Shelley (inglês) (2 - *Lira dos vinte anos* (1) / *O livro de Fra. Gondicário* (1); a José Freire de Serpa Pimentel

(português) (2- *O livro de Fra. Gondicário*); a Castelo Branco (português) (2 - *Lira dos vinte anos* (1) / *O Conde Lopo* (1)); a Clément Marot (francês) (2 - *Lira dos vinte anos* (1) / *Poesias diversas* (1)); a Charles Dovalle (francês) (2 - *Lira dos vinte anos*) e a António Ferreira (português) (2 - *O livro de Fra. Gondicário*).

Por fim, verificam-se alusões únicas a Alexandre Herculano (português) (1 - *Poesias diversas*); a Torquato Tasso (italiano) (1 - *O Poema do Frade*); a Gonçalo Eanes Bandara (português) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*); a Propércio (italiano) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Pierre Corneille (francês) (1 - *Noite na taverna*); à Pauline de Flaugergues (francesa) (1 - *Dispersos*); a Ossian (James Macpherson) (escocês) (1 - *Lira dos vinte anos*); a O'Neill Junior (irlandês) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*); a Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (francês) (1 - *O Poema do Frade*); a Marquês de Maricá (Mariano José Pereira da Fonseca) (brasileiro) (1 - *Lira dos vinte anos*); à Lucretia Davidson (norte-americana) (1 - *O Conde Lopo*); a José da Silva Mendes Leal (português) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*); a José Bonifácio (brasileiro) (1 - *Noite na taverna*); a Johann Uhland (alemão) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Joaquim Manuel de Macedo (brasileiro) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*); a A digest of Hindu Law (1 - *Lira dos vinte anos*); a Ugo Foscolo (italiano) (1 - *Lira dos vinte anos*); a François-René de Chateaubriand (francês) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Filinto Elísio (português) (1 - *O Poema do Frade*); a Édouard Turquety (francês) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Caio Valério Catulo (italiano) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*); a Manuel du Bocage (português) (1 - *Lira dos vinte anos*); a António de Serpa Pimentel (português) (1 - *Lira dos vinte anos*); a André Chénier (francês) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Joaquim Aires de Almeida Freitas (brasileiro) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Alfred de Vigny (francês) (1 - *Lira dos vinte anos*); a Adam Gottlob Oehlenschläger (dinamarquês) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*); a Bouchard (francês) (1 - *Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849, na sessão acadêmica, comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil*); a um Desconhecida(o) (1 - *O livro de Fra. Gondicário*) e a si próprio (1 - *O livro de Fra. Gondicário*). A fim de melhor visulizar, abaixo consta uma tabela com os auotres, quantidade de epígrafes e obras.

AUTOR(A)	EPÍGRAFES	OBRAS
George Gordon Byron (Inglês)	18	<i>Lira dos vinte anos</i> (4) <i>O Poema do Frade</i> (2) <i>O Conde Lopo</i> (9) <i>Noite na taverna</i> (2)

		<i>À morte de Feliciano Coelho Duarte</i> (1)
William Shakespeare (Inglês)	18	<i>Lira dos vinte anos</i> (5) <i>O Poema do Frade</i> (3) <i>O Conde Lopo</i> (3) <i>Noite na taverna</i> (3) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (2) <i>Necrologia de Feliciano Coelho Duarte</i> (1) <i>Por ocasião da morte de João Batista da Silva Pereira, estudante do quinto ano em São Paulo, no dia 15 de setembro de 1851</i> (1)
Victor Hugo (Francês)	7	<i>Lira dos vinte anos</i> (4) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (3)
Théophile Gautier (Francês)	6	<i>Lira dos vinte anos</i> (2) <i>Poesias diversas</i> (1) <i>O Conde Lopo</i> (2) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (1)
George Sand (Francesa)	6	<i>Lira dos vinte anos</i> (3) <i>O conde Lopo</i> (3)
Alphonse Lamartine (Francês)	5	<i>Lira dos vinte anos</i> (4) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (1)
William Cowper (Inglês)	4	<i>Lira dos vinte anos</i> (1) <i>O conde Lopo</i> (1) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (2)
Bíblia	4	<i>Lira dos vinte anos</i> (3) <i>O Conde Lopo</i> (1)
Alfred de Musset (Francês)	4	<i>Lira dos vinte anos</i> (2) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (2)
Johann Goethe (Alemão)	3	<i>Lira dos vinte anos</i> (2) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (1)
Dante Alighieri (Italiano)	3	<i>Lira dos vinte anos</i>
Alexandre Dumas (Francês)	3	<i>Lira dos vinte anos</i> (1) <i>O Conde Lopo</i> (1)

		<i>Noite na taverna</i> (1)
Thomas Moore (Irlandês)	2	<i>Lira dos vinte anos</i> (1) <i>O Conde Lopo</i> (1)
Percy Shelley (Inglês)	2	<i>Lira dos vinte anos</i> (1) <i>O livro de Fra. Gondicário</i> (1)
José Freire de Serpa Pimentel (Português)	2	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
Camilo Castelo Branco (Português)	2	<i>Lira dos vinte anos</i> (1) <i>O Conde Lopo</i> (1)
Clément Marot (Francês)	2	<i>Lira dos vinte anos</i> (1) <i>Poesias diversas</i> (1)
Charles Dovalle	2	<i>Lira dos vinte anos</i>
Antônio Ferreira (Português)	2	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
Alexandre Herculano (Português)	1	<i>Poesias diversas</i>
Torquato Tasso (Italiano)	1	<i>O Poema do Frade</i>
Gonçalo Eanes Bandara (Português)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
Propércio (Italiano)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Pierre Corneille (Francês)	1	<i>Noite na taverna</i>
Pauline de Flaugergues (Francesa)	1	<i>Dispersos</i>
Ossian (James Macpherson) (Escocês)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
O'Neill Junior (Irlandês)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (Francês)	1	<i>O Poema do Frade</i>
Marquês de Maricá (Mariano José Pereira da Fonseca) (Brasileiro)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Lucretia Davidson (Norte-americana)	1	<i>O Conde Lopo</i>
José da Silva Mendes Leal (Português)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
José Bonifácio (Brasileiro)	1	<i>Noite na taverna</i>
Johann Uhland (Alemão)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Joaquim Manuel de Macedo (Brasileiro)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
A digest of Hindu Law	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Ugo Foscolo (Italiano)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
François-René de Chateaubriand (Francês)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Filinto Elísio (Português)	1	<i>O poema do Frade</i>
Édouard Turquety (Francês)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Caio Valério Catulo (Italiano)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
Manuel du Bocage (Português)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>

António de Serpa Pimentel (Português)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
André Chénier (Francês)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Joaquim Aires de Almeida Freitas (Brasileiro)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Alfred de Vigny (Francês)	1	<i>Lira dos vinte anos</i>
Adam Gottlob Oehlenschläger (Dinamarquês)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
Bouchard (Francês)	1	<i>Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849, na sessão acadêmica, comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil</i>
Desconhecida(o)	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>
Álvares de Azevedo	1	<i>O livro de Fra. Gondicário</i>

Com relação às epígrafes das obras de Byron, são 18, das quais uma que se encontra em *Lira dos vinte anos* (2000) está traduzida por Francisco Otaviano e não foi identificada sua origem. Distribuem-se 4 em *Lira dos vinte anos*, 2 em *O Poema do Frade*, 9 em *O Conde Lopo*, 2 em *Noite na Taverna* e 1 no discurso *À morte de Feliciano Coelho Duarte*, oriundas das seguintes obras: 5 de *Childe Harold's Pilgrimage*, 4 de *Don Juan*, 2 de *Cain: a mystery*, 1 de *Manfred: a dramatic poem*, 1 de *Mazeppa*, 1 de *Sardanapalus: a tragedy*, 1 de "Darkness", poema de *Poems of July-September, 1816* e 1 de "Stanzas to the Po", poema de *Poems (1816-1823)*. Além dessas epígrafes, há citações que se verificam no corpo de algumas obras azevedianas: 1 em *O Macário*, de *The corsair*, 1 (epígrafe) no *Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849 na sessão acadêmica comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil*, de *Mazeppa*, e 1 no ensaio *Fase Negra*, de *Manfred: a dramatic poem*, que também serão interpretadas comparativamente. Dessas epígrafes, no segundo capítulo, serão discutidas as oriundas de *Childe Harold's Pilgrimage* e *Don Juan*, obras épicas, e no terceiro

capítulo, *Cain: a mystery*, *Manfred: a dramatic poem*, *Mazeppa*, *Sardanapalus: a tragedy* e *The corsair*, obras dramáticas.

Consoante ao que foi discutido anteriormente, Álvares de Azevedo teve acesso a tais obras nas instituições onde estudou e por meio das revistas de divulgação crítica, teórica e literária como *Revue des deux mondes* e possivelmente as leu em francês² ou por meio das referências feitas por Musset. É possível defender essa assertiva, porque Magalhães Júnior, em *Poesia e vida de Álvares de Azevedo* (1973), no capítulo intitulado “Menino prodígio”, aponta que, por volta de 1840, quando o jovem romântico tinha uns 9 anos, iniciou sua formação educacional no Colégio Stoll, de ligação inglesa, no Rio de Janeiro, e com apenas 7 meses de estudo, já conseguia escrever em inglês e francês. Até mesmo nas férias, em 1844, o jovem poeta comunica à mãe, por correspondência datada de 30 de agosto, que havia contratado professores de inglês, francês e latim. Com tanta dedicação ao estudo linguístico, ele desenvolveu a capacidade de ler e interpretar obras pertencentes a tais idiomas.

O menino devia ter extraordinária inclinação para o estudo de línguas, porque não demora a se dirigir, em inglês, à sua “*dear Mamma*” e, embora também com alguns erros, dá a notícia de que já é monitor, em sua classe, com uma particular incumbência: “*to make the boys speak french*”, isto é, a de fazer com que os outros meninos falassem francês. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 14, aspas e grifos do autor).

Em conformidade à quantidade de epígrafes pertencentes à obra byroniana, é frequente a afirmação peremptória de que Byron foi a maior referência à obra azevediana; contudo, tais trabalhos comumente não se debruçam de forma mais vertical nas relações byronianas estabelecidas notavelmente na obra de Álvares de Azevedo. Não obstante, veem-se pesquisas que defendem a premissa citada, recorrendo às águas passadas da crítica, mas sem grandes avanços rumo à elucidação da problemática. Ora pontuam-se apenas exemplos de apropriações mais explícitas tais quais as epígrafes, ora alude-se unicamente à existência intertextual como se fosse perceptível para todos os leitores, até mesmo para aqueles que não leem com regularidade as obras dos poetas comparados. Com isso, fica claro que os pesquisadores praticamente identificaram e contabilizaram a presença byroniana, deixando à margem o efeito dessa assimilação na produção azevediana.

² Marisa Midori Deaecto, na obra *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista* (2011), mostra que, no século XVIII, as obras de Lord Byron disponíveis eram em língua francesa: *Oeuvres completes*, *Childe Harold*, *Don Juan*, *Poèmes* (vol.1) e *Drames* (vol.1).

É justo prestigiar a fortuna crítica pelo direcionamento imperioso e contínuo nessa argumentação; todavia, pode-se trilhar um percurso adjacente que focaliza não apenas a constatação de que os poetas possuíam temáticas uníssonas e na quantificação dessas citações, mas que frisa o qualitativo, isto é, propondo diálogos cabíveis entre os poetas, a partir de interpretações comparativas sistemáticas, a fim de que haja uma pesquisa que contribua um pouco mais no esclarecimento de quais obras azevedianas foram inspiradas no artista inglês para que se entenda quais possíveis motivações instigaram o poeta paulista a citar tanto o escritor inglês e como essas menções se associam aos seus textos, por intermédio da literatura comparada, que consiste na confrontação de duas ou mais literaturas de origens díspares com o fito de elucidar tanto questões literárias quanto os efeitos causados pelo contato entre as mesmas e quais novos sentidos foram atribuídos na releitura.

0.1 A retalhação e a bricolagem azevedianas de citações

Brunel, Pichois e Rousseau (2012, p. 2), em *Que é a literatura comparada?*, tentam responder à pergunta intitulada, voltando-se para o princípio do comparativismo. Para os autores, “[...] Desde que duas literaturas existiram conjuntamente, compararam-nas para apreciar seus méritos respectivos: a grega e a latina, a francesa e a inglesa nos séculos XVIII e XIX”. Após traçar um percurso pelas origens da disciplina e dos primeiros comparatistas, os teóricos evocam os conceitos de sucesso, que é meramente quantitativo, ligado à quantidade de edições, traduções, adaptações etc feitas sobre certa obra; “influência”, que é qualitativa, filiada às dicotomias “emissor e receptor” – escritor e leitor –, “passivo e ativo”, entendendo que o leitor afeta-se e age de alguma forma, geralmente por intermédio da escrita; e a fortuna, que está relacionada à abundância de trabalhos críticos, nacionais e internacionais, sobre a obra de determinado escritor.

Para os teóricos supracitados, o comparatista exerce a função de fiscal de alfândega, perito-contador, agente de câmbio e diplomata, cuja tarefa principal é buscar explicações para questões como: qual o contexto civilizacional ao qual estão vinculadas as obras analisadas? Como os reflexos políticos, morais, religiosos, metafísicos, amorosos, científicos e geográficos dão uma ideia geral de qual era o entendimento de vida e morte daquela sociedade? De que maneira a sucessora os apropriou? Assim, o trabalho comparativo vai muito além da confrontação; visando semelhanças e diferenças, significa a constatação do contexto e da filosofia que foram apropriadas da obra antecedente. Para se entender melhor, no último

capítulo denominado “Rumo a uma definição”, há uma possível definição para a pergunta de capa:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (BRUNEL, PICHOS E ROUSSEAU, 2012, p. 140, grifo dos autores).

Brunel, Pichois e Rousseau a compreendem como uma arte metódica que intenciona pesquisar vínculos, analogias, parentescos e influências não somente entre literaturas, mas também entre ela e outros domínios como cinema, escultura, música, pintura etc para descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los melhor, sabendo quais são suas possíveis origens e como as obras sucessoras dão uma resposta à pioneira. Nessa perspectiva, os pesquisadores resumem que a Literatura comparada é uma “*descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como uma função específica do espírito humano*” (BRUNEL, PICHOS E ROUSSEAU, 2012, p. 140, grifo dos autores).

Essa disciplina consiste na comparação sistemática e minuciosa das semelhanças e diferenças linguísticas e culturais dos textos literários em aderência à história, à crítica e à filosofia. Percebe-se que a Literatura comparada vai muito além da equiparação entre autores conterrâneos, mas busca a confrontação entre escritores de nacionalidades díspares. Ademais, a metodologia se adere à história e à filosofia, pois o contexto histórico no qual se inserem os literatos são preponderantes para se entender o porquê de certos trabalhos se destacarem em detrimento de outros de tal maneira que são referenciados com frequência por leitores. É interessante o objetivo dessa disciplina, a partir da visão dos pesquisadores, que é notar a ligação literária com espírito humano no sentido de que a literatura é um bem de posse universal; não existe pátria detentora de determinadas obras. Uma vez que pertencem à humanidade, podem ser imitadas por quaisquer pessoas quando lhes convêm.

Tania Franco Carvalhal inicia sua obra *Literatura comparada* (2006) descrevendo o comparativismo como uma forma investigativa, equiparativa e contrastiva de duas ou mais literaturas provenientes de origens díspares com o fito de elucidar tanto questões literárias quanto os efeitos causados pelo contato entre as mesmas. No entanto, a pesquisadora reconhece

que essa definição simplista e sumarista está aquém do ecletismo acerca da definição, da metodologia e do propósito dessa ciência crítica em meio à “babel” teórica divergente. Entre essas dissonâncias, está a ideia de que comparação é sinônimo de literatura comparada, porém, comparar é um recurso mental, lógico-formal, indutivo, dedutivo, analítico e interpretativo intrínseco ao pensamento e à organização humana desde o surgimento civilizacional. Com isso, a literatura comparada não possui o monopólio do comparativismo, mas o usa com frequência. Nesse percurso, entende-se que o suporte comparativo não é um método, mas um meio que conduz à elucidação de coincidências estilísticas, mitológicas, motivacionais e temáticas comuns nas literaturas.

À guisa de exemplificação, o primeiro registro do adjetivo latino *comparativus*, do qual vem a palavra comparação, remonta à Idade Média. Em posteridade, incontáveis escritores filiados às Ciências Humanas e às Ciências da Natureza o utilizaram nos títulos de suas publicações: no século XVI, Francis Meres; no XVII, William Fulbecke; no XVIII, John Gregory e no XIX, Cuvier, Degérand, Blainville, Noël e Laplace, cientistas que não possuíam uma relação formal com a literatura. Ademais, por intermédio do quarteto francês, Abel-François Villemain, Jean-Jacques Ampère, Philarète Chasles e Paul Van Tieghem, é que a terminologia filiou-se à compreensão de “confrontação literária”, por isso as primeiras cátedras de literatura comparada surgiram na França. O termo espalha-se pela Europa, na Alemanha, quiçá o introdutor foi Moriz Carrière; na Inglaterra, Hutcheson Macaulay Posnett; na Itália, De Sanctis; em Portugal, Teófilo Braga e nos Estados Unidos, Irving Babbitt.

Na mesma esteira, Carvalhal é a favor de que o comparatista se sobreponha à mera identificação das apropriações por analisá-las em imersão profunda como se estivesse à procura da base imersa do *iceberg* para que entenda os “motivos” e os “procedimentos” que as geraram. A fim de ajudar nessa etapa, ela sugere os seguintes escrutínios: “Quais razões que levaram o autor do texto mais recente a reler os textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?” (CARVALHAL, 2006, p. 52). Nesse diálogo, o comparatista deve tentar compreender as razões da apropriação e os novos sentidos atribuídos no deslocamento. Às vezes as razões são mais identificáveis, pois normalmente um autor lê textos de seus ídolos literários associados à sua personalidade e ao modo de vida idealizado, já os novos sentidos exigem uma confrontação mais apurada. Dessa forma, Carvalhal é contrária à crença de “geração espontânea”, mas é condizente com a concepção de “reescrita interminável”.

Sandra Nitri, em *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2021), considera que o comparatismo remonta à origem da própria literatura logo que surgiram duas obras com

nuances equiparáveis. Idêntica a Carvalhal, Nitrini (2021) defende que a comparação é concomitante à origem da literatura. Não obstante, a literatura comparada se consolidou definitivamente no século XIX, quando o cosmopolitismo instigou viagens e encontros de escritores e intelectuais, cujo contato promoveu um mutualismo dialógico de ideias. Esse intercâmbio promoveu o senso de nacionalismo em que os escritores queriam provar que sua literatura era mais “influyente” do que as das outras nações. Em contrapartida, o objeto, o método e a finalidade dessa disciplina ainda geram uma gama enorme de antíteses argumentativas que muitos teóricos pontuam como crise da literatura comparada. Nesse ponto, Welles (1994) cita que na década de 90 ainda não havia um esclarecimento nítido da metodologia dessa disciplina. Na verdade, até a contemporaneidade não há uma forma estável e evidente de como fazer um trabalho de literatura comparada, o que faz os comparatistas seguirem múltiplas maneiras de comparação. De fato, a crise continua e talvez persistirá indefinidamente.

Com relação à introdução, Paul Van Tieghem foi o ponto de partida da disciplinarização da literatura comparada ao publicar seu manual didático intitulado *La littérature comparée*, determinando que, para a literatura comparada, “[...] O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo”³(NITRINI, 2021, p. 24), “[...] focalizando-se principalmente o objeto da passagem, ou seja, o que foi transposto (gênero, estilos, assuntos, temas, idéias, sentimentos), e observando-se como se produziu a passagem” (NITRINI, 2021, p. 33, parênteses da autora). Nessa transposição, há um triângulo indissociável – emissão – transmissão – recepção – de quem foi emitido, o que foi transmitido e quem o recebeu. Apegando-se a essa tripartição telegráfica, o comparatista não deve se restringir à mera identificação do que foi transmitido, entretanto é necessário recorrer também a biografias, ao contexto histórico e social, à cronologia e aos demais escritores da época.

Para René Etiemble, em *Comparaison n'est pas raison*, “[...] cabe à literatura comparada conhecer minuciosamente as ‘relações de fato’ que numa determinada época explicam a ação de um determinado escritor, de uma determinada corrente, de uma outra cultura” (NITRINI, 2021, p. 40, aspas da autora). O teórico era anti-imperialista, anticolonialista e antinacionalista, por isso fez uma forte crítica à ideia de superioridade e inferioridade entre as literaturas em que o emissor ocuparia uma posição suprema e o receptor subalterna, pois se constatou que o assimilador possui às vezes uma produção literária mais extensa qualitativa e quantitativamente. De acordo com Etiemble, “as pequenas literaturas”

³ As citações dos autores são traduzidas por Sandra Nitrini.

podem e devem oferecer algo às “literaturas maiores”, cuja troca à contramão as tira do anonimato, do isolamento, do provincialismo e da marginalização, proporcionando destaque equânime.

Por sua vez, Dionys Durisin (2021, p. 90), em *Theory of literary comparatistics*, entende que “[...] o objetivo da literatura comparada é a compreensão da essência tipológica e genética do fenômeno literário, vale dizer, de seus constituintes estéticos, finalidades, autores, escolas literárias, gêneros, estilos”. Para ele, a consumação do processo comparativo deve responder às seguintes indagações: “‘Por quê?’, ‘O que decorre disso?’, ‘Quais são suas consequências?’” (NITRINI, 2021, p. 94, aspas da autora). É perceptível o objetivo idêntico das perguntas de Carvalhal acerca das razões e dos novos sentidos ocasionados pela releitura. Nessa concepção, através do processo comparativo em concílio com os questionamentos, é possível analisar as genealogias estéticas e temáticas das literaturas, a fim de compreender o porquê, os resultados e as consequências delas.

Conforme Nitrini (2021) pontuou na introdução de sua obra, o conceito de “influência” ocupou um lugar de destaque na literatura comparada; contudo, recebeu vários comentários pejorativos a partir da metade do século XX. Com isso, a primeira parte do livro dedicada aos comparatistas pioneiros como Philarète Chasles, Paul Van Tieghem, Cláudio Guillén, Pichois, Rousseau, René Wellek, René Etiemble, Victor Zhirmunsky, Istvan Söter, Alejandro Cionarescu, Owen Aldridge, Paul Valéry, Harold Bloom, à guisa de menção, ressaltaram esse termo que atualmente se categoriza desatualizado, já que retoma a concepção paradoxal de superior e inferior como se o influenciador estivesse num patamar mais elevado sobre aqueles que influenciou. À vista disso, as interpretações comparativas que serão feitas nesta dissertação vão se apegar às ideias de intertextualidade, estética da recepção e apropriação, sobretudo o último conceito, tendo em vista que se adapta à obra azevediana com mais precisão.

Em renovação à terminologia “influência”, em 1966, Julia Kristeva se apropriou de algumas discussões bakhtinianas e tynianovianas e formulou a teoria da “intertextualidade” relacionada à assimilação e à transformação de um texto em outro por meio da reescrita na qual “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 2006, p. 50, parênteses da autora). Faz-se necessário o adendo de que a produção intertextual não promove um conceito de dependência ou dívida histórica às produções ascendentes; todavia, é um meio condescendente, natural e progressivo. A retomada de trechos textuais mais profícuos sob óticas novas é um processo subjetivo e comum nas

literaturas, visando a atualização, renovação e reinvenção delas. Nessa galeria, para Kristeva, na interpretação de Nitrini:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. (NITRINI, 2021, p. 162, grifo da autora).

À guisa de aprofundamento, no livro *Intertextualidade* (2008), Tiphaine Samoyault constrói um apanhado do percurso teórico do termo que dá nome à sua obra, mostrando como essa concepção associativa abre um leque aos estudos comparados no tocante à relação entre os textos literários. Em primeira menção, a teórica parte de Julia Kristeva, considerada a pioneira na criação e difusão do termo “intertextualidade”, quando publicou dois artigos – *A palavra, o diálogo, o romance* (1966) e *O texto fechado* (1967) –, nos quais o define como cruzamento e transposição de enunciados textuais anteriores ou sincrônicos que são absorvidos e transformados em outros textos. Com esses trabalhos, tornou-se reconhecida consensualmente como a detentora do conceito, contudo, essa ideia foi absorvida e transformada de *A poética de Dostoievski* (1963), de Mikhail Bakhtin, cujo teórico defende que todo texto dialoga com outros textos por intermédio de uma troca de pedaços enunciativos, dando a esse processo o nome de “dialogismo”. De certa forma, as ideias se complementam, pois a intertextualidade é um dialogismo textual. Logo, é cabível afirmar que Kristeva fez uma reatualização conceitual mais dilatada e simples, obtendo maior impacto científico, mesmo assim Bakhtin é o ponto de partida da nomenclatura.

Na década seguinte, Roland Barthes, no artigo *Teoria do texto* (1975), propõe a intertextualidade aliada à citação, encarando todo texto como um tecido citacional novo oriundo de citações antigas. É pertinente se lembrar de que a origem etimológica latina da palavra texto é *texere*, que remete ao substantivo tecido e ao verbo tecer, sugerindo a interpretação de junção de fios vocabulários num tecido textual. É interessante o comentário modesto de que faz quando expressa que todo texto se monta a partir de incontáveis citações anônimas, automáticas e inconscientes. Com isso, já se percebe a germinação da binomia da recepção literária concernente à leitura textual anterior estimulativa da escritura ulterior. Ademais, no ano posterior, Laurent Jenny, no artigo *La stratégie de la forme* (1976), revê o termo “intertexto” e o define como a soma, correlação, transformação, remodelagem e representação de textos

existentes a partir da alusão ou reminiscência abstraídos de seu contexto anterior e inseridos num sintagma posterior. Valendo-se de outras áreas do saber, o teórico emprega o vocábulo metafórico “enxerto intertextual”.

Michael Riffaterre, nos livros *La production du texte* (1979) e *Sémiotique de la poésie* (1983), esmiúça o termo “intertextualidade” por derivá-lo em “intertexto”, que significa todo índice, traço, alusão, citação e reminiscência relativos à organização estilística textual resultantes de palavras e sistemas exteriores ao texto e identificados pelo leitor, sendo assim, um efeito de leitura. O autor implementa o termo “silepse”, que denota a dupla significância explícita e implícita presente numa mesma palavra, esta última filiada à retomada a outro texto. Dessa forma, Riffaterre promove um subnível que restringe mais ainda a relação textual como se a “intertextualidade” fosse o processo de retomada e o “intertexto” o que é retomado. É visível que o efeito de leitura tão caro para a Estética da recepção já começa borbulhar, a partir de Riffaterre, mesmo que não apresente contornos óbvios.

Na década de 80, destacam-se Michel Schneider, na obra *Voleurs de mots* (1985), que evoca a psicanálise para se referir a essa relação textual, pois compara o texto a uma pessoa que se constitui na relação social indispensável com o outro. Assim, o escritor é formado por inúmeras citações das obras lidas. Além do mais, o teórico abdica do termo “intertextualidade” ao propor: 1) “plágio” – ‘um texto pelo outro’, 2) “palimpsesto” – ‘um texto sob o outro’ e 3) “pastiche” – ‘um texto como o outro’. Nesse raciocínio, conforme está sendo debatido, Álvares de Azevedo não é um plagiário, porque mostra a origem das epígrafes justamente para se valer dos méritos e qualidades dos autores citados. Ademais, há poucos traços estilísticos de Byron que não são suficientes para formarem um pastiche como versos decassílabos e estrofes prolixas. Não obstante, o poeta brasileiro faz um palimpsesto, recopiando as características byronianas mais destacáveis.

Essa ideia de recopiar interminavelmente foi mais aprofundada por Gérard Genette, no livro *Palimpsestes* (1982), título que alude ao manuscrito apagado e reescrito repetidamente, conforme discutido acima. O pesquisador desloca o termo “intertextualidade” determinantemente do âmbito linguístico para o poético. Replica-se o entendimento de “intertextualidade” intrínseca à leitura pela qual se torna possível identificar as marcas efetivas de um texto num outro. Outros subníveis criados pelo teórico são: 1) “paratexto” – associado à retomada de título, subtítulo, prefácio etc, 2) “metatextualidade” – filiada ao comentário de um texto sobre outro, 3) “hipertextualidade” – ligada à paródia e ao pastiche e 4) “arquitextualidade” – relacionada a aspectos genéricos quanto à estrutura. Desses, já se levantou aqui a concepção de paratextos (epígrafes) na obra azevediana.

Por fim, outro autor que trabalhou com a intertextualidade foi Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), que comparou a citação à brincadeira com a tesoura e a cola manejadas por crianças para cortar e colar retalhos. Da mesma forma que alguém lê, marca e seleciona palavras aleatórias e as corta, agrupa e cola parcimoniosa e minuciosamente numa folha, a fim de criar um texto diferente, a citação é um trabalho de retalhação e bricolagem, já que nenhum discurso se cria, mas ideias antigas são transpostas para uma folha nova. Se tudo já foi dito, então não existe ineditismo. Semelha-se à teoria química lavoisieriana de que nada se cria, mas tudo se transforma. Em oposição à diversão mencionada em que o jovem escolhe as letras aleatoriamente, o apropriador reflete cada seleção, com vistas à adequação ao seu texto. Para o Compagnon (1996, p. 13),

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto.

Compagnon divide o percurso citacional em etapas sistemáticas: ablação, grifo, acomodação, solicitação e citação. A princípio, a leitura é uma *ablação* – penetração nos vasos sanguíneos textuais visando a desobstrução dos entupimentos – em que se leem, releem e se escolhem fragmentos que vão formar um novo texto. Interpreta-se essa metáfora também no sentido de que toda leitura almeja desmontar, dispersar e desagregar os textos por meio de uma análise prévia semelhante à mastigação e à trituração, a fim de que se possa engoli-los e digerir-los, aspirando à citação. Logo, “A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de *apropriação* de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 14, grifo meu). Adentrando as partes intravenosas do texto, o crítico expressa a necessidade de *grifá-lo* para pôr suas marcas íntimas idênticas a tatuagens, cujas marcações sugerem as impressões e as avaliações do leitor acerca das partes mais interessantes. O grifo remete à entonação, à acentuação e à pontuação que atraem a atenção do leitor no momento de fichar e citar. Além do mais, “O grifo na leitura é a prova preliminar da citação (a da escrita), uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto” (COMPAGNON, 1996, p. 19). Além do mais, “[...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto” (COMPAGNON, 1996, p. 22). A citação é um carimbo de

aprovação sobre determinado trecho. Quando se *acomoda* a citação no respectivo local do texto destinatário, gera-se automaticamente uma rede semelhante a *hiperlinks* que incita a curiosidade ao texto originário, cujo processo retroativo é contínuo e quase interminável. Um texto cita outro texto sucessiva e preteritamente.

Por sua vez, existe uma força atrativa arbitrária, fortuita e súbita chamada de *solicitação* que faz o leitor se encantar e se excitar por certo retalho textual, diferenciando-o e destacando-o com grifo para desmembrá-lo posteriormente. Lembra-se um sentimento abrupto de incitação à ação de extirpar e enxertar um objeto idêntico à cirurgia. Por isso, é adequado que a etimologia do verbo citar seja *citare*, que sugere a ideia de movimentar-se ou sair do estado inérgico de repouso para a ação consoante à primeira lei newtoniana. Dessa forma, “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me *aproprio* dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo” (COMPAGNON, 1996, p. 37, grifo meu).

Valendo-se desses apontamentos teóricos associados à intertextualidade, chega-se à conclusão de que Álvares de Azevedo penetrou a venosidade dos livros, solicitou os fragmentos, grifou-os como um iconoclasta insensível à destruição do sagrado e acomodou-os em citações, geralmente em formato de epígrafes. Com essas ações executadas, ao sentar-se à escrivaninha à luz de lamparina para compor suas obras, ruminava tais retalhos e os colava quase por compulsão como se suas produções tivessem necessidade de serem adornadas pelas vozes dos ídolos, objetivando coincidências temáticas e embelezamento estético-semântico. Nessa discussão, assegura-se que o jovem poeta os costurou como se formasse um *patchwork* por intermédio de cruzamentos e transposições de enunciados textuais anteriores ou sincrônicos que foram absorvidos e transformados em outros textos.

Outra corrente comparatista imperiosa na década de 60 foi a Estética da recepção, impulsionada inicialmente por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, filólogos da Universidade de Constança que perceberam a relação binária entre “emissor e receptor” – “transmissor e mediador”. A Estética da recepção enfatiza a atividade estimulada naquele que recebe mais do que o objeto recebido e quem o emitiu, evidenciando, assim, três actantes: o autor – a obra – o público. O leitor ocupa um lugar ativo na concretização do sentido das obras como se elas fossem inacabadas e ganhassem a plenitude semântica pelo público que aplica os três modelos interpretativos (compreensão, interpretação e aplicação). Objetiva-se responder às perguntas: “[...] como foi recebida pelo público uma obra literária, por que ela foi entendida numa

determinada época de tal modo e, em outra, de outro” (NITRINI, 2021, p. 171). Para essa metodologia comparatista:

Recepção como noção estética abrange um duplo sentido: passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. Este ou o destinatário podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova. Finalmente, o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra. E assim se realiza o circuito comunicativo literário: o produtor é também um receptor quando começa a escrever. Por meio dessas diversas atividades, o sentido de uma obra está sempre se renovando como resultado do horizonte de expectativas. (NITRINI, 2021, p. 171).

A Estética da recepção salienta a passividade do leitor quando lê uma obra e sua atuação ao criticá-la apreciativa ou pejorativamente, concordando ou discordando do posicionamento dos críticos antecedentes, já que cada obra pode ser interpretada de determinada maneira numa época e distintamente em outra. A principal forma receptiva é apropriar-se da produção de uma obra, propondo novos sentidos. Nessa perspectiva, a obra deixa de ser vista verticalmente, em que há sobreposições de interpretações como se existissem recepções mais importantes, e privilegia-se o horizonte de expectativas em que toda leitura individual é uma resposta possível e significativa. Partindo dessas veredas, é cabível a assertiva de que “[...] os estudos recentes da recepção interessam-se pela maneira como uma obra *afeta* o leitor, um leitor ao mesmo tempo passivo e ativo” (COMPAGNON, 2010, p. 145, grifo do autor). Em consonância com as teorias supracitadas,

[...] A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas - que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de apresentá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para a apreensão teórica. (STIERLE, 1979, p. 121).

Por fim, outra teoria comparativa empregada nesta dissertação é a “apropriação”. Para Sant’anna (2008), o termo vem do movimento dadaísta que consistia no agrupamento, ajuntamento, colagem e reunião de materiais industrializados, comuns e descartáveis, com o fito de se criar uma obra artística de *cabeça para baixo*, isto é, com um novo sentido. Na apropriação, o objeto apoderado, deslocado e manipulado causa desvio e estranhamento, uma

vez que é tirado de sua anormalidade e posto numa função atípica. Os dadaístas queriam desarrumar, inverter e interromper, com o objetivo de re-apresentar os objetos programados para determinados usos, colocando-os na estranheza, rompendo o cotidiano com elementos do cotidiano. O apropriador é um devorador que se alimenta de qualquer objeto à sua volta para recriá-lo à sua frente.

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus objetos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo. (SANT'ANNA, 2008, p. 46, aspas e grifos do autor).

A paráfrase significa dizer coisas semelhantes com palavras diferentes, sendo a continuidade de um paradigma, um pensamento e um estilo. A voz do outro fica inteira. O parafraseador é um cooperador que divulga uma ideia por reforçá-la e unificá-la a partir do outro, promovendo um desvio mínimo. Em oposição, a paródia consiste em dizer coisas semelhantes com comentários críticos, sendo a descontinuidade de um paradigma, um pensamento e um estilo. A voz do outro fica parcial. O parodiador é um competidor que tenta ocultar uma ideia por degradá-la e esmiuçá-la, promovendo um desvio máximo. Por sua vez, a apropriação é o paroxismo pleno, tendo em vista que o apropriador inverte os contextos, os significados e os usos dos objetos, sendo não só a descontinuidade de um paradigma, um pensamento e um estilo, mas a reiniciação deles. A voz do outro desaparece. O apropriador não compete, pois já conseguiu ocultar a voz do outro por degradá-la e unificá-la a partir de si, promovendo um desvio total.

Partindo desses pressupostos teóricos dispostos brevemente acima, surgem as seguintes perguntas: Como Álvares de Azevedo teve acesso ao *corpus* literário byroniano? Quais motivos induziram o poeta brasileiro a ler e citar Byron? Quais foram os procedimentos efetuados no processo de apropriação? Quais significados *sui generis* as alusões byronianas têm na obra azevediana? Qual a magnitude da presença byroniana na escrita azevediana? Essas indagações serão respondidas nos capítulos posteriores que se dividem em 3: no primeiro, será feita a revisão de literatura acerca da apropriação azevediana de Byron, a partir de três momentos – século XIX, XX e XXI –, tentando reunir os principais críticos que expuseram essa associação;

no segundo, serão comparadas as obras byronianas e azevedianas, enfatizando as alusões do épico byroniano – *Don Juan* (2019) e *Childe Harold's Pilgrimage* (2019) –; por fim, no terceiro capítulo, os dois autores serão equiparados, frisando as menções do teatro byroniano – *Sardanapalus: a tragedy* (2019), *Manfred: a dramatic poem* (2019), *Cain: a mystery* (2019), *Mazeppa* (2019), e *The Corsair* (2019).

Capítulo 1

A FORTUNA CRÍTICA SOBRE A RECEPÇÃO AZEVEDIANA DE BYRON

Neste capítulo, traça-se um percurso acerca da relação de Álvares de Azevedo e George Byron, revisitando a fortuna crítica que foi considerada a mais importante no tocante à temática em questão. É fundamental frisar que as obras subscritas não abarcam todos os trabalhos que já trouxeram o tema à tona, mas são os mais acessíveis, significativos e dedicados sobretudo à constatação da presença byroniana na obra azevediana com ênfase nos temas absorvidos e na quantificação das citações. Esses textos foram selecionados principalmente em razão da acessibilidade e disponibilidade em acervos e sites como *Google Acadêmico*, *Scielo*, *Science direct*, *Scopus*, *Periódico Capes* e *BDTD*. Não obstante, sabe-se que existe uma infinidade de trabalhos sobre esse assunto que infelizmente se perdeu ou não está disponível no meio virtual, dificultando seu achamento e leitura. Com essas pesquisas encontradas, visa-se usá-las como bússola para as interpretações comparativas que serão feitas nos capítulos seguintes, pois as conclusões desses críticos em alguns momentos podem ser reiteradas em acordo ou desacordo numa perspectiva subjetiva. Assim, esses estudos serão retomados sempre que se fizerem necessários, sendo uma maneira justa de prestigiar os esforços dos pesquisadores antecedentes que deram o impulso inicial nessa comparação.

À medida que as revisitas forem feitas, poderão dar a impressão de que esse assunto está esgotado ou saturado, por isso posteriormente serão enfatizadas as lacunas que devem e podem ser preenchidas. No entanto, existem assuntos abismais que são praticamente inesgotáveis, em primazia aqueles mais marcantes na obra de determinado escritor e, de fato, o byronismo é um dos temas literários mais apropriados pelo poeta paulista. Ademais, de acordo com Calvino (2007), todo clássico sempre tem algo inédito, inesperado e novo para dizer devido à sua atemporalidade e atualidade, por isso seus temas normalmente não são compreendidos em sua completude. Então, certamente esse trabalho também vai deixar tópicos a serem pesquisados. Dessa forma, objetiva-se que os capítulos posteriores agreguem novos detalhes e incitem a busca por respostas complementares. Nos clássicos, as discussões não se consumam, mas estendem-se indefinidamente.

Discorreu-se na introdução que a vida e a obra de Byron tiveram um alcance pandêmico no século XIX, sendo idealizadas por alguns e hostilizadas por outros. Os primeiros absorveram o modo de ser, agir, pensar e sentir do poeta; de fato, moldaram-se ao ídolo e renovaram

radicalmente sua personalidade. Os efeitos dessa absorção não foram apenas comportamentais, a exemplo do uso de vestimentas pretas e idas a tavernas para beber e fumar, mas literários. Um dos motivos para tamanho alcance foi o uso de uma escrita artificial e coloquial que visava atingir duplamente a camada menos letrada e os acadêmicos, estes últimos foram os mais afetados. Nesses locais, a partir da leitura e imitação de Byron, temáticas associadas à solidão, incompreensão, desencanto, melancolia, ceticismo, liberdade e mistério foram praticadas tanto em ações quanto em ficções, dentre esses jovens imitadores estava Álvares de Azevedo.

1.1 A recepção azevediana de Byron pela crítica do século XIX

Em primeiro comentário, o trabalho pioneiro publicado acerca da apropriação azevediana do byronismo foi produzido por Jaci Monteiro, primo de Álvares de Azevedo. Quase uma década depois do falecimento do parente, ele fez a organização da obra azevediana completa para publicação póstuma e elaborou um ensaio intitulado *Álvares de Azevedo* (1862), lamentando a morte precoce do jovem que imortalizou o nome na literatura nacional, apesar da produção literária não tão extensa devido à morte juvenil. O consanguíneo empreendeu uma leitura atenta e identificou que as composições, o estilo e o temperamento poético azevedianos vêm dos clássicos da literatura europeia lidos, estudados e meditados constantemente, “[...] ilustrou o espírito e viu encendida a imaginação da leitura aturada, constante, refletida e sisuda dos principais clássicos – poetas e prosadores da literatura francesa, inglesa, alemã e italiana [...] sobretudo do Byron inimitável, companheiro constante de suas noites de ardente insônia, de seus dias passados no silêncio do gabinete” (MONTEIRO, 2000, p. 20).

Monteiro apontou que Álvares de Azevedo era um leitor voraz da literatura europeia clássica, interesse movido não somente por conhecimento, mas também por causa de seus problemas de insônia e de insociabilidade. Não obstante, o autor a quem ele mais dedicou horas de leitura foi Byron, sendo seu escritor preferido não apenas da Europa, mas da vida. Do poeta britânico, o autor de *Lira dos vinte anos* adquiriu a linguagem melancólica, apaixonada, arrebatadora e suave, estas últimas antitéticas. O pesquisador averiguou outros traços assimilados: “Lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de idéias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de *Don Juan*” (MONTEIRO, 2000, p. 22). Com isso, Monteiro, visita constante do jovem romântico, notou tanto obras byronianas disponíveis no quarto do primo quanto as temáticas provenientes delas. Nesse sentido, tem-se a informação pertinente de que o jovem poeta conseguiu ter acesso a livros inteiros de Lord Byron, podendo

logicamente lê-los paulatinamente, relê-los demasiadamente e transportá-los para as instituições de ensino onde estudou.

Por sua vez, Machado de Assis se debruçou nos escritos azevedianos para produzir o texto intitulado “Álvares de Azevedo”, publicado na revista *Semana Literária*, em 12 de março de 1864, referindo-se ao jovem acadêmico como alguém que sofria do mal *byrônico* e que tinha uma aproximação íntima com o poeta inglês à maneira consanguínea. Vale enfatizar que o adjetivo “mal” byrônico, que vai aparecer várias vezes aqui, não tem um sentido pejorativo como se o byronismo fosse exclusivamente prejudicial a seus adeptos, mas com referência à capacidade transformadora mental dos praticantes relativa a uma doença neurológica. Dentre as características elencadas pelo escritor realista, a *melancholy* e o *humour* são essencialmente originárias de Byron. Além disso, Machado destacou que Francisco Otaviano e Pinheiro Guimarães talvez tenham sido os introdutores do byronismo no Brasil por meio de suas traduções, mas as letras brasileiras conheceram definitivamente o gênio inglês por meio das fantasias melancólicas e satíricas de Álvares de Azevedo, sendo, portanto, o principal responsável pela disseminação de Byron. Por fim, o romancista carioca identificou que “[...] Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron [...] De cada um desses caíram reflexos e raios nas obras azevedianas. Os ‘Boêmios’ e ‘O poema de frade’, um fragmento acabado, e um borrão, por emendar, explicarão melhor este pensamento” (ASSIS, 2000, p. 25, aspas do autor). Assim, o autor de *Dom Casmurro* indicou que os dois ingleses aludidos foram os prediletos do poeta.

Dois anos depois, em 6 de fevereiro de 1866, na mesma revista, Machado expressou que houve um dia em que o *mal byrônico* se tornou uma doença na poesia brasileira e seduziu a massa juvenil acadêmica. O autor das *Memórias póstumas* escreveu que em Lord Byron, a lírica original, a moral desvirtuada e rebelde, o gênio prodigioso e os boatos sobre as aventuras amorosas noturnas cativaram os jovens leitores, tornando-os imitadores do ceticismo e do dualismo antagônico – melancolia e alegria –, no mais elevado ápice contrastante. Além do mais, Machado observou que “Um poeta houve, que, apesar da sua extrema originalidade, não deixou de receber esta influência a que aludimos; foi Álvares de Azevedo; nele, porém, havia uma certa razão da consanguinidade com o poeta inglês, e uma íntima convivência com os poetas do norte da Europa” (ASSIS, 2019, p. 190, 191). Então, Álvares de Azevedo foi original, mas também foi imensamente “influenciado” por Byron, cuja “influência”, à proporção que obtivesse experiência, ia desaparecer para surgir a individualidade, em oposição às musas inspiradoras europeias imitadas, tendo em vista que depois da imitação vem a “originalidade”, de acordo com Machado de Assis.

Outras crônicas em que Machado de Assis destacou a relação azevediana com o inglês foram o texto de 8 março de 1896, na *Gazeta de notícias*, citando que o amor do poeta brasileiro pela Itália talvez viesse das exuberantes representações byronianas, como o canto IV de *Childe Harold*, que é dedicado em sua inteireza à pátria italiana; e o texto de 4 fevereiro de 1899, na mesma revista, ressaltando que Álvares de Azevedo era um aperitivo byroniano em terra nacional, isto é, um Byron brasileiro. É bem notável o fato de o poeta romântico nunca ter saído do Brasil, mas ser fascinado pela Itália; entretanto, a menção machadiana acima talvez seja mais uma suposição, levando-se em consideração que outros pesquisadores defenderam que esse interesse fosse instigado pelo amor a Dante Alighieri e pela Itália ter paisagens ermas e clima muito apropriados ao temperamento romântico. Em suma, Álvares de Azevedo foi certamente um protótipo de Byron no Brasil, quase uma versão multiversal idêntica.

Além disso, Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira* (1888), evidenciou que a fundação da Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco, em São Paulo não só possibilitou o estudo do Direito no Brasil, mas também impulsionou o acesso ao cânone literário europeu. Azevedo, um dos cursistas, aproveitou ao máximo essa disponibilidade no acervo institucional para fazer uma “leitura desordenada dos românticos à Heine, Byron, Shelley, Sand e Musset” (ROMERO, 2000, p. 30, 31). Identifica-se o interesse pelos românticos ingleses e franceses. De acordo com Romero, esses literatos “enfermaram” seu espírito juvenil, tornando-o cético, melancólico e imaginoso. Outros aspectos oriundos das leituras mencionadas são formações de dualidades oscilantes como ideal e ironia, sinceridade e sarcasmo e pureza e grosseria.

Sobre o *humour* constatado por Assis (2000), o pesquisador sergipano frisa que Álvares de Azevedo absorveu esse aspecto de Byron e foi o primeiro a replicá-lo na língua portuguesa por meio de suas obras – *Macário* (2000) e *Noite na taverna* (2000) –, cuja técnica significa “uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, cepticismo e graça num *mixtum compositum* especialíssimo” (ROMERO, 2000, p. 39, grifos do autor). A partir dessa definição, pode-se interpretar que o *humour* corresponda a falar de algo com vistas ao entendimento oposto para promover o riso. Segundo Romero, essa característica diverge da *comédia*, que é um riso associado à malignidade, da *graça* que está ligada à diversão e da *sátira* que está relacionada à crítica pejorativa.

1.2 A recepção azevediana de Byron pela crítica do século XX

Na mesma esteira, José Veríssimo, em *Estudos de literatura brasileira* (1916), observou que Álvares de Azevedo foi um “devorador de livros”, cujas leituras moldaram seu temperamento de tal maneira que ao adentrar na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco, longe dos olhares familiares, “[...] influíram-no a viver a vida romântica, realizando as idealizações dos poetas de que se achava saturado. Musset, Byron, Espronceda, George Sand, ou imitando a existência de vezos que lhes atribuíam a eles ou tinham as suas criaturas” (VERÍSSIMO, 2000, p. 43). Desses autores, Álvares de Azevedo desenvolveu uma escrita sentimental vinculada primordialmente à idealização da figura feminina, à ironia amarga, à morte obsessiva e à sentimentalidade acerba e zombeteira da vida. Dessa forma, retomou-se o estudo de Romero (2000) de que o jovem poeta aproveitou a estadia na universidade para ler com mais afinco os autores prediletos e colocar em prática essas leituras quanto a projetar elementos delas na sua própria obra.

Tempo depois, Ronald de Carvalho, em *Pequena história da literatura brasileira* (1919), explicitou que “[...] *A Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, trouxe às nossas letras o amargor irônico de Byron” (CARVALHO, 2000, p. 49). Embora essa não seja a obra mais byroniana do rapaz paulista, de fato, poemas como “Boêmios” têm uma ironia bem alusiva à obra de Byron. Semelhante a Romero (2000) e Veríssimo (2000), registrou que “[...] Álvares de Azevedo quis viver as ficções de que estava imbuído o seu espírito: tentou realizar as aventuras do D. Juan, de Byron” (CARVALHO, 2000, p. 50). Segundo o pesquisador, na universidade, o cursista imitou os vícios e os desejos dos protagonistas byronianos, sobretudo do anti-herói donjuanesco, vivendo plenamente o *mal do século*. Além disso, Carvalho dá ênfase à ideia de absorção e replicação do *humour* e do sarcasmo que tinham sido discutidos por Assis (2000) e Romero (2000). É válido citar que as características byronianas identificadas e retomadas sucessivamente como as mencionadas acima, também aparecem nas comparações interpretativas desse trabalho.

Anos posteriores, Agripino Grieco, em *Evolução da literatura brasileira* (1932), pontuou que o jovem paulista tinha uma admiração excessiva pela mãe e pela irmã, semelhante a uma veneração familiar. O estudioso fez a seguinte comparação: “Esse filho e irmão sem mácula, incapaz das turras de Byron com a genitora ou das aventuras suspeitas desse mesmo Byron com a irmã Augusta, foi o mais byroniano dos byronianos” (GRIECO, 2000, p. 47). Para Grieco, Álvares de Azevedo, “jovem imaculado”, não tinha atitude suficiente para viver as polêmicas aventuras byronianas como os casos incestuosos, mas o imitou sobretudo na escrita

quando se apropriou da boemia, da sátira, do satanismo e do *humour* macabro. Ademais, ele defendeu a ideia de que suas orgias foram mais “cerebrais que reais”, ou seja, não saem da ficcionalidade para a realidade, o que é um ponto de vista muito questionado pela crítica, a exemplo de Romero (2000), para o qual o jovem romântico não foi nem anjo nem demônio. O posicionamento de Grieco a respeito da apropriação azevediana de Byron é muito pertinente para essa pesquisa, pois ele percebeu que o rapaz ultrarromântico foi o maior byroniano dos byronianos românticos, tendo em vista que o equiparou com os demais expoentes dessa corrente. Com isso, optou-se em colocar essa assertiva no título dessa dissertação, macromizando que Álvares de Azevedo foi o mais byroniano dos byronianos brasileiros.

Posteriormente, Manuel Bandeira, em *Apresentação da poesia brasileira* (1944), verificou que três fatores foram primordiais na metamorfose da personalidade azevediana: a vida na outrora São Paulo afastada das restrições familiares, a convivência com os acadêmicos e as leituras dos românticos europeus, aspectos que foram debatidos por Romero (2000), Veríssimo (2000) e Carvalho (2000). Além disso, o escritor modernista considerou que a característica poética que alterna ironia, erotismo, melancolia e obsessão pela morte é procedente de Byron. Principalmente, para Bandeira, *Lira dos vinte anos* (2000), *O poema do Frade* (2000), *O Conde Lopo* (2000), *Macário* (2000) e *Noite na taverna* (2000) “imitam o tom cínico e sarcástico de Byron e seus epígonos europeus. O terceiro canto do *Conde Lopo* abre mesmo com a invocação do nome do autor de *Child Harold*” (BANDEIRA, 2000, p. 80, grifos do autor). Dessa maneira, ao passo que Carvalho (2000) isolou a *Lira dos vinte anos* (2000) no bojo byroniano, Bandeira expandiu essa apropriação para outras grandes obras, o que seria um apontamento mais adequado, já que a presença byroniana transpassa a obra do jovem romântico de ponta a ponta. Por fim, a parte mais imperiosa da contribuição de Bandeira (2000) é a menção de um exemplo que mostra a ligação entre os poetas. Vale expor abaixo:

INVOCAÇÃO
VARIAÇÕES EM TODAS AS CORDAS

I

Alma de fogo, coração de lavas,
Misterioso Bretão de ardentes sonhos,
Minha musa serás – poeta altivo
Das brumas de Albion, frente acendida
Em túrbido ferver! – a ti portanto,
Errante trovador d’alma sombria,
Do meu poema os delirantes versos!

II

Foste poeta, Byron! a onda uivando
Embalou-te o cismar – e ao som dos ventos

Das selváticas fibras de tua harpa
Exalou o rugir entre lamentos!

III

De infante inspiração a voz ardente
Como o galope do corcel da Ucrânia
Em corrente febril que alaga o peito
A quem não rouba o coração – ao ler-te?
Foste Ariosto no correr dos versos,
Foste Dante no canto tenebroso,
Camões no amor e Tasso na doçura,
Foste poeta, Byron!
Foi-te a imaginação rápida nuvem
Que arrasta o vento no rugir medonho –
Foi-te a alma uma caudal a despenhar-se
Das rochas negras em mugido imenso.
Leste no seio, ao coração, o inferno,
Como teu Manfred desfraldando à noite
O escurecido véu. – E riste, Byron,
Que do mundo o fingir merece apenas
Negro sarcasmo em lábios de poeta.
Foste poeta, Byron!

[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 419, 420).

Nessas estrofes, da segunda à quarta, do “Canto III e IV”, de *O Conde Lopo*, Álvares de Azevedo se apropria do comportamento dos poetas épicos clássicos como Homero e Virgílio ao invocar as musas inspiradoras para serem criativos na arte poética. Em oposição a esses escritores que recorriam às divindades místicas femininas, o poeta brasileiro faz uma invocação a Byron que possuía a quentura, a ardência, a altivez, o mistério, o sombrio e o sarcasmo correspondentes à sua personalidade artística. Nos versos, o poeta paulista cita vários traços que recordam obras byronianas, há menções às brumas de Albion, terra natal de Childe Harold, ao corcel da Ucrânia que se refere ao cavalo de Mazeppa e à soturnidade de Manfred, evidenciando a possibilidade de que esses textos foram lidos por ele. Além disso, para o poeta romântico, Byron tem a fluidez de Ariosto, a tenebrosidade de Dante, a amorosidade de Camões e a doçura de Tasso. Assim, o autor inglês seria um ponto de fusão de habilidades, competências, gêneros e tendências canônicas que o torna um dos maiores poetas da literatura universal numa espécie de musa espiritual.

Em continuidade, Vera Pacheco Jordão, no ensaio *Maneco, o byroniano* (1955), escreveu que Álvares de Azevedo reproduziu e imitou ideologias e moldes byronianos. Para ela, principalmente *O Poema do Frade* (2000) é uma réplica quase idêntica a obras como *Vision of Judgement*, *Beppo* e *Don Juan* tanto em temáticas quanto em estrutura, este último aspecto com respeito à apropriação da oitava rima usada por Byron nesses trabalhos. Ela mostrou algumas absorções feitas pela obra azevediana como o fim do “Canto Segundo”, estrofe

XXVIII, de *O Poema do Frade* (2000), “[...] E pois que a meus heróis Morfeu namora / Também cansado vou dormir agora!” (AZEVEDO, 2000, p. 335) que é uma citação do “Canto V”, estrofe CLIX, de *Don Juan*, “[...] as Homer sometimes sleeps, perhaps You'll pardon to my muse a few short naps⁴” (BYRON, 2019, p. 63232). Além do mais, no mesmo “Canto Segundo”, estrofe XV, Jônatas clama que “[...] Poucas moedas viu na bolsa finda... / Porém bastantes para amar ainda!” (AZEVEDO, 2000, p. 331) que alude ao “Canto Segundo”, estrofe CCXIII, de *Don Juan*, “[...] *T would save us many a heartache, many a shilling*⁵” (BYRON, 2019, p. 59601). Além disso, outras alusões são as interrupções do eu-lírico para depreciar seus próprios versos e a idolatria pela bebida como estímulo à inspiração poética. Ademais, o naufrágio e a antropofagia de Bertram em *Noite na taverna* (2000) lembram os mesmos incidentes enfrentados por Don Juan. Assim, ela entendeu que “Tudo isso mostra, creio eu, não ter sido Byron para o nosso poeta a inspiração, o modelo a imitar. Se houvesse os dois coincidência de almas, Álvares de Azevedo não precisaria recorrer servilmente ao modelo: dela estaria impregnada sua sensibilidade profunda, e a exprimiria a seu próprio modo” (JORDÃO, 1955, p. 6). A escritora defende que Byron foi uma inspiração prejudicial porque induziu Álvares de Azevedo à vida desregrada, todavia, é possível que sem essa imitação talvez o poeta romântico não tivesse atingido o patamar tão destacável na literatura brasileira.

Uma contribuição muito significativa para essa comparação foi escrita por Antônio Candido na monumental *Formação da literatura brasileira* (1957), mostrando que o cansaço de viver, o anseio exacerbado pelo fim, a sensualidade, a idealização feminina, a nostalgia do vício e da revolta foram “[...] animadas pela influência de Byron e Musset, que aceitou com o alvoroço de quem forma para as próprias aspirações” (CANDIDO, 2000, p. 82). Assim como Bandeira (2000), que exemplificou a assertiva com o terceiro canto do *Conde Lopo*, que se inicia com a invocação de Byron, Candido o retomou também como um exemplo explícito de que houve “influência” byroniana na obra azevediana. Conforme visto, nesse fragmento salientado pelos críticos, Álvares de Azevedo, semelhante a um escritor de epopeia pede inspiração às musas.

A influência de Byron é avassaladora nele, embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepções de vida. A ela se misturam as de Shakespeare, Hoffman, Victor Hugo, os portugueses. Mas a parte estritamente byroniana da sua obra, há pouco citada, é a mais fraca e artificial. (CANDIDO, 2000, p. 90).

⁴ Aí, se Homero também dorme, não peca Minha musa ao tirar umas sonecas. (AGUSTINI, 2020, p. 830).

⁵ Poupar-nos-ia a angústia, e algum xelim. (AGUSTINI, 2020, p. 678).

É oportuno mencionar que, identicamente aos críticos anteriores, Candido ainda se vale do termo “influência” para se referir ao contato e o efeito do byronismo na produção literária azevediana, cujo conceito vai aparecer em alguns críticos seguintes. Outra informação pertinente é Musset ser referenciado como um dos intermediários entre Álvares de Azevedo e Lord Byron, ou seja, o poeta paulista leu constantemente Musset, que lia frequentemente Byron; conseqüentemente, o brasileiro se apropriou de fragmentos byronianos presentes na obra mussetiana. De todos os procedimentos apropriatórios expostos por Candido, indubitavelmente as epígrafes e os temas foram os mais utilizados pelo jovem ultrarromântico, de acordo com o que se viu na introdução. Além do mais, para Candido, as obras azevedianas inspiradas em Byron são fracas e artificiais, a exemplo de *O Conde Lopo* (2000), *Noite da taverna* (2000) e *Macário* (2000), mas sua assertiva é questionável, uma vez que essas são as obras azevedianas mais impactantes e maduras e não são exclusivamente réplicas artificiais de Byron, considerando que têm inversões de contextos, significados e usos que às vezes se desviam de tal maneira do poeta inglês que a voz dele desaparece e surge a reiniciação original azevediana.

Em prosseguimento a essa ideia, Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil* (1959), refere-se à segunda geração romântica como essencialmente caracterizada pelo traço individualista intrínseco às emoções e ao estilo de vida que se denominou *mal du siècle*, cujos literatos “[...] Precocemente amadurecidos, e mortos, a maioria, prematuramente, tiveram disso como que a presciência, vivendo uma vida desenfreada e de orgias, incompreendidos na sua morbidez e originalidade. Seus modelos literários foram Byron e Musset” (COUTINHO, 2004, p. 139). Este último autor serviu de meio de disseminação das ideias byronianas, conforme Candido (2000) constatou. Destes autores europeus, o poeta ultrarromântico raptou a mania frenética de cultuar obsessivamente o sonho, o devaneio, a morte, o ambiente noturno (as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos), o mágico e o natural (o véu, o perfume e a sombra), aspectos considerados também por Angélica Soares (1989). Hegemonicamente, “[...] Álvares de Azevedo adquiriu, se não fortaleceu, o senso da ironia romântica, com a qual pôde evitar um soçobro, se persistisse em suas abordagens pelos mares revoltos de Byron. É certo que, no bardo inglês, o conflito entre a inteligência derivara em ironia venosa por seus resíduos de mórbida insatisfação” (COUTINHO, 2004, p. 151). Desse modo, a ironia romântica de Álvares de Azevedo foi fortalecida pelas leituras byronianas, a qual é indubitavelmente uma das características mais apropriadas de Byron pelo poeta brasileiro.

Logo depois, José Pires de Almeida traz, em *A escola byroniana no Brasil* (1962), vários relatos de pessoas conhecidas de Álvares de Azevedo que viram o poeta brasileiro, colocando em prática os aspectos byronianos. Segundo moradores de São Paulo entrevistados, o poeta romântico costumava escrever nas paredes de seu quarto versos das obras de Byron à medida que as lia, ir a festas orgiásticas com seus amigos de universidade de madrugada, executar vandalismos como furtos e pichações e praticar rituais satânicos em concomitância à leitura de poesias byronianas. Sobre este último incidente, o pesquisador menciona o boato nomeado de “A rainha dos mortos” que marcou enorme e pejorativamente a seita byroniana. Nesse acontecimento, uns 30 estudantes se apropriaram de nomes de heróis byronianos como *Manfred, Lara, Giaour, Marino Faliero, Beppo, Conrad, Sardanapalo, Mazeppa, Cain*, etc foram ao “Cemitério da Consolação⁶” com mortalhas, profanaram sepulturas à procura de crânios, roubaram um caixão, trancaram nele uma jovem chamada Eufrásia, conduziram-na à sepultura e a enterraram enquanto liam, cantavam, dançavam e transportavam tochas chamejantes. Com isso, a jovem morreu asfixiada, tornando-se um dos assuntos mais comentados da época. Supondo-se a veracidade do relato, pode-se dizer que o efeito causado pelas leituras byronianas no comportamento juvenil oitocentista foi extremamente mirabolante. Contudo, é preferível supor que as orgias e as cerimônias praticadas pelos jovens acadêmicos foram motivadas por devaneios literários ou interpretações equivocadas dos textos de Byron, uma vez que esses atos não constam neles.

Em prosseguimento, Magalhães Júnior, em *Poesia e vida de Álvares de Azevedo* (1973), declara que embora houvesse um conglomerado de literatos românticos contemporâneos exponenciais como Goethe, Schiller, Schlegel, Hoffmann, Uhland e Werner, na Alemanha; Coleridge, Wordsworth e Shelley, na Inglaterra; Manzoni, na Itália; e Lamartine, Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Dumas, Sand, Musset, Vigny, Victor Hugo e Murger na França, “Nenhuma influência, porém, foi mais forte, no Brasil do tempo de Álvares de Azevedo, que a de Lord Byron. Nossos historiadores costumam falar de uma espécie de epidemia que dominou as letras brasileiras: *o mal byronico*” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 38, 39, grifo do autor). Consoante a Candido (2000), Magalhães reconheceu que *O Conde Lopo* (2000) é a obra mais “influenciada” por Byron, tendo em vista que possui o maior número de epígrafes byronianas (9). Ademais, reiterou o Canto II dessa obra que tem a “Invocação” ao bardo inglês, já discutido acima por Bandeira (2000) e Candido (2000). Por isso, o biógrafo aponta que:

⁶ O Cemitério da Consolação (1858) é a necrópole mais antiga em funcionamento em São Paulo (capital) e uma das maiores referências brasileiras na arte tumular como o monumental mausoléu da Família Matarazzo, considerado o maior da América do Sul com altura equivalente a 3 andares.

[...] Mais que em qualquer outra parte de sua obra, é profunda, em *O Conde Lopo*, a influência de Byron, através dos numerosos dísticos, em inglês, extraídos uns de *Don Juan*, outros de *Childe Harold's Pilgrimage*, de *Sardanapalus*, de *Mazeppa*, de *Manfred*, assim como de invocações diretas ao poeta, a quem transforma em sua própria musa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 44, grifos do autor).

Ademais, Luciana Stegagno-Picchio, em *História da literatura brasileira* (1997), nomeia Álvares de Azevedo de Azevedo de uma parábola literária nascida de Byron. Na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco, “[...] O ambiente onde esse mini-Byron brasileiro construía os seus textos ora nebulosamente aéreos ora terrenamente pantagruélicos e libertinos, era (pelo menos na poética reconstrução de Pires de Almeida) de escrita ortodoxia ultra-romântica” (STEGAGNO-PICCHIO, 2000, p. 98, parênteses da autora). É congruente expor o adjetivo “mini-Byron” utilizado pela italiana, que talvez diminua a importância do poeta paulista na consubstanciação dos ideais byronianos, o qual foi genuinamente um grande-Byron brasileiro, pois viveu plenamente o estado comportamental e literário desse movimento. Ademais, apesar de Byron ter sido a maior inspiração azevediana, o jovem poeta não dependeu exclusivamente dele para poder ser quem se tornou, de fato, o maior da segunda geração romântica.

Consoante à afirmação de Grieco (2000), em *Forma romântica e psicologismo crítico*, João Hansen (1998, p. 9) citou que foi “[...] Manoel Antônio Álvares de Azevedo, provavelmente o maior caso de byronismo explícito das letras brasileiras”. Para ele, Álvares de Azevedo não é somente o mais byroniano dos byronianos românticos, mas é o mais byroniano das letras brasileiras. Ademais, ele ressaltou que o escritor romântico foi a contramão da primeira geração romântica que idealizava a natureza exótica, pois o poeta paulista fez “[...] uso prático da *apropriação* do byronismo como instrumento crítico, em 1850, quando o nacional em poesia era uma ideologia em formação” (HANSEN, 1998, p. 11, grifo meu). Nessa citação, vale salientar o emprego do termo “apropriação”, que é aderido também nessa pesquisa, e o entendimento de que o jovem escritor rompeu com uma tendência saturada pela busca insaciável da representação da cor local e da figura étnica indigenista para ousar, retomando a literatura europeia voltada para os aspectos psíquicos humanos.

Em *O belo e disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica* (1998), no primeiro capítulo, Cilaine Alves dividiu o *corpora* crítico azevediano em dois blocos: a crítica

psicobiográfica⁷ e a crítica psicoestilística; ao passo que a primeira se debruçou na interpretação da literatura por meio da personalidade do autor, a segunda voltou-se unicamente para as características literárias como suporte interpretativo. De início, ela reuniu os trabalhos psicobiográficos mais profícuos, citando alguns teóricos que leram a obra de Álvares de Azevedo e a entenderam como indissociável da vida do escritor: Joaquim Noberto, que averiguou a melancolia, a misantropia, a ironia e o dualismo – crente e cético –; Sílvio Romero percebeu a melancolia, a morbidez e a dicotomia supracitada; José Veríssimo elencou que a dor e a tristeza eram oriundas de sua imaginação, organismo, instintos e impulsos sensuais tísicos que se excederam ao extremo devido às leituras desordenadas; Ronald de Carvalho enfatizou a dor, a ironia e a melancolia; Mário de Andrade evidenciou que o poeta paulista sentia fobia sexual, por isso representou mulheres intangíveis e desprezíveis em situações de intocabilidade e teve complexo edipiano em relação à mãe e à irmã; Angélica Soares identificou o velamento e o desvelamento dos anseios libidinosos através das “velas”, “escuridão”, “trevas”, “enlutamento” e “sombras” presentes no sonho e na natureza que se ligam ao medo de amar e à abstinência sexual. Para Alves (1998, p. 46, aspas da autora),

Imagens macabras como essas, no entanto, comprovam antes a filiação de Álvares de Azevedo à tradição do romantismo europeu. Tomando Byron por mestre, esse movimento convencionou representar o grotesco através de todo tipo de perversão e degradação humanas. Imagens necrofílicas, como aquela do rapaz morto no colo da amante de “Cadáver de poeta” e de “Glória Moribunda” e a do feto de “Boêmios”, enquadram a obra de Álvares de Azevedo nessa tradição européia.

As imagens macabras associadas à melancolia, à misantropia, à ironia, à crença, ao ceticismo, à morbidez, à dor, à tristeza, a trevas, a enlutamento, a sombras etc constituintes do grotesco têm ligação com as leituras feitas por Álvares de Azevedo do Romantismo europeu, primordialmente de Byron, em suas obras *Manfred* e *Cain*. Assim, em oposição aos críticos supracitados que relacionaram essas temáticas à vida do autor, Alves (1998) as entendeu como exploração dos sentimentos através do espontaneísmo poético e da apropriação literária.

⁷ Vários escritores também já constataram que o biografismo crítico possui falhas interpretativas, visto que nem sempre eu ficcional coincide com eu autoral, tendo em vista que a literatura não tem compromisso irredimível com a realidade. Vale citar Eliot (1991, p. 151) quando expressa que “A forma de crítica em que talvez mais se manifeste o perigo de confiança excessiva sobre a explicação causal é a da biografia crítica, especialmente quando o biógrafo complementa seu conhecimento de fatos externos com suposições psicológicas sobre a experiência interior” (ELIOT, 1991, p. 151). Ademais, é válido o ponto de vista de Scchin (2018, p. 17, 18) ao defender que “Outro equívoco frequente consiste na utilização de elementos biográficos, de dados históricos ou de categorias filosóficas de maneira atomizada ou meramente ‘ilustrativa’ da vida do escritor, da História ou da Filosofia, mas sem nada dizer do processo de reelaboração própria de todos esses elementos no território particular de cada texto” (SCCHIN, 2018, p. 17, 18, aspas do autor).

Partindo dessa perspectiva, a crítica psicobiográfica “[...] fornece a seus leitores a imagem de Álvares de Azevedo como um poeta ingênuo que desconhecia as técnicas românticas de elaboração do discurso poético, deixando-se levar, no momento da criação, unicamente por seus impulsos emocionais” (ALVES, 1998, p. 56). Entretanto, sabe-se que a ingenuidade poética azevediana não corresponde exatamente à realidade, uma vez que o escritor teve uma vida também relacionada a diversões noturnas.

Na via psicoestilística, Cilaine Alves frisou que Antonio Candido analisou as personagens Penseroso e Macário por meio do aspecto dicotômico. Para Candido, em *Macário*, coexistem duas faces contrastantes idênticas à do deus Jano – (crença e idealismo vs ceticismo e ironia) –. Ao passo que Penseroso alia-se ao nacionalismo entendido como defesa do sentimentalismo, do pitoresco e do otimismo, Macário filia-se ao antinacionalismo compreendido como apego à ironia, ao ceticismo e ao sarcasmo, este último é uma representação genuína do byronismo. Para Candido, o poeta romântico afina-se mais à primeira face, sendo a segunda um ideal almejado. Ainda sobre um bom exemplo de byronismo, o crítico carioca faz uma análise do poema “Meu sonho”, de *Lira dos vinte anos* (2000), interpretando-o como uma fantasia masturbatória atrelada a um “drama íntimo” de recalque sexual vivido na puberdade (CANDIDO, 2008). Alves (1998, p. 65) discorda da leitura candiana, identificando “[...] o cavaleiro andante como um tipo de personagem que se relaciona ao mito do herói maldito e cuja construção pode ser atribuída a uma apropriação do byronismo nessa poética”.

No segundo capítulo, Cilaine Alves leva os leitores à pacata, pobre e sertanista São Paulo do século XIX. Se o Rio de Janeiro, que era a capital do Brasil onde morava a família real, ainda tinha uma estrutura precária com alto índice de violência, ausência de saneamento básico e economia ligada predominantemente à agricultura, as outras cidades, que recebiam menos investimentos, eram a escória do país. Um dos pontos iniciais da urbanização paulista ocorreu em decorrência da fundação da Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco⁸, em 1827. Com essa instituição, inúmeros jovens migraram para a pauliceia, surgindo conseqüentemente espaços para acolhê-los como tipografias, revistas e sociedades literárias. Nesses últimos *locus*; um exemplo destacável foi a Sociedade Epicureia, que tinha como adeptos os escritores e tradutores Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Álvares de Azevedo, José Pinheiro Guimarães, Francisco Otaviano e outros.

⁸ A Academia de Ciências Jurídicas e Sociais (1827) foi instalada no Largo de São Francisco, centro da capital de São Paulo. Atualmente é chamada de Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP), ocupando nacional e internacionalmente as primeiras colocações pela sua excelência nos estudos legislativos, além de ser considerada como patrimônio histórico do Estado de São Paulo devido à sua arquitetura barroca e ao seu acervo bibliográfico raríssimo.

O programa dessa associação tinha por máxima a adoção da “filosofia” byroniana, do estilo de vida boêmio, além da crítica, através do gênero “bestialógico”, aos “falsos” poetas. Por falsos, compreendiam-se, então, aqueles que procuravam criar para si a imagem de talentos compulsivos, de vates que perdiam noites a fio de sono, criando sem o auxílio de qualquer leitura e sem receber a menor influência de outra fonte, no intuito de demonstrar que a inspiração era determinada exclusivamente pela “originalidade do gênio”. (ALVES, 1998, p. 102, aspas da autora).

Normalmente nos finais de semana, os estudantes, discípulos byronianos, reuniam-se e promoviam orgias, “rituais satanistas” e roubos que culminaram geralmente em repressões policiais. Além dessas farras, os boêmios recitavam poesias e escreviam imitações a partir das recitadas, pois não acreditavam na “originalidade do gênio”, mas na crença de que existe a dupla posição de “influenciador” e “influenciado”. A respeito dessas aventuras, vale sublinhar que se fundamentaram mais na vida de Byron do que propriamente em sua obra literária. Sobre esse comportamento, Eco (2018) cita que existem conclusões que vão além do texto literário em que os leitores entendem assuntos que não são expostos, suprimem-nos ou os acrescentam. Essa adulteração culmina em disseminações equivocadas das propostas pretendidas pelo autor. Isso ocorre com a obra de Byron que mesmo tendo alguns relatos boêmios não se resume a esse tema. Assim, as manchetes jornalísticas ou as fofocas em ambientes de leitura talvez tenham induzido à compreensão de que os textos de Byron mostravam aquilo que a vida do escritor foi associada como casos de incesto, homossexualidade, adultério, necrofilia, zoofilia etc (CASTRO, 1961 e O'BRIEN, 2011). Logo, “[...] nas poesias de Álvares de Azevedo ‘lendas’ que correm acerca da vida pessoal de Byron [...] passam a ser adotadas como um modelo ideal de vida que estaria a serviço, em última instância, da inspiração poética” (ALVES, 1998, p. 105, 106, aspas da autora).

Sob uma perspectiva temática, o byronismo surge no interior da obra lírica de Álvares de Azevedo como uma reação ao desengano, ao abalo na crença da possibilidade de alcançar uma plenitude poética através da ascese anímica, o que, por sua vez, se fazia alimentando idealisticamente os sonhos de cunho amoroso. Nos momentos de otimismo, amar, crer, sonhar e o conceber poético eram termos complementares e absolutos: complementares porque se inter-relacionavam de maneira a fornecer as condições ideais de poesia; absolutos porque prescindiam de qualquer outra determinação alheia a essas condições, tais como a realidade externa ou mesmo a presença concreta, e não apenas sua evocação imagética, do “outro” amoroso. (ALVES, 1998, p. 106, 107, aspas da autora).

Na obra azevediana, predominam eu-líricos, narradores e personagens desenganados e desiludidos amorosamente, cuja frustração os faz imaginarem que a única maneira de unir suas

almas às das amadas é por intermédio dos sonhos em razão da impossibilidade de essa união acontecer fisicamente, como se estivessem fadados irremediavelmente à solidão e à infelicidade. Ademais, esses desenganados e desiludidos presentes na ficção seriam espalhamentos dos byronianos que os compuseram. Conforme foi abordado na introdução, as personagens byronianas procuram incansavelmente a felicidade amorosa, já que creem que amar, crer e sonhar são mais vantajosos do que possuírem bens materiais, cargos, laços familiares, patriotismo, filiação religiosa etc. Nesse sentido, os byronianos objetivam a abundância de amor em detrimento da escassez de bens; entretanto, desapontam-se em ambos os anseios, saciando-se na primeira busca somente pelo meio imagético.

O valor da obra de Cilaine Alves (1998) para a fortuna crítica se dá por causa de exemplos de intertextualidade entre Álvares de Azevedo e Lord Byron, que ela mostra e analisa com foco nas alusões indiretas, de fato, as mais difíceis de identificar, visto que o poeta brasileiro bebeu de inúmeras fontes literárias, misturando-as tão simétrica e simbioticamente que são quase indistinguíveis. Por exemplo, ela reúne os poemas “Oh! Não maldigam”, “Glória Moribunda”, “12 de setembro”, “Desânimo”, “Meu sonho” e “Boêmios”, todos de *Lira dos vinte anos* (2000), como contatos explícitos dessa apropriação. Este último poema será abordado no capítulo seguinte. À guisa de menção, ao interpretar os dois últimos poemas propostos, ela chega à conclusão de que “Diante dessas duas alusões indiretas à obra de Byron, é lícito, então, considerar que o cavaleiro maldito funciona como encarnação da tendência poética de aspectos macabros, isto é, que é produto da assimilação singular da poética byroniana por Álvares de Azevedo” (ALVES, 1998, p. 113). A partir disso, torna-se claro que a adesão azevediana à representação dos aspectos “mórbidos da vida” é proveniente da mania byroniana contrastante à ascese patriótica da primeira geração romântica. Vale grifar que essa filiação azevediana à literatura boêmia foi uma atitude muito destemida, posto que trilhava à contramão, como dito, mas também rompia, inovava e o sujeitava a críticas ferrenhas dos conservadores.

1.3 A recepção azevediana de Byron pela crítica do século XXI

Além do mais, Karine Teresa dos Santos, na sua monografia intitulada *Os herdeiros de Lord Byron: a influência do byronismo na obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo* (2004), assim como Cilane Alves (1998), trata primeiramente de São Paulo à época azevediana, valendo-se da ideia naturalista de ambiente capaz de influenciar comportamentos; ou seja, na sua argumentação, ela sugere que a cidade retrógrada com quase inexistência de entretenimento incitou a juventude à filosofia byroniana. Além da decadência estrutural, havia problemas

políticos, econômicos e sociais. Sob esses apontamentos, ela menciona que o governo de D. Pedro I passava por grande pressão pela queda monárquica, que se consolidou décadas depois; uma enorme crise no Banco do Brasil, que ameaçava a falência; e a Guerra da Cisplatina⁹, de 1825 a 1828, que acarretou vários prejuízos militares, e inúmeros outros conflitos que sucederam nas décadas seguintes. Nesse cenário com declinação abismal ininterrupta, vivia uma população formada por mais ou menos 15 mil pessoas dependentes majoritariamente do sustento da agricultura.

De acordo com Santos (2004), uma das únicas luzes futuristas que clareou nesse arcaísmo foi a fundação da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em 1827, fator que corroborou com o crescimento demográfico e econômico da cidade. Nessa instituição, estudantes ilustres como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Monteiro Lobato, Castro Alves, Rui Barbosa, Álvares de Azevedo e 9 presidentes da República receberam a melhor formação da época no tocante às leis. Ademais, ali surgiram repúblicas estudantis e sociedades secretas, em que Álvares de Azevedo, afastado dos olhares familiares e das pressões dos professores da educação básica que o consideravam respectivamente como “Maneco” e “menino prodígio”, teve a liberdade de imitar as idealizações dos poetas admirados, sobretudo Byron, comentário que remete às pesquisas de Romero (2000), Veríssimo (2000), Carvalho (2000) e Stegagno-Picchio (2000).

Na Sociedade Epicureia, semelhante à citação de Alves (1998), Karine discorreu que Álvares de Azevedo praticou inúmeros vandalismos e orgias sob o influxo das obras byronianas, cujas experiências intensas lhe inspiraram alguns contos de *Noite na taverna* (2000). Nesse bojo, a autora defende a ligação da vida com a ficção, o que é a maior dissonância com Alves (1998), que faz uma crítica rígida ao biografismo interpretativo. Entre os temas espelhos de vida e obras azevedianas, Karine Santos exteriorizou a ironia, a descrença, a desesperança, o desespero, a dúvida, a desilusão, o erotismo, a indecisão, o pessimismo, o gótico, a boêmia, o satanismo, o egocentrismo, o narcisismo, a angústia, a inquietação, o tédio, a melancolia, a rebeldia, a solidão, o humor, o saudosismo, a incompreensão do mundo, a inadaptabilidade social, a obsessão pela morte, a idealização e a dessacralização da figura feminina em comparação à figura angelical e à meretriz, a evasão da realidade incompreensível a mundos quiméricos e fantasiosos e o paradoxo entre devassidão e religiosidade. Dessa forma, “[...] Com todas estas características, Álvares é considerado o principal representante no Brasil da influência byroniana (ultra - romântica), apresentando linguagens inconfundíveis, cujo

⁹ A Guerra da Cisplatina foi um conflito travado pelo Império do Brasil recém dependente contra as Províncias Unidas do Rio da Prata (atual Argentina) pelo controle da Cisplatina (atual Uruguai).

vocabulário são constantes e com palavras que expressam seu estado de espírito” (SANTOS, 2004, p. 6, parênteses da autora[sic]). É perceptível que a pesquisadora se posiciona igual Hansen (1998) no tocante a Álvares de Azevedo ser o maior byroniano da literatura brasileira, o que certamente se comprova quando o compara com todos os outros representantes desse movimento, verificando a magnitude do byronismo em sua obra em comparação com as poucas menções que aparecem nos textos dos outros.

Sobre o que entende por byronismo, Karine explicou que “Através de seus poemas, Byron foi compondo e desenvolvendo uma imagem de herói byroniano, caracterização máxima de herói romântico, um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições belas e pálidas se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e indefinidos” (SANTOS, 2004, p. 14). Essa definição coincide bastante com a classificação de Onédia Barbosa (1974), discutida na introdução desta dissertação, de que o herói byroniano é geralmente um jovem de origem nobre, belo, solitário, incompreendido, desencantado, melancólico, cético e rebelde, com passado misterioso e vida dissoluta. Na obra azevediana, o herói byroniano possui normalmente faces duplas e contrastantes como sagrado e profano, belo e horrível, solitário e poligâmico, crente e cético, alegre e melancólico etc, como se o poeta brasileiro unisse um pouco do Byron-byroniano com o Byron não-byroniano. Nesse conjunto,

As influências que Azevedo buscou em Byron foram muito marcantes principalmente na questão das características góticas, uma vez que Byron também, da mesma forma que Álvares, admirava o pessimismo e contemplava a obscuridade e a morte.

Caracterizados por um estilo de vida boêmia, noturna, voltada para os vícios e aos prazeres das bebidas, do fumo e do sexo. Têm uma forma sombria (por vezes satânica) de ver o mundo, ofuscada pelo egocentrismo, narcisismo, pessimismo, angústia e inquietação.

A influência de Byron foi tanta nas obras de Álvares de Azevedo e de outros autores que essa geração de escritores também ficou conhecida como “geração Byroniana”, caracterizada pelo *spleen* (palavra inglesa que significa “baço”. No século XIX era atribuído a esse órgão a capacidade de determinar o estado melancólico das pessoas) e pelo mal-do-século. (SANTOS, 2004, p. 26, aspas e parênteses da autora).

Alguns anos seguintes, Lúbia Sousa, na tese *Citação e modernidade em Álvares de Azevedo: do sublime ao dessublime* (2007), já exposta na introdução, defendeu que Lord Byron foi a maior “influência” à mente febril azevediana no tocante ao *spleen*, à melancolia, ao pessimismo, ao tédio, ao mistério e ao diabólico, características semelhantes às identificadas por Santos (2004). Ela exprimiu que “Byron traz para os poemas de Álvares de Azevedo a faceta satírica e satânica que apresenta em poemas como *Don Juan*. O cinismo e pessimismo

de sua obra haviam de criar, juntamente com o mirabolante de sua vida, uma legião de jovens poetas seguidores de seus ideais. Portanto poetas byronianos” (SOUSA, 2007, p. 96). Com relação ao Satanismo, assim como Grieco (2000) e Santos (2004), ela o discerniu na obra azevediana, apesar de exemplificar *Don Juan*, obra byroniana em que o satanismo não é tão presente, o que seria mais apropriado mencionar *Manfred* e *Cain*. A autora faz uma retomada dos poemas “Saudades”, que alude ao pessimismo; “Vagabundo”, que remete à libertinagem do cafajeste; e “Sombra de Don Juan”, que sugere o sonho como metaforização da morte, poemas de *Lira dos vinte anos* (2000). Todavia, as análises desses textos são superficiais, compreensivamente, tendo em vista que sua pesquisa é uma monografia, o que deixa margem para uma interpretação comparatista mais detalhista.

No artigo *A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo* (2009), Maria Imaculada Cavalcante expôs que os escritos azevedianos análogos à insatisfação, à ironia, à irreverência, à rebeldia, à transgressão, ao cinismo, ao desvario, ao sarcasmo e ao pessimismo são provenientes das leituras byronianas. A pesquisadora concordou que Byron foi um modismo literário e comportamental na juventude oitocentista que o idolatrava como se fosse um ser místico, “romântico por excelência”, à frente do seu tempo, pois propôs a liberdade humana de agir e ser quem quisesse, opondo-se à tirania, embora houvesse uma grande pressão da aristocracia por padrões culturais, cerimoniais e moralistas. Por isso, no Brasil, ler Byron, traduzi-lo, imitar os atos das personagens ou os comportamentos do autor foram tão propagados quanto a mania de imitar hodiernamente celebridades cinematográficas e esportivas. Para Cavalcante (2009), “nenhum outro poeta romântico brasileiro” fez mais citações de Byron do que Álvares de Azevedo, uma vez que

[...] As epígrafes de Byron perfazem um total de dezessete, com apenas uma traduzida, provavelmente por Francisco Otaviano. São quatro em *Lira dos vinte anos*, onde se encontra uma traduzida para o português, duas em *O poema do frade*, oito em *O Conde Lopo*, duas em *Noite na Taverna* e uma no discurso *À morte de Feliciano Coelho Duarte*. As obras de onde se retirou as epígrafes foram: cinco de *Childe Harold*, quatro de *Don Juan*, duas de *Caim*. Em *Darkness*, *Manfred*, *Mazeppa* e *Sardanapalus*, uma de cada. Das duas epígrafes restantes não há indícios da obra de onde foram extraídas. (CAVALCANTE, 2009, p.4, grifos da autora).

No que tange à contagem de Cavalcante (2009), vale agregar que ela esqueceu de acrescentar mais uma epígrafe em *O Conde Lopo*, e algumas citações que se encontram no corpo de algumas obras, a exemplo de uma em *Macário*: “*whose soul would sicken o'er the heaving wave*” (AZEVEDO, 2000, p. 517), de *O Corsário*; uma no ensaio *Fase Negra*: “[...]”

Manfredo não rolou pelos despenhadeiros do Jungfrau, porque a mão do caçador da montanha o susteve... Bocage não teve ninguém – ninguém! Dele – dele, mais que de Lord Byron, pudera dizer a voz da mágoa: *And none did love him*” (AZEVEDO, 2000, p. 742), de *Childe Harold* e uma no *Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849 na sessão acadêmica comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil*: “O gênio é esse sôfrego corcel dos *stepps* do Mar Negro onde estorcia-se, a transudar agonias cruentas, o herói do poema de Byron – *Away! Away! Avante! avante!* – Eis o brado das gerações inteiras” (AZEVEDO, 2000, p. 759), de Mazeppa. Ademais, em *O Conde Lopo*, conforme a tabela da introdução desta dissertação, constam 9 epígrafes ao invés de 8.

É pertinente lembrar a discussão da introdução a respeito das epígrafes em que Genette (2010) as compreende como acessórios que constituem relações paratextuais, com o intuito de comentar o título e o texto, apropriar-se das qualidades do autor e se filiar ao gênero literário, cuja mania oitocentista de epigrafar era uma forma de publicitação e erudição, enquanto Samoyault (2008) as entende como introdutórias que estabelecem relações intertextuais, cuja função era apropriar-se de prestígios e qualidades de trabalhos e escritores consagrados. Por sua vez, Cavalcante (2009) reiterou que o hábito de epigrafar os textos remonta ao século XVII, na França, sendo um recurso estilístico encarado como simbologia de eruditismo que se tornou vigente no centenário seguinte, que alude à definição genettiana. A autora percebeu que na obra azevediana as epígrafes “são utilizadas, às vezes, como introdução temática, às vezes apropriando-se do trecho e incluindo-o em seu próprio texto e recontextualizando-o. Azevedo cita, quase sempre, suas fontes, indicando a autoria e a obra original do trecho epigrafado” (CAVALCANTE, 2009, p. 4, 5). Nessa última citação, é notória uma consonância com o pensamento samoyaultiano de epigrafismo como introdução temática. Além disso, a constatação de Cavalcante é um grande avanço no distanciamento do conceito de “influência” e na familiaridade com o termo “apropriação”, que é basilar nesse trabalho.

A fim de apresentar um exemplo de apropriação azevediana de Byron, a pesquisadora mostra o poema “Vagabundo”, de *Lira dos vinte anos* (2000), também discutido por Sousa (2007), que tem uma epígrafe da estrofe CCVII do canto II de *Don Juan*. Para Cavalcante, o texto tem uma abordagem simples com marca epicurista, traçando o perfil de um jovem vagabundo com dons artísticos coadunados com poesia e com música e sem aptidão ou disposição ao trabalho e ao estudo, ou seja, não possui dons e responsabilidades. Ele se entrega aos prazeres, fazendo jus ao lema latino *carpe diem*. A ironia, o humor e a diversão permeiam os versos, a exemplo da condição miserável do eu-lírico, sem dinheiro e moradia; porém, sua riqueza intelectual seduz uma burguesa e uma criada. Há a dessacralização da figura feminina,

tendo em vista que é representada como viciada em prazeres efêmeros instigados por interesse financeiro. Assim, “O amor é, neste caso, leviano e descompromissado, dessacralizando a figura feminina tão endeusada no Romantismo. Esse poema é uma clara representação dos ideais propostos pelo byronismo” (CAVALCANTE, 2009, p. 6).

Identicamente a Bandeira (2000), Candido (2000) e Magalhães Júnior (1973), Cavalcante (2009) exemplificou também o fragmento intitulado “Invocação” do Canto II, de *O Conde Lopo* (2000), em que “Encontramos em Azevedo uma alma complexa de adolescente apaixonado pelo seu ídolo, fazendo de Byron o grande lírico [...] Azevedo transformou-o em sua própria musa, [...] encontrando nele o espelho de seu dramatismo, pessimismo, desespero e descrença, fazendo da poesia uma explosão da alma irrequieta e melancólica” (CAVALCANTE, 2009, p. 6). A pesquisadora citou também os cantos III e IV, da mesma obra, no qual o eu-lírico se afoga no álcool e na libertinagem movido por uma frustração amorosa. Além do mais, Cavalcante (2008) trouxe para a discussão duas cartas, uma de 27 de agosto de 1848 e outra de 4 de setembro de 1848, enviadas a Luís Antônio. Na primeira, o autor de *Lira dos vinte anos* expôs sua admiração pelo poema *Parisina*; já na segunda, escreveu uma tradução da introdução dela. Ademais, Cavalcante identificou as estâncias II e a parte II do canto I de *Childe Harold's Pilgrimage*, que se veem traduzidas no ensaio sobre *Rolla* de Musset. Essas traduções serão frisadas mais à frente no trabalho de Freire (2010).

No que diz respeito às obras prosaicas azevedianas, “Em *Macário*, a irreverência e o escárnio impregnam toda a obra, desde as primeiras palavras que o personagem, ao abrir a peça, pronuncia, até a última linha do texto” (CAVALCANTE, 2009, p.7). Nessa obra existem alguns aspectos byronianos; por exemplo, as personagens escarneiam da religião quando desrespeitam um frade, comparando-o a um burro, o que constitui a insubmissão ao sagrado filiada à rebeldia. Ademais, Satã desenvolve amizade com Macário¹⁰, a fim de influenciá-lo à devassidão que condenaria sua alma à perdição. No que concerne à personagem Satã, torna-se oportuno afirmar que é uma excelente apropriação do byronismo, pois, além de exercer uma função ativa, tem uma aparição corpórea que remete à obra *Cain*, de Byron. Também, “*Noite na taverna* é um livro de contos em que os personagens, sob influência do byronismo, são espíritos extremamente irônicos e melancólicos, representando, por meio de seus atos, a figura do anjo rebelde” (CAVALCANTE, 2009, p. 9, grifo da autora). Nessa novela, Satã não aparece, mas

¹⁰ O que chama muito a atenção, nesta obra, é a dualidade representada por Satã e Penseroso – personagens que podem ser lidos como alegorias da condição fragmentada de Macário. Neste sentido, a morte de Penseroso corresponderia ao fim da crença e das certezas, e a entrega de Macário ao ceticismo, à descrença, à devassidão... Também pode-se entender Penseroso como a mentalidade clássica, que não encontra lugar na modernidade, e Satã como os desregramentos do Romantismo, que prenuncia novos movimentos e novas estéticas.

pode-se dizer que as personagens o imitam na fala e nas ações em aderência às características supracitadas. Esse aspecto do Satanismo disposto acima, a partir da relação entre as obras supracitadas, terá uma atenção mais detida no terceiro capítulo dessa pesquisa. Diante disso, pode-se citar que

O jogo antitético da vida provoca um pessimismo extremo. Os personagens de Azevedo retratam este sentimento, mostram-se desencantados, levando uma vida desregrada como única forma de compensação da total infelicidade causada, principalmente, pela falta de amor. Influenciado pelo mal byrônico, o poeta vê no amor a impossibilidade de realização. Como Don Juan, os personagens de Azevedo caminham solitários e sem alento, afogando seus sonhos no vinho e nos braços da promíscua. Quanto mais eles se embrenham por esse caminho, mais sozinhos eles se encontram. O vazio interior deixa-os conscientes de suas almas inquietantes. Os seus personagens permanecem solitários e fechados, incapazes de viver em harmonia com a mulher amada, anulam a paz interior. Abalados nas bases, sentem-se desequilibrados e desamparados, frágeis diante da complexidade da vida e, ironicamente, tentam encontrar o ponto de apoio nos prazeres da vida. (CAVALCANTE, 2009, p. 15).

Em suma, para Cavalcante (2009), o aspecto central do byronismo na obra de Álvares de Azevedo é o pessimismo extremo, levando em consideração que as personagens não têm geralmente esperança de que as circunstâncias e as possibilidades atuais e futuras melhorem para que conquistem seu maior anseio que é a felicidade amorosa. Outros traços marcantes são a angústia, o controverso, a criminalidade, a degradação, o desamparo, o desencanto, o desengano, o desequilíbrio, a devassidão, o erotismo, o exílio voluntário, a fragilidade, a infelicidade, o insulto, a ironia, a irreverência, o macabro, a melancolia, a morbidez, a mortandade, a orgia, a rebeldia, o sarcasmo, o Satanismo, a semiconsciência no ápice do desespero existencial, o sofrimento, a solidão, o tédio, a tragicidade, a traição, a transgressão, os vícios, a vida desenfreada, inquietante e vazia e a zombaria. Indubitavelmente, o texto de Cavalcante dá um avanço solene, já que não só apresenta as epígrafes, mas também mostra exemplos indiretos ligados a temas, enredos e traduções. Como também, ao passo que os críticos anteriores focalizaram num único aspecto observado, que foi recorrentemente a ironia, ela fez um apanhado bem abrangente e se posicionou adversativamente, verificando que o pessimismo é o epicentro temático apropriado, o que confirma seu olhar crítico aguçado no tocante à relação dos autores analisados.

No mesmo plano, Rafael Freire fez a dissertação de mestrado denominada *Byron and Álvares de Azevedo: Byronism in Brazil* (2010), que foi uma das pesquisas que mais contribuíram para a discussão, tendo em vista que os trabalhos anteriores consistiram em

artigos, capítulos de livro e ensaios e não abarcaram plenamente o efeito causado pelo contato entre os autores. Freire (2010) formulou como surgiu o Romantismo brasileiro com ênfase na segunda geração, sistematizou como ocorreu a recepção byroniana no Brasil, quantificou as citações diretas em formato de epígrafes, fez análises de passagens indiretas e ressaltou as traduções de Álvares de Azevedo de enxertos byronianos. Dessa forma, pode-se dizer que esse foi o maior trabalho acerca desse assunto e serviu de força motriz para a execução desta atual pesquisa.

[...] As maiores características da geração byroniana estavam associadas aos principais fatores da poesia ou da vida de Lord Byron para o brasileiro: individualismo e subjetivismo, dúvida, desilusão, melancolia, pessimismo, cinismo e negativismo boêmio.

Entre os autores proeminentes do período no Brasil está Álvares de Azevedo (1831-1852) – o principal byronista brasileiro. Azevedo é o mais popular entre seus contemporâneos – e também entre os escritores brasileiros do século XX¹¹. A vida e a escrita de Azevedo relacionam-se com o tipo de imaginário sombrio e satânico associado ao Byronismo no Brasil mostrando-o um dos melhores intérpretes e discípulos de Byron. (Tradução minha).¹²

No capítulo *“The Epicurus Society and life in São Paulo”*, Rafael Freire (2010) discorreu sobre os aspectos de São Paulo do século XIX semelhante Alves (1998) e Santos (2004); todavia, valeu-se de documentos históricos produzidos por moradores da época tal como Álvares de Azevedo, sendo assim, um capítulo mais confiável e profícuo do que os antecedentes. Dentre esses arquivos recolhidos, a carta do poeta brasileiro enviada a Luís Antônio, datada de 20 de julho de 1848, é uma excelente descrição verossímil da cidade sudestina na qual cita: “[...] E além, lá ao longe, se levantava a cidade negra; e os lampiões, abalados pela ventania, pareciam esses meteoros efêmeros que se levantam das paludes e que as tradições do norte da Europa julgavam espíritos destinados a distrair os viandantes” (AZEVEDO, 2000, p. 801). Nessa correspondência, a cidade é retratada com aspectos góticos, sombrios e arcaicos. Em outra carta direcionada à irmã, datada de 12 de agosto de 1851, escreve que “[...] O céu tem névoas, a terra não tem verdura, as tardes não têm perfume. É uma miséria!

¹¹ Obs: O pesquisador se equivocou ao alocar Álvares de Azevedo no século XX.

¹² [...] *The main characteristics of the Byronic generation were associated with the principal features of Lord Byron’s poetry or life for the Brazilian: individualism and subjectivism, doubt, disillusionment, melancholy, pessimism, cynicism and bohemian negativism.*

Amongst Brazil’s prominent authors of the period is Álvares de Azevedo (1831-1852) – the foremost Brazilian Byronist. Azevedo is the most popular amongst his contemporaries - and also amongst twentieth century Brazilian writers. Azevedo’s life and writing related to the type of dark and satanic imaginary associated with Byronism in Brazil showing him to be one of the best interpreters and disciples of Byron. (FREIRE, 2010, p. 2, 3).

É para desgostar um homem toda a sua vida de ver ruínas! Tudo aqui parece velho e centenário... até as moças são insípidas como a mesma velhice!” (AZEVEDO, 2000, p. 834). Nesse outro escrito, a cidade é pintada com traços ofuscantes, inférteis, inodoros, deteriorados e vetustos, cujas facetas se expandem identicamente às moradoras.

Outra obra que caracteriza São Paulo oitocentista é *Macário* (2000), segundo o pesquisador. No “Primeiro episódio”, a personagem Satã menciona: “Não. Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia, iluminada, mas sombria como uma essa de enterro” (AZEVEDO, 2000, p. 523). Nota-se novamente o cenário mórbido comparado a um cemitério escuro e sombrio. Há também outros pormenores associados aos habitantes: “[...] as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu” (AZEVEDO, 2000, p. 524). Satã expõe totalmente o lado byroniano da população, citando que a devassidão era um aspecto comumente presente e que nem mesmo os líderes eclesiásticos estavam imaculados. Na argumentação freireana, levando em consideração uma cidade tão atrasada à moda medieval, é compreensível que os estudantes vissem nos vícios um refúgio à mesquinhez tediosa da vida. Para o pesquisador, essa válvula de escape é bem exposta na peça teatral supracitada:

Eis aí o resultado das Viagens. Um burro froixo, uma garrafa vazia. (*Tira uma garrafa do bolso*).

Cognac! És um belo companheiro de viagem. És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um canto misterioso que enleva! Cognac! Não te ama quem não te entende! não te amam essas bocas feminis acostumadas ao mel enjoado da vida, que não anseiam prazeres desconhecidos, sensações mais fortes! E eis-te aí vazia, minha garrafa! vazia como mulher bela que morreu! Hei de fazer-te uma nênia.

E não ter nem um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o *spleen*. O *spleen* encarnado na sua forma mais lúgubre naquela velha taberneira repassada de aguardente que tresanda! (AZEVEDO, 2000, p. 510, grifos do autor).

Nesse fragmento do “Primeiro episódio”, presencia-se o jovem estudante Macário, que tem um espírito de vida byroniano, sendo desapegado, descompromissado e despreocupado com as responsabilidades da vida. Com isso, ele abandona o lar e sai com seu burro à procura de diversões, entretenimentos, prazeres e vícios. Macário é viciado em bebidas, fumo e sexo; no exemplo acima ele idealiza o Cognac em comparação ao silêncio de um vigário, que simboliza a calma da vida, e a mulher bela e morta, que representa a vacuidade existencial.

O *spleen*, palavra inglesa que significa baço, órgão do corpo que já foi considerado como responsável pelos sentimentos de angústia, desânimo e tédio, os quais constituem a melancolia, seria o fim de todos aqueles que não conseguem respectivamente amor, vinho e fumo, pois para a filosofia byroniana, viver sem vícios adoce a mente, ao passo que ter vícios enfermiza o corpo, crendo que ambos os modos de vida seriam prejudiciais à existência e à felicidade. Portanto, é fundamental equilibrar a escassez e a abundância no uso de válvulas de escape.

Levando-se em consideração os trechos literários dispostos acima, Rafael Freire (2010) pressupôs que a ficção azevediana é uma representação possível da realidade paulista oitocentista. À vista disso, em razão de os jovens conviverem num ambiente tão arcaico e tenebroso, o pesquisador inferiu que o espaço os “influenciou” na aderência e no desenvolvimento do modo de vida byroniano. O arcaísmo e a tenebrosidade só foram rompidos minimamente com o surgimento da Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco, em 1827. Essa instituição educacional se tornou local de aglomeração juvenil, inclusive de discentes que estudavam Direito em Portugal devido à inexistência desse curso no Brasil. Nela, Álvares de Azevedo, um dos acadêmicos legistas, em 1848, aos 17 anos, escreveu ensaios políticos, trabalhos críticos e praticamente todas as suas obras literárias. Ademais, ele colaborou com a fundação da Sociedade Epicurista e Maçônica, que foi a primeira versão brasileira da *Société Philomatique de Paris*, onde os jovens universitários se reuniam, a fim de discutir temas multidisciplinares ligados sobretudo à filosofia byroniana para simultaneamente praticá-los.

Em continuidade à discussão, no capítulo “*Alcool e tabacco*”, Rafael Freire (2010) abordou que a menção a bebidas e a cigarros na poesia ultrarromântica foi uma inspiração byroniana. Essas substâncias estão essencialmente associadas à ostentação juvenil e à fugacidade psíquica da realidade doentia e mórbida. Para o pesquisador, Álvares de Azevedo não somente externou essa temática devido à filiação à filosofia byroniana, mas também consumiu bebidas como cognac e vinho e fumou cigarros e charutos, cujo apontamento alude ao biografismo presente nos trabalhos de Romero (2000), Veríssimo (2000), Carvalho (2000), Bandeira (2000), Stegagno-Picchio (2000) e Santos (2004). Um dos exemplos em que essa temática consta está no poema “*Idéias íntimas*”, *Lira dos vinte anos* (2000), a exemplo do fragmento XIV: “Eia! bebamos! / És o sangue do gênio, o puro néctar / Que as almas de poeta diviniza, / O condão que abre o mundo das magias! / Vem, feroso *Cognac*! É só contigo / Que sinto-me viver” (AZEVEDO, 2000, p. 210, grifo do autor). Freire (2010) comentou que nesse trecho é dado à bebida o poder de criação, inspiração e estimulação à leitura e à escrita.

Ademais, por citar anteriormente ao enxerto Satã, entregando a bebida ao eu-lírico, é como se ele fosse um garçom que desejasse proporcionar alegria e produtividade a seus adeptos. Outros textos identificados e analisados pelo autor são os poemas “Spleen e charutos”, de *Lira dos vinte anos*, em que na terceira parte há a epígrafe “*Eat, drink, and love; what can the rest avail us?*” (AZEVEDO, 2000, p. 233, grifo do autor) e “Soneto”, de *Lira dos vinte anos*, no qual o eu-lírico compara a fumaça à fragrância balsâmica sagrada: “Numa fumaça o canto d'alma escuto... / Um aroma balsâmico respiro, / Oh! deixai-me fumar o meu charuto!” (AZEVEDO, 2000, p. 239). Por sua vez, na prosa, em *Noite na taverna*, um dos taberneiros diz: “– O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda os cachimbos!” (AZEVEDO, 2000, p. 565). Para o pesquisador, esses trechos deixam nítida a filosofia byroniana de que a comida, a bebida, o sexo e o fumo tornam a vida plenamente desfrutável. Tendo em vista isso, Rafael Freire (2010, p. 35) considerou que “no romantismo e especialmente para Álvares de Azevedo, como ilustrado nos exemplos acima, o tabaco e o álcool funcionam como: símbolos, elementos estéticos e mecanismos que funcionam como suportes para a criação poética”. (Tradução minha).¹³

Em prosseguimento, no capítulo “*The Epicurus Society*”, Freire (2010) mostra que o Romantismo, o byronismo e a Sociedade Epicurista e a Maçonica se conectaram intimamente devido às práticas ritualísticas ocultas e obscuras. Na Inglaterra, Byron foi um dos fundadores e expoentes dessas sociedades que serviram de inspiração para réplicas em diversas partes do mundo, a exemplo de São Paulo. À guisa de detalhamento, a primeira sociedade foi criada em 1845 em homenagem a Epicuro, filósofo grego, que pregava um modo de vida desapegado a tudo e sem temor à morte. Não obstante, segundo Freire (2010), houve uma deturpação da teoria filosófica epicurista, sobretudo pelos membros pertencentes à paulista, já que começaram a desenvolver vícios prejudiciais à saúde, chegando próximo à overdose em álcool, comida, tabaco e sexo, o que obviamente reduziu a perspectiva de vida desses adeptos, que geralmente não atingiam os 30 anos.

Nos encontros da sociedade, conforme foi referido por Alves (1998) e Santos (2004), os jovens costumavam ler obras byronianas. Um dos poemas mais lidos foi “*Lines inscribed upon a cup formed from a skull*¹⁴”, que muitos associam a um incidente biográfico em que

¹³ [...] that Romanticism and specially for Álvares de Azevedo, as illustrated in the examples above, tobacco and alcohol function as: symbols, aesthetic elements, and mechanisms that work as mediums for poetical creation.

¹⁴ I.

*Start not--nor deem my spirit fled:
In me behold the only skull,
From which, unlike a living head,*

Byron teria encontrado um crânio humano nos jardins de *Newstead Abbey*, sua residência, usando-o de taça durante uma festa. Inspirando-se nesse relato ou lenda, houve rumores de que os estudantes epicuristas paulistas vestidos com capuz preto adentravam cemitérios, desterravam cadáveres, roubavam-lhes os crânios para imitar o ídolo, simulavam enterros nas mesmas covas abertas, faziam festas ali, dançando, cantando, rezando orações satânicas e tendo relações sexuais. Além do cemitério, Freire (2010) acrescentou que existia um ponto de encontro fixo conhecido como “Chácara dos ingleses”, onde se praticavam os atos mais assustadores e depravados possíveis que superavam superlativamente os citados acima. Vale grifar que essas informações podem ser verdadeiras, hiperbólicas ou *fake news* da época, pois muitos relatos não foram documentados devidamente nem testemunhados, o que os torna conjecturas ou ficções. Para o autor, “Afirmar se tais performances foram reais ou não é bastante difícil. Muitos relatos dão a impressão de que os alunos que imitavam Byron em suas vidas diárias o faziam sem perceber qualquer outro fator além de seus devaneios literários”. (Tradução minha)¹⁵. Conforme já enfatizado, essas orgias e cerimônias foram devaneios literários ou superinterpretações inapropriadas das obras de Byron (ECO, 2018).

Whatever flows is never dull.

2.

*I lived, I loved, I quaff'd, like thee:
I died: let earth my bones resign;
Fill up--thou canst not injure me;
The worm hath fouler lips than thine.*

3.

*Better to hold the sparkling grape,
Than nurse the earth-worm's slimy brood;
And circle in the goblet's shape
The drink of Gods, than reptile's food.*

4.

*Where once my wit, perchance, hath shone,
In aid of others' let me shine;
And when, alas! our brains are gone,
What nobler substitute than wine?*

5.

*Quaff while thou canst: another race,
When thou and thine, like me, are sped,
May rescue thee from earth's embrace,
And rhyme and revel with the dead.*

6.

*Why not? since through life's little day
Our heads such sad effects produce;
Redeem'd from worms and wasting clay,
This chance is theirs, to be of use.*

(BYRON, 2019, p. 3803-3811).

¹⁵ *To affirm whether such performances were real or not is rather difficult. Many accounts give the impression that the students who imitated Byron in their daily lives did it very unaware of any other factor beyond their literary daydreaming.* (FREIRE, 2010, p. 48).

Posteriormente, no capítulo “*Álvares de Azevedo*”, Freire (2010) salientou que a obra azevediana não é completamente byroniana. Por exemplo, *Lira dos vinte anos* (2000) é um livro dicotômico, pois enquanto a primeira parte exalta os sonhos, a figura feminina, a noite, as paisagens italianas, a religiosidade, a natureza etc, a segunda descreve o humor, a ironia, a luxúria, o satanismo. Ou seja, a primeira parte é majoritariamente não-byroniana e a segunda é primordialmente byroniana. Até nesse sentido, existe uma relação de Álvares de Azevedo com seu ídolo, em concordância ao que foi exposto na introdução. Não é em vão que, no prefácio à segunda parte, o poeta paulista (2000, p. 190) advertiu seus leitores: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página!” e comparou a primeira sessão a Ariel, alma angelical, e a segunda a Caliban, alma demoníaca, metaforizando a partir de *A Tempestade*, de Shakespeare. Ademais, Freire (2010) contou 12 epígrafes epígrafes byronianas:

‘Saudades’ or ‘Longings’

‘Tis vain to struggle – let me perish young!’
(Byron, ‘Stanzas to the Po’ 65, 49)

‘Vagabundo’ or ‘Tramp’

‘Eat, drink and love; what can the rest avail us?’
(Byron, *Don Juan*, II, 1655)

Sombra de D. Juan’ or ‘The Shadow of D. Juan’

‘A dream that was not all a dream’
(Byron, ‘Darkness’, 1)

‘Canto Primeiro’ O or ‘First Canto’ The Friar’s Poem

‘Man being reasonable must get drunk
The best of life is intoxication...’
(Byron, *Don Juan*, II, 1425-1426)

Canto Segundo’ O or ‘Second Canto’ The Friar’s Poem

‘And her head droop’d, as when the lily lies
O’ercharged with rain.’
(Byron, *Don Juan*, IV, 467-468)

‘Primeira Parte’ O Conde Lopo or ‘First Part’ The Count Lopo

‘Eat, drink and love; what can the rest avail us?’
(Byron, *Don Juan*, II, 1655)

‘Canto I, Vida da Noite’ O Conde Lopo or ‘Canto I, Night’s Life’

‘And none did love him’
(Byron, *Childe Harold*, I, 73)

‘Canto II, Febre’ O Conde Lopo or ‘Canto II, Fever’

‘Hark! The lute
The lyre, the timbrel, the lascivious
Twinklings of beeling instruments, the
Softening voices of women.’
(Byron, *Sardanapalus*, act I)

‘Segunda Parte’ O Conde Lopo or ‘Second Part’

‘Our life is twofold’
(Byron, ‘The Dream’, I, 1)

‘**Canto IV, Fantasmagorias**’ *O Conde Lopo* or ‘**Canto IV, Phantasmagoria**’
‘A change came on the spirit of my dream’
(Byron, ‘The Dream’, III, 1)

‘**Terceira Parte**’ *O Conde Lopo* or ‘**Third Part**’
‘And thou fresh breaking day, and you, ye mountains,
Why are ye beautiful? I cannot love ye.’
(Byron, *Manfred*, act I, 2, 9-10)

‘**Canto V, No Mar**’ *O Conde Lopo* (two quotes) or ‘**Canto IV, At the Sea**’
‘And now Childe Harold was sore sick at heart.
And from his fellow bacchanals would flee;
.....
.....
.....
And from his native land resolved to go,
And visit scorching climes beyond the sea;
With pleasure drugg’d, he almost long’d for woe,
And e’en for change of scene would seek the shades below’
(Byron, *Childe Harold*, I, 46-54)

‘.....
But I, who am of lighter mood,
Will laugh to flee away.’
(Byron, *Childe Harold*, I, 172-173).
(FREIRE, 2010, p. 71-73, aspas, grifos e parênteses do autor).

Indo de encontro à citação supracitada, Freire (2010) não incluiu 1 epígrafe em *O Conde Lopo*, Canto IV, oriunda de *Mazeppa*; 2 em *Noite na taverna*, nos contos de Solfieri e Bertram, provenientes respectivamente de *Cain* e *Childe Harold*, e 1 no discurso *À morte de Feliciano Coelho Duarte*, também de *Cain*. Além disso, ele não agregou algumas citações internas às obras, como 1 em *Macário*, de *The Corsair*, 1 no *Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849 na sessão acadêmica comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil*, de *Mazeppa*, e 1 no ensaio *Fase Negra*, de *Manfred*. Para Freire (2010), essas epígrafes são usadas geralmente como introdução temática sem relação evidente com o conteúdo dos poemas, cujo comentário se enquadra na categorização de Samoyault de que as epígrafes são paratextos introdutórios que servem para apropriar-se normalmente das qualidades de trabalhos e escritores consagrados. Porém, ao interpretá-las com mais afinco, nota-se que esses paratextos se relacionam com as obras de Byron.

Em seguida, no capítulo “*Byron translated*”, Freire (2010) deu espaço às traduções azevedianas de fragmentos byronianos. Por exemplo, em uma correspondência datada de 27 de agosto de 1848, Álvares de Azevedo expressou que rascunhou um poema, o qual foi “Imitado de Byron”. Além disso, expôs que fez uma tradução das primeiras linhas de *Parisina*. Conforme

mencionou Magalhães Júnior (1973), o jovem poeta tinha uma extraordinária habilidade para o estudo de línguas estrangeiras, por isso escreveu algumas cartas nesse idioma e até mesmo se tornou monitor em sua turma. Com isso, é compreensível o fato de que ele tenha lido e traduzido alguns trechos marcantes de obras byronianas com tamanha qualidade. Freire (2010) focalizou nessa tradução, mas consoante ao que foi discutido no artigo de Cavalcante (2009), o poeta romântico também traduziu as estâncias II e a parte II do canto I de *Childe Harold's Pilgrimage*, que constam no ensaio sobre *Rolla de Musset*.

I.
*It is the hour when from the boughs
 The nightingale's high note is heard;
 It is the hour when lovers' vows
 Seem sweet in every whispered word;
 And gentle winds, and waters near,
 Make music to the lonely ear.
 Each flower the dews have lightly wet,
 And in the sky the stars are met,
 And on the wave is deeper blue,
 And on the leaf a browner hue,
 And in the heaven that clear obscure,
 So softly dark, and darkly pure,
 Which follows the decline of day,
 As twilight melts beneath the moon away.*
 (BYRON, 2019, p. 26663).

É a hora em que juras de amores
 Soam doces nas vozes tremidas
 E auras brandas e as águas vizinhas
 Murmuriam no ouvido silente...
 Cada flor, à **noitinha**, de leve
 Com o orvalho se inclina tremente
 E se encontram nos céus as estrelas,
 São as águas d'azul mais **escuro**,
 Têm mais **negras** as cores as folhas,
 Desse **escuro** o céu vai-se envolvendo
 Docemente tão **negro** e tão puro
 Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo,
 Qual fina o crepúsculo – a lua nascendo.
 (AZEVEDO, 2000, p. 809).

Rafael Freire (2010) frisou que Byron empregou o tetrâmetro iâmbico¹⁶, ao passo que Álvares de Azevedo preferiu o trímetro dactílico¹⁷, que são versos com nove sílabas acentuadas na terceira, sexta e nona, cuja mudança produziu uma musicalidade mais interessante ao poema

¹⁶ Tetrâmetro iâmbico é o verso em que há a alternância consecutiva de 4 sílabas tônicas e 4 sílabas átonas.

¹⁷ Trímetro dactílico é o verso em que há a alternância consecutiva de 3 sílabas tônicas e 3 sílabas átonas.

se comparada ao original. Além disso, o poeta brasileiro diminuiu a quantidade de versos, de 14 para 13, e mudou a métrica dos dois últimos versos para o pentâmetro iâmbico¹⁸, a fim de preservar as rimas paralelas. Ademais, o jovem escritor traduziu a primeira estrofe com fidelidade ao espírito byroniano; contudo, seu crepúsculo é mais sombrio que o de Byron, utilizando cinco palavras explicitamente relacionadas à noite: “noitinha”, “escuro” (2 vezes), “negras” e “negro”, à medida que Byron não usou “black”, mas nuances dele: “mais profundo”, “marrom” e “suavemente escuro”. De acordo com Freire (2010), a conclusão da primeira estrofe que mostra “Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo, / Qual fina o crepúsculo – a lua nascendo” (AZEVEDO, 2000, p. 809) faz uma cena em que o dia morre entre as nuvens num céu que é “negro” e não apenas “escuro” como Byron.

Além das traduções azevedianas, segundo Freire (2010), no Brasil as obras de Byron circulavam em inglês e francês com abundância e facilidade. Com o tempo, surgiram versões em espanhol e alemão que totalizaram mais de 50 tradutores byronianos. Houve versões em português feitas por Tibúrcio Antônio Craveiro, de *Lara*; por Castro Alves dos poemas “*Lines Inscribed upon a Cup Formed From a Skull*”, “*The Darkness*” e do conto *The Prisoner of Chillon*; por Fagundes Varela de partes do canto I, de *Childe Harold’s Pilgrimage*; por Francisco Otaviano de Almeida Rosa, de trechos do canto III, de *Don Juan*, do canto I, de *Childe Harold’s Pilgrimage* e dos poemas “*Euthanasia*” e “*The Dream*”. Freire (2010, p. 80) citou que “[...] O impulso entre os românticos brasileiros para traduzir Byron foi impressionantemente extenso: mais de cinquenta tradutores, e a maioria das principais figuras do romantismo brasileiro não apenas lendo e referenciando, mas também traduzindo Byron”. (Tradução minha).¹⁹

Seguindo a linha tênue, no capítulo “*Translations*”, Freire (2010) mostrou que houve uma preferência brasileira por certas obras byronianas, as quais foram traduzidas mais vezes, geralmente as de cunho amoroso em detrimento das satíricas. Por exemplo, de *Don Juan* inicialmente foram traduzidas apenas partes específicas, como os cantos III e XVI, que não refletem o tom irônico, a marca registrada da narrativa. O pesquisador sugeriu que essa renúncia ocorreu porque os tradutores achavam os livros satíricos mais difíceis de serem traduzidos e não se voltavam para o contexto político e econômico inglês ou por se oporem à imagem

¹⁸ Pentâmetro é o verso em que há a alternância consecutiva de 5 sílabas tônicas e 5 sílabas átonas.

¹⁹ [...] *The impulse among Brazilian Romantics to translate Byron was impressively extensive: more than fifty translators, and most of the major figures of Brazilian Romanticism not only reading and referencing but also translating Byron.*

byroniana difundida no Brasil. No entanto, o comentário de Freire se opõe à visão de Onédia Barbosa (1973) de que o Byron-byroniano aliado sobretudo à ironia e à sátira era justamente o mais fácil de entender e traduzir, por isso teria conseguido atingir de jovens acadêmicos a pessoas menos escolarizadas. À guisa quantitativa, foram feitas 18 traduções de *Childe Harold*; 14 de *Parisina*; 6 de *Lara*; 3 de *The Giaour*; 3 de *Oscar of Alva*; 9 de *The Hebrew Melodies*; 4 de *Mazepa*; 5 de *The Corsair* e 3 de *The Bride of Abydos*. Com isso, Freire (2010, p. 90, 91) resumiu que “Assim, um exame das obras selecionadas para tradução e o número de traduções a que cada obra foi submetida demonstra que, de um modo geral, os românticos brasileiros se concentraram no ‘herói byroniano’ e desfocalizaram os aspectos satíricos, políticos, históricos e naturais do byronismo”. (Tradução minha).²⁰

Na mesma esteira, no capítulo “*Byron reconstructed*”, Freire (2010) apresentou outra tradução azevediana de Byron, desta vez, de *Childe Harold’s Pilgrimage*, que se encontra no ensaio sobre *Rolla*, de Alfred de Musset, no qual Álvares de Azevedo o comparou a *Giaour*, a *Beppo* e a *Childe Harold*. Para o poeta brasileiro, “[...] Childe Harold [...] é o fel da blasfêmia, tressuando da esponja prene – é a vida que se estorce como a serpe na vasca moribunda – é o sangue que rebenta mais vivo, o pulso tufoso que bate mais a tropel como nos peitos do cavalo estafado do deserto – o coração que afana ao derramar das veias” (AZEVEDO, 2000, p. 678). Percebe-se o excesso de metáforas para descrever a beleza e a grandiosidade dessa obra byroniana associada ao fel, à vida, ao sangue e ao coração, isto é, essencial à obra byroniana e à literatura mundial. Vale citar a versão original e a tradução azevediana:

*Whilhome in Albion's isle there dwelt a youth,
Who ne in Virtue's ways did take delight;
But spent his days in riot most uncouth,
And vexed with mirth the drowsy ear of Night.
Ah me! in sooth he was a shameless wight,
Sore given to revel and ungodly glee;
Few earthly things found favour in his sight
Save concubines and carnal companie,
And flaunting wassailers of high and low degree.*

*Childe Harold was he hight: — but whence his name
And lineage long, it suits me not to say;
Suffice it, that perchance they were of fame,
And had been glorious in another day:
But one sad losel soils a name for ay,
However mighty in the olden time;
Nor all that heralds rake from coffined clay,
Nor florid prose, nor honied lies of rhyme,*

²⁰ Thus an examination of the works selected for translation and the number of translations each work underwent demonstrates that, generally speaking, the Brazilian Romantics focused on the ‘Byronic Hero’ and deemphasized the satirical, political, historical, and natural aspects of Byronism.

Can blazon evil deeds, or consecrate a crime.
(BYRON, 2019, p. 8409-8417).

Nessa ilha de Albion houve um mancebo
Que nunca amara da virtude o trilho:
Porém na perdição gastava os dias
Cansando entre alarido à noite os sonos:
Ai! Na verdade – que era um ser perdido.
Chegado ao crime em júbilos malditos!
Pouco da vida lhe acordava um riso
Exceto amantes, e **carnais orgias**
De todo o grau – altivos bebedores!

Era **nobre** Child Harold – donde o nome
E a longa estirpe – não me cabe a lenda –
Disse-os a fama por ventura outr’ora –
Foi-lhes glórias talvez em outros dias
Mas deslustra um brasão infâmia eterna
Valente embora os perpassados tempos;
Nem os roubos da heráldica aos sepulcros
Da prosa as flores, falsos méis de rimas
Podem manchas doirar, sagrar um crime.
(AZEVEDO, 2000, p. 681).

Freire (2010) analisou que a tradução azevediana tem um teor mais macabro, orgíaco e sombrio se comparada à original. Por exemplo, houve o emprego de um vocabulário mais análogo ao modo de vida byroniano quando mudou as expressões “revel” por “crime”, “ímpio” por “maldito” e “companhia carnal” por “carnais orgias”. Ademais, notou-se a modificação de “alto” por “nobre”, sugerindo que o jovem Harold era de origem aristocrática. Esses tipos de mudança eram comuns nas traduções brasileiras, aludindo que ocorreu uma possível superinterpretação da obra byroniana ou uma tendência a ligar a vida polêmica do autor às suas obras. Dessa forma, Freire (2010, p. 106, aspas do autor) expressou que “Esse foco no lado sombrio de Byron, quando a maior parte de sua obra não tinha nada de macabro, era aparentemente desproporcional ao poder e à quantidade de poesia ‘satânica’ ou gótica em toda a Europa”. (Tradução minha).²¹ Dessas traduções, pode-se tirar que o lado mais sombrio das versões de Álvares de Azevedo se deve ao contexto econômico, político e social onde ele vivia em São Paulo, cidade agropecuária em comparação com Londres onde morava Byron, cidade inglesa que foi o berço da industrialização moderna.

Destarte, Freire (2010) finalizou a pesquisa com a afirmação de que a segunda geração romântica brasileira teve a imagem de Byron como divindade. O ponto máximo do byronismo nacional foi a Sociedade Epicurista formada por estudantes de Direito em São Paulo que

²¹ *This focus on the darker side of Byron when most of his work had nothing of the macabre was then, apparently, disproportionate to the power and quantity of ‘Satanic’ or gothic poetry in the whole of Europe.*

imitaram as façanhas do ídolo e posteriormente apropriaram-se do álcool e do tabaco, substâncias emblemáticas na obra byroniana, consumindo-as e ficcionalizando-as. Além do mais, de acordo com o pesquisador, especificamente em Álvares de Azevedo, outros traços absorvidos foram a desilusão, a ironia, a melancolia, o amor inacessível, o anseio pela morte e o esquecimento. Concernente ao molde imitativo, as obras *O Conde Lopo* (2000) e *O poema do Frade* (2000) são as melhores invenções azevedianas de cunho byroniano. Retoma-se o resultado sobre as traduções, verificando que as obras mais traduzidas foram *Parisina*, *To Inez*, *Childe Harold's Pilgrimage*, *The Corsair*, *The Giaour* e *Lara*. Segundo o crítico, o poeta paulista leu Byron em inglês²², logo suas traduções vêm diretamente do original em oposição às traduções de seus contemporâneos oriundas de versões francesas. Por fim, Freire reconheceu que seu trabalho seria um ponto de partida para futuras pesquisas, tendo em vista que não foram incluídos aspectos como as incontáveis e recônditas alusões indiretas às obras byronianas, por isso exprimiu que “[...] Certamente há muito mais a ser pesquisado sobre a ligação de Azevedo com Byron e sua associação com um tipo especial de romantismo que se construiu sobre o ícone de Byron, mas sem sua participação ‘ativa’”²³(FREIRE, 2010, p. 112, aspas do autor e tradução minha). Com isso, tendo essa necessidade de maior explanação, essa presente dissertação veio à lume.

Em prosseguimento, no artigo *Byron e os românticos brasileiros* (2011), Solange Oliveira concluiu que a obra byroniana ecoou enormemente na Europa, em especial; na literatura francesa, destacando-se Lamartine, Vigny e Musset. Por sua vez, no Brasil, são visíveis ressonâncias byronianas em autores românticos como Gonçalves Dias, em poemas como “A Tarde”, “Sonhos” e “O pirata”; Fagundes Varela, em poemas como “Arquétipo”, “Noturno”, “Tristeza”, “O mar”, “Oriental”, “Visão” e “Vozes da América”; Castro Alves, em poemas como “Uma página da escola Realista”, “O derradeiro amor de Byron” e “Dedicatória”; Junqueira Freire, em poemas como “Autobiografia” e “Canção oriental”, e principalmente em Álvares de Azevedo, em poemas como “À minha mãe”, de *Poesias diversas*, “12 de setembro”, “Saudades”, “Terza rima”, “Spleen e charutos”, “Vagabundo”, “Idéias íntimas”, “É Ela, É Ela, É Ela, É Ela” e “Meu sonho”, todos de *Lira dos vinte anos*. Por causa disso, ela expressou que “Essa face de Byron desponta num único poeta brasileiro, Álvares de Azevedo, cuja poesia,

²² Embora cite que Álvares de Azevedo leu as obras byronianas no original, conforme já foi exposto, no século XIX, no Brasil, as obras de Byron estavam disponíveis somente em francês (DEAECTO, 2011).

²³ [...] *There is certainly much more to be researched about Azevedo's connection with Byron and his association with a special type of Romanticism that was built on the icon of Byron but without his 'active' participation.*

refletindo a ambigüidade estilística de Byron, dialoga tanto com o Byron romântico quanto com o satírico, herdeiro da escola neo-clássica inglesa” (OLIVEIRA, 2011, p. 151).

Dentre os temas byronianos que mais aparecem nas obras dos autores supracitados, para Oliveira (2011) se sobressaem o ceticismo, o culto da morte, os vícios, o sentimento de culpa, o sombrio, a auto-piedade, o hiper-individualismo, os aspectos orientais, a angústia existencial, a rebeldia, a liberdade, a soberba, o maldito, a errância, o satírico, a solidão, o desespero etc. Todos esses traços enumerados se verificam na obra azevediana com recorrência, logo “[...] Álvares de Azevedo não pôde realizar as promessas da produção juvenil. Morto aos vinte e dois anos²⁴, não atingiu o nível de realização de Byron. Destaca-se, contudo, como o mais byrônico de nossos românticos, dada a ambigüidade temática e estilística, característica do predecessor inglês” (OLIVEIRA, 2011, p. 152, 153). Conforme se vê, para a pesquisadora, o poeta brasileiro não atingiu o nível de Byron devido à sua morte tenra, entretanto conseguiu espelhar tão bem os ideais byronianos que o alcunhou de “o mais byrônico de nossos românticos”, o que remete aos comentários de João Hansen (1998), Agripino Grieco (2000) e Santos (2004).

Solange (2011) salienta que também existem divergências entre Byron e os românticos brasileiros; por exemplo, ao passo que Byron negligenciou as questões políticas inglesas, tratando da concepção de liberdade a partir de uma perspectiva mais genérica, abstrata e anárquica, os poetas brasileiros a representaram por intermédio de problemáticas brasileiras vigentes normalmente em relação ao indígena e à escravidão, nas primeira e terceira gerações do Romantismo. Mesmo assim, “[...] os textos do poeta britânico e os dos românticos brasileiros configuram uma relação intertextual polifônica, entremeada de vozes ora convergentes ora dissonantes. Encontros e desencontros realçam as divergências de suas semelhanças: ao dialogar com vozes distantes, nossa criação literária deixa ouvir bem alto seu timbre nacional” (OLIVEIRA, 2011, p. 154). Dessa forma, Oliveira inferiu que os escritores brasileiros se apropriam do objeto literário byroniano; porém, colocam-no invertido do olhar global à visão nacional.

Hodiernamente Maria Lima, em *A poesia da literatura brasileira: do barroco ao modernismo* (2020), exprimiu que Álvares de Azevedo sofreu “influência” de George Gordon, Mary Shelley, Alfred de Musset e Victor Hugo. Do primeiro, a estudiosa se atentou que Álvares de Azevedo buscou a imaginação criadora, o subjetivismo, a solidão, o desânimo, a melancolia, o pessimismo, o sonho, a morbidez, o satanismo, paixões exasperadas e as saudades. A pesquisadora implementa que “[...] ele foi dos primeiros a utilizar a ironia como técnica poética

²⁴ Na verdade, Álvares de Azevedo faleceu antes de completar 21 anos de idade.

e a incorporar à sua poesia a descrição de objetos cotidianos como o charuto, a lamparina, o conhaque, sua cama, seus livros” (LIMA, 2020, p. 196,197). Dessas características supraditas, a saudade é um aspecto percebido primordialmente por ela, o qual, de fato, é uma faceta visível principalmente na obra *Don Juan e Childe Harold*. Para ela, os traços mencionados acima também são oriundos de Mary Shelley, Alfred de Musset e Victor Hugo, mostrando que o byronismo do poeta brasileiro é coado por um sincretismo de vozes.

Por fim, no presente ano, Lorena Amaral, na monografia *A influência de Byron e do Romantismo Gótico em Álvares de Azevedo, Fialho de Almeida e Apollinaire* (2023), percebeu que “O espírito jovial e inovador de Azevedo faz com que ele se inspire no byronismo como elemento que proporciona a manifestação da irreverência, da rebeldia, da transgressão, da insatisfação e da ironia [...] Azevedo reverencia Byron como homenagem e/ou como *influência*” (ARAÚJO, 2023, p. 21, grifo meu). A autora acaba replicando os elementos que foram discutidos nos últimos séculos e como vários críticos dispostos retoma o termo “influência”. É oportuno citar que esse vocábulo é questionado bastante nesta dissertação, pois segundo Nitrini (2021, p. 21) é um “conceito que ocupará um importante lugar na literatura comparada como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas, sobretudo, da primeira metade do século XX e que também será alvo de profundas críticas a partir dos anos 50”. Há quase um século a ideia de “influência” vem sendo revisada devido à compreensão imanente de superioridade do influenciador com relação àquele que é influenciado. Devido a isso, afirma-se contemporaneamente que um *digital influencer* é alguém com um modo de vida superior, cobiçado e imitado pelos seus seguidores influenciados, os quais buscam avidamente esse padrão de vida.

Em suma, a partir do que foi abordado acima, tornou-se perceptível que os críticos transitaram na constatação de que as leituras causaram efeitos no jovem escritor, metamorfoseando sua conduta quando ele imitou e ficcionalizou as aventuras e as artimanhas das personagens byronianas. De início, no que diz respeito à crítica dos séculos XIX, Jaci Monteiro (1862) identificou que as composições, o estilo e o temperamento poético azevedianos se aliam à linguagem melancólica, arrebatadora, suave, apaixonada, frenética e violenta; Machado de Assis (1864, 1866 e 1896) se referiu à *melancholy*, ao *humour* e ao ceticismo; Sílvio Romero (1888) notou o ceticismo, a melancolia, a imaginação, as dualidades ideal e ironia, sinceridade e sarcasmo e pureza e grosseria. Vê-se a predominância da referência à melancolia.

Em continuidade, no século XX, José Veríssimo (1916) inferiu a idealização da figura feminina, a ironia amarga, a morte obsessiva e a sentimentalidade acerba e zombeteira da vida;

Ronald de Carvalho (1919) averiguou o amargor irônico, o *humour* e o sarcasmo; Agripino Grieco (1932) pontuou a boemia, a sátira, o Satanismo e o *humour*; Manuel Bandeira (1944) verificou a ironia, o erotismo, a melancolia e a obsessão pela morte; Antônio Candido (1957) mostrou o cansaço de viver, o anseio exacerbado pelo fim, a sensualidade, a idealização feminina, a nostalgia do vício e da revolta; Afrânio Coutinho (1959) percebeu o sonho, o devaneio, a morte, o ambiente noturno (as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos), o mágico e o natural (o véu, o perfume e a sombra); Pires de Almeida (1962) dispôs as orgias e as cerimônias satânicas; Magalhães Júnior (1973) pontuou as invocações a Byron; Luciana Stegagno-Picchio (1997) observou a libertinagem; João Hansen (1998) averiguou o criticismo ligado ao psicologismo humano; Cilaine Alves (1998) discutiu as imagens macabras associadas à melancolia, à misantropia, à ironia, à crença, ao ceticismo, ao desengano, à morbidez, à dor, à tristeza, à desilusão, a trevas, a enlutamento, a sombras etc constituintes do grotesco e do macabro. Nota-se a recorrência do aspecto irônico.

No século XXI, Karine dos Santos (2004) discorreu sobre a ironia, a descrença, a desesperança, o desespero, a dúvida, a desilusão, o erotismo, a indecisão, o pessimismo, o gótico, a boemia, o Satanismo, o egocentrismo, o narcisismo, a angústia, a inquietação, o tédio, a melancolia, a rebeldia, a solidão, o humor, o saudosismo, a incompreensão do mundo, a inadaptabilidade social, a obsessão pela morte, a idealização e a dessacralização da figura feminina em comparação à figura angelical e à meretriz, a evasão da realidade incompreensível a mundos quiméricos e fantasiosos e o paradoxo entre devassidão e religiosidade; Lúbia Sousa (2007) listou o *spleen*, a melancolia, o pessimismo, o tédio, o mistério e o diabólico; Maria Cavalcante (2009) constatou o pessimismo extremo, a angústia, o controverso, a criminalidade, a degradação, o desamparo, o desencanto, o desengano, o desequilíbrio, a devassidão, o erotismo, o exílio voluntário, a fragilidade, a infelicidade, o insulto, a ironia, a irreverência, o macabro, a melancolia, a morbidez, a mortandade, a orgia, a rebeldia, o sarcasmo, o Satanismo, a semiconsciência no ápice do desespero existencial, o sofrimento, a solidão, o tédio, a tragicidade, a traição, a transgressão, os vícios, a vida desenfreada, inquietante e vazia e a zombaria; Rafael Freire (2010) analisou o álcool, o tabaco, a desilusão, a ironia, a melancolia, o amor inacessível, o anseio pela morte e o esquecimento; Solange Oliveira (2011) considerou o ceticismo, o culto da morte, os vícios, o sentimento de culpa, o sombrio, a auto-piedade, o hiper-individualismo, os aspectos orientais, a angústia existencial, a rebeldia, a liberdade, a soberba, o maldito, a errância, o satírico, a solidão e o desespero; Maria Lima verificou a imaginação criadora, o subjetivismo, a solidão, o desânimo, a melancolia, o pessimismo, o sonho, a morbidez, o Satanismo, paixões exasperadas e saudades e Lorena Amaral (2023)

retomou a irreverência, a rebeldia, a transgressão, a insatisfação e a ironia. Percebe-se a regularidade da concepção de liberdade aliada ao Satanismo.

O próximo capítulo trata da associação da obra azevediana com *Don Juan* (2019), traçando inicialmente a filiação do “Canto primeiro”, de *O poema do Frade* (2000), com o primeiro e o segundo versos da estrofe CLXXIX, do Canto III, do poema “Vagabundo”, de *Lira dos vinte anos* (2000) e da “Primeira parte”, de *O conde Lopo* (2000), com o sétimo verso da estrofe CLXXXV, do Canto II, e o “Canto segundo”, de *O poema do frade* (2000), com o terceiro e o quarto versos, da estrofe LIX, do Canto IV. Além disso, discute-se a ligação azevediana com *Childe Harold’s Pilgrimage* (2019), relacionando o “Canto V”, de *O Conde Lopo* (2000), com o primeiro e o segundo e do sexto ao nono versos da estrofe VI e o sétimo e o oitavo versos da estrofe XIII, do Canto I, o “Canto I”, de *O Conde Lopo* (2000), com o primeiro verso, da estrofe I, Canto I, e o conto “Bertram”, de *Noite na taverna* (2000), com o sétimo e o oitavo versos da estrofe XIII, Canto I.

Capítulo 2

OS EFEITOS DA APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DO ÉPICO BYRONIANO

Em *Conceitos fundamentais da poética* (1972), no capítulo “Estilo épico: a apresentação”, Emil Staiger cita que “[...] O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememora-o” (STAIGER, 1972, p. 79). Diante disso, o poeta lírico *recorda* o passado longínquo vivido por meio da memória, trazendo ao coração, o que configura uma ligação emotiva no plano imaginativo, já o herói épico *rememora* o pretérito distante, trazendo à mente, o que corresponde a uma relação emotiva no plano físico. Ou melhor, enquanto o poeta lírico cortou o cordão umbilical com o espaço vivenciado, o poeta épico se mantém atado às raízes. Esse elo é tão forte que, ao fim de sua jornada heroica, o herói épico faz a viagem de retorno à sua origem. Devido a isso, o gênero épico é um texto de ações, já o texto lírico é um texto de reflexões. Sob esse viés, “[...] O poeta épico pergunta: de onde? essa pergunta abre uma dimensão, que o ser lírico, que se levar pelo passar do tempo, desconhece. Pois só posso perguntar – de onde? quando existe um ‘aqui’ bem firme, como igualmente o ‘aqui’ determina-se na consciência de um ‘de onde’” (STAIGER, 1972, p. 80, aspas do autor).

Nesse contexto, na lírica pode haver uma divagação topográfica por múltiplos cenários memorialísticos ou por lugar nenhum, já na épica o “aqui” da narração é fixo. Dessa forma, “[...] A alegria do retorno ao idêntico [...] isso é tão marcante que qualquer leitor ingênuo pode percebê-lo e animar-se com a ideia de estar pressentindo primórdios da humanidade” (STAIGER, 1972, p. 81, 82). Esse pensamento alude à *Iliada* onde o “aqui” narrativo é estável e se situa em Tróia o foco narrativo. Assim que acaba o conflito, em *Odisseia*, Ulisses inicia o percurso de volta por onde passa pelas ilhas de Calypso, Circe e Polifemo até chegar a Ítaca, sua cidade natal. Apesar de hospedar-se nesses lugares, sua terra sempre será sua iniciação e reiniciação. É imperioso citar que, no épico byroniano rompe-se com a ideia de regresso, visto que as personagens são coagidas a saírem de sua cidade como Don Juan ou se autoexilam como Childe Harold, tendo seu retorno impossibilitado fisicamente, sendo realizável duplamente no plano da *recordação* e *rememoração*, o que decerto é um traço do épico moderno.

Em segunda análise, deve-se ressaltar o âmbito linguístico do épico que tem uma predominância descritiva. Tendo em vista isso, “A linguagem épica apresenta. Aponta alguma coisa, mostra-a” (STAIGER, 1972, p. 83). Em razão disso, expõem-se os mínimos detalhes dos espaços e dos aspectos físicos, emocionais, históricos e psicológicos das personagens. Desse

modo, no épico as imagens vêm decodificadas e explicitadas por meio de incontáveis minúcias. Por sua vez, no lírico as imagens vêm codificadas e veladas por intermédio de inúmeras figuras de linguagem. Percebe-se, pois, que “[...] O autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente” (STAIGER, 1972, p. 93). Ainda que haja essas diferenças, é válido enfatizar que ambos são formados pelos recursos poéticos: ritmo, métrica, versos, estrofes, cantos e etc.

Cabe frisar também a autonomia fragmentária do épico. À medida que “[...] Um verso lírico não é autônomo. Não se pode fazer nada com um verso solto como ‘As janelas reluziam’. [...] O hexâmetro épico, porém, é uma peça rítmica autônoma que não se desfaz na corrente, mas aí e se afirma” (STAIGER, 1972, p. 95, 96, aspas do autor). Ou seja, no poema lírico as partes são indissociáveis na criação das imagens. Cada sílaba e palavra se unem de maneira mútua geralmente mediante o *enjambement* que encadeia o fim do verso anterior com o início do seguinte. Em contraste, no poema épico as seções são independentes na formação das imagens. Esses trechos podem ser lidos de forma linear ou deslinear sem haver alteração de sentido ou perda notória da compreensão. Nessa lógica, cada fragmento tem início, meio e fim próprios. Dando valia a isso, entende-se, então, que “O verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição. Em pequena ou em grande escala justapõem-se trechos independentes. A adição prossegue sempre” (STAIGER, 1972, p. 102). Nesse sentido, o épico é um texto de memorização, descrição, prolixidade e independência. Tendo bem em mente essas informações, abaixo será exposto brevemente as replicações de *Don Juan*, a fim de descobrir possíveis versões que Álvares de Azevedo teve acesso e se o protótipo byroniano foi o mais impactante para o poeta brasileiro. Após essa constatação, há algumas interpretações comparativas entre o livro donjuanesco com algumas obras azevedianas.

DON JUAN E ÁLVARES DE AZEVEDO

Tereza Mauro (2014) delineou o percurso mitológico donjuanesco, partindo da origem do protagonista no século XVII. A primeira menção consta na peça *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, pseudônimo do espanhol Gabriel Téllez (1579-1648). Este drama se inicia com a primeira artimanha de Don Juan, jovem espanhol de origem nobre, disfarçando-se para ter relações sexuais com uma mulher casada. Assim como ocorre no primeiro ato, durante toda a narrativa o protagonista deseja conquistar insaciavelmente todas as mulheres que lhe atraíam, independentemente da classe social, idade, etnia ou *status* civil. A personagem reitera constantemente que seu maior prazer era *burlar*, por

isso é chamado de *burlador*, isto é, enganar as mulheres por meio de mentiras e trapaças, a exemplo de promessas de casamento, para desonrá-las e deixá-las imediatamente. Ainda que a personagem seja desprovida de dotes físicos atraentes, é tão eloquente que seduz todas as mulheres à sua volta, sendo um aspecto original dessa versão, já que a figura donjuanesca é associada frequentemente à beleza.

É oportuno citar que, nesse drama, ocorrem dois acontecimentos que são replicados nas narrativas donjuanescas posteriores, como o naufrágio que Don Juan sofre com seu tutor Catalinón e o desfecho à moda fabular com um ensinamento moralizante representado no retorno do comendador Don Gonzalo de Ulloa, que aparece para levar Don Juan ao inferno, porque foi assassinado por ele quando defendeu a filha de abuso sexual. No mesmo século, Molière, pseudônimo do francês Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), publicou *Don Juan ou Le festin de pierre* (1665), cujo drama destaca mais os discursos céticos donjuanescos do que suas façanhas amorosas. Com isso, em oposição à versão anterior, Don Juan tem uma postura mais inativa no que tange à sexualidade. No entanto, retomam-se as personagens do tutor que tenta ajudá-lo a ter uma vida moral e do comendador que o leva ao inferno.

No século XVIII, o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fez a ópera em dois atos intitulada *Don Giovanni* (1787). Nesse trabalho, pela primeira vez, a personagem saiu do âmbito literário para transitar por outro gênero artístico. Nessa obra, o uso de disfarces, a eloquência, o tutor Leporello e o desfecho com a vinda do comendador são copiados. A ópera foi considerada como um drama *giocoso*, com referência à fusão de ações cômicas, críticas, melodramáticas e sobrenaturais. Em contraste, nessa versão ocorreu a hiperbolização sexual donjuanesca, pois Don Juan *burla* mais de 2 mil mulheres, o que é indubitavelmente o modelo mais superexcitado das representações, ajustando-o exatamente à ideia donjuanesca de super “sedutor”. Talvez por causa dessa versão criou-se a ideia de que Don Juan é uma personagem viciada em sexo, mas não é um aspecto que aparece na versão inicial.

No século XIX, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) também inovou o gênero literário com o conto *Don Juan: aventura fabulosa de um entusiasta em viagem* (1813). Nessa obra, o narrador-personagem assiste à ópera supracitada *Don Giovanni* (1787), de Mozart, e durante a apresentação vê o espírito de Dona Ana, uma das mulheres enganadas por Don Juan. Depois, ela lhe denuncia quais seriam as consequências de suas ações, caso não as corrigisse a tempo. À vista disso, a obra frisa o anseio pela conversão e remissão donjuanescas, a partir dos conselhos e exortações da personagem aludida, o que é uma substituição da figura do tutor. Mesmo tentando amiúde convencê-lo a mudar seu proceder,

Don Juan se entrega decididamente às farras e aos prazeres sexuais. Assim, no desfecho o comendador surge novamente para conduzi-lo ao inferno.

Ainda neste século, a versão mais emblemática foi escrita pelo inglês George Gordon Byron (1788-1824), intitulada *Don Juan* (1819). Nessa obra, a originalidade ocorre no fato de que a narrativa se inicia *in extremis*, com detalhes sobre o nascimento, a infância, a adolescência e a fase adulta do herói. Além do mais, focaliza-se na capacidade sedutora inata da personagem, que não precisa ir à procura das mulheres, visto que as atrai naturalmente por causa de sua beleza destacável, aspecto bem contrastante às versões anteriores. Promove-se, pois, a concepção de sedutor que é seduzido. Além disso, destacam-se a capacidade intelectual e a força física do protagonista que o ajudam a livrar-se ou resistir a situações caóticas. Ademais, a obra byroniana se diferencia das outras produções no tocante à inconclusão do desfecho que acaba abruptamente em que não é descoberto se a personagem teve uma consumação benéfica ou maléfica. Dessa forma, visa-se à defesa de que Don Juan é alguém corrompido pelas mulheres, o que seria uma forma de absorvê-lo, tal como sucede, da punição infernal.

Ainda nesse século, outras versões européias se sobrepujaram, como *O elixir da longa vida* (1830), fragmento de *A Comédia Humana*, do francês Honoré de Balzac (1799-1850). Aliada à filosofia, nessa obra Don Juan Belvidero se filia às características diabólicas da rebeldia, insensibilidade, indiferença e perversidade, cometendo parricídio com vistas à obtenção da herança paterna que incluía um elixir com poder de ressurreição. Rompe-se com o aspecto do *status* civil donjuanesco, pois ele casa-se e torna-se pai, todavia, resgata-se o desfecho trágico da punição infernal. Em apenas dois anos, outro francês, Alfred de Musset (1810-1857) publicou a peça *Namouna* (1832). Nessa obra, Don Juan se transfigura em Hassan, um exilado em solo francês, que se converte ao Islamismo e imita a Shahriar, personagem de *As mil e uma noites*, que encarava todas as mulheres como sujeitas inevitavelmente à traição. Não obstante, distintamente à personagem oriental, que matava as vítimas na manhã seguinte à lua de mel, o protagonista mussetiano comprava escravas para copulá-las e libertá-las na aurora. Surpreende-se com um desfecho feliz em que Hassan conhece Namouna, uma espanhola, aludindo à Sherazade, dá-lhe a alforria, mas ao invés de deixá-la ir, propõe-lhe casamento, conseqüentemente, casando-se.

No mesmo século oitocentista, o francês Prosper Mérimée (1803-1870) alterou o gênero, quando criou a novela *As almas do purgatório* (1834). Nesse trabalho, repete-se a iniciação byroniana *in extremis*, apresentando a infância de Don Juan Marañá. Evidencia-se a justificativa de que o protagonista era produto do meio, porque de um ser ingênuo, ele se converte num assassino viciado em jogatinas e orgias. Reaparece a ideia de conversão e

remissão por transformá-lo num religioso, que destina suas posses à filantropia, cujos atos humanitários servem de purgação dos pecados. Nesse mesmo período, o francês Alexandre Dumas (1802-1870) produziu a peça *Don Juan de Marana: la chute d'un ange* (1836), recuperando vários elementos da versão antecedente, tal como o nome. Nesse drama, o enredo consiste praticamente na tentativa do arcanjo Miguel e do demônio Lúcifer de tornar Don Juan seu discípulo. Com um desfecho em que a personagem se corrompe à maldade, a peça promove a ideia de que Don Juan tem uma fraqueza inata com relação à sexualidade que o conduz irremediavelmente à perdição.

Em andamento, outra imitação oitocentista foi a versão russa de Alexandre Sergeevich Pushkin (1799-1837), intitulada *O convidado de pedra* (1839), em que Don Juan, um compositor, conquista uma viúva através de uma canção e assassina o marido dela para poderem relacionar-se. O marido assassinado, que é um protótipo do comendador, retribui-lhe a morte por levá-lo ao inferno no desfecho. Além do mais, o espanhol José de Espronceda (1808-1842) fez o conto *El estudiante de Salamanca* (1840). Nessa obra, Don Félix de Montemar tem uma premonição da morte, mesmo assim não se arrepende nem se converte, cuja consequência é a punição final por um espírito feminino, que é uma versão do comendador. Ademais, o espanhol José Zorrilla (1817-1893) escreveu a peça *Don Juan Tenorio* (1844), mostrando uma aposta entre dois libertinos, Don Juan e Don Luis Mejía, em que o primeiro se compromete conquistar e desonrar uma jovem chamada Dona Inês, contudo, apaixona-se, arrepende-se e a pede em casamento, mas o pai se opõe à relação. Com o ressentimento por causa da negativa, o protagonista assassina o sogro, cujo crime faz a amada morrer depressiva. No desfecho, o comendador tenta levá-lo ao inferno, entretanto, a alma da filha falecida consegue salvá-lo e conduzi-lo ao céu, o que é uma das mais sublimes conclusões de uma narrativa donjuanesca.

A partir das versões dispostas acima, pode-se afirmar que, desde o surgimento da personagem, as apropriações perambulam em enredos associados à *burla*, disfarce, sedução, adultério, abuso sexual, homicídio, sobrenatural, tentativa de conversão e punição infernal. Ademais, cognitiva e psicologicamente, Don Juan é principalmente eloquente, corajoso, nobre, inteligente, cético, irônico, satírico, superexcitado, violento, incorrigível, glutão, bebedor, mentiroso, sedutor, cafajeste, indiferente, insensível, desapegado e rebelde. Dentre as versões supracitadas, provavelmente Álvares de Azevedo leu parcial ou integralmente *Don Juan*, de Molina, Byron, Musset e Molière, pois as epigrafou em suas obras ou constituiu diálogos intertextuais. No entanto, é possível afirmar que o poeta brasileiro se apropriou primordialmente da variante byroniana, tendo em vista a quantidade de epígrafes que fez dela em toda sua obra.

Desse modo, apesar de existirem diversas versões, predomina-se a apropriação azevediana de Byron.

À guisa de mais informações, *Don Juan* (1819), de Lord Byron, é um poema épico satírico com 17 cantos escritos em oitavas e formados com mais de dezesseis mil versos decassílabos rimados em ABABABCC. Inicialmente, no canto I, o narrador cita que vai narrar a história de Don Juan numa perspectiva contrastante às versões anteriores, que o retrataram como um sedutor depravado, sendo punido com a condenação infernal. Conforme dito acima, essa versão defende que a personagem foi seduzida e desviada da retidão pelas mulheres, porquanto o representa como um ser passivo e cobiçado. Os fatos são narrados, ora por um narrador onisciente em 3ª pessoa²⁵, ora por um narrador-testemunha em 1ª pessoa²⁶. O último é um jovem solteiro, acadêmico e poeta que, além de ter presenciado as aventuras donjuanescas, investigou-as por intermédio de depoimentos de terceiros. Constata-se que esse narrador talvez seja uma transfiguração do próprio escritor, Byron, pois há menções a seus conterrâneos, a países visitados por ele, a detalhes biográficos e a digressões sobre assuntos estudados por ele com afinco.

2.1 A intoxicação²⁷ alcoólica de Don Juan e Haidée apropriada por Álvares de Azevedo

A partir da infância, relata-se que a ascendência donjuanesca é oriunda de Sevilha, Espanha. Don Juan é filho de Dona Inês, mulher honrada, piedosa, religiosa, moralista, conservadora e erudita, cujos adjetivos intermináveis correspondem a uma virtuosidade excelente, e de Don José, fidalgo, nobre, hipista, cético, néscio e imoral remetentes a uma moralidade duvidosa. Nesse maniqueísmo à moda de Ariel e Caliban, eles vivem brigando ininterruptamente, o que torna o matrimônio como um túmulo, esplêndido por fora, mas tenebroso por dentro. Com esse contexto familiar conflituoso, cresce Don Juan, que segue o modelo paterno, sendo conseqüentemente uma criança briguenta, traquina, mal-educada e zero

²⁵ *Terceira pessoa*: é o narrador que está fora dos fatos narrados, portanto seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. O narrador em terceira pessoa é conhecido também pelo nome de *narrador observador*, e suas características principais são:

a) *onisciência*: o narrador sabe tudo sobre a história;

b) *onipresença*: o narrador está presente em todos os lugares da história. (GANCHO, 2002, p. 27, grifos da autora).

²⁶ *Narrador testemunha*: geralmente não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque. (GANCHO, 2002, p. 28, 29, grifos da autora).

²⁷ Neste contexto, intoxicação foi empregada no sentido de embriaguez excessiva até a ressaca subsequente.

à esquerda, em razão dos mimos paternos aliados à ausência de disciplina. Relembrando que o narrador intenciona defender o protagonista, então a exposição familiar é sua primeira argumentação, em defesa da ideia de desvirtualização comportamental devido ao ambiente corrompido.

Dona Inês suspeita que o marido a trai e vai à justiça, a fim de obter o divórcio. Antes de separar-se juridicamente, Don José falece de maneira inesperada. É válido mencionar que após o incidente, o narrador lamenta a perda e o chama de homem honorável, que foi caluniado. Não obstante, mais uma vez são suspeitosos os elogios do narrador, já que recorrentemente testemunha parcialmente a favor das personagens masculinas, em contraposição das femininas, como se apenas as primeiras tivessem o direito ao erro e ao perdão. Na época do passamento paterno, Don Juan tem por volta de 6 anos, tornando-se o principal herdeiro dos bens. Visto que é menor de idade, a mãe assume a posição do falecido. Preocupando-se com o futuro da progênie, Dona Inês dá à criança uma formação de alto padrão ligada a práticas esportivas, científicas, artísticas, teológicas, linguísticas e literárias, com o intuito de torná-lo alguém virtuoso, a partir do conhecimento.

Na adolescência donjuanesca, por volta dos 16 anos, surge Dona Júlia, uma bela espanhola de 23 anos, de origem mourisca, que é casada com um nobre de 50 anos chamado Don Alfonso. Esse casal costuma ir à casa de Don Juan há anos, cujas visitas frequentes geram rumores de que Dona Inês teve um caso com Don Alfonso. Com isso, sugere-se que a reputação materna não é tão imaculada, consoante às informações do narrador acima. Devido a isso, a jovem espanhola se interessa romanticamente por Don Juan, que à época estava belo, alto, esguio e bem-feito. Os dois vivem conversando a sós, tocando-se, beijando-se na mão, olhando-se fixamente, abraçando-se e suspirando profundamente. Embora o narrador afirme que Don Juan não tem a mínima ideia das intenções de Dona Júlia e que não entende a inadequação de seus atos, nota-se justamente o contrário, já que o rapaz vai regularmente a bosques recônditos para pensar nela e refletir sobre as consequências dessa união.

Nesse contexto, acontecem os encontros às escondidas na casa de Dona Júlia à noite. Em consequência de falácias, Don Alfonso almeja pegá-los no flagra, juntando uma turba, que entra nos aposentos da esposa à meia noite, vasculha tudo, todavia, não encontra nada suspeito. Logo que o tumulto se dissolve e o marido a deixa sozinha, Don Juan, que está ocultado na cama, de forma impressionante, sai e se esconde num armário. Então, o marido retorna e percebe um par de botas masculinas. Com o esposo furioso, Júlia se desespera, abre o armário e pede que o amante fuja. Contudo, antes que saísse da propriedade, Don Afonso o encurrala e o agride, dando início a uma luta sangrenta. Por sua vez, Don Alfonso fica gravemente ferido,

possibilitando que o amante escape nu. Dessa forma, finaliza-se o canto inicial com a primeira aventura amorosa donjuanesca.

O segundo canto começa com Dona Inês na tentativa de ocultar o escândalo, levando o filho ao porto de Cádiz para que pegasse um navio rumo à Itália. Nesse ínterim, dona Júlia é conduzida obrigatoriamente a um convento. Nesse cenário, observa-se que, enquanto Don Juan foge, com o objetivo de evitar macular o nome da família, a jovem é punida com o isolamento monástico compulsório, o que explicita também a parcialidade da sociedade, em prol da figura masculina. Assim, Don Juan, seu cão e seu tutor Pedrillo dão adeus à Espanha. No convés, ele lê uma carta de Dona Júlia, que lhe informa estar com bastante saudade e ter certeza de que nunca mais o veria, pois acredita que ele a trocaria por outra e viveria feliz, à medida que ela sofreria vitaliciamente com a mácula, a mágoa, a rejeição e a flagelação impostas às mulheres adúlteras nesse período. Nessa perspectiva, seus apontamentos *ipsis litteris* criticam e denunciam a hierarquização de gênero, a objetificação feminina e a liquidez amorosa dos laços afetivos.

Durante a noite, um vendaval faz a embarcação se esbarrar em algo, abrindo um rombo tão vasto que naufraga o navio com rapidez. 200 pessoas morrem afogadas e 30 entram num barco, que fica à deriva por vários dias. Ao passo que o tempo sucede, o número de vítimas aumenta devido à sede, à fome e à temperatura intensas. Com os poucos recursos alimentícios finalizados, decidem devorar gradativamente o cachorro de Don Juan, os calçados e, por fim, devorar-se antropagicamente, por meio de um sorteio com minúsculos papéis oriundos da carta de Dona Júlia. Desgraçadamente, Pedrillo, o tutor de Don Juan, escolhe o fragmento, que o destina à morte. Assim como não quis comer seu animal de estimação, Don Juan rejeita a carne do amigo. Os antropofágicos sedentos bebem água do mar e morrem de apoplexia e disenteria. Ainda que estivessem com a visão turva, os últimos sobreviventes avistam terra firme e tentam nadar até ela. Alguns morrem afogados e devorados por tubarões e, somente Don Juan consegue chegar milagrosamente à praia.

Na ilha, logo que se desperta, vê uma moça de 17 anos, alta, bela, branca, adornada à maneira de uma princesa, encarando-o e examinando-o. A jovem é uma grega chamada Haidée, filha única de um ex-pescador enriquecido por intermédio da pirataria mercantil e escravocrata, que lhe possibilitou comprar aquele arquipélago. A grega o arrasta a uma caverna, veste-o, alimenta-o, dá-lhe água, aquece-o e o protege dos olhares paternos. A adolescente acredita em que o naufrago é uma criatura angelical enviada pelos deuses, por isso desde o início demonstra ciúme por não permitir que ninguém se aproxime dele, nem mesmo sua criada Zoe, ordenando-lhe que fizesse a comida, levasse-a e os deixasse a sós. A princípio, Haidée e Don Juan

conversam por gestos e expressões faciais, em concomitância, tomam banho, alimentam-se, passeiam e se embebedam abundantemente juntos. Com o tempo, os dois logicamente se apaixonam. À vista disso, o narrador expressa no canto II:

CLXXIX.
*Sê bêbado quem de razão abunda;
 O melhor da vida é a intoxicação.
 Glória, uva, ouro, amor, neste mosto afunda
 A esperança do homem de qualquer nação;
 Sem sua seiva, seria um tronco infecundo a
 Árvore da vida, fértil à ocasião.
 Mas para retornar. Muito bem beba,
 E se a cabeça dói noutro dia, aí perceba.*
 (AGUSTINI, 2020, p. 666, grifos meu).²⁸

Nesse enxerto, recomenda-se a embriaguez àqueles que têm abundância de razão como se a lucidez fosse mais prejudicial à vida do que a demência. Nota-se que não é apenas o uso esporádico de bebidas. Instiga-se o consumo tão constante que causaria intoxicação que é a consequência paradoxal da abundância de razão inicial. Além do mais, exalta-se tanto a bebida que a equipara à glória, à riqueza e ao amor. Além disso, é interessante a menção à Árvore da vida do texto bíblico de Gênesis, cujos frutos poderiam dar imortalidade aos seres humanos; Adão e Eva teriam sido expulsos do Éden para não os comerem e se tornarem pecadores imortais. Para o narrador, a imortalidade não teria importância se não houvesse a bebida que desse prazer à existência longa. Ademais, vale frisar a expressão “para retornar”, que é um dos aspectos marcantes do narrador que devaneia continuamente, fazendo até devaneios dentro dos devaneios. Por fim, só se bebe devidamente se houver ressaca no dia seguinte, o que explicita a ideia byroniana de imoderação. A parte grifada dessa citação consta no “Canto primeiro”, de *O poema do frade*, em formato de epígrafe:

CANTO PRIMEIRO
Man being reasonable must get drunk

28

CLXXIX:
***Man, being reasonable, must get drunk;
 The best of Life is but intoxication:***
*Glory, the Grape, Love, Gold, in these are sunk
 The hopes of all men, and of every nation;
 Without their sap, how branchless were the trunk
 Of Life's strange tree, so fruitful on occasion!
 But to return, - Get very drunk, and when
 You wake headache - you shall see what then!*
 (BYRON, 2020, p. 666, grifos meus).

The best of life is intoxication...
Don Juan
 (AZEVEDO, 2000, p. 319).

Em primeiro plano, torna-se perceptível a apropriação azevediana de *Don Juan* no nível fônico. Apropriação fônica no sentido de que *O poema do frade* (2000) é composto principalmente por 35 estrofes com versos decassílabos em oitava rima (ABABABCC). É importante deixar registrado que foi feita a escansão desse poema e dos demais interpretados em toda dissertação, levando-se em consideração que “O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não acentuadas (fracas)” (GOLDSTEIN, 2008, p. 17, parêntesis da autora) em que a escansão consiste em “[...] dividir um verso em sílabas métricas, em português, a contagem se detém na última sílaba tônica” (GOLDSTEIN, 2008, p. 21). Além disso, com respeito à compreensão rímica, entende-se que “Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos” (GOLDSTEIN, 2008, p. 57). Assim, tanto *Don Juan* (2019) de Byron quanto *O poema do frade* (2000) de Álvares de Azevedo possuem versos decassílabos em oitava rima nos quais a última sílaba tônica é a décima do verso. Portanto, é possível afirmar que o poeta brasileiro também se vale da apropriação métrica e rímica da obra byroniana, aspecto que foi notado por Monteiro (2000).

De início, identificam-se dois momentos marcantes no poema, da estrofe I à XIII, que é um devaneio do eu-lírico, e da XIV à XXXV, em que o eu-lírico narra sobre um jovem chamado Jhonatas. Nessa primeira parte, observa-se que o eu-lírico devaneia sobre os desafios da navegação, a exemplo dos combates sangrentos, sugerindo que ele fosse uma espécie de pirata, cujas ocasiões tensas são rompidas às vezes por festas a bordo. Acerca desses momentos felizes, na segunda estrofe o eu-lírico cita: “Nessas lívidas mãos rompa-se a lira! / Além canções cheirosas como o nardo / Que nos festins da noite o vinho inspira!” (AZEVEDO, 2000, p. 319). Nessa perspectiva, o navio serve simultaneamente de palco de batalhas e de festas, que mostram sobretudo a dupla face do herói byroniano com relação à coragem e à diversão. O vinho é um elemento indispensável para as orgias byronianas, tal como é idealizado fortemente na narrativa donjuanesca, sendo um antídoto para a ausência de inspiração poética, bem como incitador dos desejos sexuais (FREIRE, 2010).

A partir da citação supracitada, é constatável também que as mesmas mãos que seguram a espada, instrumento bélico citado na primeira estrofe, tocam a lira, instrumento musical mencionado na segunda estrofe. Ademais, referem-se a “sol ardente”, a “festins da noite”, ao

nardo e ao vinho, cujas antíteses recordam os apontamentos de Romero (2000), Santos (2004), Cavalcante (2009) e Freire (2010), de que o herói byroniano é um ser dicotômico no que tange às características “pureza e impureza” e “fragilidade e dureza”. Entretanto, é pertinente frisar que a pureza e a fragilidade são aderidas dissimuladamente, com o intuito de *burlar*, seduzir, desvirtuar e abandonar uma mulher, que possui esses traços, isto é, o herói byroniano se veste de cordeiro para ocultar sua interioridade felina. Embora o vinho seja referenciado em *Don Juan* (2019), a personagem byroniana não é um bebedor. Concernente à bebida da videira, vale citar ainda que, quando Don Juan sofre o naufrágio descrito acima, todos os náufragos o bebem, com o objetivo de morrer inconscientemente, enquanto ele recusa ingeri-lo. Verifica-se que ele se torna bebedor de vinho, passando a conviver com Haidée, que lhe induz à embriaguez diária, porém, despedindo-se ele o deixa de ingerir. Assim, a narrativa dá ênfase à ideia de corrupção masculina pela má influência feminina, cujo aspecto Álvares de Azevedo promove com excelência em *Noite na taverna* (2000), que será comentada no fim deste capítulo.

Posteriormente, da terceira à sexta estrofe, o eu-lírico compara sua vida a uma ventania, um tufão, um vulcão, uma nuvem de fogo, às águias e a um corcel selvagem, cujas símiles aludem à agitação, ao descontrole e à ferocidade. Em contraste, logo depois, equipara-se a um balão voando na calma e uma lira mimosa, que remetem à quietude, ao controle e à mansidão. Com isso, reitera-se novamente a face byroniana adversa, que corresponde à bipolarização psicológica da personagem byroniana. Na sétima estrofe, ele exprime: “Ou enquanto meu cálice transborda / Coralino licor, e um puro Havana / Sonhos da vida no vapor me acorda, / Venha o rosto gentil da Sevilhana, / Ou d’harpa aérea tentando a corda...” (AZEVEDO, 2000, p. 320) e “[...] Vestes soltas ao fogo dos desejos; / Amantes e o Xerez em taças belas / E a embriaguez mais louca em meio delas!...” (AZEVEDO, 2000, p. 321). Mencionam-se o licor e o cigarro, que fazem o eu-lírico pensar na amada lasciva e perfumada com o corpo à mostra, enquanto dança intensa e sensualmente, à proporção que todos se embriagam loucamente na noite orgiaca. A gentil sevilhana supracitada pode ser um comentário alusivo à Dona Júlia, primeira aventura sexual donjuanesca conhecida nessa cidade.

Em seguida, nas sétima e oitava estrofes, há uma anáfora repetida 4 vezes em que o eu-lírico diz que ama algumas coisas: gemer a sós numa praia solitária, ver a amada correndo e dançando, abraçar a namorada e beijá-la. Essas menções evidenciam o anseio pela vida amorosa satisfatória, que reportam os estudos de Grieco (2000), Bandeira (2000), Candido (2000), Stegagno-Picchio (2000), Santos (2004), Cavalcante (2009), Freire (2010) e Oliveira (2011), sobre a boemia, o erotismo, a sensualidade, a libertinagem, a dessacralização da figura feminina, a orgia, os vícios, a conduta desenfreada, inquietante e vazia alusiva à vida byroniana.

No entanto, vale atentar-se que essas ações supracitadas são ilusões do eu-lírico azevediano, testificando que seu modo orgíaco é mais cerebral do que real, como se ele recalcesse os desejos carnis no que concerne à consumação. Por sua vez, Don Juan realiza todos esses atos com Haidée, na ilha, sendo alguém que age mais do que pensa.

Assim que o devaneio acaba, da décima quarta à vigésima terceira estrofes, o eu-lírico expressa que vai contar uma história fantasiosa e sombria e, por ventura, se o leitor não gostar dela, não pedirá perdão, mas vai escarnecer da crítica. Além de rir dos comentários críticos, o eu-lírico os compara com Sara, esposa de Abraão, chamando-a de desgraçada, infértil e invejosa, iguais aos críticos pejorativos de seu fazer poético. Essa atitude do eu-lírico relembra os trabalhos de Romero (2000), Carvalho (2000), Cavalcante (2009), Oliveira (2011), concernente à arrogância, ao sarcasmo, à irreverência e à rebeldia do herói byroniano direcionada às figuras sagradas e às mulheres. Idêntico ao narrador donjuanesco, o eu-lírico azevediano aproveita para se enaltecer e dessacralizar a díade supracitada, tão cara aos românticos não byronianos, como Casimiro de Abreu, à guisa de menção. Além disso, o eu-lírico vê o capitão, que dorme sob efeito de álcool e do charuto e sonha com uma amante Andaluza, aludindo novamente à personagem Dona Júlia, que também é espanhola. Ademais, um marujo sonha com uma nédia taberneira, que lhe dá um vinho rubicundo, protótipo remetente à Haidée, que também oferece vinho a Don Juan.

Notam-se a mulher apreciável e desprezível, o homem simples e importante, contrastando-se, cujo aspecto é comum na obra azevediana. Conforme 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 prostitutas²⁹, isto é, intangíveis ou desprezíveis”. Ao passo que Santos (2004), Sousa (2007) e Cavalcante (2009) comentam que o álcool, o fumo e o sono, em Byron e Álvares, são meios de esquecer o desengano e a desilusão e transportar mentalmente o sofredor para perto da amada, devido à incapacidade de união corpórea. Ademais, o eu-lírico sofre intensamente pela amada, por isso revela que: “Quando a lágrima sinto que tressua / Numa pálpebra roxa e desbotada, / Então minha alma tem na lira sua / Uma corda por ela perfumada!” (AZEVEDO, 2000, p. 324) e “[...] Num coração às lágrimas afeito, / Um adeus à flor que se perdia, / Um adeus à lembrança do passado! / Uma saudade em chão abandonado” (AZEVEDO, 2000, p. 324). Essas citações prefiguram a despedida e a

²⁹ Mário de Andrade usa o termo “prostituta”, que era comum à sua época, contudo, atualmente o termo mais adequado para se referir a quem presta serviço de natureza sexual é “profissional do sexo”, de acordo com o Projeto de Lei n. 98/2003 e a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO). Nessa dissertação, emprega-se o termo mais atual, em concordância às legislações supracitadas.

lamentação donjuanesca por Ana Júlia no navio; todavia, na obra azevediana essa apropriação torna-se mais comovente e melancólica, ao se levar em consideração que os companheiros de viagem do eu-lírico também se frustram amorosamente e pranteiam pelas amadas distantes. Álvares de Azevedo é um ultrarromântico, que intensifica a dor e o sofrimento das personagens, no que se refere à perda e à inviabilidade de ter a amada.

Na segunda parte, o eu-lírico finalmente insere o herói chamado Jonathas, descrito como um moço preguiçoso, beberrão, formoso, vagabundo, devasso e poeta “[...] Só quando o fogo do licor corria / Da frente no palor que avermelhava, / Com as convulsas mãos a taça enchia. / Então a inspiração lhe afervorava / E do vinho no eflúvio e nos ressábios / Vinha o fogo do gênio à flor dos lábios!” (AZEVEDO, 2000, p. 325). Observa-se um jovem descompromissado com responsabilidades amorosas, estudantis e profissionais, que se dedica aos vícios e recebe o gênio poético por meio da bebida. Além do mais, Jonathas não se envolve em “plebeias lutas”, “falanges do passado herdeiras”, “multidões hirsutas” e “vis disputas” patrióticas e considera o presente “um mar de lama”, “ruína imunda” e cadáver em decomposição. A forma como Jhonatas encara a realidade revela a indiferença, o desapego, a insociabilidade, a angústia e o pessimismo do herói byroniano coadunadas à melancolia, que o faz ver o mundo escasso, paupérrimo e vazio, cuja característica byroniana foi discutida por Assis (2000), Romero (2000), Bandeira (2000), Alves (1998), Santos (2004), Sousa (2007), Cavalcante (2009), Freire (2010) e Oliveira (2011). À guisa de exemplo, Sousa (2007, p. 96, parênteses) escreve que “Outro poeta que influenciou não só essa mente febril, mas poetas do mundo inteiro foi o Lord Byron, com seu *spleen* (mau-humor) pela melancolia, pelo pessimismo, pelo tédio e ar misterioso e diabólico”.

Além disso, Jonathas “[...] A embriaguez preferia: em meio dela / Não viriam cuspir-lhe o seu passado! / Como em nevoento mar perdida vela / Nos vapores do vinho assombreado / Preferia das noites na demência / Boiar (como um cadáver) na existência!” (AZEVEDO, 2000, p. 326). Percebe-se novamente a embriaguez oriunda do vinho e a insônia proveniente das noitadas de orgia. O protagonista bebe, a ponto de ficar demente e desorientado, como vela à deriva e cadáver boiante. A personagem está recorrentemente “[...] Junto à mesa deserta e quase escura: / Lembranças do passado lhe volviam; / Não podia dormir! Na festa impura / Fora afogar escárnios que doíam... / Não o pôde: dos lábios na amargura / Ouvi-lhe um murmurar... Eram sentidas / Agonias das noites consumidas!” (AZEVEDO, 2000, p. 326). Esse comportamento é correlato à definição de Barbosa (1974), de que o herói byroniano tem aspecto sombrio e misterioso, esconde um passado maligno e triste e bebe para esquecê-lo momentaneamente.

Mais à frente, enfatiza-se outra vez a vida dissoluta do protagonista em que “*Amar, beber, dormir*, eis o que amava: / Perfumava de amor a vida inteira, / Como o cantor de *Don Juan* pensava / Que é da vida o melhor a bebedeira... / E a sua filosofia executava...” (AZEVEDO, 2000, p. 327, grifo meu). Os verbos no infinitivo grifados acima lembram o sétimo verso, da estrofe CCVII, do canto II, de *Don Juan*: “*Eat, drink, and love, what can the rest avail us?*”³⁰(BYRON, 2020, p. 676, grifo meu). Modifica-se apenas “dormir” por “comer”, cuja substituição mostra que a personagem azevediana é mais filiada à ociosidade. Esse verso supracitado consta epigrafado em dois poemas azevedianos e será destacado posteriormente. Por fim, o eu-lírico finaliza o poema, expressando: “E agora desse canto me despeço / Com a face de lágrimas banhada, / Qual o moço Don Juan no enjôo rola / Chorando sobre a carta da espanhola” (AZEVEDO, 2000, p. 327), dialogando com a décima sexta, sétima e oitava estrofes, do Canto II, de *Don Juan*, em que o protagonista chora lendo a carta de Dona Júlia. O choro do eu-lírico azevediano prenuncia um desfecho triste para Jhonatas, conforme vai ser considerado mais adiante.

Portanto, percebem-se as seguintes inversões azevedianas: *Don Juan* é uma obra épica, já *O poema do frade* é um poema longo. O eu-lírico azevediano é uma fusão de Lambro, pai de Haidée, com Don Juan, sendo não só alguém que foge de navio de um escândalo, mas que vive da pirataria. O navio azevediano serve de palco de batalhas e de festas, que também é a mescla do navio de Lambro, local de combates, com o de Don Juan, local de orgias. O eu-lírico azevediano é músico e poeta, cujas habilidades Don Juan não as possui. O eu-lírico azevediano se autodescreve com antíteses e símiles, que remetem à agitação, ao descontrole, à ferocidade, à quietude, ao controle e à mansidão, cujos traços mostram que o eu-lírico azevediano tem autodomínio para lidar com suas emoções, contrastando-se com Don Juan, que tem aspectos unicamente agitados. Na obra azevedina mencionam-se o licor e o cigarro, que fazem o eu-lírico pensar na amada. Don Juan não consome essas substâncias. O eu-lírico azevediano sonha com sua amada numa praia solitária, vendo-a correr e dançar e a abraça e a beija, ao passo que Don Juan os pratica na realidade com Haidée. Na obra azevedina o eu-lírico e seus companheiros choram pelas amadas distantes, opondo-se à obra donjuanesca, em que somente Don Juan pranteia por Dona Júlia. Na obra azevediana Jhonatas é um moço indiferente, desapegado, pessimista, sombrio, misterioso e descompromissado com responsabilidades amorosas, estudantis e profissionais, que esconde um passado maligno e triste, já Don Juan é afetuoso, apegado, otimista, radiante, transparente e comprometido amorosa, estudantil e

³⁰ Comer, beber e amar, o que pode nos valer o resto? (Tradução minha).

profissionalmente e não oculta seu passado, pois teve uma bela história de amor com Ana Júlia. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Álvares de Azevedo carnavaliza Don Juan, representando-o de maneira mais devassa e orgiaca, fazendo jus à epígrafe em que a intoxicação e a ressaca por meio da bebida são idealizadas.

Ainda é relevante mencionar que o canto do II de *Don Juan* está presente indiretamente em outras produções azevedianas como o poema “Boêmios”, de *Lira dos vinte anos* (2000). Nesse texto, vê-se uma simbiose entre o lírico, o prosaico e o dramático. Por isso o subtítulo é “ATO DE UMA COMÉDIA NÃO ESCRITA” (AZEVEDO, 2000, p. 2010). Infere-se que o autor pretendia fazer inicialmente uma comédia, entretanto apenas um ato veio à consubstanciação, o que causou despropositadamente um poema contístico e dramático. Não é em vão que, na introdução, há uma epígrafe latina extraída da fachada do *Globe Theatre* – “*O mundo é um palco*” –, teatro onde Shakespeare trabalhou com exclusividade, o que indica logicamente a filiação da linguagem poética com a dramática (PAIXÃO, 2021). Nesse sentido, o poema tem os elementos da narrativa – enredo, narrador, espaço, tempo, discurso e personagens – mesclados com rubricas, prosa e poesia.

“Boêmios” é um poema constituído por 58 diálogos entre Puff e Níni, amigos, sendo que apenas 3 são de Gambioletto, um criado e 1 de um velho espectador. De início, o poema começa com Níni, encontrando Puff deitado numa rua italiana abraçado a uma garrafa de bebida. O rapaz em situação de rua confessa seu exagero alimentício e alcoólico: “[...] Como o Papa Alexandre ou como um Turco, / Me entrego ao *far niente* e bem a gosto / Descanso na calçada imaginando” (AZEVEDO, 2000, p. 211, grifo do autor). Na sua fala, constata-se uma sátira à hipocrisia religiosa na figura do papa Alexandre VI, um dos líderes católicos mais criticados em decorrência de vários casos de orgia, nepotismo e simonia e, no arquétipo do Turco, em letra maiúscula, que talvez se refira ao Islamismo. Verifica-se também a expressão italiana *far niente* que pode ser traduzida por “doce ociosidade”, quiçá aludindo à ideia de oposição ao trabalho e à vinculação à boemia. Essas denúncias ao moralismo hipócrita dos devotos constitui uma característica dos byronianos que anseiam expor a relação humana indissociável aos prazeres carnavais, sendo um fio humanístico unitário.

Em segundo momento, Níni diz ter um grande poema em mente que não consegue textualizá-lo. Por causa disso, Puff lhe recomenda beber para inspirar-se: “[...] Toma dez bebedeiras – são dez cantos. / Quanto a mim tenho fé que a poesia / Dorme dentro do vinho. Os bons poetas / Para ser imortais beberam muito” (AZEVEDO, 2000, p. 211). Esse conselho de ingerir álcool, visando à inspiração poética é costume dos byronianos que entendem adversamente a perda da lucidez como o ganho da criatividade (ALVES, 1998; FREIRE, 2010).

Ainda nessa conversa, Puff duvida da capacidade poética de Níni, o qual assegura que escreverá uma obra prima tão valiosa quanto uma coroa. Então, percebe-se que Níni é otimista, já Puff pessimista. Sob essa perspectiva, esse último é uma representação fidedigna dos byronianos que acreditam previamente no fracasso de todos os seus objetivos e de outrem antes mesmo de tentar consegui-los.

Em virtude da repressão à recomendação supradita, Puff se vale de um trecho bíblico de *Cânticos de Salomão* para defender o consumo de bebidas e criticar a abstinência alcoólica. Ademais, ele expressa indiretamente outro relato bíblico: “[...] “Se Adão pecou no estado de inocência, / Que muito é que nos dias da impureza / Peque o mísero Puff?”³¹” (AZEVEDO, 2000, p. 213). Nesse símile, o byroniano argumenta que se Adão pecou sendo perfeito, então por ele ser imperfeito tem a justificativa e o direito à falha. Nesse prisma, é importante ressaltar a conjunção subordinativa “se” que alude à dúvida pelo relato bíblico. Assim, Puff é cético no tocante à veracidade da narrativa cosmogônica cristã. Não obstante, o byroniano utiliza o teológico como respaldo para seus vícios. Desse modo, a personagem faz apostasia contra o texto sagrado com dessacralizações interpretativas e com descrenças intensas, cujo ato de rebeldia é uma marca da personalidade satânica intrínseca à personagem byroniana que se opõe às normas divinas.

Ao passo que as personagens dialogam, Puff menospreza Níni em concomitância à religião, dizendo-lhe que a poesia do amigo lhe dá sonolência como sermão de vigário e que era uma heresia e, por isso, merecia uma “sublime carapuça e um saco” em alusão ao sambenito que era uma indumentária usada por condenados da inquisição. Após inferiorizar a produção literária de Níni, ironicamente o byroniano lhe pede um soneto para entregar às amantes. Esse pedido é uma associação da poesia a singelo bilhete de amor. Nesse bojo, o byroniano vê a poesia como entediante, blasfemadora e sedutora. Essa conduta do protagonista se reflete em diversas outras personagens byronianas que desvalorizam o fazer poético, porque mais importante que a fabulação é a ação. O herói byroniano se opõe à imaginação e à passividade relacionada ao campo artístico, pois quer agir à procura da saciedade das concupiscências carnavais.

PUFF
Venturoso!
Sempre é Cônego... Nini, *dulce et decus*
Pro patria mori... É doce e glorioso

³¹ Esse comentário é uma apropriação da fala de Falstaff no ato III, cena III, de *Henrique IV*, de William Shakespeare (PAIXÃO, 2021).

Morrer de apoplexia! Quem me dera
 Morrer depois da ceia, de repente!
 Não vem o confessor contar novelas,
 Não soam cantos fúnebres em torno,
 Nem se força o medroso moribundo
 A rezar, quando só dormir quisera!
 Venturosos os Cônegos e os Bispos,
 E os papudos Abades dos conventos!
 Eles podem morrer de apoplexia!
 E se morrem pensando — coisa nova! —
 Quem nunca no viver cansou-se nisso,
 Se eles morrem pensando, ante seus olhos,
 No momento final sem ter pavores,
 Inda corre a visão da bela mesa!
 A não morrer-se como o velho Píndaro
 Cantando, sobre o seio amorenado
 De sua amante Grega, oh! quem me dera
 Cair morto no chão, beijando ainda
 A botelha divina!
 (AZEVEDO, 2000, p. 215, 216, grifo do autor).

Nesse ínterim, apresenta-se a personagem Gambioletto que informa que viu o criado do cônego Tansonni correr com pernas de cabrita enquanto o senhor dele estava deitado no colo de Madona La Zaffeta, morrendo de apoplexia. Essa animalização do corpo humano em comparação a um caprino é uma representação marcante em *Noite na taverna* (2000) que faz referência ao Satanismo. Ademais, o mal súbito após a exageração da bebida e da comida é alusivo à viagem donjuanesca do canto II quando os naufragos devoram com tanta avidez o cadáver de Pedrillo que morrem nessa mesma condição. Nesse viés, a imagem de Satã relacionada à ideia de gula e de morte promove a vida byroniana que visa à consumação exorbitante dos anseios e à exibição de anomalias, bem como a idealização da desobediência aos pecados capitais que defendem o autodomínio, o equilíbrio e a purificação do corpo mediante abstinências (SOARES, 1861).

A interação das personagens prossegue até Níni indagar se Puff tinha medo de cadáveres. O questionado lhe responde que tinha “um bocado” de pavor; contudo, conta-lhe um incidente que presenciou no domingo anterior, à meia noite, quando viu um corpo nu pendurado numa forca com um palmo de língua para fora, os olhos espantados, boca lívida e um corvo sobre a cabeça. Em quebra de expectativa, diz que pintou os bigodes do enforcado, o que se contrasta totalmente com a assertiva da fobia a mortos. Esses pares opositivos que aparecem constantemente se referem ao amargor irônico (CARVALHO, 2000). Idêntico a Don Juan, Puff não se amedronta perante a morte. Ainda que o protagonista de Byron lute com todas as suas forças pela sobrevivência, não se acovarda diante da indesejada que lhe persegue como sombra durante toda a narrativa. Além do mais, nota-se a inversão do texto donjuanesco, pois Don Juan

se recusa a devorar o sacrificado em respeito à amizade de Pedrillo; já Puff vilipendia o enforcado, escarnecendo de sua situação mísera.

A ironia de Puff fica visível também quando fofoca para o amigo que a rainha traía o rei com um capitão e que o monarca era conivente com o adultério, uma vez que sua vida era estar foliando e caçando, sendo totalmente irresponsável com relação aos assuntos políticos. Essa atitude da majestade é equânime à de Sardanapalo que será abordada no próximo capítulo. Ademais, Puff diz que viu Frei São José e Frei Gregório numa taverna, farreando, assediando uma bela mocetona, brigando, blasfemando-se e esconjurando-se enciumados pela jovem. Em virtude desses relatos, Puff torna-se sarcástico, irreverente e rebelde diante da hipocrisia das figuras políticas e religiosas que traem a confiança da população, praticando justamente aquilo que dizem abominar. Dessa forma, “[...] O sarcasmo não leva somente à risibilidade do sagrado, mas, inclusive, ao insulto e, por vezes, à agressão às pessoas, como se fossem destituídas de qualquer valor. A irreverência e rebeldia encontram na embriaguez do vinho e no prazer do fumo uma nova forma de vida” (CAVALCANTE, 2009, p. 10). Por fim, ao finalizar suas histórias que visaram atrapalhar talvez a recitação do poema de Níni, o byroniano compra uma garrafa de vinho e diz que só queria aquilo que fosse imprescindível à vida: “[...] Deitado nesta laje, preguiçoso, / Olhando a lua, beijo esta garrafa, / [...] Panoramas de harém, sultanas lindas / E longas prateleiras de bom vinho”. Assim, para Puff o essencial é dormir, amar e beber. Nele se encaixa a frase donjuanesca: “*Eat, drink, and love, what can the rest avail us?*” (BYRON, 2020, p. 676).

Após diversas objeções e divagações de Puff, Níni declama seu poema, que é dividido em XXVII partes, com versos decassílabos, hexassílabos e trissílabos. Em primeiro lugar, verifica-se a apropriação da oitava rima donjuanesca. Na poesia há uma intergenericidade dos gêneros lírico e contístico. O texto trata da história de um rei, um jovem valente, cavaleiro e belo, que divide uma ilha longínqua com seu irmão, o príncipe, um jovem pálido, pensativo e atraente. Um incidente atrapalha essa tranquilidade quando certa vez “[...] O príncipe encontrou na areia fria / Uma branca donzela desmaiada, / Que um naufrágio na praia arremessara / [...] Amaram-se. É a vida. Eles viveram / Desse desmaio que dá corpo aos sonhos [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 221). A donzela se acorda e o vê cuidando dela. Com isso, abruptamente se apaixonam e desenvolvem um relacionamento às ocultas. Esse acontecimento faz referência ao Canto II, de *Don Juan*, quando o protagonista sofre um naufrágio e é resgatado por Haidée, apaixonando-se à primeira vista e mantendo um relacionamento às cegas.

Outrossim, Loriolo, o bobo do Rei, encontra a cabana e resolve contar ao monarca que viu uma jovem na praia. Por causa disso, o governante vai à cabana, vê a jovem adormecida e

sozinha e “[...] O Rei de leve despertou a bela, / Acordou-a num beijo... / A linda moça, / Se havia ali raivosa apunhalar-se, / Fazer espalhafato e gritaria, / Por um capricho, voluptuoso assomo, / Entregou-se ao amor do Rei...” (AZEVEDO, 2000, p. 222). O príncipe flagra a traição. O rei diz sorrindo que se soubesse do relacionamento deles às escondidas, teria respeitado o irmão. A desculpa risonha não adianta. Eles lutam até a morte. De novo, remete-se ao Canto II, uma vez que a forma como o rei desperta a moça é idêntica à maneira como Haidée despertou o náufrago. O bobo faz as covas, assume o trono e leva a mulher consigo à corte, mas ela foge do palácio dias depois. Esse relato alude também ao relacionamento adúltero de Don Juan e Dona Júlia que, após a descoberta do marido traído, culmina na separação do casal.

Muitos anos se passam até que um dia cem navios piratas cercam o reino, invadem-no, queimam-no, saqueiam-no e matam os súditos. O rei se esconde na adega dentro de um barril, pois tem fobia a sangue. Um pirata o encontra. O rei rola aos pés do soldado, chora, treme e gagueja implorando misericórdia. De fato, o atual reinante é covarde, sendo averso ao herói byroniano que é destemido. Em vista disso, Singofredo, o pirata, propõe-lhe redenção em troca da coroa. Loriolo gargalha, graceja, pula, dança e cai morto. Seu corpo é deixado à mercê. Por fim, descobre-se que o invasor era filho da mulher que se relacionou com os irmãos fraticidas. Não se sabia qual dos dois eram o pai. Singofredo assume o trono e promove a boêmia por todo o império. Níni define a história e a resume da seguinte forma: “Bem vês, amigo Puff, que neste conto / Em poucos versos digo histórias longas: / — Amores, mortes e no trono um Bobo / E sobre o lodo um Rei que não se enterra” (AZEVEDO, 2000, p. 228). Esse combate lembra o Canto VIII, de Don Juan, quando o exército russo cerca Ismail, cidade turca em que Don Juan estava escravizado, matando aproximadamente 40 mil turcos e arruinando o país.

Um homem da platéia de cabeça calva, camisola branca, carapuça, um ramo de oliveira na mão, declama um prólogo que serve de extensão ao poema. O prólogo possui 10 estrofes com versos predominantemente decassílabos acerca da loucura de Dom Quixote que é associada ao autor do poema. É oportuno trazer os versos: “[...] Apesar de bom moço o autor da peça / Tem uns laivos talvez de Dom Quixote / [...] Mas não escreve sátiras: — apenas / Na idade das visões — dá corpo aos sonhos” (AZEVEDO, 2000, p. 229, 230) e “O poeta é novato, mas promete” (AZEVEDO, 2000, p. 231), que traz à tona a própria imagem de Álvares de Azevedo. Essa referência metalinguística é uma característica experimental do poeta brasileiro. Embora afirme que não faz sátiras, o poema em drama “Boêmios” é uma sátira à hipocrisia da aristocracia, da política e da religião. Consoante à menção inicial de que a cena se passa no século XVI, no prólogo revela-se que ocorre na época dos escritores Ariosto, Aretino, Brantôme

e Tasso, do pintor Ticiano e de Carlos V, rei romano, que pode ser o rei criticado tanto por Puff quanto parodiado por Níni em seu poema conto.

Nesse texto, constaram-se as seguintes inversões apropriatórias: *Don Juan* é um poema épico, já “Boêmios” é um poema intergenérico com conto e drama. Puff, personagem byroniana, é beerrão e comelão e está em situação de rua, contrastando-se com Don Juan, que bebe em excesso somente durante o relacionamento com Haidée e é de família abastada. Puff critica as instituições religiosas e políticas devido à hipocrisia moral e dessacraliza os textos bíblico e literário por causa de seu ceticismo, pessimismo, sarcasmo, irreverência e rebeldia, opondo-se a Don Juan que, em razão de seus estudos teológicos e literários, valoriza-os. Em “Boêmios”, há o gótico quando o criado do cônego Tansonni corre com pernas de cabrita, divergindo-se de *Don Juan*, que constam figuras espirituais e satânicas. Puff vilipendia cadáveres, confrontando-se com Don Juan, que reverencia os mortos. Com respeito ao poema de Níni, verifica-se uma jovem naufraga que é resgatada e cuidada por um príncipe e um rei, os quais são atraentes, diferenciando-se da obra donjuanesca em que Don Juan, jovem de fisionomia comum, é livrado e zelado por Haidée.

2.2 A apropriação azevediana da idealização alimentícia, alcoólica e sexual de Don Juan e Haidée

Ainda no canto II, passam-se dias em que Don Juan e Haidée somente vivem comendo, bebendo e se amando. É perceptível que eles agem desenfreada e irrefletidamente, apesar de terem se conhecido de maneira acidental e há pouco tempo. O medo inicial de que fossem descobertos pelo dono do arquipélago desaparece, porque Lambro faz uma expedição, cuja viagem o afasta da ilha por bastante tempo, possibilitando, com isso, que o casal explorasse toda a praia, o palácio e tivesse relações sexuais à vista da natureza. Don Juan, que chegou ali cadavérico, recompõe seu porte físico devido aos cuidados constantes da amada, o que torna Haidée cada vez mais obcecada por ele. Em simultaneidade, o clima fica mais tenso à medida que a ideia da partida de Don Juan e da descoberta de Lambro se tornam iminentes. Dentre os momentos mais delicados, marcantes e românticos da narrativa, o primeiro beijo, que consta na estrofe CLXXXV, destaca-se:

CCVII.
 Você fez filósofos; há aí Epicuro
 E Aristipo, pessoal preso à matéria,
 Que nos fascina ao seu caminho impuro

Com teorias que a prática prefere. Ah
 Se do inferno estivesse-se seguro,
 Quão boa não fora a máxima (já velha),
“Comer, beber, amar, o que nos resta?”
 Foi o rei Sardanapalo quem disse esta.
 (BYRON, 2020, p. 676, grifo meu).³²

A fim de contextualizar mais, nas estrofes prévias à estância acima, o narrador está falando sobre o amor de Don Juan e Haidée. O tema amoroso foi essencial para a formação de filósofos, como Epicuro, que pregava a busca pela felicidade, e Aristipo, que defendia a satisfação plena dos prazeres. Unindo-se às teorias filosóficas, o amor byroniano é a busca da felicidade pela satisfação carnal. Nessa perspectiva, comer, beber e amar são formas de saciar integralmente os desejos corpóreos, com vistas à felicidade. O narrador reitera que esse conselho foi dado inicialmente por Sardanapalo, personagem byroniana, por ocasião de uma situação em que preferiu divertir-se a preparar-se para a defesa da cidade, que alude à mesma circunstância de Don Juan e Haidée, no tocante à chegada do pai da amada. Convém mencionar que a autocitação byroniana se adapta à teoria da intertextualidade em que um texto literário é uma escritura-réplica de outros textos, promovendo dialogismo, transposição e transformação de enunciados (SAMOYAULT, 2008). Tendo em vista isso, Álvares de Azevedo também replica esse verso na terceira parte, de “Spleen e charutos”, de *Lira dos vinte anos* (2000):

Vagabundo

Eat, drink, and love; what can the rest avail us?
 BYRON, *Don Juan*

Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,
 Fumando meu cigarro vaporoso;
 Nas noites de verão adoro estrelas;
 Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso!

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro
 Mas tenho na viola uma riqueza:
 Canto à lua de noite serenatas,

32

CCVII.
*Thou mak'st philosophers; there's Epicurus
 And Aristippus, a material crew,
 Who to immoral courses would allure us
 By theories quite practicable too;
 If only from the Devil they would insure us,
 How pleasant were the maxim (not quite new),
 "Eat, drink, and love, what can the rest avail us?"
 So said the royal sage Sardanapalus.*
 (BYRON, 2020, p. 676, grifos meus).

E quem vive de amor não tem pobreza.

Não invejo ninguém, nem ouço a raiva
Nas cavernas do peito, sufocante,
Quando à noite na treva em mim se entornam
Os reflexos do baile fascinante.

Namoro e sou feliz nos meus amores;
Sou garboso e rapaz...Uma criada
Abrasada de amor por um soneto
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismado
Na donzela que ali defronte mora.
Ela ao ver-me sorri tão docemente!
Desconfio que a moça me namora!...

Tenho por meu palácio as longas ruas;
Passeio a gosto e durmo sem temores;
Quando bebo, sou rei como um poeta,
E o vinho faz sonhar com os amores.

O degrau das igrejas é meu trono,
Minha pátria é o vento que respiro,
Minha mãe é a lua macilenta,
E a preguiça a mulher por quem suspiro.

Escrevo na parede as minhas rimas,
De painéis a carvão adorno a rua;
Como as aves do céu e as flores puras
Abro meu peito ao sol e durmo à lua.

Sinto-me um coração de *lazzaroni*;
Sou filho do calor, odeio o frio,
Não creio no diabo nem nos santos...
Rezo à Nossa senhora e sou vadio!

Ora, se por aí alguma bela
Bem doirada e amante da preguiça
Quiser a névea mão unir à minha,
Há de achar-me na Sé, domingo, à Missa.
(AZEVEDO, 2000, p. 233, 234).

O poema é formado por 10 quartetos com versos decassílabos, cuja métrica se assemelha à obra donjuanesca. É oportuno citar que a rima ABCB (dois versos brancos³³ e dois rimados) pode referir-se à ideia de simultaneidade concernente à crença e ceticismo e ao sentimentalismo e racionalismo, que são marcantes no poema. Na primeira estrofe, o eu-lírico expressa que dorme, vive, fuma e namora: verbos associados ao ócio, ao prazer e ao vício. Nesse raciocínio,

³³ “Quando os versos obedecem às regras métricas de versificação ou acentuação, mas não apresentam rimas, chamam-se versos brancos” (GOLDSTEIN, 2008, p. 45). Já “Os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas” (GOLDSTEIN, 2008, p. 49).

Alves (2011, p. 3) cita que “Em Álvares de Azevedo, o louvor do ócio associa-se ao elogio da vida vagabunda, da boemia e da contemplação como requisitos da liberdade, do conhecimento e da experiência artística [...] recusa do ritmo da vida administrada pelo tempo mecânico do relógio”. Já que uma das primordiais características do byronismo é a liberdade, estar ocioso é rebelar-se contra a convenção social formulada pelas estruturas capitalistas de comercialização do tempo que prende temporariamente o funcionário no local de trabalho. Assim, dedicar-se à busca por conhecimento, artes e vícios é insubordinar-se à modernidade.

Mas também, a realização integral dos prazeres corpóreos representada pelos símbolos do fumo, vinho e sexo, simulam a vida tão sonhada pelos byronianos que vivem à flor da pele a efemeridade da juventude. Nessa linha, de acordo com Freire (2008, p. 35), “A epígrafe extraída de Don Juan de Byron é notável com todos os ingredientes que, para o poeta, propiciam uma vida digna de ser vivida: a festa, o álcool, o amor e o tabaco (Tradução minha)”.³⁴ O eu-lírico se compara com um cigano no tocante ao nomadismo, que é um estilo de vida totalmente oposto à sociedade comumente sedentária. É pertinente mencionar que o eu-lírico namora estrelas em noites de verão, horário e estação que aparecem outras vezes no poema, fazendo referência à ideia de quentura corpórea e temporalidade noturna aliada à realização plena dos prazeres e dos vícios possibilitada pelo velamento da escuridão. Esse modo de vida ocioso, egocêntrico, orgiaco, nômade e noturno se ajustam à rebeldia, à irreverência, à transgressão, à boemia, à nostalgia do vício, à *esplenalgia*³⁵ e à vida desenfreada apontadas por Grieco (2000), Candido (2000), Santos (2004), Sousa (2007), Cavalcante (2009), Freire (2010) e Oliveira (2011).

No último verso da primeira estrofe, o eu-lírico expressa: “*Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso*” (AZEVEDO, 2000, p. 233). Encontra-se a gradação “pobre e mendigo”, como representação da pauperização extrema. Além do mais, há a anáfora “sou”, verbo que consta 11 vezes; sendo 8 na primeira pessoa do presente do indicativo, que sugere confiança e segurança do eu-lírico na autoafirmação de sua condição financeira filiada à pobreza, mas que não o impede de ser ditoso, tendo em vista seu desapego material. Além disso, notam-se a assonância em “o”, que se verifica em todo poema, podendo evidenciar a vida cíclica no que tange à rotina ociosa, prazerosa e viciante; e a aliteração em “s”, que é notória também em todo texto, podendo

³⁴ *The epigraph extracted from Byron's Don Juan is notable with all the ingredients that, for the poet, propitiate a life worth being lived: the feast, the alcohol, the love, and the tobacco.*

³⁵ Palavra derivada de *spleen* (baço, sendo o hábito de vícios ilícitos e imorais na soturnidade).

promover o arquétipo de vida sossegada em relação às preocupações, problemas e estresses cotidianos.

Na segunda estrofe, enfatiza-se a circunstância desvalida do eu-lírico, roto e sem bolsos nem dinheiro, mas que carrega consigo uma viola para cantar serenatas à noite. Frisa-se que viver de amor é uma riqueza. Ainda que não possua bens materiais, tem dons artísticos que o enriquecem e o tornam um importante sedutor. Assim, “[...] Entre o dito e o não dito, temos um rapaz sem ‘eira nem beira’, a se vangloriar de seus dotes físicos e artísticos. Apesar de pobre de bolso, é músico e poeta; portanto, rico de alma e genialidade” (CAVALCANTE, 2009, p. 6, aspas da autora). O eu-lírico relata que “vive ao *sol*” e “canta à *lua*”, cuja antítese sugere uma vida movimentada do amanhecer ao anoitecer, o que infere que dormia poucas horas, embora não trabalhasse. Reitera-se isso na terceira estrofe, mostrando que o eu-lírico frequenta bailes fascinantes à noite. Ainda nessa estrofe, o eu-lírico diz que não inveja nem tem raiva de ninguém, o que dá ênfase à interpretação de vida sossegada, em sentido mental, proporcionada pelo desapego material e neutralização de sentimentos negativos. A decisão de desligar-se voluntariamente de posses, com vistas à vida desamparada e errante, é um ato byroniano de revolta e irreverência contra o capitalismo, que prega o acúmulo de riquezas como imprescindível à felicidade e à sobrevivência.

Em prosseguimento, na quarta e quinta estrofes, o eu lírico diz que é feliz nos seus amores, explicitando o modo de vida poligâmico. Descreve-se como garboso e jovem, aparência e idade comuns dos byronianos. Comenta-se que fez um soneto para conquistar uma criada, cujo comentário representa a deslocação da função poética social para a finalidade de galanteio e a transferência da mulher aristocrata para a pobre. O eu-lírico cita que: “[...] Já um beijo me deu subindo a escada...” (AZEVEDO, 2000, p. 234), cujas reticências podem indicar um velamento de uma relação sexual nesse local. Na quinta estrofe, aparece uma donzela, que é uma oposição à criada, pois esta última é burguesa, virgem e doce, ao passo que a primeira é proletária, desvirginada e abrasada. Com isso “[...] O amor é, neste caso, leviano e descompromissado, dessacralizando a figura feminina tão endeusada no Romantismo. Esse poema é uma clara representação dos ideais propostos pelo byronismo” (CAVALCANTE, 2009, p. 6). Vale frisar sua autoconfiança ao acreditar na paixão dela por ele, ainda que sejam de classes sociais totalmente distintas. Dessa forma, verifica-se a desconstrução da idealização feminina ao dessacralizá-la, dando destaque também à mulher comum pertencente a uma comunidade suburbana.

Em continuidade, na sexta, sétima e oitava estrofes, o eu-lírico afirma que passeia e dorme nas ruas, intensificando o grau de sua pobreza. É marcante a ideia de dormir sem temores,

o que reitera a interpretação de vida tão sossegada ao ponto de não temer a maldade e violência humanas. O eu-lírico torna-se poeta e sonhador quando bebe, suscitando a ideia de bebida como fonte inspiradora e instigadora de paixões. É identificável a recorrência da bebida como fonte inspiradora, conforme já foi visto na personagem Jhonatas, de *O poema do Frade* (2000). Ademais, o eu-lírico usa os degraus da igreja como trono, talvez fazendo uma crítica à falta de empatia da religião no tocante às pessoas em situação de rua ou dessacralizando a figura divina, que é representada sentada num trono nas igrejas. Mas também, ele associa a pátria ao vento, o que infere que todas as pátrias são iguais, pois o ar é um elemento universal. E chama a lua de mãe, que é um prolongamento do aconchego materno, visto que o poeta tende a fazer uma *feminização* do mundo, encarando-o como uma figura materna. Se o universo é uma mãe, então ele é aceito do modo como é e onde estiver.

Em adição, o eu-lírico considera a preguiça mais apaixonante do que a mulher, escancarando seu desapego às mulheres. Também ele adorna as ruas com versos escritos a carvão, cuja prática é um ato de rebeldia às leis estatais, que se vale da poesia aliada à denúncia e à manifestação. De novo, o eu-lírico retoma a antítese “sol e lua”, a fim de mostrar que sua vida é “[...] Como as aves do céu e as flores puras” (AZEVEDO, 2000, p. 234), que recebem os raios solares diurnos e os serenos noturnos. Nessa perspectiva, o eu-lírico faz um ataque à base quádrupla romântica da primeira geração: religião, pátria, mulher e Estado. Desse modo, a conduta do eu-lírico se relaciona à liberdade, à sátira, à criminalidade e à transgressão, em oposição às facetas idealistas e otimistas românticas da fase inicial (ROMERO, 2000; GRIECO, 2000; CAVALCANTE, 2000 e OLIVEIRA, 2000).

Por fim, na nona e décima estrofes, o eu-lírico traça algumas antíteses, dizendo amar o calor e odiar o frio e não crer nos santos e rezar à Nossa Senhora que, de certa forma, coincide com as contradições, desajustes e inadaptação social, que marcam a vida do herói byroniano (SANTOS, 2004 e CAVALCANTE, 2009). Observam-se os paradoxos, pois, como é possível o eu-lírico ter ódio da frieza se ele dorme nas ruas? Como é cabível ele ser incrédulo se reza à Nossa Senhora, que é um dos símbolos máximos do Cristianismo? Estes paradoxos expressam a ironia do poema, tendo em vista que, ao elencar os opostos, o poeta zomba dos valores cultivados pela sociedade da época. Bem como, convida alguma bela bem doirada e amante da preguiça a encontrar-se com ele na igreja da Sé para se casarem. Nesse convite totalmente irônico e controvertido, percebe-se que a estética feminina é mais atraente do que os atributos econômicos, morais e profissionais, a *burlação* com promessas de casamento improváveis e a igreja unicamente como local de encontro. Assim, verifica-se que o eu-lírico expressa-se com ironia amarga e controversa, a fim de fazer afirmações ambíguas e sarcásticas, com o fito de

criticar as instituições religiosas em sua integralidade e provocar certa zombaria dos costumes e dos valores cultivados pela sociedade burguesa e capitalista (VERÍSSIMO, 2000; CARVALHO, 2000 e BANDEIRA, 2000).

Constatam-se algumas inversões apropriatórias pertinentes. Por exemplo, o poema azevediano é formado por 10 quartetos ao invés de oitavas rimas donjuanescas. Ademais, são de gêneros literários diferentes. O eu-lírico azevediano tem um modo de vida ocioso, egocêntrico, orgiaco, nômade e noturno, já Don Juan é um detentor de conhecimento esportivo, científico, artístico, teológico, linguístico e literário, com um modo de vida equilibrado, diurno, estático e apegado às pessoas e à pátria, cujas características apenas se modificam quando ele sai da Espanha e conhece Haidée. O eu-lírico azevediano é um burlador, sedutor e namorador, personalidade opositiva à faceta donjuanesca, que só se relaciona com 3 mulheres em toda obra. O eu-lírico azevediano é pobre por opção, ao passo que Don Juan é rico de nascença. O eu-lírico azevediano vive sem preocupações, problemas e estresses, parecendo ter a habilidade de se livrar de turbulências devido à capacidade de ocultar seus casos amorosos e de contentar-se com o que possui materialmente, opondo-se a Don Juan, que tem uma vida extremamente estressante, do início ao fim da narrativa, sendo agredido, ameaçado, preso e escravizado etc. O eu-lírico azevediano tem dons artísticos, Don Juan não tem essas habilidades. O eu-lírico azevediano não sente inveja nem raiva de ninguém, contrastando-se com Don Juan, que inveja e sente raiva de algumas personagens, sobretudo daquelas que lhe afastam as pessoas mais importantes de sua vida.

Além do mais, o eu lírico azevediano é feliz nos seus amores, já Don Juan não é poligâmico e os poucos relacionamentos que ele teve lhe causaram muita dor, pois todas as mulheres que se apaixonam por ele têm um desfecho catastrófico. O eu-lírico azevediano se relaciona com mulheres de condição social alta e simples; contudo, Don Juan se une somente a mulheres de origem nobre. O eu-lírico azevediano é um grande conquistador, divergindo-se de Don Juan, que é conquistado pelas mulheres. O eu-lírico azevediano é um beberrão, aspecto destoante de Don Juan, que só bebe bastante durante o tempo que esteve com Haidée. O eu-lírico azevediano é um crítico da religião, pátria, mãe, mulher e Estado. Em divergência, Don Juan é um religioso e muito apegado à mãe, às mulheres, à pátria e ao Estado. O eu-lírico azevediano é um desajustado ética, moral e socialmente, cujo traço se inverte de Don Juan, que é uma personagem redonda, começando a narrativa desajustado às normas éticas, morais e sociais e a finaliza, convertendo-se numa pessoa conservadora e moralista; a exemplo disso, Don Juan comete adultério com Dona Júlia logo no início da narração, mas evita fazê-lo com

Gulbeyaz, Lady Adelina Amundaville e Fitz-Fulke, personagens casadas que lhe assediam. Além disso, essa citação também consta em “Primeira parte”, de *O Conde Lopo* (2000):

Eat, drink, and love: what can the rest avail us?
BYRON, *Don Juan*

[...]
OUVERTURA
(Sinfonia)

Tremem as folhas no correr da aragem
Com seus perfumes enlevando mágoas,
E à noite bela sonharei cantando
Como o cisne das águas.

Cala-te, louco bardo! é doce a vida!
— E em que delírios d'alma imaginaras
Um céu mais límpido, um luar mais puro?...
Poeta, onde os sonharas!

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

De loucos sonhos que ternuras ébrias
Que valham-lhe o tremor do níveo seio
E o amortecido olhar, úmido, lânguido
De feiticeiro enleio?

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

Gema no campo em que apodrecem mortos.
Da treva o sonhador, falando aos ventos
Durma co'a face em lágrimas na terra
Que nem lhe ouve os lamentos.

Que eu a vida amarei, hei de cantar-lhe
Entre os beijos de lânguida donzela,
Na fronte rosas, com a taça em punho
Doces mistérios dela.
O fresco do luar vertigens varre,
Idéias de suicídio em negra mente.
Vem pois comigo — sonharemos juntos
Cantando alegremente.
(AZEVEDO, 2000, p. 390, 391).

Embora o texto azevediano não se aproprie da oitava rima, o canto se assemelha na métrica, sendo constituído predominantemente por 27 estrofes com versos decassílabos. Com o intuito de organizar as considerações seguintes, o canto vai ser dividido em 3 blocos: parte 1 (da primeira à oitava estrofes); parte 2 (da nona à décima sexta estrofes) e parte 3 (da décima

sétima à vigésima sétima estrofes). Na primeira parte chamada “Ouvertura”, título que significa uma composição de música instrumental, com vistas à introdução de uma obra, possui 8 estrofes, as quais se verificam transcritas acima. Essa seção lembra metaforicamente a música na casa de Haidée, em comemoração à herança da ilha, que introduz a volta do pai para interrompê-la. O eu-lírico descreve uma paisagem onde as folhas tremem e perfumam um lugar parecido com um paraíso, no qual o eu-lírico fica à noite, sonhando e cantando em homenagem à amada. Levando-se em consideração a incapacidade de se relacionar fisicamente com a amada, ele expressa: “Amemos! que na terra a vida é o gozo! / Ternuras n'alma, embriaguez nos lábios / Sorria o coração! que importa o escárnio / Da voz fria dos sábios?” (AZEVEDO, 2000, p. 391). Nessa citação, é identificável a filosofia byroniana de considerar o gozo como o principal objetivo da vida. Ademais, os que se dizem sábios, abstêm-se dos prazeres e escarnecem dos byronianos; contudo, sua voz é tão fria quanto a morte, justamente porque não aproveitam a temporalidade existencial efêmera para a saciedade da carne e se valem do racionalismo, em oposição do sentimentalismo, no tocante às suas decisões. Nessa assertiva, os byronianos são os verdadeiros sábios?

Posteriormente, ele informa que amaria, cantaria, beijaria e beberia, à medida que a amada gemeria no cemitério, pois cometeria suicídio se continuasse longe dele. Nessa perspectiva, pede-lhe: “Vem pois comigo – sonharemos juntos / Cantando alegremente” (AZEVEDO, 2000, p. 391). É válido frisar a ideia de sonho, que aparece 5 vezes nesse fragmento. Na obra azevediana, o “sonho aparecia-lhes como possibilidade de transpor a solidão e como exercício de reintegração no todo, desfazendo-se nele os limites entre sujeito e objeto, entre o visível e o invisível, pela penetração no inconsciente” (SOARES, 1989, p. 47). O sonho é um transporte mental. É vantajoso relembrar que o herói byroniano é alguém solitário, introvertido e hipocondríaco, que geralmente é apaixonado profundamente por uma mulher com sentimento incorrespondível, às vezes por não saber que é amada ou porque alguma circunstância lhe impede de relacionar-se, logo o eu-lírico une-se a ela pelo onírico.

Na parte II, o eu-lírico faz uma homenagem à romancista francesa George Sand³⁶, descrevendo-a sensualmente: “Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron / Em formas belas de mulher ardente, / Alma de brasa a estremecer contornos / De voluptuosos, arquejantes seios, /

³⁶ Na chave da identificação entre autor e obra, a descrição de George Sand realizada em Conde Lopo se inicia com a pergunta sobre qual personagem da romancista herdaria o seu caráter: Lélia, que foi lida como uma mulher sedutora, mas que não ama, o que, portanto, pode ser entendido dentro do estereótipo de “mulher fatal”; ou Consuelo, uma mulher que se entrega ao amor, mesmo após a primeira decepção, e, assim, encontra a felicidade. Contudo, se há dúvidas sobre qual mulher representaria Sand, isso não ocorre quanto ao homem que lhe representaria: no poema e no Estudo, vemos que ela “é” Byron, ou possui o “espírito” de Byron. (SOUZA, 2019, p. 171, aspas da autora).

Voz de mágico cisne em róseos lábios / Que vivos acendeu da orgia a febre [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 391). Álvares de Azevedo admira tanto Byron que o compara a várias outras escritoras e escritores de que gostava, como se essa associação fosse um elogio. Essa relação se dá devido à coincidência adjetival ligada à quentura orgíaca. Acrescenta-se que: “[...] Que não sonhasse, em ardentes sonhos, / Sequer sentir o ardor desses teus lábios, / Dos olhos teus de cintilar soberbo, / De viva inspiração e anelos ígneos, / E teu seio a ansiar com ondas turvas / Na além do alto-mar, por sob o dele [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 392). O eu-lírico sonha tão intensa e realisticamente que sente a ardência dos lábios e dos olhos de Sand. Além do mais, agrega-se “Que de joelhos no fervor do anelo / Co’os olhos cegos do orvalhar das lágrimas / Os lábios trêmulos e a voz cortada / Não te sonhasse amores?” (AZEVEDO, 2000, p. 392). Essa citação é alusiva à idealização donjuanesca por Haidée e ao choro, quando os obrigam a separar-se, por isso pode-se inferir também a filiação entre o eu-lírico e a poetisa e às personagens byronianas citadas.

Mais à frente, expressa-se: “Fada ou mulher, *anjo* ou *demônio*, és bela! / Que eu daqui te sonhei huri do Oriente / De langue olhar e abrasadores lábios / E seio abalador de enlace ardente!” (AZEVEDO, 2000, p. 392, grifos meus). Nessa menção, explicita-se a dicotomia de idealização e dessacralização femininas, em recorrência na filosofia byroniana, conforme já se deu ênfase acima algumas vezes. Além disso, pede-lhe: “Vem! Rainha da noite, eu quero amar-te / Co’os rubros lábios úmidos de *vinho*! / Trêmula em vida quero-te mais longe / Esse olhar que *inebria*, / E que não rende essa *embriaguez* dos risos / Ao som de cantos o passar de um beijo – / Nos lábios fogo, o coração sedento / No sussurrar da *Orgia*?” (AZEVEDO, 2000, p. 393, grifos meus). Constam-se referências à embriaguez orgíaca incitada pelo vinho, que é uma ligação explícita à epígrafe idealizante do álcool; entretanto, o eu-lírico é alguém que apenas anseia e não a pratica, em dissonância com a atitude donjuanesca. Ademais, com respeito às citações supracitadas, predomina-se um foco nos *seios* arquejantes e aconchegantes, nos *lábios* róseos, ardentes e abrasadores e nos *olhos* cintilantes, soberbos, vívidos, anelantes, lânguidos, vibrantes, claros, divinos, inebriantes e chamejantes, de George Sand. Nota-se duplamente uma divinização e demonização femininas concernente à poetisa, valendo-se de uma linguagem arrebatadora, suave, apaixonada e frenética, correspondendo às interpretações ensaísticas de Monteiro (2000), Veríssimo (2000) e Candido (2000).

Em continuidade, na parte III, implora-lhe: “Vem, ó Valquíria, vem co’as faces róseas / Da febre do prazer! *transborde a taça* / Os líquidos rubins de doces vinhos! / *Bebe*, primeiro! pousa os lisos lábios / Nas bordas do cristal! Fiquem mais doces / Co’aroma de teu hálito de fada –” (AZEVEDO, 2000, p. 393, grifos meus). Reitera-se a ideia de embriaguez; todavia, é

constatável a distinção, no que tange à obra byroniana, na qual Haidée induz Don Juan ao alcoolismo, já na obra azevediana é o oposto. Sucessivamente, menciona-se: “Vem, pois, minha sultana! a *noite* é bela! / Corre a *lua* no céu entre perfumes, / Tudo fala de amores, o ar, as *sombras* / Das folhas ao *luar*, e o azul das águas. / Amemo-nos portanto – a *noite* é bela! / Mais bela – formosa, que o Sultão escravo / Pede-te ansioso um’hora de volúpia” (AZEVEDO, 2000, p. 394, grifos meus). Nessa citação, verificam-se diversos recursos de velamento, como noite, lua e sombras. “‘Velas’, ‘escuridão’, ‘trevas’, ‘enluta’, ‘sombras’, ‘escura’ [...] São, entre outras, imagens de ocultação a nos remeterem, existencialmente, para o fato de que, se a realidade não se esgota na aparência clara e desnuda, por que não auscultar o velamento e cultuá-la preferivelmente entre sombras?” (SOARES, 1989, p. 42).

O eu-lírico enfatiza a imagem da poetisa, dormindo embriagada, “Co’a face bela no meu quente seio / Que fazes, muda assim? *dormes*, Sultana? / Fraqueou-te o vinho, de cansada – a mente / E *dormes* da embriaguez imensa idéia / Dos termos do viver?” (AZEVEDO, 2000, p. 394, grifos meus); “*Dorme*, ó anjo de amor, teu quedo *sono* / Pelo ansiar de meu peito acalentada; / Maus sonhos não virão pousar-te n’alma” (AZEVEDO, 2000, p. 395, grifos meus) e “[...] Também me *dormirá!* *dorme*, meu anjo! / Hei de afagar-se o *sono*, hei de doirá-lo / Com hinos mui sentidos, muito d’alma” (AZEVEDO, 2000, p. 395, grifos meus). O sono alcoólico da mulher seria uma forma de o eu-lírico manter uma postura inerte, passiva e vigilante e, conseqüentemente, deixá-la imaculada, intocável e pura, em harmonia à interpretação marioandradina (2000)? Caso seja cabível tal questionamento, esse poema azevediano alia-se à proposta não byroniana de endeusamento feminino e se apõe à narração donjuanesca atrelada à epígrafe, como se o eu-lírico quisesse imitar Don Juan, mas sua inclinação hiper-romântica o paralisasse e tudo permanecesse no mundo onírico.

Neste poema, acentuam-se as seguintes inversões azevedianas: o eu-lírico azevediano transporta-se para um paraíso psíquico, em que projeta a imagem da amada para cojecturá-la, idealizá-la e idolatrá-la, com o fito de mantê-la imaculada, intocável e pura; já Don Juan e Haidée estão fisicamente numa ilha paradisíaca, onde se divertem, comem, bebem e têm relações sexuais, tornando-se evidente a oposição entre as personagens, pois o eu-lírico azevediano é um devaneante e sonhador, já Don Juan é um ativo e praticante que faz jus à epígrafe comentada. O eu-lírico azevediano faz uma homenagem à romancista francesa George Sand, de forma hiperbólica, minuciosa e sensualizada, cuja exteriorização mostra o quanto o eu-lírico se apaixona facilmente, com relação às características meramente físicas, opondo-se a Don Juan, que é indiferente à beleza de Haidée, tendo em vista que ele se atrai mais por ação do que por aparência. Ademais, o eu-lírico azevediano menciona constantemente o vinho, que

alcoholiza a amada e a faz dormir frequentemente, cujo apontamento se contrasta à obra donjuanesca, uma vez que Don Juan torna-se alcoólatra, porque Haidée o instiga a consumi-la. Se equiparada às outras epígrafes, usa-se essa especificamente com vistas à introdução temática, consoante à menção freireana, “[...] Na obra de Azevedo, as epígrafes são utilizadas, na maioria dos casos, como introdução temática de um poema, sendo por vezes reenquadradas e incluídas no poema como parte original do mesmo”³⁷ (FREIRE, 2008, p. 73, tradução minha).

2.3 O leito de Haidée apropriado por Álvares de Azevedo

Voltando à narrativa, no Canto IV, depois de um longo período longe de casa, o pai de Haidée chega à ilha, com espólios de guerra, após lidar com densos mares, conflitos e temporais. Ancorando, vem-lhe um pressentimento inquietante de que a filha havia arrumado problemas, visto que ela não lhe dá nenhum tipo de recepção calorosa semelhante às vezes anteriores. Essa intuição se torna real à proporção que avança em direção à casa e depara-se com ornamentos, aglomerações, músicas, danças, banquetes e bebidas. Ao entrar no palácio, encontra a filha com Don Juan, vestidos esplendidamente, comemorando a herança da ilha, já que se espalhou a notícia de que Lambro estava sepultado nas profundezas do oceano. Desse modo, tem-se uma enorme quebra de expectativas, pois o festejo se liga à celebração da despedida eterna e não do retorno inesperado.

Haidée fica paralisada diante do olhar paterno de desaprovação e espanto. A jovem ajoelha-se aos pés dele, pede-lhe perdão e clama pela vida do amado. Em oposição, Don Juan põe a espada às mãos e se prepara para atacá-lo, então Lambro saca o revólver, mira-lhe e só não o mata porque a filha o protege como escudo e assume a culpa pela estadia e pelo romance às ocultas. O pai ordena que o estrangeiro seja preso, ou morto, caso resistisse às amarras. Consequentemente, ocorre uma intensa luta, pela qual vários piratas são feridos e mutilados pelo jovem. Don Juan resiste bravamente contra todos, porém, golpeiam-no. Ele cai sangrando à maneira hemorrágica; amarram-no e levam-no a uma embarcação mercante escravocrata, que estava de passagem pela ilha. Vendo a sala coberta de sangue e o amado sendo conduzido à embarcação, Haidée tem uma espécie de ataque fulminante, desabando-se apagada nos braços paternos:

LIX.

³⁷ [...] *In the work of Azevedo the epigraphs are used in the majority of the cases as a thematic introduction to a poem, and they were sometimes reframed and included in the poem as an original part of it.*

Teve um AVC, seus lábios brandos
 Já úmidos do sangue escuro que saía;
**E sua cabeça pendeu, como quando
 Um lírio cede à chuva.** As aias iam
 Levá-la ao leito de olhos transbordando.
 De ervas e cordiais sumos produziam,
 Mas tudo desafiou, ela não foi
 Quem vida prende, ou quem morte destrói.
 (AGUSTINI, 2020, p. 751, grifos meus).³⁸

Verifica-se que a maior preocupação de Haidée é com a vida de Don Juan, em desfavor da paterna; por isso, quando vê o amado em circunstâncias caóticas, sofre um mal súbito. Essa é uma das mais belas representações do amor romântico na literatura universal, tendo em vista que observar o amado entre a vida e a morte a deixa na mesma situação. Sangrando igualmente ao namorado, Haidée é levada ao leito para ser tratada. Em consequência, Haidée fica inerte, fria, pálida e sem apetite por uma dúzia de dias. Em decorrência disso, ela falece junto com o bebê que tinha no ventre. Além disso, com o tempo, fala-se que a ilha fica desolada, com apenas as tumbas de Haidée e Lambro, em meio às ruínas. Após essa catástrofe, de volta ao espaço aquático traumático, o protagonista vai em direção à Turquia, que era o maior centro comercial escravocrata da época. Nesse enredo, evidencia-se que Haidée, que se relaciona com Don Juan tem a vida igualmente arruinada, junto com todos à sua volta; até mesmo quem estava por nascer. A citação grifada acima encontra-se epigrafada no “Canto segundo”, de *O poema do frade*:

*And her head droop'd as when the lily lies
 O'ercharged with rain.
 Don Juan
 (AZEVEDO, 2000, p. 328).*

Nota-se, em primeira análise, a apropriação azevediana de *Don Juan* no nível fônico, visto que o canto é formado por 28 estrofes, em oitava rima, com versos decassílabos. Com a

38

LIX.

*A vein had burst, and her sweet lips' pure dyes
 Were dabbled with the deep blood which ran o'er;
**And her head drooped, as when the lily lies
 O'ercharged with rain:** her summoned handmaids bore
 Their lady to her couch with gushing eyes;
 Of herbs and cordials they produced their store,
 But she defied all means they could employ,
 Like one Life could not hold, nor Death destroy.
 (BYRON, 2020, p. 751, grifos meus).*

meta de facilitar as considerações seguintes, o canto vai ser dividido em 3 segmentos: parte 1 (da primeira à nona estrofes); parte 2 (da décima à vigésima segunda), parte 3 (da vigésima terceira à vigésima oitava). Da estrofe I à IX, o eu-lírico incentiva que Jhonatas durma, repouse, desmaie e sonhe no seio da infantil donzela. Neste sonho, caracteriza-se a amada inicialmente com corpo e roupas santas, todavia, posteriormente a descreve com o véu rompido e com a flor desabrochada e murcha, sinalizando que é desvirginada. Enquanto a amada tem relações sexuais com outros homens, Jonathas sonha pelo dia em que também vai deitar-se com ela. Em seguida, cita-se que um serafim desce toda noite para tentar lavar a mácula da amada associada ao sexo remunerado, pois onde ela mora está “[...] Escrita à porta vil a infame regra / Que assinala o bordel à mão poluta / E diz nas letras fundas – prostituta” (AZEVEDO, 2000, p.329).

Com respeito à citação supracitada, constata-se que a amada é uma profissional do sexo, entretanto banha o travesseiro de lágrimas. Apesar do pranto, o eu-lírico encara como um falso arrependimento, já que ela ainda ama os prazeres carnavais. O eu-lírico aproveita para satirizar Maria Madalena, dizendo que o remorso da amada era dissimulado, idêntico ao da personagem bíblica. Desse modo, completa-se que “Amar uma perdida! que loucura! / Mas tão bela! que seio de Madona! / Nunca amara tão nívea criatura / Como aquela mulher que ali ressona” (AZEVEDO, 2000, p. 330). Com isso, enfatiza-se o sonho como possibilidade de usufruir mentalmente a amada, o que é uma dissonância com relação ao herói byroniano, que desfruta da amada na realidade (SOARES, 1989; COUTINHO, 2004). Ademais, identifica-se um rebaixamento feminino devido à condição inadaptada à sociedade, que é uma representação dos aspectos humanos degradantes, sendo a atitude mais alinhada à proposta byroniana, que visa expor a vida instintiva e prazerosa inerente à carne (SANTOS, 2004).

Da décima à vigésima segunda estrofes, mostra que, certa noite, Jhonatas, “[...] Maldizia no tédio a negra vida, / Até as ilusões que ele sentira! / Curvava a testa mórbida, abatida, / Sempre sedento, sempre libertino, / Blasfemando do amor e do destino!” (AZEVEDO, 2000, p. 330), sai de casa à procura de “frescor”. No balcão de uma janela, ele vê uma mulher angelical, que dormia com a face na mão. Jonathas entra assustado na residência, à medida que “[...] Pensava que amanhã o seu sustento / Findaria por míngua de dinheiro... / Poucas moedas viu na bolsa finda... / Porém bastantes para amar ainda” (AZEVEDO, 2000, p. 331). Como os heróis byronianos já discutidos acima, Jhonatas é totalmente desapegado a bens materiais, uma vez que o mais importante da vida é “Amar! amar e sempre! eternamente! / Como da infância os trêmulos desejos! / Amar, por que a alma se alimente / Na seiva do prazer que manam beijos! / Amar! como aos crepúsculos do Oriente / A sultana das noites aos bafejos! / Amar! porque das convulsões do peito / A hora mais divinal se esvai no leito!” (AZEVEDO,

2000, p. 332). “Amar” é uma das necessidades e sensações humanas mais essenciais e prazerosas da vida, como um revigoramento para o corpo e um alimento para a alma.

Logo depois, ele adentra o quarto da mulher misteriosa chamada Consuelo, que agora finge dormir nua na cama. Para o eu-lírico, ela está sempre fingindo. Jonathas alisa os cabelos dela, murmura seu nome e se deita com ela. Nessa parte, vê-se um herói byroniano melancólico devido à abundância de decepções amorosas e à repressão sexual, cuja válvula de escape à dor existencial é a ida a uma casa de sexo, onde encontra a mulher dos seus sonhos. Essa decisão lhe acarreta outros problemas, como dificuldades financeiras; contudo, ele focaliza na amenização do sofrimento atual, em prejuízo das consequências futuras, dado que o protagonista byroniano age pelo sentimentalismo ao invés do racionalismo. Como já foi frisado, para a filosofia byroniana, a verdadeira sabedoria vem do agir instintivo ligado à impulsividade e indiferença aos olhares julgadores alheios (ASSIS, 2000; ROMERO, 2000; BANDEIRA, 2000; SOUSA, 2007, CAVALCANTE, 2009 e FREIRE, 2010).

O eu-lírico diz que escuta beijos, suspiros, gemidos, juras, estremecimentos e invocações, conotando a relação sexual. O eu-lírico oculta as outras coisas que ocorrem ali e finaliza: “[...] Demais findou-se de licor meu copo / E a seco poetar jamais eu topo!” e “[...] E pois que a meus heróis Morfeu namora / Também cansado vou dormir agora!” (AZEVEDO, 2000, p. 335). Vê-se novamente a necessidade da bebida para obter inspiração poética. O último verso citado se parece com o verso conclusivo do quinto canto, de *Don Juan*: “Aí, se Homero também dorme, não peca Minha musa ao tirar umas sonecas”³⁹ (AGUSTINI, 2020, p. 830), em que o eu-lírico pede irônica e sarcasticamente perdão à sua musa para dormir, mostrando desapego e indiferença ao ofício da escrita. Por fim, é registrável uma cena bem sensualizada relacionada à relação sexual, que evidencia a consumação do sonho libidinoso do protagonista, no que concerne à amada idealizada cognitivamente, sendo, portanto, uma personagem redonda, que transforma sua conduta inerte numa postura ativa (BANDEIRA, 2000; CANDIDO, 2000; CAVALCANTE, 2009).

São marcantes as seguintes inversões azevedianas: a personagem azevediana sonha com o dia em que poderia ter relações sexuais com a amada, que é profissional do sexo, já Don Juan deita-se com Haidée, que inicialmente é uma jovem casta. A amada azevediana dissimula um arrependimento, em razão da vida sexual desaprovada socialmente, opondo-se à Haidée, que não se arrepende de ter conhecido Don Juan nem de entregar-se a ele, mas chora devido à sua partida iminente e quando o vê ensanguentado. O herói azevediano vai à procura

³⁹ “*Meanwhile, as Homer sometimes sleeps, perhaps / You'll pardon to my muse a few short naps*” (BYRON, 2019, p. 63238).

de sua amada numa casa noturna, onde paga para relacionar-se com ela, contrastando-se com Don Juan, que não precisa tomar iniciativa ou esforçar-se para ter sua amada, pois é ela que se dedica a conquistá-lo. A amada azevediana só cede às investidas do amado por intermédio de remuneração, divergindo-se de Haidée, que se relaciona voluntariamente com Don Juan, que chega à ilha sem ter nem mesmo vestimenta. O herói azevediano começa tendo uma atitude inerte e desenvolve uma postura ativa para encontrar-se com sua amada; dissonando da narrativa donjuanesca que começa com o protagonista tendo uma postura bem ousada; entretanto, torna-se inerte no final, cujo desfecho, conforme dito mais acima, visa à redenção da personagem.

CHILDE HAROLD E ÁLVARES DE AZEVEDO

Camilla Grobe (1953) comenta que o poema épico *Childe Harold's Pilgrimage* é um manifesto político em defesa da autonomia e da liberdade do Estado e uma crítica a invasões territoriais e golpes estatais. A obra reconfigura a ideia de barreira étnica, linguística e cultural, mediante a disseminação do direito de ir e vir, sem a necessidade de permissão governamental para tê-lo. O termo *child* traduzido refere-se à criança, porém, simbolicamente remete à figura de um jovem nobre medieval, em formação para tornar-se cavaleiro. Childe Harold é um exilado dentro da própria sociedade, sentindo-se estranho, desajustado e inadaptado ao ambiente em que vive. A terra natal do herói lhe adoece, e a única forma de curar-se é saindo urgentemente daquele local e viajando para Portugal, Espanha, Grécia, Albânia, Bélgica, Alemanha, Suíça, França, Itália e outros⁴⁰. Alguns motivos para o desenvolvimento dessa fobia topográfica são pessoas que lhe magoaram emocionalmente e a hipocrisia da aristocracia, que não respeitava os códigos ético-morais estabelecidos por ela mesma e, mesmo assim, cobrava obediência a esses preceitos. Assim que Byron publicou essa obra em 1812, conseguiu uma popularidade inigualável, em comparação com os demais escritores da época, como Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley e John Keats. No entanto, devido à publicação, os *haters* lhe rotularam de misantropo, melancólico, mal-humorado, cínico e rebelde. As acusações não lhe afetaram em nada, tendo em vista que um de seus objetivos literários era chocar o público. Essa narrativa é formada por 4 cantos escritos em nonas com rimas ABABBCBCC, oito versos com

⁴⁰ Harold tem dromomania que é um impulso incontrolável por perambular à procura de lugares desconhecidos. À medida que viaja, descreve os espaços, sendo uma espécie de poeta andante (CANDIDO, 2004).

dez sílabas métricas e um com doze sílabas métricas, que lembram as andanças de um herói epopeico.

2.4 A apropriação azevediana da melancolia⁴¹ de Child Harold

No canto I, informa-se que Harold vive em Albion, nome pejorativo atribuído à Inglaterra. O jovem é desencantado, desordenado, devasso, noturno, festeiro, orgiaco, melancólico, orgulhoso, rebelde, insensível, indiferente e desapegado. Não suportando mais o espaço, que agrava esses aspectos, em razão de amantes líquidas, amigos parasitas e parentes inimigos, Harold se autoexila, cuja decisão alude à liberdade e à soberania do eu-romântico, no tocante às rédeas de seu destino. O rapaz prefere ocultar seus conflitos internos a compartilhá-los com outrem, acreditando que ninguém pode compreendê-lo. Por ser extremamente orgulhoso, o protagonista petrifica as lágrimas para não chamar atenção indevida à sua interioridade conturbada. Desse modo, o eu-lírico expressa:

VI
De tudo Childe-Harold aborrecido
Fugir de suas bacchanaes deseja,
 Uma lágrima às vezes quer saltar-se,
 O orgulho a faz gelar dentro dos olhos:
Sozinho e pensativo ele vagava
Resolvido a deixar o pátrio ninho,
E buscar além mar ardentes climas:
Pois de tantos prazeres nauseado,
Ao infortúnio aspira, e até descera,
Ao mesmo inferno, por mudar de cena.
 (BYRON, 1863, p. 10, grifo meu).⁴²

⁴¹ Para Freud, a melancolia é uma dor constante, um tédio permanente e um vazio incomensurável que bloqueia a capacidade de amar a alguém e a si. Ele cita que “A melancolia caracteriza-se psiquicamente por estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento-de-Si [...] a melancolia pode ser uma reação à perda de um objeto amado. Em outras ocasiões, constata-se que a perda pode ser de natureza mais ideal, o objeto não morreu realmente, mas perdeu-se como objeto de amor [...] Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe *quem* ele perdeu, não saber dizer *o que se* perdeu com o desaparecimento desse objeto amado”. (FREUD, 2006, p. 103-105, grifos do autor).

⁴²

VI
And now Childe Harold was sore sick at heart,
And from his fellow Bacchanals would flee;
'Tis said, at times the sullen tear would start,
But Pride congealed the drop within his ee:
Apart he stalked in joyless reverie,
And from his native land resolved to go,
And visit scorching climes beyond the sea;
With pleasure drugged, he almost longed for woe,

Harold medita no momento mais ideal para fugir desse ambiente hostil. Deduz-se que a personagem é mais racional do que as outras personagens byronianas, porque pensa mais antes de agir. Ele anseia climas ardentes, no que concerne a aventuras e distrações, as quais dessem sentido à sua vida angustiante e tediosa. O jovem teve um passado marcado pela consumação plena dos desejos carnis; entretanto, essas memórias lhe fazem sentir náusea no presente. Encontra-se num inferno mental, em que se autoflagela, com o objetivo de perdoar-se. É oportuno lembrar que, com personagens com esses traços, “[...] Byron foi compondo e desenvolvendo a imagem do *herói byroniano* [...] orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável, e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso” (BARBOSA, 1974, p. 17, 18, grifo da autora).

No momento seguinte, Childe Harold traça sua primeira viagem, rumo a Portugal. Enquanto sua terra natal vai tornando-se cada vez mais longínqua, declama poemas ao som da harpa, parecendo Orfeu. Uma das poesias cantadas se intitula “*Good night*”, composta por 10 estrofes, versa sobre um adeus à pátria, parentes e amigos. Ele expressa que não choraria pelas pessoas deixadas ali, porque tinha certeza de que ninguém faria o mesmo por ele. Ao passo que ele recita e canta, seu criado chamado William Fletcher, que viaja consigo, talvez compulsivamente para não perder o emprego, chora de forma descontrolada. Na sétima estrofe, que é um diálogo com seu funcionário, ele o aconselha que não se entristecesse com a esposa ausente, pois possivelmente ela lhe trocaria por outro. Nessa perspectiva, o rapaz tem uma visão negativa dos laços afetivos, acreditando que sempre chegam à finalização por meio de um descarte e substituição. Álvares de Azevedo epigrafou o fragmento anterior e o seguinte no Canto V, intitulado “Mar”, de *O Conde Lopo*:

XIII, 7

Junto à mansão, junto ao lago
A esposa e os filhos habitam:
Como há de ela sossegá-los,
Quando meu nome repitam? –
– Basta, basta, as mágoas **tuas**
Justas são, vai tu carpindo,
Enquanto eu mais leviano
De me ausentar me vou rindo.

(BYRON, 1863, p. 16, grifos e colchetes meus).⁴³

And e'en for change of scene would seek the shades below.
(BYRON, 2019, p. 8424-8433, grifo meu).

CANTO V

NO MAR

*And now Childe Harold was sore sick at heart
And from his fellow bacchanals would flee;*

.....

.....

*And from his native land resolved to go;
And visit scorching climes beyond the sea;
With pleasure drugg'd, he almost long'd for woe,
And e'en for change of scene would seek the shades below.
(Childe Harold, I — VI)*

CANTO V

.....

*But I, who am of lighter mood,
Will laugh to flee away.
Childe Harold.
(AZEVEDO, 2000, p. 450).*

Esse canto tem 39 estrofes com versos predominantemente decassílabos, apropriando-se da métrica dos versos de *Child Harold*. Com a finalidade de organizar as considerações seguintes, o canto vai ser dividido em 4 sequências: parte 1 (da primeira à décima terceira estrofes); parte 2 (da décima quarta à décima oitava estrofes); parte 3 (da décima nona à vigésima sexta) e parte 4 (da vigésima sétima à trigésima nona). Na primeira parte, mostram-se marinheiros numa embarcação no meio do oceano, que choram, à medida que lançam a carga ao mar devido à fúria marítima que ameaça um naufrágio. Na proa, o Conde Lopo fica estático, embriagando-se com sua amada e rindo do desespero dos amigos por “[...] Ter um peito de fraco a desfazer-se / Em estúpidas lágrimas – que doce / Que me fora morrer” (AZEVEDO, 2000, p. 452). É notória a imitação da atitude de Harold, quando vê seu amigo William Fletcher chorando, em razão da família ausente. Contrastando-se com os companheiros, a personagem deseja avidamente o sepultamento no oceano. Nesse momento, observa-se que o protagonista mostra um cansaço de viver, logo cultua a morte e a deseja

*'My spouse and boys dwell near thy hall,
Along the bordering Lake,
And when they on their father call,
What answer shall she make?'—
"Enough, enough, my yeoman good, am
Thy grief let none gainsay;
**But I, who am of lighter mood,
Will laugh to flee away.**
(BYRON, 2019, p. 8497-8502, grifo meu).*

excessivamente, cujo aspecto é um traço marcante do herói byroniano (VERÍSSIMO, 2000; BANDEIRA, 2000; CANDIDO, 2000; FREIRE, 2010 e OLIVEIRA, 2011).

Em continuidade, na parte 2, a amada do Conde Lopo acorda, não o vê, sai à sua procura e o encontra com “[...] Um manto negro sobre o chão lançado. / Chegou-lhe ao perto – p’ra tomá-lo e vê-lo / Se era acaso o do Conde. – Levantou-o / E viu ansiado a revolver-se em sonhos / Qual sob um peso abafador aquele / Que tanto tempo embalde procurara...” (AZEVEDO, 2000, p. 456). Além da vestimenta preta ser um item indispensável dos byronianos, é o símbolo da melancolia, morbidez, dor e tristeza (ALVES, 1998). Outra característica apontada com frequência nas discussões acima é o sonho que, nesse poema, tem o significado de calma, sossego e tranquilidade. O Conde Lopo está tão sereno que fica sonolento, dorme e sonha. O sono é um refúgio para seu estado melancólico e uma maneira de desdenhar da morte iminente.

Em prosseguimento, na parte 3, relata-se que o Conde Lopo passa o dia inteiro numa jogatina, que o faz perder uma fortuna imensa. Em seguida, ele aposta todos seus palácios para recuperá-la; todavia, perde tudo e torna-se pobre. Posteriormente frisa-se que “[...] Minha sina / É um mistério – como o mar profundo” (AZEVEDO, 2000, p. 458); “A minha vida, Inês, é um mistério! / Ai de ti se pudesses decifrar-lhe” (AZEVEDO, 2000, p. 458); “[...] O Conde Lopo / Ninguém o conhecia – era um mistério” (AZEVEDO, 2000, p. 459) e “[...] A vida dele / Era um mistério negro – um mar sem fundo” (AZEVEDO, 2000, p. 460). Com isso, o Conde Lopo é um byroniano misterioso que viaja para fugir de um passado mórbido. Enfatiza-se a símile marítima (vida – mar profundo), no tocante à ocultação de segredos, tendo em vista que o mar é o lugar mais vasto e enigmático do mundo. Há uma alusão à citação epigrafada: “[...] A frieza do olhar ninguém lha vira / Escaldar uma lágrima fervendo / A tombar-lhe nas faces. – Não, que ao moço / Como ao *Childe* de Byron a altiveza / Lha gelara nas pálpebras...” (AZEVEDO, 2000, p. 460). Sua principal semelhança com o protagonista byroniano é o orgulho que não lhe permite chorar, pois crê que fazê-lo é um ato de fraqueza, cujo traço é uma característica do diabólico (SOUSA, 2007).

Na última parte, o cenário fica gótico e mórbido: as nuvens se escurecem, as estrelas se apagam e o mar escuma, soluça e geme. A personificação do mar preludia uma tragédia. Em terra firme, o Conde Lopo dirige-se a um penhasco, que lembra Harold numa montanha antes de decidir sua próxima jornada. Com a repressão do choro e a ideia de que ninguém o amava, o rapaz pula no mar bravio. “[...] O suicida desperto à voz do instinto / Ansiando viver. – Lançou-se às águas –” (AZEVEDO, 2000, p. 463). Um homem, que estava numa canoa, quando o vê afogando-se, tenta salvá-lo, mas “[...] Do afoito nadador levou-os ambos / À praia

– um vivo – e um gelado corpo” (AZEVEDO, 2000, p. 464). De acordo com a interpretação de Faria (1973), o suicídio nas águas do mar representa a morte eterna devido à irrecuperabilidade corpórea na imensidão marítima. O Conde Lopo é um rebelde que traçou seu próprio destino, escolhendo como, quando morrer e por quanto tempo. Ainda que pareça que seu suicídio é motivado pela pobreza, há um acúmulo de causas, dentre elas, a decepção amorosa, pois Inês o abandona após a viagem, sendo a gota d'água do desespero existencial que faltava para a consumação de sua vida exaustiva.

Comprovam-se as seguintes inversões: na obra azevediana, o Conde Lopo passa por um risco iminente de naufrágio, contrastando-se com Childe Harold, que faz várias viagens marítimas, mas não enfrenta esse perigo. O Conde Lopo é um bebedor, opondo-se a Childe Harold, que tem uma vida alcoólica moderada. O Conde Lopo é melancólico e pessimista e deseja a morte, à proporção que viaja e se entrega aos vícios, divergindo-se de Childe Harold, que possui esses aspectos, porém, à medida que viaja, vai reaprendendo a amar a vida. O Conde Lopo passa vários momentos dormindo, em simbologia à passividade, à serenidade e à indiferença à morte ou até mesmo à vida, o que se contrasta com Childe Harold, que é um aventureiro com uma vida agitada, ativa e desperta. O Conde Lopo é viciado em jogatina, cujo vício o deixa pobre, destoando-se de Childe Harold, que não gosta de jogatina e nunca perde sua riqueza. O Conde Lopo se suicida, contrapondo-se a Childe Harold, que reconquista a paz mental e o sentido da vida, quando presencia pessoas em situação pior do que a dele nos países visitados, sendo, então, uma personagem redonda. Nessa comparação, verifica-se que a apropriação azevediana focaliza-se na versão indiferente, insensível, melancólica e pessimista do protagonista byroniano, antes de que se transformasse em alguém com uma visão mais otimista da vida.

2.5 A apropriação azevediana do pessimismo⁴⁴ de Child Harold

⁴⁴ Para Emil Cioran, o pessimismo é a uma súbita e inevitável descoberta de que todos os seres humanos são infelizes, nada faz sentido e que tudo coopera para o mal do ser humano. Ele cita que “O fato de que eu existo prova que o mundo não tem sentido. Que sentido eu poderia encontrar, com efeito, nos suplícios de um homem infinitamente atormentado e infeliz, para quem tudo se reduz em última instância ao nada e o sofrimento faz a lei deste mundo? O fato de que o mundo tenha permitido a existência de um humano tal como eu mostra que as manchas sobre o sol da vida são tão vastas que elas acabarão por esconder a luz. A bestialidade da vida pisoteou-me e esmagou - ela cortou-me as asas em pleno voo e recusou-me quaisquer alegrias às quais eu pudesse ter pretendido. Meu zelo desmesurado, a energia louca que eu gastei para brilhar aqui embaixo, a dominação demoníaca a qual me submeti para vestir uma auréola futura e todas as minhas forças desperdiçadas em vista de um revestimento vital ou de uma aurora interior - tudo isto revelou-se mais fraco que a irracionalidade deste mundo, que versou em mim todas as suas fontes de negatividade envenenada. A vida não resiste à alta temperatura”. (CIORAN, 2021, p. 18).

Ainda no Canto I, Child Harold parte de Albion. Ele não leva nada nem se despede de ninguém. É verificável o desapegado do jovem a bens, parentes, amigos e à pátria. Embora acredite que sua saída é secreta, os conhecidos o notam na embarcação. Ao passo que se distancia da ilha, os compatriotas clamam e pranteiam, cogitando que sua saída discreta é um indício de que demoraria a retornar ou não o faria mais. A narrativa não evidencia se realmente os conterrâneos lhe amam ou lamentam com fingimento. Não obstante, é válido se lembrar de que os byronianos são exageradamente pessimistas, tendo a forte tendência à interpretação dos sentimentos dos outros com relação a eles como meras dissimulações para que eles tenham motivação para a continuidade da vida (ALVES, 1998; SANTOS, 2004 e CAVALCANTE, 2009). Em razão desse pensamento, ele declara:

IX

Mas desses folgazões, que concorriam,
De perto e longe, a seus jardins e mesa,
Nas horas de festanças aduladores,
Parasitas cruéis de seus prazeres,
Nem um só o amava, ele o sabia;
Nem as suas amadas; pois só curam
As mulheres de galas e riquezas,
Únicos bens, que seu amor deleitam;
Que as beldades, bem como as mariposas,
Se apanham com a luz, e Pluto vence
Lá, onde os mesmos Serafins perderam.
(BYRON, 1863, p. 11, grifo meu).⁴⁵

O narrador conta que os amigos de Childe Harold apenas vão à sua casa para os jardins, mesas e festas, ou seja, fazem-no companhia nos melhores momentos e lugares, contudo, abandonam-no em situações desesperadoras e difíceis. O narrador chama essas amizades de folgazões, pois só pensam em diversão; aduladores, porque só lhe elogiam para obter vantagens e parasitas, já que somente sugam seus recursos sem qualquer tipo de retribuição. Do mesmo jeito, as mulheres fingem amá-lo por interesse em sua riqueza. Como o Deus Pluto, todas as

45

IX

*And none did love him!—though to hall and bower
He gathered revellers from far and near,
He knew them flatterers of the festal hour,
The heartless Parasites of present cheer.
Yea! none did love him—not his lemans dear —
But pomp and power alone are Woman's care,
And where these are light Eros finds a feere;
Maidens, like moths, are ever caught by glare,
And Mammon wins his way where Seraphs might despair.*
(BYRON, 2019, p. 8448, grifo meu).

peças lhe bajulam, com a finalidade exclusiva de usufruir das regalias do rapaz, por isso ele crê que a lamentação dos compatriotas é um mero desespero, por causa da perda de um provedor. Com o tempo, o protagonista percebe que ninguém o ama genuinamente e decide romper esses laços tóxicos. Álvares de Azevedo epigrafou esse fragmento no Canto I, chamado “Vida da noite”, de *O Conde Lopo* (2000):

And none did love him.
CHILDE HAROLD
(AZEVEDO, 2000, p. 396).

Esse canto tem 56 estrofes com versos predominantemente decassílabos. Diante disso, é perceptível a apropriação fônica dos versos decassílabos de *Childe Harold*. A partir da estrofe 44, há o subtítulo “Agonia do Calvário”, que tem uma epígrafe bíblica do livro de Jeremias, cuja parte destoa notavelmente da anterior, pois cada texto estabelece uma relação intertextual com seu próprio paratexto, conforme defende Genette (2010). Com a finalidade de favorecer as considerações seguintes, o canto vai ser dividido em 4 conjuntos: parte 1 (da primeira à sétima estrofes); parte 2 (da oitava à vigésima segunda estrofes); parte 3 (da vigésima terceira à trigésima terceira) e parte 4 (da trigésima quarta à quadragésima terceira). Na primeira parte, intitulada de “Soneto”, o eu-lírico pede permissão para beijar a face da amada e dormir sobre o seio dela, que é descrita como donzela, pura, bela, anjo e deusa. Tal como foi visto em poemas anteriores, é comum o eu-lírico azevediano, com filiação byroniana, iniciar o poema divinizando a amada, mas, imediata e posteriormente, endemoniza-a. Essa é a “duplicidade estilística, que oscila entre a extrema emotividade do hiper-romântico e o sarcasmo acerbo de um Byron cômico-satírico, herdeiro do neo-classicismo inglês” (OLIVEIRA, 2011, p. 144). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o poeta paulista absorveu as duas faces do autor inglês: o Byron byroniano, que é hiper-satírico, e o Byron não-Byroniano, que é hiper-romântico.

Em continuidade, descreve-se um quarto cheiroso e suntuoso, com a visão da lua pela janela. Neste “[...] rico leito, no veludo negro / Embuçado do manto palideja / Da uma sinistra morbidez eivada / A fronte alta do Conde, os olhos negros / Que das olheiras no azular se afundam / Sinalizam noite perpassada em gozos” (AZEVEDO, 2000, p. 398). Contrastando-se com a imagem do protagonista, à borda da cama há uma mulher bela, calada e pensativa que segura a mão do Conde, olhando-o fixamente. A mulher é uma profissional do sexo, já “[...] O mancebo um poeta – alma quebrada / Em fráguas do sonhar – que fora às noites / De gozo queimador pedir repouso / Para a fronte febril. Amara as orgias, / Pois das taças à luz, ao som de cantos / Como as amava o grande-rei de Byron / (O mestre do viver – Sardanapalo –)”

(AZEVEDO, 2000, p. 399). É repetível a imagem do poeta byroniano melancólico que vai a orgias à noite à procura do gozo queimador para esquecer e distrair-se momentaneamente da vacuidade existencial. De novo, menciona-se Sardanapalo, o grande-rei que negligenciou suas responsabilidades políticas devido à vida orgíaca. O que, de certa forma, também ocorre com o Conde Lopo, que desconsidera todas as suas responsabilidades, entregando-se às farras. Ainda sobre o Conde Lopo, o eu-lírico expressa:

Ele era rico –
 Nas abertas gavetas às mãos cheias
 Tirava o oiro. –
 Amigos - não os tinha
 Como o *Childe* de Byron – mas ainda
 Desgosto amargo do viver – tão fundo
 Não lhe roera o coração – ainda,
 Embora ele o calasse, adormecidas
 Eram-lhe n'alma, apenas, essas fibras
 Que estremeçam de amor. –
 (AZEVEDO, 2000, p. 400, grifo do autor).

Mais à frente, afirma-se que o Conde Lopo nasceu pobre, mas tornou-se rico, quando saiu da Espanha para outros países. Não há menção à forma de enriquecimento. É notória a semelhança com a personagem byroniana, no que diz respeito à dromomania, que os impele impulsivamente a viajar com constância, como se sentissem inadaptados e desajustados a todos os lugares onde vivessem. Observa-se que a personagem azevediana é mais solitária do que o herói byroniano, visto que nem tinha amigos foliões, bajuladores e parasitas. Verifica-se que ele troca tanto suas noites de sono por aventuras sexuais que morbifica sua face, adquirindo a aparência de um zumbi, aspecto facial marcante dos byronianos, com a vida tão intensa que não sobra tempo para o descanso. Esse comportamento autodestrutivo liga-se a seu cansaço de viver (CANDIDO, 2000). Visa-se à morte juvenil pelo excesso de vícios; caso não a tivesse por esse meio, recorria-se ao suicídio (FREIRE, 2010).

A parte 3 trata da solidão do Conde Lopo, quando a mulher aludida vai embora. Apesar de saber que a companhia dela seria efêmera e motivada pela recompensa financeira, ele se apegou indevidamente a ela. Por causa disso, ele se expressa identicamente à personagem byroniana: “*Não amou-me ninguém!* deixaram que / Mirasse uma existência em sonhos gasta! / *Não amou-me ninguém!* nem veio quem / Às minhas mágoas soluçava – Basta!” (AZEVEDO, 2000, p. 403, grifos meus). Semelhante a Childe Harold, o eu-lírico azevediano generaliza a ausência de amor genuíno recebido em vida. Parece que esse ponto de vista vai além do ceticismo, desilusão e pessimismo, relacionando-se com um vitimismo que culpa a figura

feminina por seu estado emocional solitário (SANTOS, 2004). O eu-lírico chora de tal maneira que se torna descrente e insensível, no que tange à relação amorosa. Com isso, ele age friamente com outras mulheres, objetificando-as por descartá-las, após uma noite de relação sexual.

Na parte 4, o Conde está num salão de festas com uma bela dama, que pode ser a profissional do sexo, que estava em seu quarto no início do canto. Quando todos estão embriagados, ouvem-se gritos de um cortejo fúnebre, carregando um corpo branco e frio. O clima de alegria torna-se de tristeza. Então o Conde lhes exorta: “[...] Morreu! que importa mais? matéria apenas! / Ei-lo só podridão. [...] / Eia, mancebos, empunhai as taças / Um brinde, um brinde a esse que dormiu / Sono fundo da morte em leito frio! / Um brinde à hora dos torpores úmidos! / À morte! aos mortos!” (AZEVEDO, 2000, p. 407, 408). Nesta citação, desenvolve-se a compreensão de que a morte é um ciclo humano natural, inevitável, irreversível e positivo, pois possibilita o descanso da jornada árdua da vida, sendo idêntica a um sono profundo. Tendo em vista isso, a morte é motivo de comemoração e festejo ao invés de lamentação e pavor. Essa visão do Conde se encaixa muito bem à compreensão oriental desse fenômeno intrínseco à humanidade, o que intensifica a desarmonia da personagem azevediana com respeito à sociedade ocidental. Além disso, “No romantismo, não nos pode passar despercebida uma espécie de pré-ocupação (uma ocupação prévia e obsessiva) com a morte e a sua valorização. Através do eu lírico, nos vem a crença de que se possa, enfim, realizar os desejos sonhados ao morrer” (SOARES, 2006, p. 47). Desse modo, na vida o ser é livre para fazer o que não deseja, na morte o ser é livre para fazer o deseja. Ademais, retoma-se o suicida Jhonatas, personagem já citada que, por causa de um amor não correspondido, dá fim à vida. Jhonatas encontrou a verdadeira liberdade na pós-morte?

Algumas inversões azevedianas possíveis são: em primeiro lugar, o eu-lírico azevediano tem uma atitude romantizada, no que concerne a seus tratos com a amada; já Childe Harold teve um passado de depravação aliado à desilusão, que o deixou mais racional e o fez renunciar veementemente à idealização feminina. Em segundo lugar, o eu-lírico azevediano entrega-se à orgia, como forma de extravasar a dor e vingar seu sofrimento em quem imagina ser a causa dele: a mulher; em contraste, Childe Harold afasta-se de ambientes orgíacos e de relacionamentos. O Conde Lopo nasce pobre e enriquece, à medida que viaja a outros países; em oposição, Childe Harold nasce numa família nobre e abdica de seus recursos financeiros para viajar a outros países. O Conde Lopo é extremamente solitário, pois não tinha nem mesmo amigos foliões, bajuladores e parasitas, divergindo-se de Childe Harold, que os tinha e os rompe, quando escapa daquela cidade. O Conde é alguém extremamente melancólico e emotivo, que chora em momentos de solidão; em dissonância a Childe Harold, que petrifica as

lágrimas, mesmo em situações caóticas e trágicas, pois acredita na impossibilidade e inutilidade do pranto na solução do sofrimento.

2.6 A apropriação azevediana do ceticismo⁴⁶ de Childe Harold

Voltando à narrativa do Canto I, Harold acredita que seu cão tem o sentimento mais forte por ele, pois quando o vê indo embora, o animal fica desesperado, latindo no portão de casa, porque pressente a despedida definitiva do dono. Apesar disso, ele crê que seu animal de estimação, com o tempo, iria esquecê-lo e mordê-lo, caso retornasse à sua casa. Em oposição a Don Juan, que leva seu cão ao sair de sua terra e, infelizmente, devoram-no depois do naufrágio, Childe o deixa, pois sua versão atual não quer criar vínculos nem com os animais, por pensar que ninguém será leal a ele. Por isso, assim como exortou seu criado, que a esposa dele iria substituí-lo por outro após sua partida, ele acha que vai acontecer o mesmo com ele, com relação a todos que deixou ali. Childe encara todos os sentimentos como efêmeros e substituíveis, que são extintos logo após um afastamento. Abaixo encontra-se essa passagem que foi epigrafada no conto “Bertram”, de *Noite na taverna* (2000):

XIII, 9
 Sobre este vasto Oceano,
 Só no mundo, hoje respiro:
 Porque afligir-me por outrem,
 Se ninguém dá-me um suspiro
 Talvez meu cão por mim chore,
 Té que pão outro lhe lance;
Mas, quando tornar a ver-me.
Contra mim talvez avance.
 (BYRON, 1863, p. 16, grifo meu).⁴⁷

⁴⁶ Para Smith, o ceticismo é uma incerteza contínua com relação à descoberta dos mistérios e das verdades da vida. Ele cita que “ceticismo, no entanto, é um tipo particular de filosofia, pois não é constituído por um conjunto de teses sobre as coisas, nem pretende ser um conhecimento. A característica principal do cético é manter uma atitude crítica diante da pretensão dogmática de ter descoberto a verdade. Desconfiar das afirmações precipitadas desses filósofos e questionar suas teses são a sua marca registrada. [...] Portanto, dizemos que uma pessoa sabe alguma coisa quando cumpre essas três condições: (1) ela precisa crer no que diz (ou pensa); (2) sua crença tem que ser verdadeira; (3) ela precisa dar uma boa razão ou justificar adequadamente a sua crença. Por isso, o conhecimento é definido como uma crença verdadeira justificada. [...] O cético vê problemas nas condições 2 e 3. Ele pergunta se nossas crenças não poderiam ser falsas, ao contrário do que usualmente julgamos. Além disso, mesmo supondo que muitas sejam verdadeiras, essas supostas crenças verdadeiras não poderiam ser justificadas.” (SMITH, 2004, p.7-9).

⁴⁷

XIII, 9
And now I'm in the world alone,
Upon the wide, wide sea:
But why should I for others groan,
When none will sigh for me?

*But why should I for others groan,
When none will sigh for me?*
CHILDE HAROLD, I.
(AZEVEDO, 2000, p. 571).

Noite na taverna (2000) é uma obra formada por 7 narrativas contadas por 5 boêmios embriagados, cujos contos recebem o nome de seus respectivos narradores: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Na vez de Bertram, ele conta que uma mulher o levou à orgia, à jogatina e a duelos, que resultaram na morte de três amigos, deixando-o “só e abandonado no mundo” (AZEVEDO, 2000, p. 571). A mulher influenciadora se chamava Ângela, uma espanhola morena e bela. Eles vivem um namoro breve, por causa de uma enfermidade do pai, que o obrigou a ir à Dinamarca visitá-lo antes de que falecesse. Quando retornou à Espanha, encontrou-a casada; contudo, isso não os impediu de reviverem as aventuras passadas num vínculo extraconjugal, ocasionando na descoberta do marido, que lhes jurou matá-los. Previamente ao cumprimento da promessa do esposo, Ângela o matou. Inexistindo obstáculos, eles vivem um amor insano, que se resume a viajar, jogar, beber, fumar, montar a cavalo e duelar a tiro. Até que “Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me os lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio do germen de vícios que ela aí lançara. Partiu. Mas sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito” (AZEVEDO, 2000, p. 573).

Bertram narra que, certa noite, caiu embriagado às portas de um palácio, onde uma carruagem o atropelou. O dono da casa, um velho viúvo, acudiu-lhe. Como agregado, ele fugiu com a filha do anfitrião, desonrou-a e a vendeu a um pirata. A moça envenenou o comprador e se suicidou nas águas. No momento posterior, ele pensou em fazer algo parecido, “Um dia – era Itália – saciado de vinho e mulheres, eu ia suicidar-me. A noite era escura e eu chegara só na praia. Subi um rochedo: daí minha última voz foi uma blasfêmia, meu último adeus uma maldição...” (AZEVEDO, 2000, p. 574). Prestes à morte, um homem morre tentando salvá-lo. Sabendo disso, quando se desperta a bordo, ele expressa que “[...] Era uma sina, e negra; e por isso ri-me; ri-me, enquanto os filhos do mar choravam” (AZEVEDO, 2000, p. 574). Logo que o comandante lhe disse que ele trabalharia no navio, Bertram diz que “[...] ri-me: depois

*Perchance my Dog will whine in vain,
Till fed by stranger hands;
But long ere I come back again,
He'd tear me where he stands.*
(BYRON, 2019, n.p, grifo meu).

respon-di-lhe frio: deixai que me atire ao mar...” (AZEVEDO, 2000, p. 575). Ele permanece na embarcação, conhece a esposa do comandante, então a seduz, expressando que “Amei-a: por que dizer-vos mais? Ela amou-me também” (AZEVEDO, 2000, p. 576). Nesse ínterim, nota-se que Bertram também é um viajante compulsivo e, diferentemente do herói de Byron, as mulheres o amam ou se apaixonam tão intensamente por ele que fazem loucuras para tê-lo, o que o torna mais parecido com Don Juan.

Certa vez, o navio é atacado por piratas, ocasionando num combate violento e mortífero e no naufrágio da embarcação. Bertram, o comandante, a mulher e alguns marinheiros ficam numa jangada à deriva. Dois dias depois restam o taverneiro, a amante e o comandante. Pela sobrevivência, decidem fazer um sorteio antropofágico em que o comandante é escolhido. Visando-se à sobrevivência, “O velho lembrou-me que me acolhera a seu bordo, por piedade de mim – lembrou-me que me amava e uma torrente de soluços e lágrimas afogava o bravo que nunca empalidecera diante da morte” (AZEVEDO, 2000, p. 580, 581). Com inclemência e indiferença, Bertram detalha que “Eu ri-me porque tinha fome” (AZEVEDO, 2000, p. 581). O jovem e o comandante lutam corpo a corpo, resultando na morte do velho e do seu féretro tornar-se comida. Quando a carne do marido fica incomestível, a moça propõe que morram juntos, mas Bertram confessa que: “Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo – sufoquei-a. Ela era ainda tão bela” (AZEVEDO, 2000, p. 581). Mais uma vez Bertram fica à beira da morte; entretanto, outro navio lhe salva do infortúnio, possibilitando que estivesse na taverna anos seguintes. Bertram é um destrutivo; todas as pessoas que se aproximam dele têm a vida arruinada. Ainda que tenha uma epígrafe de *Childe Harold*, o conto de Bertram parece bastante com o canto II, de *Don Juan*, em que o protagonista foge da Espanha com seu tutor Pedrillo, sofrem um naufrágio, ficam à deriva e, após a escassez de víveres, decidem devorar-se, o que culmina na morte do instrutor. Contudo, a personagem azevediana é mais insensível, uma vez que pratica antropofagia para sobreviver sem se comover com os pedidos de clemência do homem que havia salvado sua vida, já Don Juan não se alimenta de seu amigo, mesmo que isso lhe conduzisse também à morte.

São destacáveis as seguintes inversões azevedianas: *Childe Harold* é uma obra épica, já *Noite na taverna* (2000), em que se encontra o conto de Bertram, é uma novela. Bertram foi influenciado a um modo de vida orgiaco e violento por mulheres, ou as induziu a isso; diferenciando-se de *Childe Harold*, que viveu na orgia devido à melancolia aliada à compreensão de que ninguém o amava, mas conseguiu se livrar dessa situação. As pessoas sempre saem da vida da personagem azevediana e as que permanecem geralmente têm um desfecho ligado à morte, contrastando-se com *Childe Harold*, que sempre abandona as pessoas,

justamente porque pensa que nenhuma delas o ama de verdade. O protagonista azevediano é egoísta e ingrato, tendo em vista que trai a confiança de quem lhe ajuda, opondo-se às pessoas que agem com egoísmo e ingratidão com respeito a Childe Harold, que as ajuda em situações ruins, porém, não fazem o mesmo quando ele está nesses momentos. Bertram escarnece do sofrimento alheio, até mesmo de quem salva sua vida, divergindo-se de Childe Harold, que sente empatia, embora sufoque suas lágrimas. Bertram enfrenta diversos perigos de morte, como duelos, atropelamento, afogamento, naufrágio etc, com os quais Childe Harold não lida, apesar de viajar bastante.

No próximo capítulo, será comentada a associação da parte dramática de Byron por Álvares de Azevedo. Embora essa seção tenha um *corpus* maior, a quantidade de paratextos apropriados é menor, por isso se destacam mais as citações indiretas de aspectos marcantes das personagens byronianas. Para isso, há algumas equiparações entre as obras dos poetas. Entre as comparações, verifica-se no “Canto II”, de *O Conde Lopo* (2000), uma epígrafe proveniente do Ato I, Cena I, de *Sardanapalus: a tragedy* (2019), uma no “Canto V”, de *O Conde Lopo* (2000), oriunda de *Manfred: a dramatic poem* (2019), uma no do conto “Solfieri”, de *Noite na taverna* (2000) retirada de *Cain: a mystery* (2019), Ato III, Cena I, uma no “Canto IV”, de *O Conde Lopo* (2000), extraída de *Mazeppa* (2019), Ato I, Cena IX, e uma em *Macário* (2000), transposta de *The Corsair* (2019), Ato I, Cena I.

Capítulo 3

OS EFEITOS DA APROPRIAÇÃO AZEVEDIANA DO TEATRO BYRONIANO

Em *Conceitos fundamentais da poética* (1972), no capítulo “Estilo dramático: a tensão”, Emil Staiger mostra primeiramente que “[...] O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético” (STAIGER, 1972, p. 120). Assim, o palco foi criado para adaptar o gênero dramático. Logo, uma das principais características desse texto literário é sua capacidade de encenação. Essa possibilidade cênica se deve à recorrência de diálogos em detrimento da predominância de descrições. Diante disso, percebe-se que, diferentemente do gênero épico, em que há uma transição espaço-temporal à medida que o herói se locomove em sua jornada, no drama as ações devem se limitar ao cenário do palco. Dessa forma, no gênero dramático, o narrador some, já que o objetivo não é narrar, mas apresentar, dando destaque às falas das personagens ao invés dos aspectos que os cercam.

Em segundo plano, no drama, “[...] O objetivo do poeta não é cada passagem da narrativa, como na Épica, nem a maneira de desenvolver o tema, como na lírica, mas a meta a alcançar. Tudo depende do final, no sentido estrito da palavra” (STAIGER, 1972, p. 130). Nessa assertiva, nota-se que o texto dramático visa à conclusão em desvalia da completude do enredo e do tema desenvolvido. Devido a essa meta, é imprescindível a ocorrência de um incidente inicial chamado de complicação que propulsione as personagens a agirem para sua solução. Além disso, o resultado do desfecho determina o tipo de drama. À guisa de esclarecimento, na tragédia o início é bom e o fim é ruim, na comédia o início é triste e o fim é alegre. Essas consumações, quer sejam trágicas ou cômicas, provocam a *catarse*, ou seja, uma liberação epifânica de emoções nos leitores e espectadores que os deixam em estado de êxtase e de estupefação. Portanto, o encerramento almeja causar comoção.

Além do mais, as seções dos dramas são dependentes e inconclusas. “[...] Nenhuma parte se basta, nem basta ao leitor. Necessita sempre de complementação. A próxima parte também não é bastante, gera uma nova questão, exige novo complemento. Somente no fim não falta mais nada, satisfaz-se a impaciência” (STAIGER, 1972, p. 132). Com isso, há uma vinculação das partes em que o fim de cada ato cria a necessidade urgente de ver o próximo até a finalização. Então, gera-se uma tensão magneticamente que une as cenas e não as deixa soltar-se. Esse encadeamento é responsável pela concisão. Se o desfecho é emergencial, então não se

deve gastar tempo com minúcias. “Isso mostra que a regra de contenção, ditada pelo teatro clássico da antiguidade, é aceita entre um grande número de modernos dramaturgos, ao que tudo indica justamente aqueles autores ‘problemáticos’” (STAIGER, 1972, p. 134, aspas do autor). Desse modo, verifica-se que as características fundamentais do drama são a possibilidade de adaptação ao palco, desaparecimento do narrador, ênfase no desfecho e cenas concisas, dependentes e inconclusas. Fixando esses traços, abaixo constam algumas interpretações comparativas em que se nota a inversão desse gênero literário por Álvares de Azevedo, deslocando-o para suas produções líricas e prosaicas.

SARDANAPALUS E ÁLVARES DE AZEVEDO

Fernanda Botton e Flavio Botton (2012, p. 85) verificaram relações explícitas e verossímeis entre o rei assírio Sardanapalus (séc. V. AC) e a versão fictícia representada por Byron, em *Sardanapalus: a tragedy* (1821). Esta figura histórica foi considerada “[...] como um homem alheio às responsabilidades de seu reinado, narcisista e vaidoso tanto quanto afeminado. Usava não só roupas e joias femininas, como também maquiagem. Apesar disso, o rei era um guerreiro feroz e impiedoso no campo de batalha”. Sendo um arquétipo associado concomitantemente à vaidade feminina e à bravura masculina, a personalidade atípica e inédita de Sardanapalus foi recebida positivamente pelo público, cujos efeitos oriundos dessa recepção é sua disseminação nas sete artes, a exemplo da pintura do francês Eugène Delacroix intitulada *A morte de Sardanapalus* (1827).

Embora não seja a obra-prima de Byron, que se destacou sobretudo por causa de *Don Juan* e *Childe Harold*, é uma das mais destacadas de seu teatro trágico romântico. *Sardanapalus* foi escrita com a intenção inicial de ser um poema, mas ganhou o formato teatral por ocasião de sua publicação. Ajusta-se à dramaturgia trágica devido à composição em 5 atos com rubricas e a presença marcante de presságios aliados ao destino, que conduzem inevitavelmente o herói byroniano a um desfecho catártico. Na conclusão emocionante, o protagonista junta sua fortuna numa coivara para incinerá-la consigo, sua amante e escravos, com o fito de evitar ser morto, usurpado e saqueado pelos inimigos. Com isso, “[...] A pira montada no palácio não é feita apenas para não entregar o que sobrou do reino, mas, especialmente, para um ritual de purificação e de salvação de todo o seu povo” (BOTTON & BOTTON, 2012, p. 90).

3.1 A apropriação azevediana da orgia de Sardanapalus

A peça se inicia com Salamenes, cunhado de Sardanapalus, fazendo um monólogo referente às ações inadequadas do monarca no tocante à família e aos súditos, que são maltratados e negligenciados, enquanto ele investe o tempo e os recursos em festanças, orgias e vícios. De acordo com a personagem, os maiores defeitos do monarca são a afeminação e a corrupção. Notam-se o comportamento afeminado e corrupto sendo postos num mesmo pé de igualdade, os quais são considerados defeitos que tornam um governante ruim, o que reflete o pensamento da época de que o líder devia ser másculo e honesto, a fim de proteger os subordinados e seus recursos. Devido a isso, surge um complô para depô-lo. Por isso, o cunhado cogita exortá-lo a corrigir sua conduta para estabelecer a paz estatal e preservar a monarquia de treze séculos. De forma abrupta, a reflexão se interrompe, quando o rei e um séquito entram afoitos na sala com gritos e toques de instrumentos musicais:

Mas que oiço? A lyra, o alaúde, e adufe,
E desses instrumentos ninadores
O lascivo tanger, e as brandas vozes
De mulheres [...].
(BYRON, 1863, p. 282).⁴⁸

Sob esse viés, Salamenes detalha que Sardanapalus estava vestido com roupas femininas, maquiado, perfumado e adornado com jóias e uma coroa de rosas. Em razão disso, chama-lhe de *effeminate*⁴⁹, *man-queen*⁵⁰ e *she-king*⁵¹. Não obstante, nessa multidão, estava Myrra, uma escrava grega, que era amante do rei, a qual o monarca exalta, corteja, idealiza e jura amá-la, respeitá-la e valorizá-la mais do que todos os seres e coisas de sua vida; inclusive seu trono. Tendo em vista que a tragédia mostra geralmente a união amorosa de pessoas distintas, *conditio sine qua non* para um desastre, notam-se inúmeras divergências entre Sardanapalus e Myrra: rei – escrava; assírio – grega; casado – solteira e adorador de Baal – adoradora de Jove. Nesse prisma, Bradley (2009 cita que as tragédias mostram a história de

⁴⁸ *Hark! the lute*
— *The lyre — the timbrel; the lascivious tinklings*
Of lulling instruments, the softening voices
Of women [...].
(BYRON, 2019, p. 39357).

⁴⁹ Afeminado (Tradução minha).

⁵⁰ Homem-rainha (Tradução minha).

⁵¹ Mulher-rei (Tradução minha).

nobres com aspectos heroicos inigualáveis que são conduzidos irremediavelmente à morte devido à tendência intrínseca a escolhas movidas por emoção em desvalia da razão, cuja consumação existencial é oriunda primordialmente de relacionamentos frustrantes. Levando-se em consideração isso, é possível que a mania de se vestir femininamente tivesse relação com um fetiche, em contraste com a preferência sexual. Esta citação do Ato I, Cena I, foi epigrafada por Álvares de Azevedo no “Canto II”, intitulado de “Febre”, de *O Conde Lopo* (2000):

*Hark! the lute.
The lyre, the timbrel, the lascivious twinklings
Of beeling instruments, the softening voices
Of women.
BYRON, Sardanapalus
(AZEVEDO, 2000, p. 412).*

O texto azevediano e o byroniano não coincidem no que concerne às características estruturais, pois, em *Sardanapalus* há despadroneização e disformidade nos versos e estrofes; por sua vez, em *O Conde Lopo* (2000) há majoritariamente versos decassílabos em oitava rima, imitando a *Don Juan*, conforme comentado no capítulo anterior. Visando-se à organização das considerações seguintes, o canto azevediano vai ser dividido em 4 conjuntos: parte 1 (da primeira à terceira estrofes); parte 2 (da quarta à sétima estrofes); parte 3 (da oitava à décima quarta estrofes) e parte 4 (da décima quinta à vigésima terceira estrofes). Na parte 1, o eu-lírico vai a uma orgia, à noite, num salão, onde “[...] reina em folia / Lasciva a dança, voluptuosa e nua – / Nos floridos tapetes se agitando / Servos na mesa as taças coroando” (AZEVEDO, 2000, p. 412). A folia é um ambiente caro aos byronianos, que procuravam todo tipo de depravação sexual e deturpação mental, mediante o uso de substâncias e companhias prejudiciais, cujo termo hodiernamente tem um sentido de diversão carnavalesca.

Conforme se viu, mulheres dançam cantos doces de amor, que possivelmente continham letras obscenas, com roupas transparentes, à medida que se embriagam à vista dos homens. Cada um dos beberrões “[...] após ébrio de vinho e amor num leito / Mole e juncado de macia flores / Jazer com a mais querida – peito a peito” (AZEVEDO, 2000, p. 413). O fim da folia é a prática sexual, mostrando que os byronianos a consideram como um meio de se obter o prazer. A cena supracitada alude à de *Sardanapalus*; todavia, em discrepância com a personagem byroniana, que dança sensualmente junto às mulheres, o Conde Lopo senta-se passivamente à mesa e as contempla com malícia. Desse modo, nesse canto, constatam-se a boemia e a libertinagem atreladas à devassidão, à lascividade e à promiscuidade, sendo,

portanto, um dos textos azevedianos mais byronianos (GRIECO, 2000; STEGAGNO-PICCHIO, 2000).

Na parte 2, o eu-lírico diz que ama as “[...] Cheias taças d’esmeralda / De Johannisberg a brilhar!”; “[...] Sorver do vinho os fervores / Do cristal a transbordar!”; “[...] Em voluptuosos abraços / Uma lânguida mulher!” e “[...] a louca alegria / Danças, cantos e folia, / E num beijo que inebria / Vinho e amor – de amor morrer!” (AZEVEDO, 2000, p. 413, 414). O vinho é um elemento imprescindível para as diversões byronianas, o qual proporciona o devaneio da realidade e a intensificação libidinosa. Em virtude disso, Freire (2010) o define como símbolo máximo do byronismo. Especifica-se que a bebida é Johannisberg, vinho de cor esmeralda, cujo verde pode ser alusivo à orgia, como única esperança byroniana de desejar a continuidade da vida melancólica. Dessa forma, o alcoolismo é intrínseco à permanência da vida dos byronianos, idêntico a uma insulina para as pessoas com diabetes.

Posteriormente, nas partes 3 e 4, um jovem formoso, de pálpebras pálidas, olhar negro, entusiasmo febril, faces vivas e báquico rubor canta uma canção de orgia, enquanto uma mulher sorridente, com adornos preciosos, mira-lhe atenta e fixamente, em cobiça. Esse rapaz parece ser o próprio Conde Lopo. Ela adormece em seu peito e revela estar triste por enlutamento. O mancebo canta um canto fúnebre que idealiza o cemitério, aliando-se ao gótico, ao sombrio e ao tenebroso. É pertinente citar que o cemitério é o local desejado demasiadamente pelos byronianos, que entendiam a consumação da morte como a reiniciação da verdadeira vida. Em seguida, o Conde Lopo sai da taverna para passear e expressa que: “No estremecer da orgia fui sentar-me / Vivendo enlevos nos olhares úmidos / E nos tremidos seios de mulheres / Anelantes de gozo – a ouvir os beijos / [...] Rápida – a embriaguez, a idéia funda / Do meu fundo pensar de si varria” (AZEVEDO, 2000, p. 416). Sai de uma orgia à procura de outra.

Não obstante, após inúmeras decepções amorosas, o protagonista diz: “Não mais! não mais! prostituí meus lábios / Em frios beijos de mulher sem alma / [...] Não mais! as luzes trêmulas da festa / Quando envoltas no chão cansadas jazem / Moças e flores – e repletos dormem / De amor e vinho – como cães – os ébrios” (AZEVEDO, 2000, p. 416). Nessa citação, é constatável que o protagonista faz uma renúncia à imoralidade sexual, festiva e alcoólica. O comportamento da personagem azevediana se alinha a Don Juan e Childe Harold, quando abandonam a vida devassa, contrastando-se com Sardanapalus, que, até próximo da morte e da destruição do reino, promove uma orgia. Mais adiante, o Conde Lopo chora intensamente e confessa estar melancólico, desejando “[...] Gelar-me de uma vez o ardor do peito / Que envolto no sudário do sepulcro / Sem sonhos, sem lembranças, nem saudades, / Repouse para sempre!” (AZEVEDO, 2000, p. 418). Por causa disso, o Conde Lopo anseia a morte, que anularia seus

sonhos, lembranças e saudades. Em associação à obra byroniana, as personagens azevedianas se apaixonam obsessivamente pela morte, que é personificada na noiva capaz de trazer a paz genuína à vida CONY (2003).

Verificam-se as seguintes apropriações: *Sardanapalus* é um drama, já *O Conde Lopo* é um poema. O protagonista azevediano vai a uma orgia num salão para ver as mulheres dançando sensualmente, já Sardanapalus promove orgias dentro do próprio castelo e participa das danças. No fim da festa, a personagem azevediana tem relações sexuais com umas das dançarinas, contrastando-se com Sardanapalus, que participa de festanças, mas não copula com as mulheres, vestindo-se inclusive femininamente. O Conde Lopo tem o dom artístico de cantar, opondo-se a Sardanapalus, que não tem dons musicais. Depois da orgia, o Conde Lopo faz uma renúncia à imoralidade sexual, festiva e alcoólica, divergindo-se de Sardanapalus, que faz uma orgia até mesmo próximo da morte. O Conde Lopo é um melancólico que anseia avidamente o suicídio e o faz mais à frente ao pular no mar, destoando totalmente da obra byroniana, em que o rei se suicida heroica e destemidamente numa coivara chamejante.

MANFRED E ÁLVARES DE AZEVEDO

Manfred: a dramatic poem (2019) é uma peça publicada em 1817 por Lord Byron após o escritor enfrentar vários escândalos matrimoniais e parentais, como casos de adultério e incesto. Em consequência disso, a crítica literária considera a obra citada como uma narrativa autoficcional, em que o crime inconfessável do protagonista é uma confissão do autor. Manfred é um jovem que, fissurado por conhecimento, entrega-se aos estudos das ciências ocultas à procura do esquecimento de um incidente intensamente traumático em sua vida. Manfred vira as costas para o Divino e volta-se à Natureza, a fim de obter a solução do seu sofrimento, cuja decisão o afunda mais ainda na dor do arrependimento e da frustração, tendo em vista que a Natureza, criação do Uno, não pode deletar suas memórias, perdoá-lo nem o entregar ao descanso sempiterno (MEIRELLES, 2019).

3.2 O amor à natureza de Manfred apropriado por Álvares de Azevedo

A peça se introduz com Manfred no seu palácio, numa galeria gótica, onde faz um solilóquio, revelando ser tão infeliz que sofre constantemente de insônia. Mesmo que tenha obtido muita sabedoria mística e a honra e o respeito das pessoas à sua volta, estas tornaram-se meros refugos diante de seus olhos, sendo insuficientes para lhe darem sentido à vida. Após

expressar sua melancolia aos ouvidos do vazio, ele invoca “espíritos misteriosos do universo incomensurável” (BYRON, 2019, p. 16). Imediatamente, aparecem sete entidades da natureza pertencentes à 1 – terra, ao 2 – oceano, ao 3 – ar, à 4 – noite, às 5 – montanhas, aos 6 – ventos e às 7 – estrelas, que imediatamente se apresentam ao mancebo e lhe indagam o porquê da invocação. O jovem lhes responde que ansiava o esquecimento e a morte, mas não lhes explica a razão dessa solicitação. Os espíritos os negam com a justificativa de que não podiam lhe dar aquilo de que não conheciam ou não possuíam, tal como a morte, mas apenas desejos ligados à soberania política e sobrenatural, como a capacidade de dominar os elementos representativos da setilha invocada.

Manfred se decepciona e rebaixa os espíritos à condição de escravos desobedientes e imprestáveis, acreditando ser superior a eles, porque os havia invocado, cujo comportamento explicita a rebeldia e o egocentrismo da personagem. Seu pedido alternativo foi que o sétimo espectro aparecesse face a face, o qual se corporifica em imagem feminina e lhe lança a maldição de que a consciência pesada, a melancolia e a obsessão amnésica e mortífera lhe acompanhariam para sempre. Em consequência à sentença mencionada, completamente frustrado e revoltado devido à impotência das potestades místicas, Manfredo sobe a montanha de Jungfrau, localizada na Suíça, onde expressa desapego aos elementos da natureza, sobretudo àqueles que lembram as criaturas espirituais, como a montanha análoga à quinta entidade:

Os espíritos que evoquei abandonam-me... as ciências mágicas que estudei escarneceram-me... fálhou-me o remédio em que confiava; não me fio mais em auxílio sobre-humano, ele não tem poder sobre o passado; e o futuro, esse, enquanto nas trevas se não abismar o passado, não tenho que procurá-lo... Ó, terra, minha mãe! E tu, dia, que comesas de romper; e vós, montanhas, por que sois tão belas? Eu já não posso amar-vos! – Olho brilhante do universo, que para todos te abres e és para todos uma delícia, tu não brilhas em meu coração! E vós, rochedos, em cuja aresta agora me debruço, tendo aos pés o leito da torrente e os altos pinheiros que desta distância vertiginosa semelham pequenos arbustos... (BYRON, 2021, p. 27).⁵²

⁵² *Man. The spirits I have raised abandon me,
The spells which I have studied baffle me,
The remedy I recked of tortured me
I lean no more on superhuman aid;
It hath no power upon the past, and for
The future, till the past be gulfed in darkness,
It is not of my search. — My Mother Earth!119
And thou fresh-breaking Day, and you, ye Mountains,
Why are ye beautiful? I cannot love ye.
And thou, the bright Eye of the Universe,10
That openest over all, and unto all
Art a delight—thou shin'st not on my heart.
And you, ye crags, upon whose extreme edge
I stand, and on the torrent's brink beneath
Behold the tall pines dwindled as to shrubs.*

Conforme se nota na citação, Manfredo vai ao pico de uma montanha, sentindo-se frustrado, porque nem o sobrenatural nem o conhecimento lhe concederam seus anseios desejados. A montanha, metonímia da natureza, que era idealizada pelo protagonista, perde o brilho e torna-se insignificante a seus olhos. Assim, ele encara o abismo com convicção de suicidar-se. Quando finalmente decide sepultar-se ali, um pastor, que estava com seu rebanho por ali, segura-o, conduz-lo à base e o leva à casa do jovem. Recordando-se de que a entidade prometeu afastar o mancebo da morte para que ele sofresse por mais tempo, é provável que o salvador fosse uma providência lhe enviada para protegê-lo. A partir daí, o jovem torna-se mais revoltado com o sobrenatural, que lhe tirou até mesmo o livre arbítrio de escolher o momento mais ideal para sua morte. É constatável essa citação do Ato I, Cena II, na obra azevediana, no “Canto V”, de *O Conde Lopo* (2000):

*And thou fresh breaking Day, and you, ye Mountains,
Why are ye beautiful? I cannot love ye.
BYRON, Manfred
(AZEVEDO, 2000, p. 450).*

Álvares de Azevedo epigrafou esse fragmento no Canto V, intitulado “Mar”, de *O Conde Lopo* (2000), o qual, no capítulo anterior, foi relacionado com *Childe Harold* devido às citações da sexta e décima terceira estrofes do Canto I. Esse canto tem 39 estrofes com versos majoritariamente decassílabos, o que destoa notavelmente de *Manfred* (2019), que foi composto com maior liberdade estrutural. Com o intuito de facilitar as considerações seguintes, o canto vai ser retomado e dividido novamente em 4 sequências: parte 1 (da primeira à décima terceira estrofes); parte 2 (da décima quarta à décima oitava estrofes); parte 3 (da décima nona à vigésima sexta estrofes) e parte 4 (da vigésima sétima à trigésima nona estrofes). Percebe-se que vários textos azevedianos têm mais de uma epígrafe de Byron, mostrando o quanto o poeta inglês lhe serviu de inspiração. De fato, a obra azevediana é um *patchwork* byroniano.

Conforme visto no capítulo anterior, a primeira parte mostra uma embarcação pirata solitária em pleno mar, enfrentando uma tempestade e prestes a naufragar. O ambiente tempestuoso, escuro, frio e agitado remete à tenebrosidade gótica. À medida que os marinheiros pranteiam desesperadamente e atiram os móveis na água, com uma moça em seus braços, o Conde Lopo permanece estável, indiferente, marmóreo e sorridente, com respeito à

(BYRON, 2019, p. 29095-29102).

periculosidade e à euforia dos companheiros. Na proa, “[...] Ressonava o sombrio viajante! / Que víramos cismando ali sozinho / Ao embuçar-se o sol em sombras negras / Na escuridão do mar” (AZEVEDO, 2000, p. 453). Ao invés de desesperar-se, Lopo pensa na possibilidade de morrer e sepultar-se na imensidão oceânica. O Conde anseia o abismo aquático semelhante a Manfred que deseja o abismo montanês. Identicamente a Manfred, é destacável a exaustão da personagem no tocante à vida, por isso anela a morte com avidez, como se os perigos não fossem imprevistos, mas percalços consequentes das decisões do protagonista com vistas à sua morte (VERÍSSIMO, 2000; BANDEIRA, 2000; CANDIDO, 2000; FREIRE, 2010 e OLIVEIRA, 2011).

Em seguida, a parte 2 descreve o raiar do dia subsequente a uma festa, em que a amada do Conde Lopo o procura desesperadamente em meio aos bêbados. Ao percorrer toda a embarcação, ela o vê dormindo coberto com um manto preto. O Conde Lopo é alguém que se entrega aos vícios de tal maneira que suas características se tornam mórbidas, aludindo às facetas de Manfred, que é tão melancólico quanto a consubstanciação da morte. De acordo com o que foi comentado no capítulo anterior, o ato de dormir e sonhar num contexto caótico e desestabilizante reflete a calma da personagem na iminência da condicionalidade mais temida pelo ser humano que é a morte. Assim como Manfred aspira à morte para tentar esquecer suas lembranças negativas e traumatizantes, a personagem azevediana também a busca, com o fito de se livrar da consciência pesada. De fato, dois heróis byronianos que viveram o passado à flor da pele, como se não houvesse o amanhã; entretanto, o pretérito intenso os atormenta, deixa-os entorpecidos e os faz ansiar o esquecimento eterno.

A parte 3 relata que o Conde Lopo vai a uma jogatina onde “[...] Pálido e frio permanece à mesa” (AZEVEDO, 2000, p. 456), à proporção que perde uma imensa fortuna “[...] Pálido e frio / Seguia o Conde com atentos olhos / A ressaca do jogo, sem anelos” (AZEVEDO, 2000, p. 457). Com o intuito de recuperar o prejuízo, ele aposta seus palácios pelo dinheiro perdido. Inês, que está próxima, fica descorada e desesperada devido à proposta precipitada do amado, suplicando-lhe para mudar de ideia. Ao perder tudo e tornar-se pobre, ele diz à amada: “[...] O Conde Lopo já morreu – eu hoje / Sou um pobre vivente sem amigos” (AZEVEDO, 2000, p. 458). Embora Inês lhe diga que não se importa com riqueza, mas com o sentimento do protagonista, ele tenta convencê-la de que a separação seria melhor.

Sua argumentação vem do fato de que sua vida “[...] É um mistério – como o mar – profundo” (AZEVEDO, 2000, p. 458); “[...] Não te lembraste que um mistério havia / Incógnito segredo, negro e fundo / Como o despenhadeiro dos abismos” (AZEVEDO, 2000, p. 459); “[...] O Conde Lopo / Ninguém o conhecia – era um mistério” (AZEVEDO, 2000, p. 459) e “[...] A

vida dele / Era um mistério negro – um mar sem fundo” (AZEVEDO, 2000, p. 459). A personagem lhe diz: “A minha vida, Inês, é um mistério! / Ai de ti se pudesses decifrar-lhe / Uma sombra sequer – que então fugiras / Dos braços meus, espavorida e fria” (AZEVEDO, 2000, p. 459). É válido citar que a palidez e a frieza do Conde Lopo se assemelham à personagem byroniana, aspectos analógicos a um cadáver, como se os dois fossem um prelúdio da morte que tanto desejam. Lopo guardava tão bem um segredo que ninguém o conhecia realmente, bem como Manfred tem uma confiança que o tortura; ambos não têm coragem de confessá-las a ninguém. Decerto, o mistério inconfessável é uma inerência imprescindível do herói byroniano (BARBOSA, 1974; CAVALCANTE, 2009).

Na última parte, há uma mudança climática abrupta: o tempo se enegrece, esfria e se agita com uma ventania bem forte. Posteriormente, o Conde Lopo vestido de preto vem montado num cavalo da mesma cor. Em seguida, “[...] O vulto imóvel do penhasco negro. / Ruge-lhe em baixo o mar, quebrado, altivo. / Em férvidas espumas, saraivando-lhe / Do amargo chuvisqueiro as roupas negras” (AZEVEDO, 2000, p. 461). O protagonista olha fixamente para o mar bravio, chora e murmura o nome de uma mulher, que provavelmente tem a ver com Inês. Depois ri, despede-se de seu cavalo, que considerava como único amigo, dirige-se ao despenhadeiro e pula. Um homem, que o vê afogando-se, tenta salvá-lo, mas ambos morrem. Causar malefícios às outras pessoas até mesmo no momento da morte é uma característica dos bayronianos como se fossem alguém infectado com um vírus contagioso, mortífero e incurável.

Comprovam-se as seguintes inversões: o Conde Lopo é um jovem poeta e viajante que ascendeu econômica e socialmente num curto prazo e que perdeu tudo com a mesma rapidez por meio de jogatina, contrastando-se com Manfred, jovem intelectual e antissocial, de origem nobre, sem vícios e com fortuna inesgotável. O Conde Lopo tem um relacionamento a bordo, diferenciando-se de Manfred, cujo relacionamento está terminado e que busca uma forma de esquecer a possível causa do término, talvez ligada a um crime que praticou contra a amada. A todo momento o canto azevediano sugere um suicídio do protagonista no mar, o qual ocorreu, destoando de Manfred, que anseia um suicídio na montanha que não se concretiza. O Conde Lopo idealiza a morte, mas mantém-se estático, embriagando-se e dormindo, como se esperasse que ela viesse inesperadamente, já Manfred vai à procura da morte, por invocar espíritos e por tentar suicidar-se. Por fim, conforme mencionado, o Conde Lopo se suicida quando pula no mar, acreditando na possibilidade do perdão divino, pois na visão romântica o passamento movido por amor é redentor, opondo-se a Manfred, que tentou fazê-lo, porém, foi salvo pelo pastor, cuja morte ocorreu quando um espectro levou sua alma ao inferno, tendo em vista que talvez cometeu um ato violento contra a amada.

CAIN E ÁLVARES DE AZEVEDO

De acordo com Ferreira (2015), *Cain: a mystery* (2019) é uma peça teatral publicada por Byron em 1821, sendo talvez a representação mais rebelde de todas as versões de Cain, personagem bíblica, pois esta se contrapõe a Deus e à família, como se fosse o maior antagonista humano do Senhor. Essa revolta é intensificada devido à companhia de Lúcifer, que o conduz a uma viagem no tempo em que vê o passado e o futuro. Com isso, na visão de Ferreira (2015), Byron referencia o trabalho do naturalista francês Georges Cuvier, que defendia o “Catastrofismo Geológico”, cuja teoria propõe a ocorrência de sucessivas e ininterruptas criações após catástrofes que extinguem espécies. Desse modo, “Em Cain de Byron, por sua vez, é Lúcifer que funciona como mentor de Cain, tentando seduzir este para o seu ponto de vista, em oposição a Deus, e mostrando-lhe um passado e um futuro que abarcam uma vastidão cósmica e uma infinitude temporal” (FERREIRA, 2015, p. 349). Após perceber o quão incomensurável é o universo, Cain chega à conclusão de que não podia se vingar diretamente daquele que o criou, então assassina Abel, de quem Deus gostava incondicionalmente, como filho e servo.

Na peça de Byron, Lúcifer (portador da luz) é alguém que dá luz aos néscios, já Deus é o ser que dá guerra, doença e morte à humanidade. Sob esse viés, “Cain de Byron encena assim uma reflexão filosófica entre o desejo de ultrapassar a condição humana de mortal e por outro lado a aceitação da vida com todas as limitações inerentes à existência terrena” (FERREIRA, 2015, p. 349). É interessante que Cain, o agricultor que tinha pavor da morte, foi o pioneiro a trazê-la à existência ao matar seu irmão, enquanto que Abel, o pastor que tinha prazer em matar animais para Deus, foi o primeiro humano a experimentá-la ao ser vítima de fratricídio. Nesse bojo, Cain é tão rebelde que justifica seu pecado pelo fato de Deus ser o maior assassino da história, levando-se em consideração que criou a morte intrínseca à vida, consequentemente, é culpado pela morte de todo ser vivo perecido.

3.3 O último beijo no primeiro morto

A peça começa com Adão e seus familiares, fazendo sacrifícios e orações para Deus, com exceção de Cain, que fica indiferente à adoração. Com isso, Adão indaga o porquê da taciturnidade do filho, o qual lhe responde que não tinha nada para pedir nem para agradecer ao Senhor. Posterior a isso, Cain faz um monólogo, revelando que seu descontentamento, com

respeito ao Criador, provém da condenação à morte e à labuta compulsória diária pela sobrevivência, em razão da desobediência dos pais. Por isso, o protagonista questiona a justiça divina, raciocinando que não tinha nenhuma culpa pela transgressão do pai e da mãe, os quais deveriam arcar exclusivamente com as consequências. Tendo em vista isso, a personagem nutre um rancor por Adão, Eva e Deus. Após essas provocações, Lúcifer aparece, dizendo que compactua com as reflexões de Cain e revela que o jovem possui uma parte interna imortal que o tornaria eterno. Logo, a morte não iria deixá-lo num estado de inexistência, cujo pavor era infundado e equivocado.

Lúcifer lhe confessa que aspirou ser igual a Deus, mas foi vencido. Para a personagem demoníaca, Deus é um ser indefinido, indissolúvel, tirano e solitário, que cria mundos e seres para aliviar o peso da solidade eterna e torturá-los, com a submissão obrigatória e a irremediável morte. Justificando seu ponto de vista, o antagonista cita que Deus plantou coisas proibidas e tentadoras ao alcance de seres inocentes e curiosos, com intuito de vê-los pecando para expulsá-los do paraíso. Nessa visão satânica, de forma consciente, Deus quis negar aos humanos a capacidade de se tornar iguais a deuses: eternos, oniscientes e poderosos. Diante de tais comentários, Lúcifer explicita sua rebeldia, astúcia e blasfêmia, convertendo-se em um dos maiores rivais de Deus. De fato, representa-se Satã como uma criatura orgulhosa, invejosa e blasfemadora que odeia tanto o Uno que almeja opor-lhe todos os seres humanos.

Mudando de assunto, Cain desabafa que tinha medo da morte, pois a cogita como algo horrível. Lúcifer lhe promete imortalidade e sabedoria se se prostrasse diante dele e o adorasse, o que remete à mesma tentação feita a Jesus no Novo Testamento (Mateus 4:1-10)⁵³(BÍBLIA, 2020). Cain é irreverente quando lhe diz que jamais se curvaria diante dele tal como nunca havia se curvado em reverência a Deus. Lúcifer lhe diz que quem não adora a Deus, adora a Satã, logo, o rapaz é um dos seus adeptos. Nessa discussão, com anseio por ciência e convencido pelas falas satânicas, Cain, idêntico aos pais persuadidos pela serpente, que serviu de ventríloquo para Satanás persuadir o primeiro casal à desobediência, decide segui-lo a uma

⁵³ Então Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo diabo. Por quarenta dias e quarenta noites esteve jejuando. Depois teve fome. Então, aproximando-se o tentador, disse-lhe: “Se és Filho de Deus, manda que essas pedras se transformem em pães”. Mas Jesus respondeu: “Está escrito: *‘Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus’*”.

Então o diabo o levou à Cidade Santa e o colocou sobre o pináculo do Templo e disse-lhe: “Se és Filho de Deus, atira-te para baixo, porque está escrito: *‘Ele dará ordem a seus anjos a teu respeito, e eles te tomarão pelas mãos, para que não tropeces em nenhuma pedra’*”.

Respondeu-lhe Jesus: “Também está escrito: *‘Não tentarás o Senhor teu Deus’*”.

Tornou o diabo a levá-lo, agora para um monte muito alto. E mostrou-lhe os reinos do mundo com seu esplendor e disse-lhe: “Tudo isto te darei, se, prostrado, me adorares”. Aí Jesus lhe disse: “Vai-te, Satanás, porque está inscrito: *‘Ao Senhor teu Deus adorarás e a ele só prestarás culto’*” (BÍBLIA, 2020, p. 1708, 1709, grifo da versão).

viagem por domínios espirituais. Desse modo, Cain comete o mesmo erro que critica dos pais: é seduzido e conduzido à pecaminosidade.

De início, Cain é levado ao abismo do espaço, onde voa e consegue avistar o planeta Terra e o paraíso do qual seus pais foram expulsos. Cain lhe pede que o deixe cair para morrer, já que estava condenado inevitavelmente à morte, porém, Lúcifer reenfatiza a existência de uma alma imortal que um dia o tornaria igual a um anjo. Nesse sentido, por fazer Cain flutuar no espaço, Lúcifer alude ao milagre de andar sobre as águas, que seria feito por Jesus, com relação ao apóstolo Pedro (Mateus 14:28-30) ⁵⁴(BÍBLIA, 2020). Posteriormente Lúcifer o transporta para a morada dos mortos, uma vastidão de trevas silenciosas, onde vê fantasmas belos e fortes. Lúcifer lhe diz que, antes de Adão e Eva, a Terra já havia sido habitada por sessenta mil gerações, que agora estavam no reino dos mortos, cuja informação sugere que Deus havia mentido, quando afirmou que a morte surgiu devido à desobediência de Adão e Eva, os quais não foram os primeiros habitantes da humanidade. Quanto mais conversam, Lúcifer vai implantando, na mente de Cain, a ideia de que o sofrimento era culpa de Deus, que Ada, sua irmã e esposa, iria deixá-lo, que os sacrifícios de Abel eram bem quistos por Deus e os de Cain eram malquistos, pois Deus não o valorizava equivalentemente, por causa de sua insaciável busca pela ciência oculta.

No Ato III, Cain retorna à Terra e demonstra uma atitude mais rebelde que antes, falando que a morte deveria ser uma punição exclusiva para seus pais e que pessoas inocentes, tal qual seu filho Enoque, não deveria sofrê-la. Assim, mostra-se que Lúcifer é um potencializador de comportamentos. Cain acha tão injusta esta sentença que preferia que não houvesse gerado sua prole a vê-la morrer e transmitir continuamente à progênie futura a dura punição genética da morte. Em meio a esse turbilhão de pensamentos, Ada lhe informa que Abel havia construído dois altares e estava no aguardo de Cain, a fim de que juntos oferecessem sacrifícios a Deus. Imediatamente expressa que não havia motivos para agradecer ao Criador. Logo, ele questiona: se os alimentos foram cultivados mediante muito suor diário, então por que deveria agradecer a Deus? Se os animais foram cuidados diariamente por meio de muitos gastos, então por que ser grato ao Senhor? Se um dia após toda a labuta cotidiana, eles iriam tornar-se pó, então por que agradecer a quem lhe legou cansaço, dor e sofrimento?

De imediato, Abel convida Cain para fazer sacrifícios a Deus. Nesse cenário, o primeiro traz as primícias de seu rebanho e, ajoelhando-se, agradece a Deus pela vida e perdão e afirma

⁵⁴ Pedro, interpelando-o, disse: “Senhor, se és tu, manda que eu vá ao teu encontro sobre as águas”. E Jesus respondeu: “Vem”. Descendo do barco, Pedro caminhou sobre as águas e foi ao encontro de Jesus. Mas sentindo o vento, ficou com medo e, começando a afundar, gritou: “Senhor, salva-me!” (BÍBLIA, 2020, p. 1731).

humildemente que sua oferta é insignificante, em comparação à grandiosidade divina. Por sua vez, Cain apresenta os melhores frutos de sua horta e, em pé, com a cabeça erguida, ora a Deus, duvidando de sua onipotência, onipresença, onisciência, benevolência, santidade e imparcialidade e afirma perversamente que deseja ver o irmão morto. Posteriormente, uma coluna chamejante acende o sacrifício de Abel, já um redemoinho gélido derruba o de Cain. Totalmente enciumado e furioso com a reação divina, Cain decide dar o mesmo fim ao altar de Abel, o qual se interpõe para defendê-lo. Por fim, Cain o golpeia fortemente com um tição, matando-o. Nesta concepção, Cain se tornou o primeiro humano fraticida e completamente apartado do amor divino. Por consequência, Cain é amaldiçoado e exilado, fugindo com Ada e Enoque. Nesse ínterim, no Ato III, Cena I, Zilá, esposa do falecido, faz o último ato de amor, dando-lhe um beijo à moda de *Romeu e Julieta*: “Ainda um beijo nessa pálida argila e nesses lábios há pouco tão quentes... Coração!... Meu coração!...”⁵⁵(BYRON, 2021, p. 145). Essa citação consta na epígrafe do conto “Solfieri”, de *Noite na taverna*: “..... *Yet one kiss on you pale clay / And those lips once so warm - my heart! my heart!*” (AZEVEDO, 2000, p. 568).

Neste conto, Solfieri relata que, numa noite tenebrosa e inóspita, em Roma, enquanto caminhava por uma rua, viu uma sombra de mulher branca e triste numa janela solitária e escura. Aproximando-se, ela se afastou, ocultou-se e cantou um canto fúnebre, sugerindo que fosse um espírito perambulante. Depois dessa melodia assustadora, ela saiu às pressas do palácio. O taverneiro a seguiu até um campo. Iniciou-se um temporal à maneira diluviana. Em volta do vulto feminino, havia cruces e corvos, símbolos associados à morte. O jovem adormeceu profundamente e acordou atordoado no dia seguinte num cemitério, como se tivesse experimentado temporariamente a mesma sensação mortífera dos féretros abaixo de si. Nessa aventura, nota-se o apego à solidão, escuridão, frieza, soturnidade, morbidez, movimentação, entre outros, que aludem à personalidade de Cain, o qual era tão desajustado e desarmonizado que preferia a solidão noturna à companhia parental. Ambos são corajosos e destemidos, pois veem uma aparição e a seguem à procura de conhecê-la mais. O protagonista azevediano vai ao enalço do espectro num cemitério e dorme ali, evidenciando que não tinha pavor do sobrenatural, tal como Cain quando aceita ver o mistério do mundo espiritual em auxílio de Lúcifer.

Um ano depois, ao voltar a Roma, Solfieri foi a uma orgia, mesmo com os pensamentos naquela aparição. Ele expressa: “[...] Não sei se a noite era límpida ou negra – sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez. As taças tinham ficado vazias na mesa: nos lábios

⁵⁵ Zillah. *Yet one kiss on yon pale clay, / And those lips once so warm—my heart! my heart!* (BYRON, 2019, p. 46486).

daquela criatura eu bebera até a última gota o vinho do deleite” (AZEVEDO, 2000, p. 569). Percebe-se a vida byroniana da personagem atrelada à embriaguez, fornicação e soturnidade. Em seguida, o protagonista entra numa igreja abandonada onde encontra um caixão entreaberto. Abrindo-o, vê uma moça branca e lívida de mortalha. Suspende-a no colo e lhe dá incontáveis beijos nos lábios, remetendo-o instantaneamente à Ada, quando beija os beijos do marido falecido. Em seguida, a personagem azevediana a despe e diz: “[...] O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília” (AZEVEDO, 2000, p. 569), o que corresponde a uma possível relação sexual necrófila, todavia, a moça acorda de uma catalepsia. O narrador a enrola num sudário para raptá-la, entretanto, enquanto a carregava, um guarda os intercepta, com o fito de ver quem era a mulher desmaiada. Com o objetivo de provar que não era um necrófilo, ele diz: “[...] Cheguei meus lábios aos dela. Senti um bafejo morno. Era a vida ainda” (AZEVEDO, 2000, p. 570). Esse toque de lábios é outra analogia ao beijo da personagem byroniana.

Em casa, Solfieri narra que a leva a seu quarto, onde após duas noites, ela veio definitivamente a óbito. Ele fez uma estátua da virgem, cavou um túmulo em seu quarto e “[...] Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. – Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele” (AZEVEDO, 2000, p. 570). Pela terceira vez, é evidente a relação do gesto afetivo de Ada com o de Solfieri: as personagens deram o último beijo nas pessoas de que gostavam. Da mesma forma que Abel morreu violentamente pelo irmão com personalidade satânica, a virgem azevediana teve um passamento hediondo, sendo enterrada viva e abusada sexualmente por um byroniano depravado e obsessivo, que se apaixona respectivamente por um vulto, um cadáver e uma estátua, mostrando um fetiche pela figura feminina mórbida, estática e vulnerável, a fim de byronizar sua masculinidade tóxica sem resistência da vítima.

Pode-se propor as seguintes apropriações azevedianas: Solfieri é um jovem orgiaco sem preocupações existenciais, já Cain é um jovem casado sem vícios e à procura de respostas a respeito do modo de Deus agir. Cain acordou um pacto com Lúcifer para obter conhecimento em troca de sua alma, algo que Solfieri não fez. Solfieri se rebela contra as leis humanas relacionadas a crimes, contrastando-se com Cain que se opõe às leis divinas concernente ao pecado e à morte. Solfieri relata que viu uma sombra de mulher branca e triste numa janela solitária e escura que se oculta e foge dele, todavia, Cain viu uma criatura espiritual masculina que se corporifica e se aproxima dele. Solfieri inicialmente beija uma mulher em estado de catalepsia que não tinha nenhum relacionamento consigo, logo depois o protagonista a rapta para sua casa, abusa-a tanto que ela morre, então beija o cadáver dela, o que destoa com a peça

byroniana em que Ada beija o cadáver de seu marido Abel. Solfieri assassina a mulher com maus-tratos sexuais, opondo-se a Cain que mata Abel com pauladas violentas. Solfieri fica impune com relação a seus crimes, entretanto, Cain é punido severamente por Deus com exílio familiar e perdição eterna.

Por esse ângulo, o conto de Solfieri é certamente um dos fundadores e maiores representantes do gótico no Brasil. Nesse viés, Júlio França, em *Ainda sobre o gótico no Brasil: o caso de Noite na taverna* (2021), comenta que uma parte do projeto literário azevediano se direcionou à representação do lado grotesco humano. Esse estilo literário europeu recebeu algumas nomenclaturas: os alemães o intitularam de *Schaeurroman*, os franceses, de *Roman frénétique*, e os ingleses, de *Gothic*, esta última nomeação foi adotada pelos escritores brasileiros. O pesquisador define o gótico como “[...] a consubstanciação dessa visão de mundo sombria – cética, alguns casos; francamente pessimista, em outros – em narrativas cujo traço definidor maior é a produção de efeitos estéticos negativos” (FRANÇA, 2021, p. 97). Há uma duplicidade paradoxal em que as personagens vão a espaços sombrios, como cemitérios, casas e templos abandonados, onde veem espíritos humanos e demoníacos; porém, vendo-os, duvidam de sua existência ou os escarnecem. À primeira vista, essa estética literária foi mal vista por aqueles que tinham uma visão otimista e utópica do progresso nacional, visto que os espaços góticos se afinavam mais com cenários lúgubres europeus, sendo “[...] compreendidas ou como algo estrangeiro e alheio à realidade brasileira, ou como sintomas de distúrbios emocionais e psicológicos de seus autores” (FRANÇA, 2021, p. 103).

Nesse mesmo viés, Paulo Souza, em *Os bastardos do mal de Noite na taverna* (2021), resume *Noite na taverna* (2000) como 7 narrativas contadas por byronianos dos quais 5 narram aventuras memoriais: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Na visão do pesquisador, o fio da meada que liga as personagens são características filiadas à perdição, rebeldia, ceticismo e inclinação à maldade, cujos traços são peças de um quebra-cabeça que unidas espelham a imagem de Satã representado por Lúcifer e *Cain*. Com respeito especificamente à personagem Solfieri, Souza (2021) constatou sobretudo facetas relacionadas à transgressão e atração à maldade. Verifica-se esse aspecto quando a sombra da mulher magnetiza o protagonista, fazendo-o acompanhá-la do casarão ao cemitério. O espectro feminino é a consubstanciação do mal, atraindo Solfieri que é a personificação da maldade.

Abordam-se dois detalhes bem eclipsados: primeiramente, no que tange às palmas gélidas do narrador perante os guardas, afirmando que “[...] 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” (SOUZA, 2021, p. 85). Mas também, o taverneiro confessa

que sugou completamente tudo que Bárbara, a amante, podia lhe oferecer, cujo comentário é análogo à prática vampiresca. Isso dialoga com os heróis byronianos que sugam totalmente as energias femininas no tocante ao prazer sexual, a fim de largá-las à mercê quando perdem a vitalidade. A frieza é comumente associada à ausência de amor, isto é, quanto mais próximo de Satã, que é o maior representante do ódio, mais frio é o ambiente e aqueles que o habitam; por sua vez, quanto mais perto de Deus, que é o maior símbolo do amor, mais quente é o espaço e aqueles que o ocupam. À guisa de menção, isso é marcantemente exposto em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

De fato, *Cain* foi uma obra muito apreciada pelo poeta romântico, já que a epigrafou também na obra não literária como o discurso “À morte de Feliciano Coelho Duarte”: em que cita: “*E ainda um beijo nessa argila pálida, / Meu pobre coração!*” (AZEVEDO, 2000, p. 769). O nome do título do texto é de um amigo da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, natural de Barbacena, Minas Gerais, que cursava o quinto ano do curso com Álvares de Azevedo e faleceu após cometer suicídio por causa de razões amorosas incorrespondidas. É nítida a admiração que os mais de 500 colegas de turma presentes no enterro têm pelo falecido, dizendo que o amavam e respeitavam e encarando-o como um jovem sublime que havia recebido a salvação. A epígrafe também é do ato III, cena I, de *Cain* (2019), em que Zilá dá o último beijo de amor no cadáver do marido Abel. Esse gesto afetivo é metaforizado nos discursos e poesias feitas para a despedida e homenagem ao féretro. Dessa forma, vê-se o impacto que a morte da personagem byroniana teve no poeta paulista que, a partir deste dia, começou a preluir que a próxima vítima da morte no quinto período de curso seria ele (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971).

3.4 Do céu à Terra: possíveis relações de Cain e Lúcifer com Macário e Satã

A personagem Satã é uma das mais apropriadas por Álvares de Azevedo, tendo em vista que almejou a disseminação da rebeldia por intermédio de suas obras. Nesse prisma, para Labres, em *A poética do mal: a ficção de Álvares de Azevedo, uma literatura sob o signo de satã* (2002), “O Diabo rebela-se contra Deus para aproximar-se do homem na tentativa de libertá-lo da obediência divina” (LABRES, 2002, p. 19). Sob esse anseio, a primeira rebeldia demoníaca foi a incitação dos seres humanos à desobediência, no que tange à ordem de não comer do fruto proibido da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Em razão da violação imperdoável, todos os descendentes adâmicos foram condenados geneticamente à morte e às suas causas. Em acréscimo, “Não se pode desconsiderar, contudo, que Satã é o primeiro

demiurgo, sem o qual o segundo, Cristo, estaria impossibilitado de cumprir sua missão. É necessário um tentador para que, enfim, chegue o salvador” (LABRES, 2002, p. 21). Nesse bojo, Jesus serviu voluntariamente de salvador da humanidade destinada irremediavelmente à morte eterna, algo muito questionado pelo protagonista Cain.

Vale citar que, em sua existência celestial, Lúcifer era o mais belo, poderoso, sábio e perfeito dos anjos, cuja superioridade às demais criaturas angelicais era superada unicamente pela grandiosidade de Deus. Nessa lógica, Lúcifer foi criado para sofrer a solidão eterna, posto que não havia um ser equivalente à sua força para compreendê-lo e dar-lhe companhia, porque todos estavam abaixo de si e Deus acima de todos. Com a criação do ser humano, sua solidude se agrava devido à perda da predileção divina pelos humanos. Nesse raciocínio, de acordo com Labres (2002), sua queda não é oriunda de uma tentativa de usurpação, conforme pregado por teólogos, mas por causa do interesse em continuar sendo o filho predileto de Deus. Nessa argumentação, Deus seria o responsável pelo desvio de Lúcifer e origem de Satã. Logo, o ser humano e Satã se identificam, em virtude dos castigos sofridos por Deus, devido à desobediência. Por sua vez, no século XIX, os românticos se afinam com Satã, descrevendo-o como um herói belo e bondoso, que possui um caráter digno de admiração e imitação.

Esses românticos vêem em Satã um herói por ter desafiado a todos em nome daquilo em que acreditava. Por isso Satã é o primeiro romântico e o mais rebelde, haja vista que iniciou a busca de liberdade e de realização que os românticos continuaram. “Satã tornou-se um modelo que os malditos seguiram. Como ‘mensageiro da luz’, ele levou a luz aos corações românticos que viram nele uma face bela e não a imagem horrenda que até então lhe era atribuída” (LABRES, 2002, p. 39, aspas da autora). Nessa assertiva, Satã é um rebelde que não regride diante de suas metas, idêntico aos românticos, que não retrocedem perante seus desejos, apesar de terem consciência de que suas decisões podem gerar punições divinas severas. Além do mais, para os românticos, agir por emoção é mais importante que agir por razão e os prazeres efêmeros são mais profícuos que recompensas eternas, cuja visão foi implantada por Lúcifer, “portador da luz”, na mente obscura de seus adeptos. Além disso, o orgulho satânico é outra qualidade que os byronianos imitam em demasia, no sentido de orgulharem-se de seus atos sem se arrependerem. Com isso, rebeldia e orgulho se unem simbioticamente, promovendo liberdade. Nessa perspectiva, “[...] Trilhar o caminho de Deus implica respeitar determinadas regras; trilhar o caminho de Satã implica um libertar-se das amarras” (LABRES, 2002, p. 40). Desse modo, num mundo onde há regras comportamentais para cada tipo de ação, na modernidade, viver parece vestir uma camisa de forças. Assim, os românticos despem a roupa opressora e satisfazem seus desejos recalcados.

Satã também é *revoltado*: opõe-se às autoridades tirânicas e promove o espírito de desobediência e independência; *belo*: veste-se com muita elegância para ocultar a monstruosidade; *sábio*: conhece tudo que ocorreu do princípio até o presente e compartilha seu conhecimento com a humanidade; *gótico*: ama cenários frios, mórbidos, sombrios e tenebrosos; *acusador*: acusa os humanos de servirem a Deus somente por causa das coisas que recebem; *melancólico*: antissocial, pessimista e triste em grau extremo; *irônico*: faz comentários com duplo sentido para dessacralizar e escarnecer de símbolos religiosos; *orgíaco*: idealiza os vícios e os prazeres carnis, sobretudo o alcoolismo, o tabagismo e o sexo; *assassino*: apaixonado e instigador da morte e; *solitário*: introspectivo devido à sua formação atípica e distinta das demais criaturas, por isso, embora tenha miríades de súditos, prefere andar sozinho.

As características supracitadas são evidentes na personagem Lúcifer e Cain, de Byron, e em Satã e Macário, de Álvares de Azevedo. Por exemplo, no primeiro episódio de *Macário*, intitulado “Numa estalagem da estrada”, introduz-se a personagem Satã chamada inicialmente de “O desconhecido”. Antes de conhecê-lo, Macário entra numa estalagem e pede à estalajadeira uma garrafa de vinho, um quarto e uma ceia. Mas também, solicita que ela levasse uma ponta de charuto para seu burro, comparando-o a um frade bêbado. Por ser um animal comumente associado à ausência de inteligência, essa comparação é uma rebeldia e uma ironia contra a religião, visto que é uma forte crítica à tolice e à hipocrisia dos líderes eclesiais. Essa atitude é similar à de Cain quando faz uma denúncia à incoerência da família em orar e sacrificar animais para Deus, com o fito de obter o perdão de pecados, todavia, imediatamente pecava, o que criava um *loop* interminável.

Em continuidade, Macário tira uma garrafa vazia de Cognac do bolso e faz um discurso em homenagem à bebida em mãos, chamando-a de “belo companheiro de viagem”, “silencioso como um vigário em caminho”, “vazia como mulher bela que morreu” e “Não te ama quem não te entende!” (AZEVEDO, 2000, p. 510). Nota-se que a personagem é um viajante solitário, cuja companhia de viagem é um recipiente esvaziado; orgíaco, pois, além de afirmar que ama a bebida, a garrafa está vazia, o que sugere a imoderação e, irônico, ao referir-se à mudez do vigário que alude à falta de reza e à vacuidade do féretro que remete à indiferença à morte. Esses aspectos se relacionam com Cain, que se sente solitário, visto que nenhum humano compactua com seus pontos de vista sobre o modo de Deus agir e é irônico em suas críticas ferrenhas aos pais e a Deus.

Macário é um jovem violento e orgulhoso. Desde que chega à estalagem, trata os funcionários com extrema agressividade verbal e física. À guisa de exemplificação, o rapaz chama várias vezes a garçonete de mulher maldita. Além disso, agride-a ao atirar um prato de

couve na sua cabeça. Há um garçom chamado de “A Voz”, que Macário o xinga de burro e a mãe dele de bruxa. Ademais, o jovem tem surtos eufóricos, lançando as mobílias no chão. É válido citar que o adjetivo maldito é uma ofensa muito intensa, porque é um termo afinado com Satã, o mal em superlatividade. Macário é tão orgulhoso que todos à sua volta são chamados de néscios, como se apenas ele fosse detentor da inteligência. O protagonista é desrespeitoso de tal maneira que não respeita nem a figura materna. É notório o ataque principalmente às mulheres. Essa conduta rude lembra Caim, que frequentemente ofende seus familiares, inclusive sua esposa. A pratada na cabeça da garçonete é alusiva à paulada de Cain no irmão.

Nesse espaço sujo, fedido, orgíaco, sombrio e repleto de taberneiros embriagados e violentos, repentinamente surge Satã, aquele que ama lugares idênticos à sua morada infernal. Em contraste com as personagens citadas, Satã está bem vestido com um ponche rubronegro, cuja beleza corresponde à aparência de Lúcifer, de Byron. A mistura de cores alude à morte e ao sangue, pois Satã anseia obsessivamente que os humanos sofram a consequência do pecado adâmico. Vendo-o, Macário se lembra de que o visitante, na noite anterior, tocou-lhe sua perna com suas mãos gélidas, enquanto meditava em frente a uma torrente. É pertinente citar que Satã e Lúcifer aparecem num momento de obscuridade existencial dos protagonistas, o que talvez fosse a situação mais oportuna para lhes guiarem à luz. Satã diz ao estudante que já o tinha visto 3 vezes, mostrando sua vasta habilidade de ocultação usada para vigiar os humanos.

Notando que o rapaz estava desejoso por mais álcool, Satã tira uma garrafa de vinho do bolso, oferece-lhe e brindam juntos. Além do mais, quando o estudante se enfurece por causa da fuga do burro com a mala que guardava seu cachimbo, Satã lhe presenteia um cachimbo primoroso e novamente fumam juntos. Verifica-se que Satã é um consumidor e instigador dos vícios. Diante disso, as personagens iniciam um diálogo. Satã é um excelente entrevistador. Macário é um ótimo entrevistado. Eles conversam sobre poesia, relacionamento e mulher. Para Satã, a poesia é vã, sendo um conglomerado de palavras e frases soltas no texto; a virgindade é ilusória, tendo em vista que até as freiras que dizem tê-la, não a possuem e as mulheres são a ruína do homem, como Eva foi de Adão. Ouvindo as façanhas amorosas do jovem, Satã se pergunta como é possível que um rapaz de 20 anos fosse tão devasso quanto um cônego. Sutilmente Satã demonstra semelhança a Macário no tocante à ironia aliada à sátira contra representantes eclesiásticos, cujos comentários os descrevem como tão devassos quanto um jovem taberneiro e uma profissional do sexo. Em desfecho ao primeiro encontro, os dois se cumprimentam e se apresentam. Ao invés de naturalmente ficar assustado, Macário desdenhosamente lhe diz que esteve à sua espera por uma década e o chama de patife. Apesar de saber que Satã, obviamente, possui capacidade para fulminá-lo num piscar de olhos,

Macário, igual Cain, insulta rebeldemente uma das criaturas espirituais mais poderosas do universo, tratando-o com indiferença e desprezo.

Na cena II, do “Segundo episódio”, Macário diz a Satã que ele o aborrecia e, por isso, estava tedioso. Satã lhe propõe jogar *lansquenet*, jogo de cartas europeu. O jovem não aceita jogar, porque se acha azarado e fica eufórico quando perde. Em divergência, Satã tem uma postura distinta: “Pois eu jogo, perco e gosto de jogar. É que somos como Adão e Eva, *os ex ossibus, caro ex carne*” (AZEVEDO, 2000, p. 543, grifos do autor), o que se assemelha à justificativa de Lúcifer, de Byron. Além de Macário xingar Satã, diz-lhe que a companhia dele é péssima, o que mostra sua rebeldia em relação a seu mestre. Então, Satã lhe apresenta outro vício, que é a jogatina e, tal como os outros hábitos viciantes citados, tenta convencer o rapaz a praticá-lo. É interessante que Satã se compara com Adão e Eva, no sentido de ser fraco diante da tentação, como se o jogo fosse tão tentador quanto o fruto proibido. Nessa comparação, Satã é totalmente irônico e cínico, posto que sua formação espiritual lhe dá mais capacidade de resistir às tentações, logo, não tem a mesma carne e ossos de Adão e Eva. Ademais, ele foi o tentador do primeiro casal humano ao controlar a serpente que os induziu à degustação do fruto.

Nesse cenário, Satã diz que ia narrar uma história equiparável a *As mil e uma noites* e mais fidedigna que os textos sermonistas. Inicia-a por afirmar que se meteu no “paletó de um mancebo” belo, poeta, pálido e orgulhoso que tinha uma amante. A personagem influencia o rapaz a se apaixonar pela cunhada à maneira de Romeu e Julieta, o qual se isola na natureza para delirar e escrever cartas e poesias de amor. Satã aproveita a vulnerabilidade dos enamorados e, numa noite, numa casa de jogos, aposta em suas cartas, crendo que a distração da jovem apaixonada iria fazê-lo vencer, mas o anjo da guarda da jogadora a incitou a entregar uma das cartas amorosas à irmã, confessando a transgressão oculta antes de que a partida concluísse. É notório que Satã faz um comentário com pitadas de orgulho, rebeldia e revolta, pois além de se gabar ao afirmar ser um contista extraordinário, acusa que os sermões religiosos são mais ficcionais que os textos literários. Além disso, o ser maligno explicita sua capacidade de incorporar seres humanos para controlá-los e instigá-los à pecaminosidade como traição. Lúcifer de Byron também é um bom contador de histórias; por exemplo, narra a cosmogonia do universo para Cain com minúcia. Em oposição às características citadas, Lúcifer não se apossa de seres humanos para fazê-los pecar, já que possui uma infalível habilidade de persuasão para moldar comportamentos.

De acordo com Satã, o objetivo de ter contado essa história foi comprovar que a personalidade feminina se filia à imprevisibilidade, à instabilidade e à despadrãoização, o que mais uma vez realça a atitude satânica de ataque às mulheres, um dos pilares do Romantismo.

Adiante, Satã satiriza a humanidade, expressando que “o mundo é do diabo”, então pode controlá-lo a bel-prazer. Isto é, se Deus o expulsou do céu para a Terra, agora sua nova morada é seu reino. Além do mais, o protagonista revela que controla os humanos por meio da possessão para induzi-los às paixões orgíacas. A personagem é tão prepotente que se acha capaz de desviar qualquer pessoa: “moças”, “freiras”, “a Santa mais santa” e “a virgem mais pura”. Posteriormente, Satã expressa audaciosamente que “o céu é dos tolos”, o que constitui uma renúncia à sua outrora e inacessível morada, como se agora fosse habitada exclusivamente por néscios, os submissos a Deus; já os sábios, os demônios rebeldes, estariam na sua habitação infernal. Por fim, finaliza-se a cena, com Satã dizendo que iria deixar o mancebo temporariamente em paz para tentar outra virgem da vizinhança. Dessa forma, constata-se o aspecto tentador de Satã, que se ajusta exatamente com o de Lúcifer byroniano, os quais não se cansam de tentar os humanos a desobedecer a Deus, afastando-se, mas nunca desistindo.

Consoante à promessa supracitada, Satã retorna para tentar Macário. Na décima cena chamada “A porta de uma taverna”, Macário encontra Satã que lhe oferece ouro, mulheres virgens, adúlteras ou prostitutas. Macário o chama de maldito e o manda embora. Apesar da rejeição do jovem, Satã lhe diz: “Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos” (AZEVEDO, 2000, p. 561). Macário fez um acordo inquebrantável com Satã, idêntico ao pacto de Cain com Lúcifer, dando sua alma em troca do conhecimento. Na décima primeira cena intitulada de “Uma rua”, Satã conduz Macário de braços dados a uma orgia numa sala fumacenta. Da janela, ambos veem 5 homens bêbados sentados numa mesa e os ouvem contar histórias macabras.

De acordo com Candido, em *A educação pela noite* (1989), o desfecho de *Macário* (2000) é o começo de *A noite na taverna* (2000), levando-se em consideração que, nesta última, há o quinteto de personagens justamente no mesmo cenário e organizados da mesma maneira. Logo, sugere-se a suspensão deliberada e abrupta das personagens macarianas para que saíssem do palco teatral e se tornassem espectadores da novela orgíaca. Dessa forma, “Satan com certeza quer iniciar Macário nos aspectos mais convulsos e extremos da vida, satisfazendo como se fosse um *alter-ego* a curiosidade dos seus impulsos” (CANDIDO, 1989, p. 15, grifo do autor). Satã apresentou ao discípulo como satisfazer os desejos carnis, a partir daí pretende mostrar na prática de que maneira se deve revoltar-se contra os padrões ético-morais da vida.

São notórias as seguintes apropriações azevedianas: Macário é um jovem viciado em bebidas, fumo e sexo, já Cain não tem vícios. Macário é violento, por isso trata todos à sua volta com extrema agressividade verbal e física, contrastando-se com Cain, que ofende seus

familiares, mas seu maior e único ato de violência excessiva é quando mata seu irmão. Macário está num espaço sujo, fedido, orgíaco, sombrio e repleto de taverneiros embriagados e violentos, quando surge Satã vestido de ponche rubronegro; diferenciando-se de Cain que está num lugar rural e retrógrado, quando surge Lúcifer em vestes luminosas. Satã é um consumidor e instigador de vícios, opondo-se a Lúcifer que não é orgíaco nem incita a esse modo de vida. Satã conversa sobre poesia, relacionamento e mulher, divergindo-se de Lúcifer que dialoga principalmente sobre a justiça divina, cosmogonia, pecado e morte. Macário se sente entediado com a presença de Satã, destoando de Cain, que não deseja se apartar de seu mestre. Satã é viciado em bebidas, fumo e jogos, distinguindo-se de Lúcifer que é livre dos vícios. Satã se apossa de corpos humanos para fazê-los agir conforme sua vontade, destoando-se de Lúcifer que não controla os seres humanos para fazê-los pecar, pois é um grande persuasor de comportamentos. Satã não tem mais acesso à morada celestial, diferentemente de Lúcifer, que adentra os domínios do céu para apresentá-los a Cain. Macário fez um acordo involuntário com Satã, em permuta de sua salvação por conhecimento, o que desarmoniza de Cain, que aceita voluntariamente um pacto com Lúcifer.

MAZEPPA E ÁLVARES DE AZEVEDO

De acordo com Bolognesi (2009), Lord Byron finalizou *Mazeppa* em junho de 1819, apropriando-se de *A história de Charles XII, rei da Suécia*, escrita em 1731 por Voltaire e de fatos históricos como a Batalha de Poltava. Segundo o autor, Ivan Mazeppa foi um polonês e funcionário do rei John Casimir que teve um relacionamento às ocultas com a esposa de um conde. Quando o adultério foi descoberto, a justiça condenou Mazeppa à dura sentença de ser amarrado de costas em cima de um cavalo que foi solto e agredido para que o levasse sem destino. No entanto, devido à origem ucraniana, o cavalo retornou à sua pátria, chegando com o sentenciado desacordado por causa da fome, da sede e da temperatura extremas. Fortuitamente, o rapaz foi resgatado por camponeses e, por gratidão, combateu e destacou-se em diversas guerras contra os tártaros, povos de origem turca, cujos resultados vitoriosos o possibilitaram ser nomeado príncipe ucraniano pelo Czar.

3.5 A cavalgada da morte de Mazeppa apropriada por Álvares de Azevedo

A peça poemática abre-se *in media res*: o rei sueco Carlos XII e seus generais remanescentes que estavam gravemente feridos conseguem fugir da Batalha de Poltava⁵⁶, onde o exército foi derrotado e massacrado pelos russos. Após uma desesperada fuga, o cavalo que o rei montava morre fatigado, obrigando-os a armar um acampamento. Vale comentar que o cavalo desempenha uma função destacável em toda a narrativa, tornando-se uma personagem indispensável para a obra. Dentre os guerreiros sobreviventes, acha-se Mazeppa, príncipe da Ucrânia, que ajuda a preparar o refúgio provisório. O rei o observa atentamente e se admira por suas habilidades construtivas e por seus cuidados carinhosos dados ao seu cavalo. A majestade pensa no porquê de Mazeppa tratar tão bem seu animal doméstico, como ele adquiriu tamanha habilidade para a construção e o que lhe fez desenvolver espírito corporativo tão forte. Mazeppa promete contar sua história, visto que o rei estava com insônia e com febre, então entretê-lo o tranquilizaria até que fosse seguro e possível a fuga.

Mazeppa descreve sua juventude, seus dons artísticos, seus serviços e diversões na corte vividos há sessenta anos, quando John Casimir era o rei da Polônia, reinado considerado pacífico e festivo, tal qual o de Salomão bíblico. Ele conhece Teresa, uma jovem, bela e modéstia mulher casada com um conde chamado Palatino, rico, arrogante, narcisista e violento que tem trinta anos a mais que ela. Mazeppa apaixona-se por ela quando a vê nos bailes da realeza, corteja-a e a conquista. Eles encontram-se frequentemente às escondidas. Não obstante, certa vez, amigos do conde os apanham juntos, prendem-nos e os conduzem ao marido traído. O conde sentencia que Mazeppa fosse amarrado de costas a um corcel indomável e solto à revelia após ser atijado por meio de chicotadas e gritos, conforme mostra a estrofe IX:

Tragam o cavalo! - o cavalo foi trazido!
 Na verdade, era um nobre corcel,
 Um tártaro da raça ucraniana,
 Que parecia ter a velocidade do pensamento
 Mas ele era selvagem,
 Selvagem como o veado selvagem, e sem instrução,
 Com espora e freio sem mácula -
 Foi apenas um dia que ele foi apanhado;
 E bufando, com a crina eriçada,
 E lutando ferozmente, mas em vão,
 Na plena espuma da ira e do pavor

⁵⁶ A Batalha de Poltava foi um confronto que ocorreu em 1709 em Poltava, cidade ucraniana, entre as forças do Czarado da Rússia lideradas pelo czar Pedro I contra o exército do Império Sueco comandado pelo marechal de campo Carlos Gustavo Rehnskiöld.

A mim foi conduzido o nascido no deserto:
 Eles me amarraram, aquela multidão de servos,
 Sobre o seu dorso, com muitas correias;
 Soltaram-no com um súbito golpe.
Longe! Longe! - e lá vamos nós
 Torrentes menos velozes e menos precipitadas.
 (Tradução minha).⁵⁷

O animal fica cada vez mais furioso, ao passo que ouve a gritaria e atravessa velozmente florestas e rios de algumas nações da Europa Oriental. Há uma implementação do fantástico ao romper as fronteiras limítrofes dos países. Os gritos dos carrascos acabam, mas surgem os gritos de Mazeppa, que sente muita dor, confusão, vergonha e o desespero devido à sede, à fome, à temperatura e ao sangramento causado pelas ataduras. Imprevisivelmente, o cavalo morre fatigado, caindo-o com o corpo de Mazeppa que, atado ao cadáver, espera o momento de ter o mesmo fim. Esse acontecimento alude ao incidente do rei quando fugiu da guerra. No entanto, Mazeppa é resgatado por camponeses cossacos que o levam a uma cabana, onde ele acorda numa cama, sendo tratado por uma criada. Ao finalizar sua narrativa, Mazeppa percebe que o rei estava dormindo há uma hora, então não o tinha escutado durante a narração. Essa citação de Mazeppa consta no Canto IV, de *O Conde Lopo*, intitulado de “Fantasmagorias”: “*Away! Away!*” (AZEVEDO, 2000, p. 436, grifos do autor).

No canto “Fantasmagorias”, o Conde Lopo tem um sonho horripilante, vendo-se montado em um corcel tão branco que reluz nas trevas da meia noite e percorrendo os densos vales, de cujo animal, dos olhos, saem lumes de fogo e das narinas, ventos tempestuosos. O cavalo corre incansavelmente sem suar e sem fazer barulho, como se fosse uma pedra de gelo e tivesse o peso de uma pena, saltando precipícios e rochedos gigantescos. À medida que

⁵⁷ *Bring forth the horse! — the horse was brought!*
In truth, he was a noble steed,
A Tartar of the Ukraine breed,
Who looked as though the speed of thought
Were in his limbs; but he was wild,
Wild as the wild deer, and untaught,
With spur and bridle undefiled —
Twas but a day he had been caught;
And snorting, with erected mane,
And struggling fiercely, but in vain,
In the full foam of wrath and dread
To me the desert-born was led:
They bound me on, that menial throng,
Upon his back with many a thong;
They loosed him with a sudden lash—
Away!—away! — and on we dash!—
Torrents less rapid and less rash.
 (BYRON, 2019, p. 31446, grifo meu).

atravessa os vales montanhosos, vários espíritos fedidos vestidos com capuz branco e longo o seguem cavalgando, “[...] Compridas horas / Correram pelo campo entre as fogueiras / Que a mão do inferno colocou no topo / Dos negros serros nus – e a tropa cresce / Dos rápidos corcéis varrendo o espaço / Em infinda fileira” (AZEVEDO, 2000, p. 438). Posteriormente, o animal se fadiga e ao ver uma fileira de demônios cai:

Absorto no pensar – a fera infrene,
 Que como o Ucrânio potro de Mazeppa,
 O arrebatava tanto pelos ares,
 Aos verdes o arrojou. –
 Caiu em terra
 Atordoado – o moço mal-caído
 Co’ a idéia turva a lhe voltear na mente
 Em ébria contradança – qual de ingleses
 No frenesi de um baile, o acanhamento
 Pelo ponche à romana esvaecido,
 Vão as ruivas *Myladies* requebradas
 Desfeitas em momices. – Tudo em torno
 Parecia mover-se em roda viva
 Como a volta afinal de longa dança
 Dos gnomos careteiros nas liseiras
 De assombrada floresta...
 (AZEVEDO, 2000, p. 440, grifo do autor).

À proporção que o Conde Lopo fica estupefato, o corcel se enfurece e se apressa. Em consequência, o alazão o derruba, cujo baque alude à queda de Mazeppa. O protagonista observa atordoadamente uma cavalaria de espíritos, rodeando-o e pisoteando-o, como se estivesse no centro de um baile. O pisoteamento foi tão forte que o desmaiou. Ao acordar, a personagem vê um batalhão de “diabinhos pigmeus d’olhos brilhantes” que lhe ataca. À distância, uma dessas criaturas chamada Trelawney, tremendo de frio, observa-lhe e vai ao seu encontro. O espectro revela que era inglês e foi um rico e valente nauta que “[...] Longas viagens / O levaram com Byron. – E o conviva / Das orgias febris do *Lord* sombrio / Lá jazia a gelar no cemitério” (AZEVEDO, 2000, p. 444, grifo do autor). Nessa menção, Byron se torna uma personagem que acompanhou o espírito em orgias.

O Conde Lopo descobre que estava num cemitério e sai às pressas até se esbarrar numa parede de um edifício. Então, vê-se em uma igreja tenebrosa, onde observa vários esqueletos de reis com os crânios embuçados sentados à mesa a embriagar-se. Aproximou-se “[...] Tomou na mesa coroada taça / De vermelho licor lauri-ornado / Pensativo fantasma – o Conde Lopo / Nos lábios a sentiu. – Mas era fria / Como os beijos de um morto – e o denso vinho / Deu-lhe no paladar sabor de sangue” (AZEVEDO, 2000, p. 446). Percebe-se que o modo de vida byroniano transcende a vida das personagens e perdura na pós-morte, o que prova ausência de

arrependimento. A taça coroada parece o Santo Graal, como se os espectros carnalizassem e dessacralizassem o símbolo sagrado no tocante aos vícios. Enquanto que uma das entidades lhe convida para ter relações sexuais, as demais dão gargalhadas. Em seguida, as aparições fazem um círculo à sua volta e dançam tão rapidamente que a igreja se despedaça até desmoronar. Por fim, Lopo se desperta desse pesadelo.

São possíveis serem traçadas as seguintes apropriações: primeiramente, a cavalgada de Mazeppa é uma punição real, já a cavalgada de Lopo é um pesadelo ilusório. Mazeppa está amarrado no animal, contrastando-se com Lopo que o cavalga. O cavalo de Mazeppa atravessa fantasticamente a natureza de algumas nações europeias, opondo-se ao corcel de Lopo que transpassa a natureza de um campo que serve de cemitério. Mazeppa sente muita dor, confusão, vergonha e desespero devido à sede, à fome, à temperatura e ao sangramento causados pelas ataduras, divergindo-se de Lopo que sente medo dos espíritos, mas não sofre fisicamente em razão da aventura. A cavalgada de Mazeppa é solitária, diferenciando-se da feita por Lopo que é acompanhado por uma cavalaria de espíritos. O cavalo de Mazeppa morre fatigado, o de Lopo cai fatigado, mas não morre. Mazeppa é resgatado por camponeses cossacos que o levam a uma cabana, destoando do sonho de Lopo em que ninguém lhe salva dos espectros que o encurralam numa igreja tenebrosa. Em *Mazeppa*, o rei dorme com a narrativa do protagonista, em *O Conde Lopo*, o próprio protagonista dorme. Em *Mazeppa*, predomina o calor, em *O Conde Lopo*, destaca-se o frio. Mazeppa é um soldado por volta da segunda idade arrependido da vida orgiaca, desajustando-se de Lopo que é um jovem byroniano.

O CORSÁRIO E ÁLVARES DE AZEVEDO

De acordo com Renan (2021), *O Corsário* é um conto teatral em versos dividido em 3 atos, publicado em 1814, que mostra a história de Conrad, um corsário corajoso, desencantado, orgulhoso, solitário e taciturno. O protagonista é um comandante naval contratado por autoridades por meio de uma carta de *corso*, com vistas à caça de navios inimigos, cuja profissão consiste paradoxalmente num pirata legalizado para combater a pirataria. Embora o crítico o considere como conto, nas versões em inglês o texto tem uma estrutura adaptada especificamente ao gênero dramático. Para o pesquisador, a obra tem “[...] o arquétipo do herói byroniano, ao apresentar Conrad como um homem misteriosamente carismático, sofisticado e introspectivo com um passado trágico, forjando seu próprio destino com orgulho e arrogância, mas com um código moral forte e individualista” (RENAN, 2021, n.p).

3.6 A vanglória de Conrad apropriada por Álvares de Azevedo

O Ato I mostra um solilóquio de Conrad sobre os perigos do mar que deixam os navegantes constantemente à beira da morte, apuros associados à natureza, bem como motivados por conflitos navais. O protagonista menciona que somente um nauta seria capaz de compreendê-los e resisti-los: “Cuja alma sofreria na asa agitada” (Tradução minha)⁵⁸. Após essa reflexão, Conrad organiza uma expedição para atacar Pacha Seyd, seu grande inimigo, a fim de saqueá-lo e prendê-lo. Ainda que Conrad seja um guerreiro com um extenso histórico de vitórias, dessa vez, Medora, seu grande amor, teme que ele não retorne, já que seu adversário possui um forte e grande exército. A personagem se joga desmaiada nos braços do amado, mas Conrad a leva para seu leito, beija-lhe e se despede. Assim, vê-se que o herói byroniano não retrocede perante nenhuma ameaça, pois não tem medo da morte, fim irremovível do destino.

Nos dois atos restantes, narra-se o ataque à ilha de Pacha. À medida que Conrad e seus súditos saqueavam e queimavam a cidade, havia gritos de mulheres no harém. O corsário decide salvá-las, o que ocasiona uma distração e um contra-ataque dos adversários. Em consequência, Conrad é preso. No momento subsequente, Gulnara, uma das esposas do Pacha, vai à cela do prisioneiro e lhe promete salvá-lo em gratidão pelo resgate do harém. Em seguida, Gulnara engana o Pacha e liberta Conrad. O marido ameaça matá-los, por isso Gulnara tenta convencer Conrad a matar o esposo a facadas para se livrar dessa punição. No entanto, Conrad diz que só o faria se fosse numa luta até a morte. Em vez disso, Gulnara mata o Pacha e foge com Conrad. Por fim, o corsário retorna à sua ilha. Quando o protagonista chega, descobre que sua esposa Medora havia morrido de melancolia, pensando que ele estava morto. No fim da narrativa, Conrad volta ao mar e parte sem rumo ao perceber que perdeu a mulher que realmente o amava de verdade. A citação referenciada no parágrafo anterior está registrada em *Macário*, de Álvares de Azevedo:

MACÁRIO

Primeiramente – o mar é uma coisa soberanamente insípida... O enjoão é tudo quanto há mais prosaico. Sou daqueles de quem fala o corsário de Byron “*whose soul would sicken o'er the heaving wave*”.

O DESCONHECIDO

E enjoais a bordo?

MACÁRIO

É a única semelhança que tenho com D. Juan.
(AZEVEDO, 2000, p. 517, grifo do autor).

⁵⁸ “*Whose soul would sicken o'er the heaving wave*” (BYRON, 2019 p. 22155).

Conforme visto mais acima, Macário é um estudante de 20 anos que viaja à cidade num burro, mas para numa estalagem, onde vive aventuras assustadoras e perigosas. O moço é agressivo e intolerante com os funcionários, agredindo-os verbal e fisicamente e reclamando da bebida e da comida. De repente, chega um desconhecido que o observa atentamente até que decide iniciar uma conversa. Posteriormente, o visitante lhe oferece vinho e um cachimbo especial. Depois de um extenso diálogo, o desconhecido finalmente revela ser Satã. Macário não se assusta, pois há dez anos já o procura. Macário parte na garupa de Satã. Como foi dito anteriormente, Satã é uma personagem muito irônica, rebelde e revoltada, por exemplo, diz que seu burro é descendente do animal que conduziu Jesus, o que mostra seu desrespeito com o sublime e o sagrado. Em São Paulo, Satã faz uma crítica ácida ao vilarejo, afirmando que a população era de estudantes vadios, mulheres promíscuas, religiosos hipócritas e sua estrutura à moda medieval. O aspecto que mais une as personagens é a coragem; se Macário não teme as autoridades humanas nem espirituais, Conrad não sente pavor dos inimigos na guerra.

São marcantes as seguintes apropriações azevedianas: Macário é um jovem com vícios alcoólicos, narcóticos e sexuais, já Conrad parece ser um homem de mais idade avesso ao modo de vida byroniano. Macário é um rapaz solitário, contrastando-se com Conrad que é casado. Macário é agressivo e mal-educado com todas as pessoas à sua volta, desarmonizando-se de Conrad que é um guerreiro que trata com rispidez apenas seus adversários. Macário está num lugar mórbido em companhia de pessoas bêbadas, opondo-se a Conrad que passa grande parte do tempo numa embarcação em companhia de súditos valentes. Macário agride e objetifica as mulheres, divergindo-se de Conrad que arriscou sua vida para salvar as mulheres do harém. Macário fez um pacto satânico para obter mais conhecimento, desajustando-se de Conrad que obtém sabedoria por meio das experiências proporcionadas pelas expedições militares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se notório, pois, que Álvares de Azevedo é o maior e melhor representante do byronismo na Literatura Brasileira. Em razão da recepção byroniana pandêmica no Brasil, incontáveis jovens oitocentistas leram, escreveram, traduziram e imitaram os ideais disseminados nas obras de Lord Byron, tornando-se, nos âmbitos ficcional e real, principalmente céticos, irônicos, melancólicos, orgíacos, pessimistas e obsessivos pela felicidade duradoura por meio da realização plena dos desejos carniais. Dentre esses jovens, constatou-se que Álvares de Azevedo teve acesso às obras byronianas pertencentes ao Colégio Stoll e ao Imperial Colégio D. Pedro II, instituições de educação básica do Rio de Janeiro, e à Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, do Largo de São Francisco, faculdade de Direito de São Paulo. Nesses centros educacionais da época onde teve sua formação estudantil completa, Álvares de Azevedo, leitor assíduo e compulsório, isolava-se regularmente, ora na biblioteca em intervalos de estudo, ora em seu quarto em noites de insônia, com o anseio de desfrutar dos livros byronianos publicados em francês na versão *Oeuvres complètes* que circulava pelo Brasil. Averiguou-se essa capacidade leitora em virtude de sua proficiência notória nesses idiomas. Além disso, o poeta paulista leu fragmentos dos textos byronianos que foram divulgados na *Revue des deux mondes* e transpostos por Alfred de Musset em sua obra, autor que foi sua maior referência na Literatura Francesa.

Da ficção à realidade, a partir dessas leituras, o jovem poeta sofreu um caosmose em que as ideologias byronianas infiltraram de forma sutil, paulatina e radicalmente na sua personalidade artística e pessoal, induzindo-o a externar aquilo que inundava seu espírito, seja por meio dos textos apropriatórios em que fez 18 epígrafes, imitando aspectos relacionados primordialmente à melancolia, à ironia e à liberdade, seja por intermédio dos encontros acadêmicos onde se divertiu, replicando as façanhas dos protagonistas. Nas replicações de Álvares de Azevedo, percebe-se o recurso da Literatura Comparada intitulado de Apropriação. Nesse viés, é cabível essa associação teórica, levando-se em consideração que há um paroxismo pleno em que ocorrem inversões de gêneros e tipologias textuais, contextos, significados, inovando e reiniciando de maneira inédita o paradigma, o pensamento e o estilo byronianos de tal maneira que os oculta e os modifica, sendo possível identificá-los às vezes somente a partir das epígrafes, que é o procedimento apropriatório mais utilizado pelo poeta brasileiro. Esses paratextos desempenham as funções de esclarecimento do título, de comentário do texto, de apoderamento da identidade do autor e de filiação à época, ao gênero e à tendência do texto.

Nesse prisma, descobriu-se que a epígrafe do “Canto primeiro”, de *O Poema do Frade* (2000), vem dos primeiro e segundo versos da estrofe CLXXIX, do Canto III, de *Don Juan* (2019), em que o poeta brasileiro se apropria da intoxicação alcóolica de Haidée e Don Juan, invertendo alguns detalhes ao tornar especificamente seu protagonista não apenas uma imitação donjuanesca, mas uma fusão de personagens byronianas e de inúmeras partes do enredo da obra. Vale frisar que nesse texto o herói azevediano é indiferente, desapegado, pessimista, sombrio, misterioso, descompromissado com responsabilidades amorosas, estudantis e profissionais, viciado em bebidas e cigarros e tem dons artísticos. Além do mais, encontrou-se no poema “Vagabundo”, de *Lira dos vinte anos* (2000), o sétimo verso da estrofe CLXXXV, do Canto II, em que o poeta paulista copia a cena do primeiro beijo das personagens, modificando alguns traços do personagem principal ao convertê-lo num preguiçoso, despreocupado, desajustado, irônico, egocêntrico, orgíaco, nômade, notívago, burlador, sedutor e namorador. Esse mesmo intertexto aparece na “Primeira parte”, de *O Conde Lopo* (2000), em que o jovem escritor coloca totalmente o texto donjuanesco de “cabeça para baixo” ao fazer o eu-lírico ser alguém que vive num paraíso psíquico de conjecturas, idealizações e idolatrias à mulher amada, mantendo-se passivo a tal ponto que induz sua amada à embriaguez para fazê-la ter a mesma inatividade com relação à candura. Além disso, evidenciou-se no “Canto segundo”, de *O Poema do Frade* (2000), os terceiro e quarto versos, da estrofe LIX, do Canto IV, em que o jovem romântico altera um dos momentos mais tristes da narrativa, que é a morte de Haidée, fazendo Jhonatas ser simultaneamente uma pessoa com dupla personalidade e anti-byroniana, já que cobiça mentalmente a amada, consuma os anseios sexuais, entretanto, depois se arrepende imediatamente e deseja abandonar definitivamente o byronismo.

Sobre *Childe Harold's Pilgrimage* (2019), Álvares de Azevedo se apropria do primeiro e do segundo e do sexto ao nono versos da estrofe VI e o sétimo e o oitavo versos da estrofe XIII, do Canto I, epigrafando-os no “Canto V”, de *O Conde Lopo* (2000), a fim de se valer da melancolia da personagem em que a versão azevediana atinge um ápice inigualável, visto que torna o protagonista um melancólico, viciado em bebidas, cigarros e jogatinas, inerte, indiferente à existência e tão obsessivo pela morte que se suicida. Além disso, apontou-se o primeiro verso, da estrofe I, Canto I, epigrafado no “Canto I”, de *O Conde Lopo* (2000), em que se absorveu o pessimismo do protagonista byroniano, todavia, modificando o eu-lírico azevediano por fazê-lo ser extremamente carente, emotivo e romântico, o que acaba afastando a amada de si, posto que as personagens femininas azevedianas têm um fetiche pelo homem satânico. Ademais, identificaram-se o sétimo e o oitavo versos da estrofe XIII, Canto I, paratextualizado no conto “Bertram”, de *Noite na taverna* (2000), em que se apoderou do

ceticismo do herói byroniano, no qual o protagonista azevediano se transforma em alguém orgíaco, violento, egoísta, ingrato, escarecedor e com um modo de vida bastante perigoso que conduz todos ligados a ele irremediavelmente à catástrofe.

Na parte dramática, encontrou-se no “Canto II”, de *O Conde Lopo* (2000), uma epígrafe proveniente do Ato I, Cena I, de *Sardanapalus: a tragedy* (2019), em que se vê a replicação da orgia da personagem byroniana; contudo, invertem-se alguns aspectos, tornando o Conde Lopo um homem másculo que vai a uma orgia para ver mulheres sensualizando e ter relações sexuais com uma delas; porém, posteriormente ele faz uma renúncia à imoralidade sexual, festiva e alcoólica e à continuidade da vida, conforme já foi citado. De *Manfred: a dramatic poem* (2019), considerou-se uma epígrafe do Ato I, Cena II, presente no “Canto V”, de *O Conde Lopo* (2000), que traz o tema do amor à natureza, em que se destaca o Conde Lopo, um jovem dorminhoco, mulherengo e viciado primordialmente por jogatinas, atitudes que o levam à pobreza, à melancolia e, por consequência, ao suicídio. De *Cain: a mystery* (2019), discutiu-se o paratexto do conto “Solfieri”, de *Noite na taverna* (2000), originário do Ato III, Cena I, em que imita o último beijo de Zilá no marido morto Abel, propondo o taverneiro bem contrastante, sendo um criminoso orgíaco. De *Mazeppa* (2019), verificou-se um intertexto procedente do Ato I, Cena IX, epigrafado no “Canto IV”, de *O Conde Lopo* (2000), em que se reproduz a sentença do protagonista, no entanto, notando-se que a cavalgada do Conde Lopo é um pesadelo ilusório assustador. Por fim, de *The Corsair* (2019), interpretou-se a epígrafe vinda do Ato I, Cena I, alocada na Cena I, do “Primeiro episódio”, de *Macário* (2000), acerca da vanglória de Conrad, em que se alteram radicalmente os aspectos do herói byroniano, mostrando Macário, um jovem solitário, agressivo e machista com vícios alcoólicos, narcóticos e sexuais.

Álvares de Azevedo foi instigado à leitura e à apropriação de Lord Byron devido à sua personalidade artística ter uma tendência à representação da maldade humana aliada à autodestrutividade física, psíquica e emocional por meio de práticas perversas e orgíacas. Esse estado espiritual se deve à compreensão de que a única maneira de o Homem encontrar a felicidade é a partir da hiperbolização das emoções e da realização plena dos desejos carnis. Com isso, nota-se que o poeta brasileiro é um leitor consciente que absorve, replica e transcreve temas como ceticismo, ironia, rebeldia, melancolia e pessimismo e os atualiza, renova-os e os reinicia, fazendo com que suas versões tenham esses aspectos superlativamente, carnalizando-as hiper-satiricamente, portanto, converte-as em inversões paradoxais que, apesar de ter uma sombra palimpsesta da origem, possuem características singulares adaptadas ao seu contexto histórico, político e social nas quais há um cenário mais orgíaco e sombrio,

tendo em vista que São Paulo onde vivia era uma cidade agropecuária e mórbida em comparação com Londres onde morava Byron que era um centro comercial e moderno que foi o berço da industrialização moderna.

Esta dissertação mostra uma discussão mais dilatada dessa problemática em comparação às propostas antecedentes, mesmo assim é válido dizer que ainda é pertinente abrangê-la, pesquisando a associação entre a obra lírica dos autores, já que é um assunto tangenciado pela fortuna crítica, ou reinterpretar minuciosamente os textos debatidos neste texto numa pesquisa mais longitudinal. Além disso, é fundamental entender os motivos, os procedimentos e os efeitos que as outras obras epigrafadas pelo poeta paulista desempenham em sua produção, levando-se em consideração que as 18 epígrafes byronianas têm geralmente um objetivo apropriatório cômico, então os outros 106 paratextos podem gerar trabalhos vantajosos para os estudos azevedianos. Desse modo, a obra de Álvares de Azevedo é um terreno com uma vasta possibilidade de exploração científica para pesquisadores contemporâneos relacionados aos processos criativos, comparativos e receptivos.

REFERÊNCIAS

De Álvares de Azevedo:

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

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Correspondência. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 775-835.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Discursos. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 751-772.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Estudos literários. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 657-747.

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

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

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

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

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

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

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Poesias diversas. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 291-315.

Sobre Álvares de Azevedo:

ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

ALVES, Cilaine. O elogio da vagabundagem. In: Herbert Nunes de Almeida Santos, Susana Souto Vieira (org.). **Trilhas do humor na literatura brasileira**. Maceió: EDUFAL, 2011, pp. 17-38.

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: AZEVEDO, Álvares. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 53-57.

- ARAÚJO, Lorena Amaral. **A influência de Byron e do Romantismo Gótico em Álvares de Azevedo, Fialho de Almeida e Apollinaire**. Monografia. Brasília: UNB, 2023.
- ASSIS, Machado de. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 24-26.
- ASSIS, Machado de. A Semana, **Gazeta de notícias**, n. 68, 8 mar. 1896, p.1.
- ASSIS, Machado de. J.B de Almeida Garrett, **Gazeta de notícias**. n. 35, 4 fev. 1899, p.1.
- ASSIS, Machado de. Semana literária, **Diário do Rio de Janeiro**, n. 31, 6 fev. 1866, p.1-2.
- BANDEIRA, Manuel. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 78-81.
- CANDIDO, Antônio. A educação pela noite. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 10-22.
- CANDIDO, Antônio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 81-95.
- CANDIDO, Antônio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2008.
- CANDIDO, Antônio. O poeta itinerante. **Literatura e Sociedade**, v. 9, n. 7, p. 302-315, 2004.
- CARVALHO, Ronald de. Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida. AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 49-53.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo. **RevLet: Revista Virtual de Letras**, v. 01, p. 1-17, 2009.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. Satã e Macário, a rebeldia romântica. **Linguagem – Estudos e Pesquisas**, v. 4-5, p. 1-20, 2004.
- CONY, Carlos Heitor. **Álvares de Azevedo**: o amante da morte. In.: Revista Brasileira. Fase VII. Abril-Maio-Junho. 2003. Ano IX. Nº 35. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Astarte e a espiral**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- FRANÇA, Júlio. Ainda sobre o gótico no Brasil: o caso de Noite na taverna. In: WERKEMA, Andréa Sirihal, **“Cuidado, leitor”**: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2021, p. 89-115.
- FREIRE, Rafael Argenton. **Byron and Álvares de Azevedo**: Byronism in Brazil. Glasgow: University of Glasgow, 2010. Dissertation (Master in English Literature) graduate program in english literature, University of Glasgow, Glasgow, p. 117, 2010.
- GRIECO, Agripino. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 46-49.

- HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: _____. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998, p. 9-23.
- JORDÃO, Vera Pacheco. **Maneco, o byroniano**. MEC: Serviço de documentação, 1955.
- LABRES, Claudia. **A poética do mal: a ficção de Álvares de Azevedo, uma literatura sob o signo de satã**. Porto Alegre, UFRGS, 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) do programa de pós-graduação em Letras, UFRGS, Porto Alegre, p. 188, 2002.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Lisa, 1971.
- MAURO, Tereza Cristina. **Entre a descrença e a sedução: releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves**. São Paulo, USP, 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) do programa de pós-graduação em literatura brasileira, USP, São Paulo, p. 217, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 96-98.
- MONTEIRO, Jaci. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p.19-24.
- PAIXÃO, Alexandre Silva da. **A apropriação azevediana de Shakespeare: o mundo inteiro é um palco**. Monografia. São Cristóvão, UFS, 2021.
- ROCHA, Claudécir de Oliveira. **Poemas Satânicos no Brasil**. Curitiba, UFPR, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) do programa de pós-graduação em Letras, UFPR, Curitiba, p. 145, 2014.
- ROMERO, Sílvio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 26-43.
- SANTOS, Karine Teresa dos. **Os herdeiros de Lord Byron: a influência do byronismo na obra “Noite na taverna”, de Álvares de Azevedo**. Monografia. São Paulo, CUNJ, 2004.
- SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. **Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e a literatura comparada**. São Paulo, Editora USP, 2022.
- SOARES, Angélica. **Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira, 1989.
- SOARES, Angélica. **Lira dos vinte anos: diálogos possíveis**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.

SOUSA, Lúbia de Medeiros Maia. **Citação e modernidade em Álvares de Azevedo: do sublime ao dessublime**. Natal, UFRN, 2007. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) do programa de pós-graduação em estudos da linguagem, UFRN, Natal, p. 138, 2007.

SOUZA, Patrícia Aparecida Guimarães de. Leitura e construção de George Sand e Alfred de Musset por Álvares de Azevedo. In: I Seminário História e Literatura: Diálogos e Contaminações, 2019, São Paulo. **I Seminário História e Literatura: Diálogos e Contaminações**, 2019. v. 1. p. 167-181.

SOUZA, Patrícia Aparecida Guimarães. O desencantamento em Álvares de Azevedo. In: WERKEMA, Andréa Sirihal, **“Cuidado, leitor”**: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2021, p. 149-184.

SOUZA, Paulo Alex. Os bastardos do mal de Noite na taverna. **Travessias Interativas**, v. 11, n. 23, p. 79-95, 2021.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. O fascinante Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 98, 99.

VERÍSSIMO, José. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 43-46.

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

De Lord Byron:

GORDON, George Lord Byron. **Caim**: um mistério. Tradução de Antônio Franco da Costa Meirelles; notas de Cid Vale Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

GORDON, George Lord Byron. Childe Harold. In: GUIMARÃES, Francisco José Pinheiro (Trad.). **Childe Harold e Sardanapalo de Lord Byron**. Rio de Janeiro: Typografia Universal de Laemmert, 1863, p. 1-274.

GORDON, George Lord Byron. Don Juan. In: AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zapparolli de. **Don Juan de Lord Byron**: tradução integral, comentários e notas. São Paulo, USP, 2020. Tese (Doutorado em Estudos da tradução) do programa de pós-graduação em estudos da tradução, USP, São Paulo, 2020, p. 507-1299.

GORDON, George Lord Byron. **El Corsario**. E-bookarama, 2022.

GORDON, George Lord Byron. **Lord Byron**: The major works. Oxônia: Oxford University Press, 2008.

GORDON, George Lord Byron. **Manfredo**: poema dramático. Tradução de Antônio Franco da Costa Meirelles; notas de Cid Vale Ferreira. 3. ed. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

GORDON, George Lord Byron. **Mazeppa**. Sevilla: D. José Maria Atienza, 1851.

GORDON, George Lord Byron. **Obras Escogidas**. 2. ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1957.

GORDON, George Lord Byron. Sardanapalo. In: GUIMARÃES, Francisco José Pinheiro (Trad.). **Childe Harold e Sardanapalo de Lord Byron**. Rio de Janeiro: Typografia Universal de Laemmert, 1863, p. 277-425.

GORDON, George Lord Byron. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019.

GORDON, George Lord Byron. Cain: a mystery. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 44751-46939.

GORDON, George Lord Byron. Childe Harold Pilgrimage. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 8310-18075.

GORDON, George Lord Byron. Don Juan. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 56184-73275.

GORDON, George Lord Byron. Early Poems from Various Source. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 3086-8000.

GORDON, George Lord Byron. Manfred: a dramatic poem. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 28849-30133.

GORDON, George Lord Byron. Mazeppa. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 31245-31758.

GORDON, George Lord Byron. Parisina. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 26663-27014.

GORDON, George Lord Byron. Sardanapalus: a tragedy. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 39249-42314.

GORDON, George Lord Byron. The Corsair. **The complete works of Lord Byron**. São Paulo: E-artnow, 2019, p. 22022-23316.

Sobre Lord Byron:

AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zapparoli de. **Don Juan de Lord Byron**: tradução integral, comentários e notas. São Paulo, USP, 2020. Tese (Doutorado em Estudos da tradução) do programa de pós-graduação em estudos da tradução, USP, São Paulo, p. 1323, 2020.

- ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **A escola byroniana no Brasil**. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1962.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil**: Traduções. São Paulo: Ática, 1974.
- BARROS, Alice Vieira. O autoexilado Childe Harold e o exílio forçado da poetisa: os limites do individualismo romântico na lírica de Narcisa Amália. **Raído**, v. 15, n. 38, 2021.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O percevejo online**, v. 1, n. 1, 2009.
- BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio Felício. Ao queimar dos reinos: Sardanapalo no teatro e na pintura do romantismo. **Itinerários**, Araraquara, n. 34, 2012.
- CASTRO, Sylvio Rangel de. **Byron: sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1961.
- FERREIRA, Maria Aline. A traição da morte: figurações de Caim e dos seus duplos. **Forma Breve**, v. 12, 2015.
- GROBE, Camilla. **Byron's idea of liberty in the poetry of the Childe Harold period**. Texas, Rice University, 1953. Dissertation (Master of Arts) of graduate program in arts, Rice University, Texas, p. 130, 1953.
- MEIRELLES, Antônio Franco da Costa. Ao leitor. In: **Manfredo**: poema dramático. Tradução de Antônio Franco da Costa Meirelles; notas de Cid Vale Ferreira. 3. ed. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019, p. 7-12.
- MENEZES, Maria Clara Ferreira Guimarães. **Poética da transgressão e byronismo na construção feminina em Barbey d'Aureilly**. Belo Horizonte, UFMG, 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) do programa de pós-graduação em Letras, UFMG, Belo Horizonte, p. 162, 2022.
- O'BRIEN, Edna. **Byron apaixonado**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2011.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Byron e os românticos brasileiros. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 143-159, 2º sem. 2011.
- RENAN, Caíque. O Corsário de Lord Byron. **Recantodasletras**. 21 de jul. 2021. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/7304579>> Acesso em: 29 de jun. 2023.
- SOARES, Macedo. Da literatura Byronica. **Forum literario**, São Paulo, n. 3, p. 1-8, 3 ago. 1861. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=220469&pesq=&pagfis=17>> Acesso em: 19 de nov. 2023.

Teóricos:

BRADLEY, Andrew Cecil. **A tragédia Shakespeariana**. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. 1. ed. 14. reimpr. São Paulo: Paulus, 2020.

BRUNEL, Pierre. **Que é literatura comparada?** 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP; Curitiba; Editora da UFPR, 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2021.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. São Paulo: Edições 70, 2021.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

COUTINHO, Eduardo Faria, CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DEAECTO, Marisa Midori. **O império dos livros em São Paulo**: Editora USP, 2011.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ELIOT, Thomas Stearns. As fronteiras da crítica. In: **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 140-160.

FAUSTINO. Para que poesia? **Coletânea**. A. G. R. Doera: Rio de Janeiro, 1964. p. 17-34.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: HANNIS, Luiz Alberto (org). **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006, p. 99-122.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda-mão**. Trad. Cibele Braga. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.

- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. **A poesia da literatura brasileira**: do barroco ao modernismo. Goiânia: Kelps, 2020.
- MELO NETO, João Cabral de. A inspiração e o trabalho de arte. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 723-737.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2021.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 37-50.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- SECCHIN, Antônio Carlos. Memórias de um leitor de poesia. In: _____. **Percursos da poesia brasileira**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018, p. 14-22.
- SMITH, Plínio Junqueira. **Ceticismo**. Companhia das Letras, 2004.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: _____. LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.119-172.
- WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: _____. COUTINHO, Eduardo Faria, CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.