

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

ELOANE LAÍS BERTO

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER FATAL EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Versão corrigida

SÃO PAULO

2023

ELOANE LAÍS BERTO

A representação da mulher fatal em Álvares de Azevedo

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, sob a orientação da Prof.(a) Dr.(a) Cilene Alves Cunha.

São Paulo
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

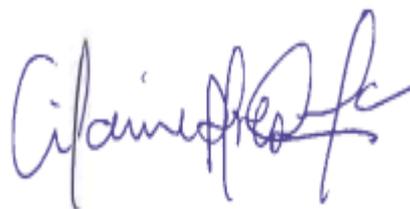
Nome do (a) aluno (a): Eloane Laís Berto

Data da defesa: 20/04/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Cilaine Alves Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/08/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

ELOANE LAÍS BERTO

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovada em: ___ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.
Departamento

Prof. Dr.
Departamento

Prof. Dr.
Departamento

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Cilaine Alves Cunha, por me acompanhar durante todo o processo, sempre com uma leitura atenta e observações que enriqueceram o meu trabalho em cada etapa.

Agradeço também às professoras Vima Lia de Rossi Martin e Márcia Arruda, que participaram do meu exame de qualificação e colaboraram com sugestões muito importantes para a finalização do trabalho.

Agradeço ao grupo de estudos “Alvaresianes”, Patrícia, Gilmar, Cayo e Diego, pelas discussões e debates que foram essenciais para a minha reflexão sobre a literatura de Azevedo, além das palavras de carinho e apoio nos momentos difíceis. Também agradeço especialmente ao Rodrigo que, mais do que ninguém, soube compreender as dificuldades do processo de escrita.

Agradeço aos meus amigos que, de alguma maneira, fizeram parte desse processo; obrigada por acreditarem em mim e me escutarem durante todo esse tempo. Também agradeço aos meus familiares que, mesmo distantes, estavam sempre presentes quando eu precisava de um lugar de conforto.

Agradeço ao meu noivo, Dennis, a pessoa que acompanhou o desenvolvimento do meu trabalho em todos os momentos, seja nos bons ou ruins, me acolhendo sempre que precisei. Sem você eu não sei se conseguiria chegar até aqui, obrigada por tudo.

Por fim, deixo meu agradecimento à CAPES, que financiou essa pesquisa de 2020 a 2022 e que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

“A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”.

Simone de Beauvoir.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a observação e análise da figura da mulher fatal na literatura de Álvares de Azevedo, estabelecendo um diálogo com as diversas representações de figuras femininas no Romantismo. A partir de tais análises, esperamos contribuir à discussão sobre a representação de arquétipos do feminino no Romantismo brasileiro, especialmente da *mulher fatal*, trazendo à luz os procedimentos formais e teóricos subjacentes a essa representação. Para tanto, analisaremos a visão de Álvares de Azevedo sobre a mulher e a posição que as figuras femininas ocupam em sua lírica, a partir da análise de poemas da primeira e segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*. Para a caracterização da figura da mulher fatal, analisaremos o poema “Lélia” e sua relação com o romance homônimo de George Sand. Concluimos que a mudança na representação da mulher fatal em Azevedo é representativa da posição central que essa figura do feminino ocupa no imaginário do Romantismo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Álvares de Azevedo. Romantismo. Mulher fatal. George Sand.

ABSTRACT

This research aims to observe and analyze the figure of the femme fatale in the literature of Álvares de Azevedo, establishing a dialogue with the various representations of female figures in Romanticism. From such analyses, we hope to contribute to the discussion on the representation of feminine archetypes in Brazilian Romanticism, especially the femme fatale, bringing to light the formal and theoretical procedures underlying this representation. To do so, we will analyze Álvares de Azevedo's vision of women and the position female figures occupy in his lyrics, based on the analysis of poems from the first and second parts of *Lira dos Vinte Anos*. For the characterization of the femme fatale figure, we will analyze the poem "Lélia" and its relationship with the homonymous novel by George Sand. We conclude that the change in the representation of femme fatale in Azevedo is representative of the central position that this female figure occupies in the imaginary of romanticism.

Keywords: Brazilian Literature. Álvares de Azevedo. Romanticism. Femme Fatale. George Sand.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA POESIA DO SÉC. XIX	12
2.1 Literatura e Nação	12
2.2 A mulher em Azevedo	19
2.3 O papel do amor e da mulher no séc. XIX	22
3 A VISÃO DE AZEVEDO SOBRE A POESIA E A MULHER	35
3.1 Prefácio ao <i>O Conde Lopo</i>	35
3.2 Prefácio à primeira parte de <i>Lira dos Vinte Anos</i>	39
3.3 Prefácio à segunda parte de <i>Lira dos Vinte Anos</i>	43
4 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM AZEVEDO	47
4.1 O “eterno feminino”	47
4.2 A mulher na primeira parte da <i>Lira</i>	62
3.2.1 A mãe	69
3.2.2 A donzela	76
4.3 A mulher na segunda parte da <i>Lira</i>	84
4.3.1 A mulher fatal	84
4.3.3 George Sand segundo Azevedo	87
4.3.4 <i>Lélia</i> de George Sand	92
4.3.5 <i>Lélia</i> de Azevedo	96
4.3.6 As duas “Lélias”	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história da literatura, a representação da mulher e do feminino evoluiu em consonância com a própria posição da mulher na sociedade. É interessante observar que figuras e arquétipos distintos do feminino foram tomando forma em estilos literários diferentes, e a conceptualização teórica subjacente a essas figuras foi mudando conforme os objetivos da literatura na sociedade se transformaram. Destarte, novas figuras de mulher ganharam espaço na arte literária, nos fornecendo uma visão importante dos avanços e recuos da libertação feminina. Dentre os movimentos estéticos e culturais que mais avançaram em termos de representação da mulher, o Romantismo ocupa um espaço ímpar; ademais, o Romantismo brasileiro demonstra uma centralidade na figura feminina que é essencial para a consecução de seus objetivos estéticos e de desenvolvimento do caráter nacional.

Com isso em vista, esta pesquisa tem por objetivo a observação e análise da figura da mulher fatal na literatura de Álvares de Azevedo, estabelecendo um diálogo com as diversas representações de figuras femininas no Romantismo. É nosso interesse estabelecer paralelos entre a produção de Azevedo e as linhas de pensamento sobre a presença e importância da mulher para a literatura estabelecida a partir do século XIX, sem prescindir da análise formal da poética alvaresiana e do diálogo estético que o autor estabelece com seus contemporâneos. A partir de tais análises, esperamos contribuir à discussão sobre a representação de arquétipos do feminino no Romantismo brasileiro, especialmente da *mulher fatal*, trazendo à luz os procedimentos formais e teóricos subjacentes a essa representação.

Este trabalho se propõe a analisar a figura da *mulher fatal* na obra de Azevedo, levantando a hipótese de que tal representação está em consonância com o pensamento romântico sobre a mulher e sua figuração na literatura. Para tanto, é importante estabelecer um panorama razoavelmente amplo das ambições temáticas do Romantismo, com especial atenção para aquele que se desenvolve em terras brasileiras. Trataremos, portanto, da relação entre a literatura e o desenvolvimento de um ideal de nação, cobrindo os aspectos iniciais da discussão do caráter pátrio e seus primeiros defensores, entre os quais o mais relevante é José de Alencar. O estabelecimento de duas vertentes no desenvolvimento do Romantismo brasileiro - o Indianismo e o Byronismo - servirão de suporte para a análise do desenvolvimento de um pensar literário próprio. Partindo desse cabedal histórico, nos deteremos sobre a importância da mulher e do amor para a literatura romântica, observando como autores como Macedo Soares e José de Alencar, entre outros, lidaram com o assunto. É de particular importância precisar as mudanças na posição e representação da mulher no

século XIX, de maneira a compreender como Álvares de Azevedo se localiza dentro das novas perspectivas de representação do amor e da mulher na poesia. Nesse sentido, discutiremos alguns outros arquétipos que se relacionam e se opõe à mulher fatal - a mãe e a donzela.

Álvares de Azevedo nos legou invejável visão de seu pensamento sobre a poesia, em especial ao longo de três importantes prefácios que analisaremos detidamente na segunda parte desta pesquisa. São eles o prefácio ao *Conde Lopo* e os dois prefácios constantes da *Lira dos Vinte Anos*, à primeira e segunda parte, respectivamente. Embora sejam textos muito ricos em termos de crítica literária e importantes na discussão sobre o Romantismo brasileiro e sua relação com a literatura internacional, nos deteremos no que mais interessa a esta pesquisa - ou seja, a visão de Azevedo sobre a mulher e sua posição no desenvolvimento de sua lírica. À luz da interpretação de vários críticos e teóricos, traçaremos os diferentes perfis da mulher da poesia de Azevedo - a mãe, com seu amor virginal e dedicado, uma visão ainda bastante recente abraçada pelo Romantismo; a donzela de contornos difusos e apelo inalcançável; a mulher fatal, erótica, mística e sobrepujante, todas unidas sob a égide do eterno feminino.

Para além da análise dos escritos de Azevedo nos três prefácios mencionados, analisaremos como essas figuras femininas se estabelecem na lírica alvaresiana, a partir da análise de alguns poemas. Para a caracterização da figura da Mãe, por exemplo, observaremos alguns detalhes do primeiro poema da série “Hinos do Profeta”, ou seja, “Um canto do Século”. Também traçaremos um paralelo entre a caracterização da figura materna nesse poema e em “Lembrança de morrer” e “A minha mãe”. Quanto à figura da donzela, sua caracterização será centrada em breve análise do poema “No Mar”. Aspectos específicos à donzela serão retomados na caracterização da mulher na primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*, onde nos voltaremos para a análise de dois poemas: “Pálida à luz da lâmpada sombria” e “Sonhando”.

Dando seguimento à observação destas figuras femininas na crítica literária e na lírica elaborada por Azevedo, trataremos da importância da *mulher fatal* na segunda parte da *Lira* a partir da análise do poema “Lélia”, que, em consonância com a crítica¹, consideramos se tratar da aparição mais emblemática da figura da mulher fatal na lírica alvaresiana. Para compreendermos melhor o poema “Lélia” e seu significado subjacente, trataremos da importância de George Sand e sua *Lélia* para Álvares de Azevedo, analisando a obra da

¹ CUNHA, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

escritora francesa e traçando paralelos entre as duas mulheres e sua posição na literatura romântica.

Esperamos assim demonstrar a evolução da representação da mulher no romantismo brasileiro, colocando Azevedo em uma posição central para tal desenvolvimento, e mostrar como a mudança e valorização da posição social da mulher levou a uma caracterização progressivamente mais positiva do arquétipo da mulher fatal.

2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA POESIA DO SÉCULO XIX

2.1 LITERATURA E NAÇÃO

A obra de Azevedo coincide com um momento de ruptura de modelos estéticos e literários relacionados às mudanças da virada para o século XIX por conta das Revoluções Francesa e Industrial. Estabelecer uma conexão exata entre a dupla revolução e a ascensão do modelo de arte romântico em detrimento do neoclássico, baseado nos princípios iluministas, pode levar a conclusões vagas, uma vez que tal mudança não ocorreu em poucos anos e, inclusive, os dois modelos estéticos, tal como outros, coexistiram². Ainda assim, é possível observar durante o século XIX uma significativa mudança na concepção de conhecimento estabelecida a partir da publicação da *Crítica da Razão Pura* de Immanuel Kant, que, posteriormente, valorizou a subjetividade³. A partir disso, uma das tendências da literatura romântica foi voltar-se ao enaltecimento dos sentimentos individuais, dos mistérios da noite e do culto ao irracional, alguns princípios que Azevedo incorpora e dos quais faz uso em sua obra poética e crítica.

Apesar de sua morte precoce, Azevedo deixa uma significativa obra, além de discursos e cartas que possibilitam entender de forma mais profunda suas reflexões acerca da estética romântica e dos acontecimentos políticos do período, não somente em relação ao contexto mundial, mas também ao Brasil, que passava por um momento de construção do Estado Nacional.

Como observa Salgado Guimarães, foi no século XIX que começou-se a pensar a história de uma maneira científica, sendo, inclusive, estabelecida como uma disciplina dentro das Universidades. No contexto europeu, esse pensar sobre a história era atrelado à reflexão

² BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução Isa Mara Lando. 1ª edição. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p. 60.

³ CUNHA, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 72.

sobre a questão nacional, o que acabou, também, sendo um tema de debate no território brasileiro. Porém, diferente da Europa, em que a produção historiográfica teve espaço principalmente no ambiente universitário, no Brasil ela foi encabeçada por um grupo privilegiado, escolhidos por relações sociais e, geralmente oriundos da elite brasileira.⁴

Nesse contexto, ocorre a fundação do IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) em 1838, com o propósito de reunir pesquisas, arquivos e escritos sobre o território brasileiro e consolidar um “Estado Nacional”. Para tanto, era necessário delimitar também o que seria a “Nação brasileira”. Porém, devido ao trabalho escravo e à existência de populações indígenas, a população era diversificada - o que representava, para o IHGB, um desafio para uma homogeneização da visão sobre o Brasil.

Como observa o historiador José Felipe Alencastro, a criação da imagem de uma “Nação brasileira” deixava de incluir grande parte da população brasileira do período, que era composta por escravos brasileiros e estrangeiros, libertos e indivíduos livres e pobres, brancos e não-brancos:

Acima do irracionalismo romântico que também pipoca [...] paira sobre a gestão do Segundo Reinado a reunião de intelectuais, administradores, militares e políticos em torno de um projeto nacional hegemônico que transforma a parcela da classe dominante ligada ao trono em classe dirigente do país inteiro.⁵

Ao definir esse ideal de Nação, também define-se o “outro”. No caso do Brasil, essa oposição não é feita em relação à Coroa Portuguesa, mas sim como uma continuação da “tarefa civilizadora” iniciada pela colonização. Assim, há uma união entre Estado, Nação e Coroa, diferente do modelo Europeu em que existe um Estado-Nação. O “outro” corresponde, então, ao índio e ao negro, sendo que a Nação seria comporta pela parcela da população branca e pertencente à elite. Essa polaridade existiria tanto dentro do país quanto externamente, sendo o “outro” externo as repúblicas latino-americanas, já que pretendia-se união e continuidade da Coroa portuguesa.⁶

O Instituto propõe-se, então, a um duplo projeto: criar uma gênese da Nação brasileira através de civilização e progresso; e traçar o perfil dessa nação, como um

⁴ GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o instituto histórico geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*. **Caminhos da Historiografia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 1988, p 5.

⁵ ALENCASTRO, Luiz Felipe. Memórias da Balaiada. Introdução ao relato de Gonçalves de Magalhães. **Novos Estudos**. CEBRAP, n. 23, março de 1989, p. 7-13.

⁶ *Ibidem*, p. 6-7.

desdobramento de uma civilização branca e europeia⁷. Para isso, se fez necessário “inventar tradições”, definidas pelo historiador Hobsbawm como:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado.⁸

Hobsbawm observa que, com as modificações advindas da Revolução Industrial, as sociedades foram obrigadas a criar novas convenções e rotinas, de maneira mais ágil que antes. Assim, a invenção de tradições ocorre como uma formalização dessas mudanças, estabelecendo uma relação com o passado para criar uma memória coletiva. Ainda que esse passado relacione-se com fatos recentes, cria-se essa noção por meio da repetição.⁹

Como aponta Ricupero, na América Latina, tal como algumas nações africanas e asiáticas, o conceito de nação é artificial, uma vez que emergiu de motivos meramente políticos, ignorando o contexto cultural e religioso da população desses territórios. Por não ter como base um “passado imemorial”, foi preciso então criar um projeto de nação. Porém, grande parte desse conceito de nação terá como inspiração a Europa, como se fosse uma continuidade desse continente:¹⁰

Já que a nação não é algo dado, natural, ela terá que ser construída. Quem procura fazer isso, como projeto deliberado, são certos homens, os românticos, que, na Europa e na América, criam os símbolos do que passará a ser conhecido como constituindo nações. Prova do sucesso relativo dos românticos não está só nas identidades nacionais que se formaram com o tempo, mas na ausência dessas entidades anteriormente.¹¹

Assim, para alcançar esse objetivo da criação de uma Nação brasileira, se fez necessária a criação de símbolos nacionais que, como aponta Ricupero, advêm da necessidade de estabelecer uma identidade dos seus habitantes. Por parte dos românticos do IHGB, a criação desses símbolos nacionais foi encabeçada por nomes como Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco Sales Torres Homem e José Gonçalves de Magalhães, editores da *Nicteroy*, revista científica e literária. Um desses símbolos nacionais foi a construção de um imaginário indígena, exemplo que pode ser bem observado na obra de Gonçalves Dias. Como aponta Candido, seus poemas indianistas são

⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁸ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 10.

⁹ *Ibidem*, p. 11-16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹¹ *Ibidem*, p. 37.

[...] os únicos realmente belos dessa tendência, não porque correspondam etnograficamente ao que o índio foi, mas, ao contrário, porque construíram dele uma imagem arbitrária, que permitiu recolher no particular da realidade brasileira a força dos sentimentos e das emoções comuns a todos os homens. O sopro poético e a deformação cavalheiresca com que tratou os seus selvagens os conservaram vivos, realizando o seu desejo de redefinir a tradição da literatura ocidental por meio de novas imagens, referidas a uma gente diversa.¹²

Desse modo, o ato de criar uma figura poética e cavalheiresca do indígena fez com que ela fosse a representação do próprio "espírito brasileiro", em um contexto em que buscava-se definir o que era a Nação brasileira. Já na década de 1850, observa-se o crescimento de uma outra vertente do romantismo que não estava necessariamente vinculada ao nacionalismo do IHGB: trata-se dos chamados "byronianos", como é o caso de Álvares de Azevedo que, como observa Candido, "encarou com reserva o nacionalismo estético que triunfava em seu tempo e concebeu a literatura como espaço sem fronteira, uma espécie de comunhão universal dos talentos verdadeiros"¹³.

Com a fundação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo em 1827 - onde Álvares de Azevedo estudou de 1847 a 1852, ano de sua morte - a cidade de São Paulo, ainda que pobre, passou a se desenvolver como um centro intelectual por conta da presença de estudantes, o que estimulou o surgimento de revistas, sociedades literárias como a Sociedade Epicureia, e uma imprensa formada pelos universitários. Com esse desenvolvimento intelectual, surge também um estilo de vida próprio a esses jovens, marcado pela boemia e afastamento de uma vida provinciana ou estilos de vida que representassem o "tédio". Assim, o mito do poeta romântico Lord Byron passa a circular nas cabeças e obras desses jovens, bem como traduções de suas obras, como a de José Pinheiro Guimarães, também aluno da Faculdade de Direito.

Com base nessas duas vertentes de escritores românticos, a crítica literária atual pensa a literatura romântica brasileira do século XIX em dois movimentos, o Indianismo e o Byronismo. Para o crítico Antonio Candido, o advento do Indianismo estaria na "busca do específico brasileiro"¹⁴, além de "uma crescente utilização do aborígine na comemoração plástica e poética"¹⁵, intenções que resultam em obras em que a figura do indígena é uma representação do tipo brasileiro, como pode ser observado nas obras de José de Alencar. Em *Iracema* (1865), por exemplo, a figura do indígena representa valores como heroísmo e nacionalismo, além de um ideal de pureza no caso da figura feminina e de uma moral católica

¹² CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2014, p 44.

¹³ *Ibidem*, p.54-55.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017, p. 10.

¹⁵ *Ibidem*.

e aristocrática. Tais ideais e a maneira como são representados nessa fase inicial do romantismo brasileiro nos interessam, uma vez que revelam um esforço para pensar a figura da mulher e o espaço que ocupa, não apenas na literatura, mas na sociedade que está sendo construída como um todo. Contudo, por seu papel auxiliar e moralista, é razoável imaginar que a resposta dos primeiros românticos sobre a importância da mulher na construção da nação está longe de ser revolucionária, mantendo os papéis esperados do gênero. Abordaremos este aspecto em maior detalhe em breve.

Álvares de Azevedo apresenta outra forma de se pensar a sociedade brasileira e sua história. Em seu discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849, em celebração ao aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil, Azevedo comenta sobre a missão dos acadêmicos, que seria estar na vanguarda do progresso literário. Assim, o autor propõe-se a analisar o passado e o presente, para, por fim, justificar o papel dos estudantes rumo ao futuro¹⁶.

Ao discorrer sobre o surgimento das Escolas de Salerno e Pavia na Itália, de Paris e Montpellier na França e de Oxford na Inglaterra, que traçaram o caminho para a criação de Universidades, defende que os universitários desde então já tivessem um papel em relação aos interesses do povo, pois seriam eles “Homens do Povo, os mancebos das Universidades nunca renegaram as ideias do Povo”¹⁷. O surgimento dessas escolas traria em si o seu objetivo, que seria “o reconhecimento dos direitos populares representados pelo saber”¹⁸. Pouco mais de cem anos depois, são criadas as Universidades de Paris e Coimbra, essa última estabelecida justamente pela necessidade de criar uma “Nação civilizada”¹⁹, destacando a função da Universidade perante a criação de uma civilização.

Azevedo então começa a discorrer sobre o estado atual da Universidade e destaca que o século passado foi a sagração da soberania popular e que o atual seria o da soberania da Ciência, pois é da Universidade que ergueram-se e vão erguer-se representantes da literatura. Esta é uma leitura burguesa da revolução, posto que ela seria feita pela intermediação entre os habitantes da nação e o Estado do intelectual e letrado, não do povo. O que acontecia nas Universidades Europeias também se aplicaria no caso brasileiro:

[...] ainda após o dia 11 de Agosto de 1827, era das Academias Jurídicas Brasileiras, temos sido reflexos das práticas e usanças europeias. Literatura, ciências, artes, tudo isso

¹⁶ CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. *Itinerários*, Araraquara, v.33, p.61-108, July/Dec., 2011, p. 82.

¹⁷ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras Completas de Álvares de Azevedo* (Organização de Homero Pires). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 403.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 404.

aprendemos lá. As letras nacionaes ainda não se enriqueceram de um livro que não fosse bebido no outro hemispherio²⁰.

Há o reconhecimento de que a ciência e a literatura no Brasil ainda baseiam-se em heranças europeias, mas que nisso “não pode cifrar-se o porvir”²¹ pois, em vista da grandeza da extensão territorial e da diversidade de florestas e vegetação que compõem o país, os brasileiros também teriam a possibilidade de escrever a sua própria literatura. Não trata-se, porém, de uma negação da cultura já existente, tanto que poetas como Camões e Homero são citados, e essa literatura seria uma consequência do desenvolvimento da Nação, como explica ao citar o desenvolvimento humanitário segundo Victor Hugo.

Em “Do grotesco e do sublime”, Victor Hugo divide as épocas em “três grandes cidades do mundo”²²: tempos primitivos, tempos antigos e tempos modernos. O tempo primitivo seria a “infância” da humanidade, a “Gênese”, em que a terra ainda não estava totalmente habitada e não existiam povos, mas sim famílias que levavam uma vida nômade e pastoril. A poesia nesse momento é lírica, composta de elementos como Deus, alma e criação. Existem famílias, mas ainda não os povos, e a hierarquia se baseia na própria família e não na figura de um rei. Não há propriedade ou leis, tudo é de todos, vivem em comunidade e a vida é pastoril e nômade²³.

Na segunda fase, dos tempos antigos, essas famílias tornaram-se nações, surgiram as cidades e a religião tomou forma. Com o rei e o sacerdote no lugar do pai, a sociedade baseia-se numa estrutura patriarcal e não mais teocrática. A poesia agora é épica, tendo Homero como um de seus principais representantes. Para Hugo, a epopeia é a expressão de uma sociedade centrada na religião, na pátria e na figura do patriarca²⁴.

Na terceira fase, forma-se a civilização moderna e, com ela, vem a melancolia. É um momento em que a “antiga Europa” passa por mudanças e catástrofes para chegar a uma nova Europa. Essas mudanças vêm por meio de uma religião espiritualista que instaura uma moral e divide a vida em duas frentes: uma mortal, do tempo presente, e uma imortal, que será vivida após a morte; divide a alma e o corpo, o animal e a inteligência. Para Hugo, essa perda da unidade que vem com o cristianismo gera melancolia no espírito humano, o que não existia nos antigos. Em relação à poesia, o ser humano “sentirá que tudo na criação não é

²⁰ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras Completas de Álvares de Azevedo* (Organização de Homero Pires). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 403.

²¹ *Ibidem*.

²² HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 17.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 18.

humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”²⁵, fator que, para o autor, difere a chamada literatura romântica da literatura clássica, já que o uniforme dá lugar ao oposto²⁶.

Azevedo, ao citar Victor Hugo, ressalta o momento em que as nações encontram-se em isolamento até que suas ideias ultrapassam esse espaço e há o encontro com outras Nações. Assim, demonstra que a tendência do desenvolvimento humano seria esse encontro entre as três raças do Brasil, denominado “tempos de fusão”, fusão essa que faz com que a sociedade desenvolva-se e crie o progresso e a civilização. Os acadêmicos do continente americano seriam responsáveis pelo papel de direcionar esse desenvolvimento em prol de “uma nova raça mais forte, uma civilização mais bella, uma literatura mais rica”²⁷ em uma “missão civilizadora”²⁸.

Assim, a noção de Azevedo sobre o passado e o papel da literatura também centra-se em uma tarefa, mas que difere da exaltação da figura do índio em um passado heroico como em Alencar. Definida com a finalidade de representar os sentimentos do momento em que se vive, sua literatura se centra em outros aspectos:

[...] ideia esta desenvolvida pelo próprio Álvares de Azevedo num de seus estudos literários, em que, procurando entender o caráter dissoluto da obra de Byron, defende que, se aos poetas cabia transmitir o sentimento de sua época, um período histórico marcado pela descrença e pela turvação das esperanças só poderia produzir uma poesia de cunho fúnebre.²⁹

A poesia de Azevedo é caracterizada, então, por ser composta por dualidades, como pode ser observado em *Macário* (1855), no contraste entre os personagens Penseroso e Macário. Enquanto a primeira figura representa valores românticos, como o amor idealizado e o nacionalismo, o personagem Macário, que tem o diabo como o companheiro, aparece como uma representação da ruptura desses valores³⁰. Ao final, Penseroso morre, como uma forma de representar a morte também dos valores que defendia, já que o mundo estaria regido pelo dinheiro, corrupção e o fim de princípios éticos do passado. Assim, a descrença e a turvação

²⁵ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 25.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras Completas de Álvares de Azevedo* (Organização de Homero Pires). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 403.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ CUNHA, Cilaine Alves. A formação da literatura brasileira em Noite na Taverna. *Itinerários*, Araraquara, 2004, 115-133.

³⁰ CANDIDO, Antonio. “A educação pela noite”. In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 12-13.

das esperanças em relação ao presente são estilizadas na obra de Azevedo por meio de ambientes noturnos, poemas envoltos pelo mistério, o inexplicável e sentimentos que não se podem definir³¹.

A dualidade que marca a obra de Azevedo também pode ser observada em *Lira dos Vinte Anos* (1853), principalmente em relação aos dois prefácios que antecedem a primeira e segunda parte da obra. A figura da mulher na *Lira*, especificamente a da *mulher fatal*, que será o foco deste trabalho, será, assim, uma representação não de uma mulher real, mas de uma proposição poética do autor. O aspecto dual da literatura Azevediana pode ser resumido na representação paradoxal da mulher fatal, aspecto que discutiremos mais profundamente nos capítulos III e IV.

2.2 A MULHER EM AZEVEDO

A presença da figura feminina em *Lira dos Vinte Anos* é extensa, tanto na primeira quanto na segunda parte da obra, e foi sujeita a análises a partir de distintos pontos de vista. O escritor e crítico Mário de Andrade, por exemplo, escreve em 1931 o artigo “Amor e Medo”, publicado na *Revista Nova* em um momento em que os princípios da psicanálise já tinham sido consolidados no Brasil. À luz de uma crítica psicobiográfica³², Andrade analisa a questão do amor na obra de Azevedo a partir de um “medo de amar” do poeta, em que a presença de mulheres mortas ou moribundas representaria o medo que Azevedo teria da mulher e do sexo; já a figura da mãe seria um símbolo de proteção, numa necessidade de retorno ao “seio materno”³³.

Ao discorrer sobre os modelos femininos da obra de Azevedo, Mário de Andrade identifica dois deles: “Todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, si não são consanguineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto

³¹ CANDIDO, Antonio. “Cavalgada Ambígua”. In *Na sala de aula*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017, p. 44.

³² Segundo Cilaine Alves Cunha, a crítica literária que concentra-se na análise da obra de Álvares de Azevedo pode ser dividida em duas, a crítica psicobiográfica e a psico estilística. Na primeira, os personagens de sua obra são analisados de acordo com fatos e traços psicológicos da vida do autor e, na segunda, a análise da obra a partir dos princípios estéticos seguidos pelo autor, que podem ser encontradas em grande parte em seus Prefácios, como os de *Lira dos Vinte Anos* e ao poema.. A crítica psico estilística divide-se em dois momentos, antes e depois de meados de 1930. No primeiro momento se enquadram autores que visam analisar a obra de Azevedo a partir de suas preferências teóricas, como é o caso de Joaquim Norberto. A outra vertente é a crítica realista ou naturalista, na segunda metade do século XIX, na qual se enquadra Silvio Romero, que faz uma análise da obra a partir do materialismo científico, que leva em consideração os princípios científicos e preza por um caráter e moral na literatura. Na crítica naturalista é possível citar José Veríssimo, que faz uso de teorias deterministas para a análise da obra. CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999, p. 29-69

³³ ANDRADE, Mário de. “Amor e Medo”. In **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5 ed. Martins; São Paulo, 1978.

é, intangíveis ou desprezíveis³⁴”. Porém, além dessas duas figuras, Cilaine Alves Cunha também identifica o modelo da mulher fatal³⁵, uma figura fria e sem sentimentos, como pode ser observado no poema “Lélia”. O poema será analisado no quarto capítulo, em que tal figura será vista a partir de um modelo alegórico de arte, diferente de uma figura que de fato existiu na vida do autor.

José Veríssimo é um dos autores a compreender o amor na obra de Azevedo como um artifício estético no qual a figura da mulher refere-se ao “eterno feminino” goethiano, e não à uma mulher real. Para o crítico, Azevedo é pessoal e subjetivo, por isso não objetiva temas como a natureza, arte ou nação, pois “só lhe interessa a mulher, ‘o eterno feminino’ de que foi talvez o primeiro a ter aqui o sentimento à maneira goethiana, e que o absorve e alucina.”³⁶. Veríssimo aponta que essas características da obra de Azevedo contrastam com outros poetas do período, como Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias, que abordam “temas objetivos vulgares”³⁷ e “temas retóricos ou adequados às amplificações poéticas”³⁸ pois, mesmo quando Azevedo tratava de tais temas, sempre lhes envolvia em “sentimentalismo romântico, preocupações femininas ou amorosas, em imagens, pensamentos e sensações”³⁹, ou seja, para o crítico, Azevedo era um poeta lírico e não descritivo ou “historiador”, como outros de sua geração se propunham a ser.

Já o crítico Antonio Candido busca analisar a obra de Azevedo a partir das próprias ideias do autor sobre a arte encontradas no prefácio de *O Conde Lopo* e no primeiro e o segundo prefácios da *Lira dos Vinte Anos*, dentre outros escritos, como cartas e ensaios. Candido dá o nome de “teoria dos contrastes” a essa “binomia” na obra de Azevedo, que é definida pelo próprio autor no segundo prefácio à *Lira*. Essa dualidade pode ser observada em personagens como Macário e Penseroso de *Noite na Taverna*, um cético e o outro idealista, como já citado anteriormente. Em Cândido, a representação da mulher e da androginia é lida como um reflexo da adolescência do autor na obra:

O adolescente é muitas vezes um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento, como ele, em cuja personalidade literária se misturam a ternura casimiriana a nítidos traços de perversidade; desejo de afirmar e submisso temor de menino amedrontado; rebeldia dos sentidos, que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada.⁴⁰

³⁴ Ibidem.

³⁵ CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 47.

³⁶ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p. 113.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017, p. 159.

Para o crítico, a mulher idealizada seria a representação de uma mulher virgem, enquanto uma mulher da classe servil, como a lavadeira do poema “É ela”, por estar em uma classe social inferior ao eu-lírico, é ridicularizada a fim de justificar uma repulsa. Esse comportamento seria justificado por uma timidez sexual, uma forma de esquivar-se de ambas as mulheres, já que a virgem não concretiza o ato sexual por ser idealizada, do mesmo modo que, com a lavadeira, que estaria mais próxima do “real”, o ato também não ocorre. Para Candido, essa esquiva do amor seria uma representação do adolescente burguês em seu conflito entre a ideia do amor e sua concretização, porém, não considera que a lavadeira pode ser uma poesia prosaica, que estiliza o dia a dia e a rotina do trabalho.

Candido também elenca o tema da prostituta, um “anjo poluído”⁴¹, que seria herdeira de Marion, personagem do poema “Rolla” de Musset. A figura da prostituta possibilitaria aos jovens a possibilidade de prazer carnal, sem a necessidade de um cortejo ou casamento e, além disso, possibilitaria ser um “fora da lei”⁴². De qualquer forma, a figura da mulher em Azevedo, tanto a virgem quanto a prostituta, seria fruto de uma mente adolescente que leva a lugares-comuns: “seio palpitante, olhos lânguidos, morno suor, boca entreaberta, ais de amor, cabelos desfeitos; não falando da recorrência do substantivo gozo e do verbo gozar”⁴³.

Assim, ainda que a reflexão sobre a arte contida na obra de Azevedo seja levada em consideração na análise de Antonio Candido, os elementos de vida e psicologia do autor também são levados em conta. Neste trabalho, prioriza-se a abordagem que leva em consideração o aspecto literário em detrimento das questões biográficas de Álvares de Azevedo, principalmente no que concerne à representação da figura feminina. Para embasar essa análise, torna-se importante conhecer o pensamento estético do autor que encontra-se em grande parte em seus prefácios, como no Prefácio ao poema “Conde Lopo” e no da Primeira e Segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*. Porém, antes de adentrar na obra de Álvares de Azevedo, abordaremos alguns autores de seu tempo a fim de discutir o que representavam ao amor e a mulher na poesia do período.

2.3 O PAPEL DO AMOR E DA MULHER NO SÉCULO XIX

⁴¹ Ibidem, p. 164.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, p. 165.

Em *Textos que interessam ao romantismo*, publicado em 1859 na *Revista Mensal* do Ensaio Filosófico Paulistano, Macedo Soares discorre sobre a obra “Sombras e Sonhos” (1858), de José Alexandrino de Teixeira Melo. Já no início do texto, deixa clara a sua opinião sobre o papel edificante que a poesia deve ter na sociedade. Para o autor, as questões literárias estão envolvidas com a vida pública, e por isso a poesia deveria ter um objetivo perante a sociedade:

É este, penso eu, o destino da poesia. Num país como o nosso, onde a política é um elemento necessário da vida intelectual do povo e as questões literárias são debatidas nos meios da agitação da vida pública, deve a poesia, encerrada sempre nos limites que lhe prescreve sua natureza, trabalhar para a consecução do fim majestoso e supremo da regeneração social pela prática das sãs ideias gloriosamente conquistadas pela revolução de 89.⁴⁴

Esse papel da poesia perante a sociedade é regenerar as ideias da “revolução de 89”, numa referência à Revolução Francesa. Embora não tenha sido um caso isolado no final do século XVIII, uma época de crise para os velhos regimes e sistemas econômicos que levaram a agitações políticas, a Revolução Francesa foi um dos mais significativos. A competição por postos oficiais entre os nobres e a classe média, camponeses pagando altos tributos feudais, dívidas e taxas, além de uma monarquia com problemas financeiros, possibilitou a ascensão da classe burguesa e ideias do liberalismo clássico⁴⁵. Assim, Macedo Soares tece uma crítica a Teixeira Melo por tentar, em “Sombras e sonhos”, querer tratar ao mesmo tempo dos “movimentos da paixão” e dos “variadíssimos problemas sociais que a poesia [...] é chamada a discutir”, o que levaria a um esvaziamento dessas questões, tornando o poema uma “sátira política” ou um “panfleto incendiário”. Desse modo, em relação à figura da mulher, Teixeira de Melo teria deixado de figurar os valores morais e as hierarquias sociais que ordenam a sociedade estabelecida, tornando a figura feminina um ideal vago, vazio de conteúdo. Para discutir sobre esse tema, Soares traça uma espécie de história da prática do amor e sua relação com a civilização, que o autor divide em períodos, tal como Victor Hugo assim o fez em relação à história da humanidade.

O primeiro período refere-se ao tempo pré-cristão, da construção das pirâmides, em que a família se concentra na figura do chefe, que representa, ao mesmo tempo, o sacerdote, o guerreiro e o rei dessa tribo. O amor, nos diz Macedo Soares, se manifestava de acordo com

⁴⁴ SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954, p. 76.

⁴⁵ HOBSBAWM, Eric J. “A nova mulher”. In *A era dos impérios*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2012, p. 297-338.

esses laços, em afeição paterna, piedade filial e uma compaixão para com todos os componentes da tribo, e influenciava muito pouco na vida das Nações. Nesse momento, vale ressaltar, o autor comete um anacronismo, pois nesse tempo homens e mulheres não se organizavam em nações pensadas por delimitação de fronteiras estabelecidas de acordo com critérios geográficos, mas em tribos isoladas umas das outras. Na visão do autor, tal amor podia ser considerado uma “paixão degradante”⁴⁶, já que podia quebrar a ação dos grandes feitos do período, enquanto o papel da mulher dentro dessa estrutura estava abaixo da escrava e se restringia ao de reprodução, sem direitos e sem alma.

Com a passagem do tempo, o papel feminino “adoça-se mais”⁴⁷, a arte passa a dialogar com as necessidades da civilização e nisso inclui-se uma mudança em relação ao amor, pois agora torna-se delicado, agora ele é “vivaz, mas sensual, gracioso, mas impudico”⁴⁸. Trata-se, possivelmente, do período romano, já que a mulher era súdita, isto é, devia obediência ao imperador, ela ainda não está na posição de companheira, mas de “filha” e por isso sofre “férreo jugo da autoridade paterna”⁴⁹. Como o Soares considera que a arte sempre foi corretora dos costumes, a arte desse tempo procurou espiritualizar o amor, construir uma beleza espiritual para alcançar a castidade e a graça.

Com o avanço do cristianismo e ideais espirituais, “o amor espiritualiza-se, diviniza-se a mulher”⁵⁰. Nesse momento surge a noção de individualidade e práticas de sociabilidade em salões, ambientes de amabilidade e cortesia para com o sexo oposto, o que possibilita que a mulher se incorpore na vida civil. Agora a mulher começa a ser consagrada como uma dama, por quem o cavaleiro deveria se submeter a provas de retidão moral caso desejasse conquistá-la. Assim, ela encarna valores morais, no que Soares nomeia de “época cavalheirosa do amor”⁵¹, em que haveria uma maior preocupação com a família, a sociabilidade e a cortesia para com a mulher.

O próximo momento é aquele em que a imaginação é “atacada” por poetas como Byron. Depois de um período de “certezas e sonhos”⁵², o autor afirma que vem o ceticismo, consequência das discussões sobre livre-arbítrio e a individualidade. O desaparecimento da certeza em Deus é substituído pelo culto da dúvida, do vazio e da nudez do sentimento

⁴⁶ SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954, p. 77.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

cristão. O amor perde “a casta e graciosa nudez da arte grega e do sentimento cristão”⁵³, pois, segundo Soares, na arte grega o culto dos belos corpos e do belo artístico ainda tinham algum sentido. Agora, contudo, o amor e a figura feminina esvaziaram-se, pois a mulher estaria perdendo o papel de encarnar valores espirituais cristãos e morais, ou seja, perdeu sua antiga função e tornou-se assim um ideal vazio. Para ele, o “espírito revolucionário” transformou o amor em meras sensações físicas e a arte, com isso, deixou de valorizar a família, de se preocupar com questões sociais, para valorizar os dramas individuais em torno do sentimento.

Com essa crítica, Macedo Soares defende que a representação do amor e da figura feminina deveria ter uma finalidade social e coletiva, como a disseminação de princípios cristãos, morais e de defesa da família. O amor antes era dramático, isto é, tratava dos conflitos das relações amorosas, mas agora o sentimento tornou-se lírico, ou seja, pura expressão dos sentimentos, sem um objetivo específico. Como exemplo da expressão do amor lírico na literatura, Soares cita, além de Byron, escritores como Musset, George Sand e Álvares de Azevedo. Porém, ainda que considere individualista a forma de amor nas obras de George Sand, a escritora francesa é elogiada, já que faz da literatura uma “arma do progresso”⁵⁴ e um “instrumento de civilização”⁵⁵. Esses elementos da obra de Sand vão ao encontro da ideia de que a literatura deve ter um objetivo final de disseminação dos princípios morais e cristãos defendidos pelo autor, uma literatura que deveria ser utilitária e não simples expressão de sentimentos.

Depois de traçar um pequeno esboço histórico da relação entre o amor, a arte e a vida pública, Soares discorre sobre as fases do amor em relação à vida de um indivíduo. Na primeira parte da vida, as paixões, como amor e ódio, medo, covardia, inveja, entre outras, preponderam sobre os pensamentos, tal como a ação sobre a inteligência, pois a razão ainda não foi desenvolvida. A mente humana ainda é regida pela imaginação. O amor é regido por impulsos sexuais ou beleza plástica do corpo feminino e o seu objetivo é o desejo e a busca do preenchimento de um vazio no coração. Já na segunda fase, o amor torna-se mais racional e busca um destino, ou seja, uma concretização, como o casamento e a constituição de uma família. Sendo assim, o caminho do amor lírico para o dramático parece ser para o autor um processo de amadurecimento em que o primeiro seria “infantil” e o segundo “adulto”.

⁵³ Ibidem, p. 78.

⁵⁴ SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954, p. 79.

⁵⁵ Ibidem.

O autor utiliza essas fases da vida para situar a obra “Sombras e Sonhos”, que para ele localiza-se na primeira fase da vida e da paixão, em que há “mais sombra que luz”⁵⁶ e “mais ilusões do que a realidade viva das coisas”⁵⁷. Esse é motivo de crítica para o autor, já que, como visto anteriormente, a arte para ele deveria ter uma utilidade e não ser uma expressão de sentimentos. Ainda assim, afirma que isso já é esperado por trata-se de um autor que publica os seus “primeiros cantares”⁵⁸, ou seja, que, por ser iniciante, pertencer à primeira fase da paixão é justificável.

O autor propõe analisar “Sonhos e Sombras” a partir de seus defeitos, sendo o primeiro deles a monotonia, que se dá por uma poesia que gira em torno de um único pensamento e ideia de amor. O segundo defeito da obra estaria nas “teorias byrônicas”⁵⁹, uma característica própria do século que, segundo Soares, não soube ser aproveitada por Teixeira Melo, que perdeu-se em “vagas queixas contra a sociedade”⁶⁰ pois queria, ao mesmo tempo, falar do amor e expressar revolta contra a vida social. Porém, ao fazer referência à obra de Álvares de Azevedo, Soares considera que o autor ao menos “soube aproveitar-se de suas melhores qualidades [de Byron]”⁶¹, mesmo considerando o byronismo uma péssima influência para a literatura do século. Novamente a questão da utilidade da literatura é considerada, já que seria possível utilizar as ideias de Byron, mas somente se forem direcionadas para um objetivo final, e não apenas para uma revolta social e expressão sentimental.

Após a análise de “Sonhos e Sombras” de Macedo Soares em *Textos que interessam ao Romantismo*, foi possível notar que o crítico pertence a uma vertente de autores do século XIX que concebem a literatura com uma função edificante de disseminação de valores morais e religiosos. Na mesma linha encontra-se José de Alencar, como poderá ser observado em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, um conjunto de oito cartas escritas sob o pseudônimo I.G. em 1856 no Diário do Rio de Janeiro, e que apresentam uma crítica ao poema “Confederação dos Tamoios” de Domingos José Gonçalves de Magalhães. A publicação das cartas gerou polêmicas, uma vez que Magalhães era considerado um escritor de grande prestígio, sendo, inclusive, a publicação do poema custeada por Dom Pedro II.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. Volume II. Revistas da Época Romântica. São Paulo, p. 79.

⁵⁹ Ibidem, p. 80.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Nas cartas, Alencar busca definir as características necessárias à literatura brasileira e, dentre os elementos essenciais está a “criação de uma mulher”⁶². A construção de um símbolo feminino é considerado pelo autor como elemento essencial, pois é nessa figura que o poeta deposita a “flor do sentimento”⁶³, como uma espécie de expressão da delicadeza e do amor. Assim, apresenta uma crítica a Gonçalves de Magalhães em *Confederação dos Tamoios*, já que considera que o autor coloca a mulher em um papel de “amante vulgar”⁶⁴:

Não se animarão a negar o facto, porque elle é evidente: desde o principio até o fim do poema, a mulher, o symbolo do amor, da virgindade e da maternidade, apenas apparece personificada em uma india que serve de amante ao heróe, porque está em uso que todo heróe deve ter sua amante⁶⁵.

O autor critica o poema de Magalhães porque nele a mulher aparece somente “porque está em uso”⁶⁶, como um artifício sem significado. Para Alencar, a mulher é uma imagem poética, é símbolo de amor, virgindade e maternidade e que, por isso, deve ser construída na poesia de uma maneira grandiosa, já que essa figura estaria atrelada ao desenvolvimento da humanidade e grandes criações. Alencar associa a figura feminina ao gênero lírico, por isso critica Magalhães, que estaria seguindo apenas o gênero histórico, ou seja, deixando de ficcionalizar. Alencar aponta que, em *Confederação dos Tamoios*, a mulher não é uma imagem poética, pois lhe faltam figuras de linguagem, embelezamento, expressão de sentimentos e imagens que façam com que a mulher simbolize algo; no poema ela seria a personificação de uma índia que é amante do herói, ou seja, apenas uma convenção. Para defender seu ponto de vista, cita a representação do feminino na obra daqueles que considera grandes escritores.

Para o autor, Homero criou, ao lado de uma “nova literatura”, também um símbolo de mulher, “um typo sublime da mulher, symbolisada no caráter de esposa”⁶⁷, na forma da personagem Penélope que dedica a vida a esperar o marido voltar da Guerra de Tróia. Já Virgílio, ao escrever sobre “a origem divina da cidade rainha do mundo”⁶⁸, cria a personagem Dido como uma representação do amor e da beleza. Já Dante, que é considerado por Alencar como o “Homero italiano”, cria uma imagem suave e delicada do amor em Francesca de Rimini. Shakespeare retrata em suas obras a figura da mulher apaixonada, com Julieta e

⁶² ALECAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro : Empreza Typ. Nacional do Diario, 1856, p. 88.

⁶³ Ibidem, p. 91.

⁶⁴ Ibidem, p. 92.

⁶⁵ Ibidem, p. 87.

⁶⁶ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro : Empreza Typ. Nacional do Diario, 1856, p. 88.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

Desdêmona, a amante ambiciosa em Macbeth, o amor filial em Rei Lear e o amor conjugal em Imogenes. Além desses nomes, também cita escritores como Camões, Tasso, Milton, Klopstock, Macpherson, Chateaubriand, os Nibelungen, todos também criadores de um símbolo feminino, além de exemplos bíblicos, como Maria, Rachel, Sarah, Judith e Magdalena.

Tal como Macedo Soares, José de Alencar defende que o amor na literatura deve ter um objetivo, um papel na civilização. O autor aponta que essas figuras femininas foram criadas em circunstâncias em que se fazia a necessidade de “mythos ou idéias poetizadas que preludirão o nascimento de uma nova religião, de uma nova civilização, de uma nova lingua, ou mesmo de uma nova literatura”⁶⁹, além de “obras de arte, creações litterarias feitas sobre um facto historico, sobre uma ficção religiosa, sobre uma ideia grande ou sobre as tradicções nacionaes de um povo”⁷⁰. Desse modo, a mulher representada na poesia não deveria ser uma representação dos sentimentos do eu-lírico, mas um símbolo para a humanidade. É válido apontar que tal esforço de representação simbólica do feminino é bastante emblemático da tentativa de criação de uma identidade nacional a partir da arte. Pereira⁷¹, por exemplo, ao tratar das tensões culturais na formação da identidade brasileira, menciona que “Valores como a honra, a perfeição heroica, a pureza virginal, a ingenuidade das figuras femininas [...] quando comparados ao autóctone” são essenciais para a identificação do nativo ao europeu civilizado, esforço esse que está no cerne do processo de construção de uma identidade brasileira.

Na terceira carta, Alencar analisa três versos de *Confederação dos Tamoios* em que o narrador discorre sobre o luar. O autor escreve que, do mesmo modo que Magalhães não valorizou esse astro, também não valorizou a mulher, esse “astro da terra, não lhe inspirou todas as bellas imagens, que devia despertar em sua alma um typo novo, um typo ainda não creado pela arte ou pela poesia”⁷². Alencar deixa claro que a mulher deveria ser a criação de um símbolo, um tipo de representação poética, tal como a lua.

Para Alencar, Milton criou uma “Eva indiana”⁷³, a representação de um novo mundo, deus, religião e raça. Ossian, por sua vez, produziu uma mulher que representa as

⁶⁹ Ibidem, p. 91.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ PEREIRA, Danglei de Castro. Tensões culturais na formação da identidade brasileira: confluências. In: **Rev. Humanidades**, Fortaleza, v. 31, n. 1, jan./jun. 2016, p. 91.

⁷² SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954, p. 30.

⁷³ Ibidem, p. 31.

belezas da natureza de sua pátria. No poema de Magalhães, a índia é “uma mulher como qualquer outra⁷⁴”, não é uma representação de um símbolo ligado à ideia nacional. Mesmo Magalhães tendo visto os modelos de arte na Itália, “não achou neles a ideia do que devia ser a beleza da mulher selvagem e inculta, a beleza criada nos campos como a flor silvestre⁷⁵”, ou seja, não conseguiu criar um modelo feminino brasileiro, o que teria empobrecido sua poesia.

A resposta de Araújo Porto Alegre sobre a questão da mulher no poema *Confederação dos Tamoios* saiu após a Carta 5, de Alencar, e intitula-se “Falta uma mulher”, título que dialoga justamente com a crítica de que faltaria mulher como símbolo nacional no poema de Magalhães. Porto Alegre afirma que, se para Alencar o lirismo é inseparável do poema, esse tom seria impróprio em um poema como *Confederação dos Tamoios*, pois o poema é guiado por um “pensamento grave e guiadas por vistas mais largas que penetram além do horizonte sensível da maioria dos leitores, por sua intenção e santidade, não comportam esse lirismo tão apetezido pela primeira idade do literato”⁷⁶.

Em relação à representação da mulher, Porto Alegre afirma que um poema pode ser fato moral e edificante mesmo sem a presença de um tipo feminino como deseja Alencar, uma vez que não há essa necessidade quando o poema “não tem como base o amor, que é uma das molas mais poderosas para mover o homem e pol-o em ação”⁷⁷, ideia que vai de encontro com a noção de “eterno feminino”:

A mulher de Dante, (vamos a arte moderna), está plenamente justificada: ha entre ella e o poeta um laço eterno, um segredo d’alma, que deveria ser revelado como foi. A mulher de Milton entra na triada do seu poema: o poeta devia, cantando a queda do homem, mostrar-nos a beleza da mulher sahida das mãos de Deus, e a mais formosa e perfeita que viu a terra.

Para o crítico, a presença de uma figura feminina não deve existir apenas para valorizar o poema, mas por um motivo justificado, como em Dante e Milton. Assim, acredita que a esse tipo feminino adorado pela antiguidade não deveria ser um fator primordial na poesia moderna, uma vez que “na multidão dos guerreiros pode haver a mulher, mas nunca a odalisca perfumada, a lorette de Paris, ou a heroína do baile”⁷⁸ em referência à epopeia, em que uma figura feminina mais lírica não condiz com o tom do poema. Assim, lamenta que só

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, p. 32-35.

⁷⁶ Ibidem, p. 72.

⁷⁷ Ibidem, p. 73.

⁷⁸ Ibidem, p. 74.

na arte moderna se tenha misturado o lirismo como expressão do amor com epopeia, só nessa nova arte que os dois gêneros se misturam e a mulher pode ganhar espaço e um caráter.

A Revolução Francesa conferiu à mulher o papel de indivíduo, já que, segundo a Declaração de 1789, todos, inclusive a mulher, deveriam ter acesso “à liberdade, à propriedade, à segurança e à resistência à opressão”. A partir dessa declaração, outras mudanças foram feitas em relação aos direitos femininos, como a igualdade dos direitos à sucessão, direito à maioridade civil, partilha de bens comunais e mesma autoridade paternal pelo Código Civil de 1793⁷⁹.

Apesar de tais mudanças, a mulher ainda tem uma cidadania limitada, pois ainda existe a impossibilidade de exercer seus direitos civis e políticos, o que ainda a coloca em posição inferior ao homem. Essa situação leva escritoras, que agora estão numa posição de maior igualdade civil, a pensarem e escreverem acerca a diferença e desigualdade entre os sexos, como faz Olympe de Gouges em *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* e Mary Wollstonecraft em *Vindication of the Rights of Woman*⁸⁰.

A industrialização no século XIX também foi excludente em relação às mulheres. Como aponta o historiador Eric Hobsbawm, houve um fenômeno de controle de natalidade na sociedade ocidental do período, já que, nas cidades, havia um desejo de padrão melhor de vida, e as crianças tornavam-se um fardo cada vez maior por serem economicamente dependentes. Além disso, os pais de famílias burguesas queriam que seus filhos tivessem um padrão de vida mais elevado do que o deles, o que seria mais viável com poucas crianças. Isso fez com que as mulheres burguesas pudessem casar mais tarde ou, ainda, que pudessem permanecer solteiras, o que abriu um horizonte para que elas pudessem trabalhar. Porém, ainda que agora pudessem ganhar seu próprio dinheiro, ele ainda era pouco, pois o trabalho feminino era marginalizado e considerado mão de obra barata⁸¹.

No campo, a principal questão para as mulheres era em relação à divisão entre o ambiente doméstico e de trabalho. Na sociedade pré-industrial, a mulher cuidava dos filhos e da casa ao mesmo tempo em que colaborava com os trabalhos da fazenda ou ajudava a conduzir pequenos comércios e até mesmo os maridos artesãos nas oficinas, uma dupla jornada de trabalho em que ela era economicamente dependente do marido. Com a “protoindustrialização”, houve um aumento significativo de indústrias domésticas e a

⁷⁹ HOBBSAWM, Eric J. “A nova mulher”. In *A era dos impérios*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2012, p. 44-45.

⁸⁰ *Ibidem*, 40-57.

⁸¹ *Ibidem*, p. 297-338.

domicílio, que passaram a perder o caráter de “manufatura familiar” na medida em que o trabalho nesses espaços passou a ser majoritariamente feminino. Com isso, as mulheres passaram a conciliar um trabalho, ainda que mal pago, com os cuidados da casa e dos filhos⁸².

Essas mudanças geraram, porém, uma nova dependência econômica feminina. Se antes os rendimentos eram de ambos, a industrialização trouxe uma separação da casa e do local de trabalho. Ainda que as mulheres trabalhassem, os maiores ganhos eram de responsabilidade do homem que trazia dinheiro “de fora”, como das fábricas ou escritórios. Essa divisão sexual-econômica gerou uma “masculinização do trabalho”, pois, ainda que a mulher tivesse os seus ganhos, o seu foco ainda deveria ser a gerência da casa⁸³. No campo da política a situação não era diferente para as mulheres. Enquanto os homens discutiam política no ambiente fora de casa, como em tabernas e cafés, as mulheres da classe média e operária ficavam restritas ao ambiente doméstico, cuidando da casa e dos filhos, fatores que colaboraram para uma domesticação da figura feminina.

Ainda que restritas no plano econômico e político, a industrialização e o estabelecimento da sociedade burguesa geraram mudanças nas expectativas das mulheres no século XIX, já que agora viam a possibilidade de trabalho e também de estudo. Desde a reforma protestante, que incentivava tanto o homem quanto a mulher a ler a Bíblia, houve um impulsionamento na instrução das meninas, seguido, no século XVII, pela Igreja da Contra-Reforma, que investe nas escolas e ateliês para meninas. Os filósofos iluministas, como Rousseau, também apoiaram a educação feminina, mas com certas ressalvas, já que as meninas deveriam ser educadas para um determinado papel na sociedade: “É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe”⁸⁴.

Ainda que pudessem aprender a ler e escrever, tanto nas famílias ricas com lições à domicílio, quanto nos ateliês das “irmãs de caridade” frequentados por moças pobres, a educação feminina, tal como o trabalho, ainda estava pautada pelo discurso de domesticação da mulher, uma vez que os conhecimentos adquiridos pelas mulheres deveriam servir ao homem e à manutenção da casa, já que a figura masculina ainda deveria ser a principal provedora do lar. Ainda que as mulheres trabalhassem e colaborassem para a renda familiar,

⁸² Ibidem.

⁸³ HOBBSAWM, Eric J. “A nova mulher”. In *A era dos impérios*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2012, 297-338.

⁸⁴ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

tinham trabalhos precários e mal remunerados, por isso a sua principal função ainda era a de dona de casa e mãe, ficando, então, ainda presas ao ambiente doméstico⁸⁵.

Assim, no século XIX a figura da mulher foi sendo cada vez mais associada à figura da mãe e Igreja Católica encontrou na figura de Maria, mãe de Jesus segundo a Bíblia, um modelo ideal a ser seguido pelas meninas e mulheres. Ao mesmo tempo em que Maria é uma mãe zelosa que sacrifica-se e daria a vida pelo filho, ela também é uma figura que representa virgindade e pureza, já que, segundo o discurso religioso, ela concebeu seu filho “sem pecado”, ou seja, sem praticar o ato sexual:

A Virgem Maria, em oposição a Maria Madalena, é seu modelo e protetora. Ela é, ao mesmo tempo, concebida sem pecado (dogma da Imaculada Conceição, Pio IX, em 1854) e concebe sem o homem, "pela intervenção do Espírito Santo". A Virgem, entretanto, é mãe em toda plenitude; ela carrega seu filho no ventre, o alimenta, o segue em suas predicções, o sustenta em sua paixão, o assiste em sua morte: a mãe perfeita, mas somente mãe.⁸⁶

Badinter aponta que esse conceito de “amor materno” é novo no século XIX, pois a família ocidental antes desse período era centrada na figura paterna e a mulher era vista como inferior em relação a essa figura, sendo sua condição não muito diferente daquela dos seus filhos: ambos eram vistos como propriedade. O discurso religioso pregava a submissão da mulher ao marido. O amor não era tão importante quanto para os românticos, mas sim casar com alguém do mesmo nível social; o amor era visto como uma fraqueza, sentimento que levava à irracionalidade, o que era visto como algo negativo.⁸⁷

Nos séculos XVI e XVII, a criança tinha pouca importância na família e era, inclusive, uma figura que amedrontava, por conta do discurso filosófico e religioso do período. A criança era tida como uma força do mal, símbolo de pecado, como pregava o pensamento de Santo Agostinho. O teólogo Vives vê a ternura e carícia materna como fraqueza e pecado, por isso as mães deveriam ser frias e duras, a amamentação, tão valorizada no séc. XIX, deve ser controlada, pois causaria a perda da moral da criança⁸⁸. A criança era considerada um estorvo, não há uma preocupação com sua saúde pela medicina e ela não é importante para a literatura⁸⁹. Por isso, não é de se surpreender que a atitude da mãe com o filho seja de indiferença, frieza e desinteresse. A mortalidade infantil era alta até final do séc

⁸⁵ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007, p. 94.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 31-51.

⁸⁸ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007, p. 53-62.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 62-83.

XVII, então era melhor não se apegar. As mulheres não amamentavam, pois alegavam que poderiam perder saúde e beleza, que eram a prioridade.⁹⁰ O trabalho materno não era valorizado, não havia glória em ser mãe.⁹¹

Já no século XIX, com o objetivo de gerar novas crianças para o Estado, tornou-se importante priorizar o cuidado das crianças, principalmente na primeira infância, e coube às mães tal responsabilidade, seja com discursos sociais ou com embasamento científico. As mulheres que aceitassem esse papel tinham a promessa de felicidade, plenitude e respeito.⁹² Essa função materna foi baseada em três discursos. O primeiro foi o econômico, baseado em uma nova ciência, a demografia. Com base em seus cálculos em grande parte equivocados, houve um alarme em relação aos números da população por nomes importantes como Montesquieu, Voltaire e Rousseau, e o medo do despovoamento da França estabeleceu-se. Percebe-se que a criança tem um valor mercantil essencial para a riqueza de uma nação e também para sua proteção, por meio do exército; assim, toda vida tem valor, até mesmo a dos mais pobres.⁹³

O segundo discurso foi filosófico. Para os pensadores iluministas, a busca pela felicidade era importante e uma das formas de encontrá-la é por meio da família. Junto com isso, o casamento por amor passa a ser valorizado, a mulher agora é relacionada à figura de Maria, um ser ponderado que é companheira do homem e torna-se responsável pela estabilidade do lar. Assim, as mulheres são mais educadas para tomar boas decisões para a família, mas ainda restritas no ambiente doméstico. Os filhos seriam consequência desse casamento, por isso é importante aceitar que a maternidade é prazerosa, já que trata-se dos frutos do amor. Esse é o nascimento da família nuclear moderna, que se fecha em si mesma⁹⁴.

Assim, surgiram discursos que convencessem a mulher a aceitar o papel de mãe, discursos moralistas defendem que a mulher deveria obedecer às “vontades da natureza” por conta do aparelho reprodutor feminino, que teria sido criado justamente para dar à luz à uma criança, além de louvar o aleitamento que faz bem à criança e só pode ser fornecido pela mãe. Há o incentivo da ideia do “instinto materno” que seria inerente a todo animal, o médico Gilibert pontua que a mulher deveria ser o mais próxima da fêmea. Caso ela se recusasse, a própria natureza se vingaria.⁹⁵ A mulher deveria ser responsável pela saúde do filho desde a

⁹⁰ Ibidem, p. 84-100.

⁹¹ Ibidem, p. 100.

⁹² Ibidem, p. 145-147.

⁹³ Ibidem, p. 147-161.

⁹⁴ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007, p. 161-180.

⁹⁵ Ibidem, p. 180-199.

gestação. A mãe deve então permanecer vigilante à alimentação e higiene do filho, e zelar por ele quando estiver doente, caso contrário ela será negligente. Assim, as mães ficam cada vez mais próximas das crianças, pois também devem vigiar e educar os filhos, razão pela qual prioriza-se ter menos filhos para que eles sejam melhor cuidados. Esse laço afetivo que prioriza a intimidade e que estabelece a família moderna é criado em torno da figura materna⁹⁶.

Esse conceito de “nova mãe” atingiu principalmente as mulheres da burguesia abastada, que queriam criar seus filhos da forma que Rousseau defendia. Essa mulher é a “rainha do lar” e vive no universo fechado de sua casa. As mulheres burguesas viram nesse discurso uma possibilidade “de uma promoção e de uma emancipação que a aristocrata não buscava”. No campo isso já não ocorre, pois a mulher que trabalhava não tinha como colocar os filhos como prioridade, era um luxo⁹⁷.

A maternidade torna-se um papel gratificante pois está agora impregnado de ideal. O modo como se fala dessa "nobre função", com um vocabulário tomado à religião (evoca-se frequentemente a "vocação" ou o "sacrifício" materno) indica que um novo aspecto místico é associado ao papel materno. A mãe é agora usualmente comparada a uma santa e se criará o hábito de pensar que toda boa mãe é uma "santa mulher"⁹⁸.

Como o trabalho da mulher no século XIX era desvalorizado, restava às mulheres abastadas duas opções, ou viver uma vida mundana ou dedicar a vida aos filhos e ser a “rainha do lar”⁹⁹. A mãe não tinha somente a função de cuidar da gravidez, mas também de criar um bom cidadão. Para aquelas que não realizavam a função com perfeição, restava a culpa. A maternidade agora estava atrelada à “natureza feminina”. A personagem Sophie, de Rousseau, é o modelo ideal de mulher, ela é complemento do homem, além de ser frágil e passiva por natureza. Ela é uma mulher que se dedica ao homem e a seus filhos. Essa mulher pode ser educada, mas nada além do que é necessário para que ela siga seus deveres de esposa e mãe. A mulher deve renegar o mundo exterior e só viver para o “interior”, ou seja, para a sua casa.¹⁰⁰

Após analisar a visão sobre a função da literatura e da figura da mulher para Macedo Soares e José de Alencar, pretendemos agora analisar, a partir do prefácio ao “O Conde Lopo” e dos prefácios à primeira parte e à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, qual

⁹⁶ Ibidem, p. 207-224.

⁹⁷ Ibidem, p. 221.

⁹⁸ Ibidem, p. 222.

⁹⁹ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007., p. 227.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 236-246.

deveria ser, para Álvares de Azevedo, a função da poesia e, então, entender de que forma ocorre a representação da figura feminina em sua obra.

3 A VISÃO DE AZEVEDO SOBRE A POESIA E A MULHER

3.1 PREFÁCIO AO “CONDE LOPO”

O Conde Lopo (1886), poema publicado trinta e quatro anos após a morte de Álvares de Azevedo, narra a vida e morte de um poeta chamado Conde Lopo. O prefácio do poema conta com reflexões de Azevedo acerca do fazer literário, tal como sua concepção de belo e sublime. Além de uma maior compreensão sobre estes conceitos, uma das questões mais significativas do prefácio do autor refere-se à valorização de um tipo de arte que promove a união de conceitos que se contrastam, como o belo e o horrível. Esta é uma declaração bastante significativa do aspecto dual, binário, que Azevedo busca explorar em sua poética. Neste prefácio, Azevedo aborda questões referentes ao pensamento da vanguarda literária no período, que aproxima-se do pensamento do autor Théophile Gautier (1811-1872) no prefácio do romance *Mademoiselle de Maupin* (1824), que aborda a estética da “arte pela arte”, ou seja, a ideia de que a arte não precisa estar vinculada, necessariamente, à princípios morais, pois pode ser criada simplesmente com o objetivo de ser bela.¹⁰¹

Por isso, Azevedo considera que “O fim da poesia é portanto o belo”¹⁰² e acredita que “o imoral pode ser belo”¹⁰³, o que pode justificar a estilização do caráter erótico e a ruptura do caráter idealizante que pode ser encontrado em alguns dos seus poemas. A ruptura estética dos limites que separavam em pólos estanques o bem e o mal foi desenvolvida por Victor Hugo, no *Prefácio de Cromwell*. Esse posicionamento de Azevedo contrasta com outros poetas do período, como Gonçalves de Magalhães no prefácio de *Suspiros poéticos e saudades*, em que o poeta considera que o justo e o útil também deveriam ser características da poesia, e não somente a beleza. Azevedo faz uso de digressões e interrogações no prefácio, o que sugere que, diferente de um manual do que deveria ser a poesia, é necessário questionar os padrões já estabelecidos do que ela deveria ser. Esse jogo retórico sugere que esse estilo de

¹⁰¹ SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. **O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 60-61.

¹⁰² AZEVEDO, Manuel Antonio Alvares. *Álvares de Azevedo: poesias completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 369.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 369.

escrita é consciente, justamente para colocar em pauta tais questões e não um traço de uma escrita adolescente ou imatura, como já sugeriram críticos.¹⁰⁴

A afirmação de que “a missão do poeta é pois o apostolado da beleza”¹⁰⁵ torna possível compreender que, para o eu-lírico, a função da poesia não era moralizar e edificar determinados valores, como defenderá posteriormente Macedo Soares e José de Alencar e como se praticava na poesia do século anterior. A ideia de que a literatura deve servir como um exemplo de valores morais para a vida em sociedade está de acordo com os princípios da arte mimética. No prefácio de Azevedo há o questionamento sobre o que seria a imoralidade de uma peça e se pinturas poderiam de fato “atentar” contra a moral. A conclusão é de que “não é esse o lugar para sustentar teorias da moralidade”¹⁰⁶ e que “o mérito ou demérito do poema é — ser ou não belo”, não difundir valores morais.

É interessante notar que, ainda que Azevedo coloque o belo como matéria essencial da poesia e manifeste o “belo sentimental”, que suscita as emoções, o mais admirável - a espontaneidade de seus poemas e do próprio prefácio, não parece ser fruto apenas de uma inspiração, mas de uma reflexão minuciosa acerca dos tipos de belo e sublime e um conhecimento profundo acerca da tradição literária, pois observa-se uma preocupação acerca dos efeitos que o poema pode proporcionar mesmo que, assim que o poema sai da alma do poeta, o sentimento possa estar comprometido somente pela materialização em palavras, na concepção de Gautier.¹⁰⁷

Dentro desse pensamento, a figura da mulher também funciona como um artifício poético para que Azevedo possa demonstrar a sua estética. Por isso, trata da “musa puramente épica dos Antigos”¹⁰⁸, que seria a representação de um pensamento artístico que lida apenas com uma face do belo, diferente da “musa moderna”¹⁰⁹, a dos românticos, sentirá que “tudo na criação não é humanamente belo, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”¹¹⁰.

¹⁰⁴ SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 61

¹⁰⁵ AZEVEDO, Manuel Antonio Alvares. *Álvares de Azevedo: poesias completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 369.

¹⁰⁶ AZEVEDO, Manuel Antonio Alvares. *Álvares de Azevedo: poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 369.

¹⁰⁷ SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 70-74.

¹⁰⁸ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 24.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 25.

¹¹⁰ Ibidem, p. 25.

Essa dualidade remete à “teoria dos contrastes” citada por Cândido ao referir-se à obra de Azevedo, própria do pensamento romântico desde o prefácio de Wordsworth a *Lyrical Ballads*. Essa definição aparece não somente no prefácio, mas também pode ser observada no segundo prefácio à *Lira dos Vinte Anos*, em que o eu-lírico elabora uma ruptura com relação à primeira parte da obra e que será analisada posteriormente. É interessante considerar que a figura da mulher fatal, com sua dualidade entre o belo e o terrível, surja então como representativa da própria poesia nos termos de Azevedo.

Na introdução de “O espelho e a lâmpada”, M. H. Abrams discorre sobre quatro teorias críticas de arte: as teorias miméticas, pragmáticas, expressivas e objetivas. A teoria mimética, segundo a dialética de Platão, não é apenas composta de duas categorias, em que existe o objeto e ele é imitado pelo artista, mas sim por três: a primeira é a das ideias eternas e imutáveis, a segunda é um reflexo desta e a terceira é um reflexo da segunda. Assim, a arte não imita o conceito original, mas o reflexo dele, sendo colocada como inferior às coisas existentes; a arte está assim distante do bem que encontra-se somente em ideias filosóficas. Portanto, a arte é apenas aparência, apresentando uma conotação negativa. Já para Aristóteles, ainda que considere que a arte também é “imitação”, ela não é vista de forma negativa. Ele diferencia os tipos de arte, tal como os gêneros poéticos, em épico, dramático, tragédia e comédia, realizando uma crítica técnica dos elementos da poesia, como o seu tipo e função.

Todas as teorias da arte até o século XVIII, desde Horácio, consideram que a arte deve ensinar e também deleitar, causar prazer no leitor, levar os leitores a apreciá-la. Porém, no século XIX, teóricos passam a defender que a arte também deve despertar no leitor o prazer de ler a obra, mas agora levando em conta outros recursos e outra definição da arte não como imitação, mas como expressão dos sentimentos ou das ideias do autor. A arte pragmática privilegia o leitor, pois tem por foco ensinar e educar. Os sentimentos do poeta pouco importam, mas apenas a capacidade dele para manejar os procedimentos retóricos e os códigos morais.

Richard Hurd, considerado um crítico pré-romântico, defende a ideia de que a poesia deve ter o objetivo de alcançar o máximo de deleite do leitor e que, para tal, é preciso conhecer a mente de quem lê. Aos poucos, o foco da teoria da arte passou a ser o “gênio” que escreve, numa valorização maior do próprio artista. Para a teoria expressiva, na qual insere-se Azevedo e a geração romântica do século XIX, a poesia é a expressão dos sentimentos, criatividade e espontaneidade do poeta, é o interior que reflete-se no exterior. Assim, diferente de Johnson que, com base na teoria pragmática, defendia que além do deleite a obra também

deveria moralizar e instruir, agora o que importa se a poesia é “genuína”, se vem “do coração” de quem escreve.

O crítico Antonio Candido analisa, em *Formação da Literatura Brasileira*¹¹¹, a classificação feita por Azevedo, nesse prefácio, dos tipos de belo e sublime. O autor classifica cada uma dessas concepções de beleza em três categorias, o ideal, sentimental e material. Já o sublime seria uma gradação do belo e também é dividido em três tipos. O sublime ideal estaria relacionado à figuras religiosas, como imagens de Deus, o sublime sentimental, tal como o belo material, por imagens que suscitam emoções, como a figura de um cadáver ou mulheres chorando ao pé da cruz. Por fim, o sublime material está relacionado a aspectos grandiosos, magníficos e atemorizantes da natureza.¹¹²

O belo ideal seria “doce e meigo” e consistiria em “imagens vaporosas e nevoentas”, traçando figuras como “anjos de cabelos loiros”, características que podem ser observadas em diversos poemas da primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*, como o poema “No mar”, que será analisado posteriormente. No poema, a mulher será caracterizada justamente de uma maneira vaporosa e não delimitada, como uma representação desse belo ideal que Azevedo propõe.

O belo sentimental seria representado por um “coração enternecido e embalado ao som dos cantos”, em que as emoções seriam mais importantes do que a situação que a desperta¹¹³, um tipo de belo que estaria relacionado às emoções despertadas pelos sentidos, como a musicalidade ou à sinestesia provocada por imagens de perfumes que exalam, que também pode ser observado na primeira parte da *Lira*, tal como em seu prefácio¹¹⁴.

Já o belo material estaria relacionado à imagem de uma bela mulher provocando o estremecimento da alma e o desmaio, que ferem vivamente os sentidos, em uma materialização da figura feminina:

O que há aí de mais poético do que uma mulher bela, com os cabelos soltos entrelaçados de flores e pérolas, e dentre as roupas meio abertas o colo de chamalote branco a lhe ondear com reflexos de cetim, com os lábios rosados entreabertos num sorriso, mostrando como grãos de uma romã verde os dentes tão alvos, tão prateados que melhor os dissereis pérolas?

E ante um desses olhares de úmido fulgor, de uma pupila lânguida de eflúvios de gozo, ante um desses volveres de enfeitiçado condão de uns olhos negros cheios de

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

¹¹² CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 60-61

¹¹³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

¹¹⁴ SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 67.

amor, prometendo amor [...] e a correr-lhe nas veias o sangue com ardor mais suave, os olhos enfraquecidos de uma nuvem de prazer, sem luz, sem cor, sem vida, embriagados de enleio, - e os lábios abertos imóveis, entreabertos, sem hálito [...] E há na terra sensação de belo mais forte, mais cheia de poesia que essa?¹¹⁵

O caráter erótico constrói-se a partir de um jogo de mostrar-esconder, como em “roupas meio abertas” que possibilitam a visualização do colo da mulher, mas não o seu corpo todo, além dos “lábios rosados entreabertos” com um meio sorriso. Diferente da imagem vaporosa da mulher do “belo ideal”, no “belo material” é possível identificar formas bem delimitadas da figura feminina.

Também é possível identificar a utilização da *delectatio morosa* para a criação do erotismo, considerada uma categoria de pecado pela igreja da Idade Média, juntamente com *gaudium* and *desiderium*. Klossowski, ao analisar esse recurso em Sade, o define como: “*a movement of the soul by which it bears itself voluntarily toward images of forbidden carnal or spiritual acts in order to linger in contemplation of them*”¹¹⁶. Assim, a *delectatio morosa* não se trata de sexo propriamente dito, mas de uma lembrança de um objeto erótico, contemplando e deleitando-se nessa imagem.

Além disso, no prefácio, Azevedo aponta a Revolução Francesa como um motivo para essa mudança de concepção artística, uma vez que considera que o reinado de Luis XV na França levou “ao último aperfeiçoamento da imoralidade”¹¹⁷, ou seja, em uma arte que não buscava o belo, mas apenas o obscuro por si só, o que desencadeou a necessidade do surgimento de um novo tipo de poesia:

“[...] Em lugar da poesia dos olhares trêmulos de gosto, dos seios quentes, ansiosos, a se elevarem em suspiros afogados, em lugar dos contornos das linhas ondeantes, do esmero das cadeiras arredondadas e das pernas cheias, macias e rosadas como a flor de Vênus, dessas nymphas meio deitadas, os membros de madreperla, com a cabeça sobre um braço arredondado e lácteo, e de cabelos soltos em chuva sobre o aveludado das costas nuas, Antílope ou Coletivas nos requebros voluptuários do somno á sombra das florestas, que o cinzel dos estatutários antigos, os lascivos pincéis de Zeuxis e Phidias, os versos dos poetas pagãos traduziram a esses homens novos, — veiu a poesia nebulosa e Ossianica, [...] vieram os longos véus brancos, as criaturas dos poetas se transformarão em nevoas, deixarão a terra com suas belezas, ardentes para irem sonhar a lua, um anjo, uma Sylphide em cada neblina alvacentas pousada nas ramagens das florestas [...] e além, nas sombras, as fôrmas incertas das virgens chorosas dos bardos boreais.”¹¹⁸

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ “[...] um movimento da alma pelo qual ela é levada voluntariamente em direção a imagens de atos carnavais ou espirituais proibidos a fim de se demorar na contemplação deles”. KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade my neighbor*. Translated and with an Introduction by Alphonso Lingis. Northwestern University Press Evanston, Illinois, 1991, p. 113.

¹¹⁷ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 373.

¹¹⁸ Ibidem.

É possível observar a mudança da figuração da mulher, pois a imagem feminina com “contornos das linhas ondeantes” dá lugar a uma “poesia nebulosa”, que consiste em imagens como “véus brancos”, “névoas” e criaturas que vão “sonhar na lua”, anjos em “cada neblina e “formas incertas das virgens chorosas”, ou seja, em uma representação feminina que não tem contornos, não é mais materializada.

3.2 PREFÁCIO À PRIMEIRA PARTE DE *LIRA DOS VINTE ANOS*

As edições de *Lira dos Vinte Anos* são constituídas por dois prefácios que antecedem a primeira e a segunda parte da obra. Essa organização passou por modificações até chegar no formato atual, já que o primeiro prefácio da *Lira* não estava presente na primeira edição das obras de Álvares de Azevedo, organizada em 1853 por Domingos Jaci Monteiro, primo do autor. Já na segunda edição, de 1862, também organizada por Monteiro, esse primeiro prefácio foi inserido como um preâmbulo na *Continuação da Lira dos Vinte Anos* e somente na quarta edição, de 1873, é que os prefácios passaram a ter a posição atual, iniciando a 1ª e 2ª partes da Lira.

Péricles Eugênio da Silva Ramos, em sua edição de 2002, busca se aproximar ao máximo da organização inicial da obra, tanto em relação à pontuação, que pelos manuscritos era escassa na obra de Azevedo, quanto à organização. Ramos pretende retomar as 1ª, 2ª e 3ª edições, assim, divide a obra em primeira parte e segunda parte, além de adicionar uma terceira parte denominada “Continuação”, composta por poemas compatíveis com a 1ª parte, poemas compatíveis com a 2ª parte, “Poesias Diversas”, “O Poema do Frade”, “O Conde Lopo” e “Poesias Esparsas”. Em relação aos prefácios, Ramos segue a quarta edição de Joaquim Norberto de 1873, em que o prefácio à primeira parte da *Lira* alocava-se antes da primeira parte e, o segundo prefácio, antes da segunda parte.

O prefácio da Primeira Parte da *Lira*, na edição de Ramos, é precedido por duas epígrafes, sendo a primeira do poeta português Bocage, “Cantando a vida, como o cisne e a morte”¹¹⁹ e a segunda do poeta francês Lamartine, “Dieu, amour et poésie sont les trois mots que je voudrais seuls graver sur ma pierre, si je mérite un pierre”¹²⁰. Em ambas as epígrafes é possível verificar alguns valores que aparecerão no decorrer na obra, como o canto à morte e a

¹¹⁹ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 49.

¹²⁰ “Deus amor e poesia são as palavras que eu quero gravar na minha lápide, se eu merecer uma lápide”. Ibidem.

exaltação de Deus, amor e a poesia, palavras que deverão ser gravadas em uma lápide, ou seja, que parecem ter guiado a vida do eu-lírico e o acompanhado até a morte.

Após as epígrafes temos o primeiro prefácio da Lira:

São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.

É uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço.

Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitava um sonho, notas que o vento levou — como isso dou a lume essas harmonias.

São as páginas despedaçadas de um livro não lido...

E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida, por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração, ó meus amigos, recebei-a no peito e amai-a como o consolo, que foi, de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor —esses dois raios luminosos do coração de Deus.¹²¹

Já no início, o eu-lírico denomina-se um “pobre poeta” e pede desculpas ao leitor por seus poemas, como se eles não fossem bons o suficiente, com a justificativa de que são seus primeiros poemas. O eu-lírico ainda estaria aprendendo a arte da poesia, tal como um sabiá, o que remete à poesia de Gonçalves Dias e aos seus princípios nacionalistas. Contudo, essas desculpas são retóricas, uma vez que há a utilização do recurso da *captatio benevolentiae*, uma conquista da benevolência do leitor, estratégia de falsa modéstia para captar a simpatia de quem o lê.

Observa-se a utilização de uma referência musical em “primeiros Cantos”, o que aparece diversas vezes no decorrer do prefácio, como em “primeiras vozes do sabiá”, “Cantos de amor”, “É uma lira, mas sem cordas”, “Cantos espontâneos do coração”, “vibrações doridas da lira”, “notas que o vento levou” e “harmonias”, o que marca o caráter lírico da obra. A sugestão da musicalidade também recorda as cantigas trovadorescas, em que o poema geralmente era cantado e acompanhado por instrumentos musicais.

Também é extensa a quantidade de imagens ligadas à natureza, mas com tom melancólico e fúnebre: “uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço”. Como aponta o crítico Antonio Candido, essa característica é comum à poesia romântica pois, uma vez que a arte em si não comporta a grandeza do sentimento, é na natureza que busca-se sua expressão. Porém, não trata-se da natureza calma e tranquila, agora o ambiente natural é fonte de mistério por ser expressar os sentimentos do poeta¹²². No caso do prefácio, observa-se a imagem de uma primavera que não tem flores e de uma coroa de flores não tem

¹²¹ Ibidem.

¹²² CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

viço, a força que faz as plantas crescerem, simbolizando que assim são seus poemas, que não contém vivacidade e vigor.

Os poemas são “vibrações doridas da lira interna”, o que reitera a ideia da poesia como expressão dos sentimentos do eu-lírico, que vem à tona de forma espontânea e é reforçada com a imagem do vento que espalha essas palavras. A “lira interna” também remete à uma expressão subjetiva do eu-lírico, além de uma espontaneidade, posto que a poesia será a materialização de seus sentimentos. Além disso, o eu-lírico também é solitário, como aponta em “minha solidão”. Todos são tópicos que remetem a elementos próprios da ideia de “gênio romântico” que, como observa Rosenfeld, relaciona-se com revolta contra a razão e a clareza da arte classicista, que na literatura romântica expressa-se na “contradição e a irracionalidade das emoções, contrapondo, ao mundo da convenção, os impulsos, as emoções, a intuição e a inspiração espontânea do “gênio”.¹²³

Por fim, o eu-lírico declara no último parágrafo: “despi a minha musa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora ela vai seminua e tímida por entre vós”, numa demonstração de que a sua musa é sua própria poesia que antes estava velada pelo amor e solidão do eu-lírico mas que agora, com a publicação de sua lira, pode ser acessada pelos leitores, ainda que de forma seminua, o que remete ainda a um certo ocultamento, e tímida, posto que tratam-se de seus “primeiros cantos”, como afirma no começo na confissão.

Essa poesia seria, então, o reflexo de uma alma que “depunha fé na poesia e no amor - esses dois raios luminosos do coração de Deus”, retomando os elementos da epígrafe de Lamartine. Assim, reitera mais uma vez que sua poesia será embasada no amor e em Deus, reforçando a ideia de uma crença no sentimento e no elemento religioso.

Na página seguinte ao prefácio, e antes de iniciar a reprodução dos poemas da Lira, há um pequeno poema de oito versos sem título, iniciado com “Como as flores de uma árvore silvestre”, dedicatória que está ausente na edição de 2002, organizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos. O poema é antecedido pela epígrafe “Se a terra é adorada, a mãe não é mais digna de veneração?”¹²⁴, extraída do *Digest of hindu law*, código de leis hindu. Nessa comparação entre a veneração à terra e a mãe, o eu-lírico parece concordar que se a terra é um objeto de adoração, a mãe também deveria ser, em uma sacralização da figura materna.

Os dois primeiros versos do poema são decassílabos, já o terceiro é um hexassílabo e se inicia com um espaçamento duplo, esquema métrico que se repete duas vezes nos versos

¹²³ ROSENFELD, Anatol; GINZBURG, Jaime. "Romantismo e classicismo". In *O romantismo* (org. Jaime Ginzburg). 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 7-24.

¹²⁴ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 50.

seguintes. É possível observar a assonância da vogal “i” em palavras como “leiva”, “vida”, “seio”, “pálida”, “fantasias” e “frias”, tal como rimas internas, como “leiva” com “seiva”, “seio” e “cheiro”; e “frias” com “fantasias”.

Como as flores de uma árvore silvestre
 Se esfolham sobre a leiva que deu vida
 A seus ramos sem fruto,
 Ó minha doce mãe, sobre teu seio
 Deixa que dessa pálida coroa
 Das minhas fantasias
 Eu desfolhe também, frias, sem cheiro,
 Flores da minha vida, murchas flores
 Que só orvalha o pranto!¹²⁵

O primeiro verso, iniciado pelo advérbio “como”, começa a comparação entre “as flores de uma árvore silvestre” e uma “pálida coroa”, relação essa que é a base do poema. Há um reforço, já nos versos iniciais, de imagens de esterilidade e decrepitude, já que o poeta destaca a ausência de fruto nos ramos da árvore, além de pôr em evidência a queda das folhas sobre a leiva. Essas imagens personificam o próprio sentimento do eu-lírico em estado melancólico.

Numa falsa modéstia, tal como no prefácio, o poeta equipara a sua produção poética a esses aspectos sombrios da natureza, envolvendo a sua poesia por tintas de decomposição já ao nascer. Essa relação entre a poesia e a natureza, como se esta fosse uma representação dos sentimentos do poeta, é observada por Galvão: “Credita-se ao romantismo a invenção dos sentimentos e a perquirição dos estados d’alma: seu tema central é o amor. Por sua vez, a invenção dos sentimentos acarretou o apreço pela natureza enquanto projeção do coração humano”¹²⁶. A natureza é, assim, a representação dos sentimentos do próprio eu-lírico.

Do mesmo modo que as flores espalham-se sobre a leiva, o poeta solicita que o deixe depositar as suas fantasias sobre o seio da mãe, representadas por “pálida coroa”. Essa “pálida coroa” é uma metáfora das poesias da primeira parte da *Lira*, como se os poemas também fossem flores mortas e sem vida. Ainda assim, mesmo considerando esses poemas sem vida, esses são oferecidos à mãe. Observa-se o vocativo em “Ó minha doce mãe”, numa exaltação da figura materna como se fosse uma santa, como a Virgem Maria. Tal como em uma igreja, em que deposita-se flores em homenagem a um santo ou santa, o eu-lírico deposita uma coroa de flores no seio de sua mãe. A leiva cai na terra, tal como o poema se

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ GALVÃO, Walnice. “Romantismo das trevas”. In *Teresa revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2013, p. 66.

deposita no seio da mãe, numa aproximação entre terra e mãe que remete ao conceito de “mãe natureza”. A figura materna continua presente em outros poemas da *Lira*, como “Hinos do profeta”, “Lembrança de morrer” e “À minha mãe”. Mais será dito sobre o assunto no Capítulo IV.

3.3 PREFÁCIO À SEGUNDA PARTE DE *LIRA DOS VINTE ANOS*

Como citado anteriormente, na organização de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que está sendo utilizada neste trabalho, o prefácio à primeira parte da *Lira* aloca-se antes da primeira parte e, o segundo prefácio, antes da segunda parte. Além de marcar a metade da obra nessa organização, poderá ser observado que o prefácio também apresenta elementos que não estavam presentes na primeira parte, como o tom sarcástico, que marca uma fragmentação em sua obra:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: — a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: — duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

O prefácio já inicia-se com um alerta: "Cuidado, leitor, ao voltar esta página!"¹²⁷. Se no primeiro prefácio da *Lira* o eu-lírico busca conquistar a simpatia do leitor pelo recurso retórico da *captatio benevolentiae*, agora parece haver uma busca desafiar o leitor, quase como uma provocação. No parágrafo seguinte, o eu-lírico declara que “Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico”¹²⁸, numa possível referência à primeira parte, em que os elementos de Deus, amor e poesia são base de seu discurso.

Esse mundo visionário e platônico agora é substituído por um “novo mundo” em que vivem personagens cômicos e tragicômicos como Panúrgio, Sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro, Sganarello e, especialmente, Sancho Pança, que agora “é rei”, eu seja, quer dizer que vai tomar por modelo o romance D. Quixote entre outros. Azevedo diz que vai misturar, como nesses poetas, o lírico, o trágico e o cômico.

¹²⁷ Ibidem, p. 139.

¹²⁸ Ibidem.

No parágrafo seguinte lê-se “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban”, em referência a Ariel e Caliban, personagens da obra “A tempestade”, de Shakespeare, e contratam-se entre si. Enquanto Ariel é um belo espírito, Caliban é um escravo de aparência grotesca, representando, assim, dois polos, o “belo” e o “disforme”. Ao utilizar o verbo “esbarrar”, essa passagem de um pólo a outro parece ser colocada como uma consequência, quase como se fosse inevitável encontrar o grotesco. O eu lírico explica que de fato sua obra é dividida em duas partes: “A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.¹²⁹”. Assim, a primeira parte da obra seria caracterizada pelo mundo idealista, platônico e melancólico, já a segunda, seria real, irônica e dúbia, contrastando entre si.

Para alcançar essa proposta, Azevedo utiliza recursos como o humor, ironia e sarcasmo para representar essa ruptura das duas partes da *Lira* é a ironia. Com a ironia, o próprio autor reflete sobre sua obra e estabelece um diálogo com o leitor, ironizando o eu-lírico ingênuo da primeira parte.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão fashionable desde Werther até René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no Henrique IV de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele polisson Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem: Homo sum, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obscuro pode ser erótico, sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem: — todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

O eu-lírico da segunda parte pede um falso perdão em tom de censura e critica os poetas, como os de seu tempo ele próprio, que fazem uso do sentimentalismo e da poesia pois a eterna reposição do sentimentalismo, de um escritor para outro e de uma época para outra,

¹²⁹ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 139.

fez a poesia virar arremedo de um pelo outro de imitação, recursos que estariam “na moda”. por isso, propõe a criação de uma estética nova, que aborda, por exemplo, o “espírito de contradição” que é citado em seguida. Ao referir-se ao tema de sua obra, declara que é “senão mais novo, menos esgotado ao menos”, propondo, novamente por meio de uma falsa modéstia, a dedicar-se a uma poesia original, diferente das sentimentais.

Novamente há um diálogo com uma tradição literária pois após estarem “inundados de páginas amorosas”, os leitores tendem a se interessar por um conto de Boccaccio, por Falstaff de Shakespeare ou um provérbio fantástico de Alfred Musset. Também aponta que depois dos poemas épicos, Homero escreveu os irônicos, que depois de Werther, Goethe escreveu *Fausto* e que, depois de *Parisina* e *Giaour*, Byron escreveu *Cain* e *Don Juan*. Essas citações sugerem que Azevedo pretende dialogar com tais autores, pensando criticamente não só a sua poesia, como a de outros autores.

Essa nova poesia se deve à “uma crise nos séculos quanto nos homens”, provavelmente em referência às modificações advindas da Revolução Francesa e Industrial, do mesmo modo, ocorre uma transformação na arte, já que a “poesia caiu do céu”. Como analisado anteriormente, a representação da mulher na primeira parte da *Lira* baseia-se numa reestilização do romantismo, em que a mulher representa a parte espiritual do homem e que por isso nunca pode ser alcançada de fato. Já no segundo prefácio, “o poeta acorda na terra”, ou seja, a sua poesia e, conseqüentemente, a representação da mulher em seus poemas, será diferente, pois abordará as questões referentes ao seu próprio tempo e não mais ao passado.

Busca-se, então, o que se “vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado”, numa sugestão de que agora o foco não é o sonho, mas a realidade e a materialização que é dada por meio dos sentidos. Essa materialização aplica-se também em relação à representação feminina, uma vez que “todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos”. Como analisado na primeira parte da *Lira*, as donzelas eram representadas justamente de uma forma vaporosa e abstrata, característica que agora dá lugar à “realidade formosa da bela mulher”.

O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de blue devils, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

Em “O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra”, tem-se a ideia de final de tarde, da transição do dia para a noite. Se o prefácio está localizado entre as duas partes da *Lira*, essa transição do pode sugerir uma metáfora para a própria obra, uma vez que os poemas da primeira parte representam a poesia do misticismo que será substituída pela poesia da realidade. Assim, o “reflexo ideal” dá lugar à “beleza sensível e nua”.

Ao mesmo tempo, os dois tipos de poesia são oriundas do mesmo lugar, uma vez que “nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde”¹³⁰, como os dois lados da mesma medalha que coabitam o mesmo autor. Assim, não há necessariamente a ideia de evolução, mas de um diálogo com a tradição anterior que acabou desencadeando na poesia da segunda parte, o que já foi feito por outros escritores, como é citado no parágrafo seguinte:

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de Werther criou o Faust. Depois de Parisina e o Giaour de Byron vem o Cain e Don Juan – Don Juan que começa como Cain pelo amor e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.

Agora basta.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesses essas páginas, destinadas a não serem lidas. Deus me perdoe! assim é tudo!... até prefácios!

Junto com essa nova poesia, também um novo símbolo de mulher será exaltado. Não só o modelo de mulher da primeira parte da *Lira* deveria ser digno de admiração, mas também a mulher que lava as roupas, como no poema “É ela! É ela”. Nesse poema, a lavadeira é para o eu-lírico como “A Laura, a Beatriz que o céu revela...”¹³¹. Assim, ela é para o eu-lírico o modelo de mulher que Laura era para Petrarca e Beatriz para Dante. É esse contexto que possibilitará o surgimento do símbolo da mulher fatal na segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, como no poema “Lélia”, figura que será analisada mais a fundo no Capítulo IV.

4 REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM AZEVEDO

4.1 O “ETERNO FEMININO”

¹³⁰ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 139.

¹³¹ Ibidem.

Como analisado no Capítulo II, a teoria pragmática predominou na crítica literária até o século XIX, preconizando que a poesia, ou qualquer outro tipo de arte, deveria ter uma finalidade corretiva dos costumes e reprodutora dos valores estabelecidos para ser considerada adequada. A representação da mulher na literatura deveria ser meio de difusão de princípios morais, como defendia Macedo Soares¹³², ou, ainda, um símbolo nacional. Contudo, Meyer Howard Abrams¹³³ analisa que, pela teoria estética do romantismo, a expressão sentimental do próprio poeta é o material essencial para a criação da obra, pensamento que passou a ganhar espaço no decorrer do século.

Em relação à obra de Álvares de Azevedo, Werkema¹³⁴ observa que sua escrita constrói certa “espontaneidade”, em que o poeta recorre a metáforas mais simples, comparando, por exemplo, o movimento da natureza aos seus sentimentos; usando hipérbatos e hipérboles, conforme diz Longino¹³⁵. Abrams¹³⁶ observa que o deslocamento de foco do leitor para o autor, fonte de muitos elementos característicos da teoria romântica, pode ser encontrado em Longino. Nesse sentido, a linguagem figurada é importante pois as metáforas estimulam a paixão no orador, sendo, portanto, resultado do aspecto espontâneo e instintivo do sentimento, que modifica os objetos da percepção.

O conceito de que fala e poesia foram co-originais na expressão dos sentimentos, e de que mesmo em suas formas desenvolvidas elas são análogas como expressão do espírito, tornou-se lugar-comum nas especulações linguísticas da geração romântica alemã¹³⁷. Foi, então, amplamente difundida na segunda metade do século a teoria que a poesia, embora em seu estágio desenvolvido, havia se tornado sobretudo a arte de administrar meios elaborados para atingir propósitos deliberados, uma vez que em seu estado natural e primitivo ela fora uma irrupção inteiramente instintiva de sentimentos. Era procedimento de rotina no romantismo, ao se caracterizar a poesia, fazer referência à sua suposta origem nos clamores inflamados e, portanto, naturalmente rítmicos e figurativos, do homem primitivo.

¹³² SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954.

¹³³ ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

¹³⁴ WERKEMA, Andréa Sirihal. Oscilações do “espontâneo” na poesia de Álvares de Azevedo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 22, 2013, p. 45.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

¹³⁷ Ibidem.

Uma orientação expressiva já se encontra na discussão que Longino faz do sublime, que tem fontes no pensamento e emoções do orador¹³⁸. O Prefácio de Wordsworth é um documento conveniente por meio do qual se pode sinalizar, na Inglaterra, o deslocamento que a crítica expressiva faz do mimético e do pragmático.

“Em termos gerais, a tendência central da teoria expressiva pode ser resumida da seguinte maneira: uma obra de arte é essencialmente o interior transformado em exterior, o resultado de um processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e incorpora o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta”¹³⁹.

Assim, essa valorização da espontaneidade já estava estabelecida para os escritores românticos, inclusive para Azevedo. No prefácio à primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, a autora reconhece uma “escrita febril, delirante, insone”¹⁴⁰ que remete à espontaneidade e não necessariamente ao que de fato o poeta possa estar sentindo.

Isso pode ser observado também pela utilização do recurso retórico *captatio benevolentiae* no prefácio, em que o autor busca conquistar o leitor ao se desculpar, numa falsa modéstia, pela qualidade de seus poemas. O que parece espontâneo (o estado febril, insone; a infelicidade etc.) já não mais o é, mas sim uma convenção própria do romantismo. Nas palavras da autora, alguns versos, em “sua simplicidade, a ausência das chamadas figuras de estilo, a mera constatação da precariedade emocional e mesmo material de uma vida de jovem poeta – soam, a meus ouvidos anacrônicos, como um canal para a imediata compreensão ou transmissão de um estado emocional via criação poética”. A poesia romântica quer ser “expressão espontânea e genuína (...)” e de maneira alguma expressão “elaborada e simulada – do estado emocional do poeta”¹⁴¹.

Werkema observa, em “Ideias Íntimas”, o percurso instável das emoções, marcado por pressurosas subidas e descidas de tom e versos irregulares que registram a turbulência emocional do sujeito poético. Misturam-se os clichês de estados alterados do Romantismo a passagens patéticas, em que a voz do poema se reconhece como, digamos, ridícula, inapropriada e mesmo inconveniente em sua mistura de lamúria e falta de pudor. Em determinados momentos, o eu-lírico sofre de amores pela donzela, em outros percebe a ilusão e resigna-se; é isso que a autora interpreta “como um canal para a imediata compreensão ou transmissão de um estado emocional via criação poética”¹⁴².

¹³⁸ WERKEMA, Andréa Sirihal. Oscilações do “espontâneo” na poesia de Álvares de Azevedo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 22, 2013, p. 41.

¹³⁹ Ibidem, p. 41-42.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 41.

¹⁴¹ WERKEMA, Andréa Sirihal. Oscilações do “espontâneo” na poesia de Álvares de Azevedo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 22, 2013, p. 46.

¹⁴² Ibidem.

A autora também aponta que a “verdade” da poesia, sendo essa o que é, não se comprova por cartas – gênero que não se pretende ficção, mas documento objetivo da vida. Werkema afirma que a espontaneidade e a ponderação seriam próprias da poesia romântica¹⁴³. Em contraste à teoria mimética, o foco da produção poética na teoria expressiva está no próprio poeta, que é simultaneamente responsável pela expressão e reflexão.

Outra autora que analisa as dualidades presentes na obra de Azevedo como uma reflexão sobre seu pensamento artístico é Marlene de Castro Correia. Apesar de considerar determinados poemas datados por conta de “estereótipos românticos, de sentimentalismos exagerados e inflexões flagrantemente literárias”¹⁴⁴, a autora reconhece a originalidade de Azevedo por sua “valorização poética do cotidiano, da tematização do homem enquanto consciência dramatizada por dicotomias, da concepção e prática do discurso como lugar de embate entre registros emotivo-estéticos dissonantes, do uso de matizado e refinado humor”¹⁴⁵. As dicotomias seriam, então, um recurso utilizado por Azevedo para criar o efeito de naturalidade em seus poemas:

A aparente falta de elaboração de certos versos azevedianos aproxima-os de um discurso oral marcado pela espontaneidade em oposição à literariedade da escrita poética. Essa oposição, internalizada na poesia de Álvares de Azevedo, me parece, é claro, mais uma das formas da dualidade que marca não só o texto literário como o próprio pensamento do autor sobre a literatura, o que se verifica na leitura de seus textos críticos. E uma oscilação entre versos, ou registros emocionais, para nos mantermos fiéis às teorias que vimos visitando, talvez seja uma forma bem elaborada, realmente sofisticada, de criar o efeito de naturalidade pretendido pela poesia romântica.¹⁴⁶

Castro observa que, para alcançar a naturalidade pretendida pelos românticos, Azevedo utiliza-se da oposição entre “um discurso oral marcado pela espontaneidade” e uma “literariedade da escrita poética”, ou seja, é possível observar em seus poemas momentos de “delírio”, em que os sentimentos predominam, mas também momentos de extremo refinamento artístico.

Segundo a autora, “muito da originalidade e vitalidade de Álvares de Azevedo deriva da valorização poética do cotidiano, da tematização do homem enquanto consciência dramatizada por dicotomias, da concepção e prática do discurso como lugar de embate entre registros emotivo-estéticos dissonantes, do uso de matizado e refinado humor”¹⁴⁷ que podem ser encontrados, principalmente, no poema “Ideas Íntimas”.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, mar. 1998, p. 312.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 322-323.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 312.

Neste poema, a projeção do eu no exterior ou a assimilação do espaço objetivo ao subjetivo é representativa do romantismo. Assim como “sala” representaria a interioridade do sujeito lírico, o espaço do quarto representa suas contradições e dualidades. A mistura entre elementos nobres e vulgares, poéticos e prosaicos, dessacraliza o sagrado e sacraliza o corriqueiro, instaurando uma “desordem”. Destarte, em “Meu anjo”, segundo poema da série “Spleen e charutos”, o charuto é uma símile da figura feminina; em “Cachimbo”, como devaneio amoroso, o fumar é utilizado de forma polissêmica para representar o universo interior do eu-lírico.

A autora aponta que essa “nova desordem” estava posta na poesia romântica do século XIX em uma “ruptura da hierarquização de assuntos, temas e motivos, em poéticos e prosaicos”¹⁴⁸, sendo Azevedo pioneiro na poetização do cotidiano e se propondo, no segundo prefácio da *Lira*, a escrever sobre os temas românticos que não se haviam exaurido, resultando nas contradições do ser e na cisão da consciência. Assim, sob uma aparente espontaneidade e naturalidade, “Ideas Íntimas” é complexo e sofisticado, uma vez que os objetos do cotidiano representam o mundo interior do eu lírico. O humor ingênuo e a inocência são um fingimento.

O humor funciona como um escudo contra o sofrimento, ridicularizando a tendência do eu à idealização e afirmando uma superioridade diante do real, como no poema “Soneto”. Em seu projeto inovador, quer romper com a supremacia do sentimentalismo. A duplicidade entre poemas líricos românticos como “Lembrança de morrer” e o humor de “O poeta moribundo” acabam por reafirmar o romantismo, evidenciando a cisão do eu. A autora aponta a existência de “uma frase dizível por qualquer falante”¹⁴⁹, numa semelhança ao discurso oral e espontâneo, levando a um caráter de imprevisibilidade.

Na primeira parte da *Lira*, Azevedo cria poemas sentimentais e dramáticos, enquanto na segunda parte ele ri disso, os “desdramatizando” por meio de auto-ironia. Esse movimento de “sobe e desce” de estilos sentimentais e humorísticos ocorre também em relação à figura da mulher, uma vez que em determinados momentos ele a “sacraliza” e, em outros, a “dessacraliza”, por vezes aproximando-a da figura católica de Maria, e, por outras, a descrevendo como uma mulher sem Deus, como será analisado no poema “Lélia”; uma mulher do cotidiano, banal, uma lavadeira de roupas: símbolo da poesia prosaica.

Este trabalho se propõe a analisar a representação da mulher na obra de Azevedo com base nos princípios estéticos seguidos pelo autor, diretamente relacionados à concepção

¹⁴⁸ Ibidem, p. 316.

¹⁴⁹ Ibidem.

romântica de arte, e não a partir de seus possíveis traços psicológicos ou biográficos. O ponto de partida é a observação do crítico José Veríssimo, o primeiro a destacar o princípio goethiano do “eterno feminino” na obra de Azevedo, termo que faz referência ao último ato de *Fausto* (1829), de Johann Wolfgang von Goethe: “No mesmo diapasão, ao destacar, por exemplo, a recorrência quase obsessiva com que o poeta aborda o tema da mulher, [Azevedo] associa-se ao “eterno feminino” goethiano. Assim, ainda de modo incipiente, trata o tema feminino de acordo com a estética romântica”¹⁵⁰. Ou seja, não se trata de uma concepção individual do poeta, mas um tema recorrente em outros poetas românticos. Goethe, ao nomear esse procedimento artístico de “eterno feminino”, define um ideal almejado mas que nunca pode ser alcançado de fato, e não necessariamente a representação da mulher em si, pois tanto as donzelas inalcançáveis quanto esse ideal artístico estariam em uma esfera celestial e, por meio figura feminina ideal, o eu-lírico almeja transcender a um plano divino.¹⁵¹

Por tratar-se da construção de um modelo feminino baseado em conjunto de características pré-definidas como, por exemplo, um suposto dom materno, é por meio do conceito do “eterno feminino” que constrói-se o arquétipo de mãe, de virgem pura ou de prostituta, separando todas as mulheres dentro dessas categorias. Ortega y Gasset discorre sobre a necessidade do mito para a sociedade:

Un individuo, como un pueblo, queda más exactamente definido por sus ideales que por sus realidades. El lograr nuestros propósitos depende de la buena fortuna; pero el aspirar es obra exclusiva de nuestros corazones. Por esto los tipos de feminidad que son a la vez formas de idealidad, marcan el horizonte de las capacidades latentes en cada pueblo. Dondequiera y en todo tiempo, las siluetas del eterno femenino se elevan al cenit como constelaciones, preestableciendo los destinos étnicos.¹⁵²

Para Ortega y Gasset, os “tipos de feminilidade” são essenciais para um povo, pois são a representação dos ideais daqueles indivíduos que o compõem¹⁵³. Como analisado no Capítulo I, José de Alencar também defende que a representação da mulher na literatura deveria ser um símbolo nacional, um tipo que deve servir a uma determinada função, como estabelecer os desejos e o destino de uma nação, sendo a mulher em si relegada a um papel passivo nesse contexto. Para Alencar, o homem “faz”, enquanto a mulher “é”: o homem é quem cria a arte, ciência e outros afazeres ativos, enquanto a mulher exige, ou seja, estimula o homem a criar.

¹⁵⁰ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 82-85.

¹⁵² ORTEGA Y GARSET, José. *Estudios sobre o amor*. Livro Ibero-Americano. Rio de Janeiro, 1960.

¹⁵³ *Ibidem*.

A concepção do “eterno feminino” não é, porém, uma temática abordada apenas na literatura, mas se refere a um conceito imutável do que é ser mulher, com características gerais que ignoram a sua individualidade e convertem o feminino em símbolo. Por isso, o tema também é caro aos estudos de gênero e foi analisado pela filósofa francesa Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, onde a autora propõe justamente a desconstrução do “eterno feminino” quando se pensa na humanização das mulheres¹⁵⁴.

No caso de Azevedo, Cilaine Alves Cunha observa que a impossibilidade amorosa vista em diversos poemas da *Lira* é utilizada para o “prolongamento da duração do ideal”¹⁵⁵, um princípio estético que está associado ao amor cortês, em que o cavalheiro deveria sacrificar-se para ser merecedor do amor da donzela. A autora considera que esse resgate do amor cortês não é utilizado apenas por Azevedo, mas também por outros escritores de sua geração, ou seja, refere-se ao movimento romântico como um todo e não uma característica individual do poeta. O autor Francesco de Sanctis compartilha dessa visão e observa o “eterno feminino” como essencial para a sociedade. Para ele, as concepções da mulher e de Deus moldam a história da humanidade:

Forma cada um o seu Deus. E forma cada um a sua Mulher. As grandes épocas da humanidade estão marcadas justamente por essas formações. Pode-se dizer que a história nos seus traços fundamentais não é senão a história de Deus e da Mulher. Quanto mais pura a alma, quanto mais elevada a inteligência, tanto mais alto ascende o conceito da mulher. Não é pois, de pouco interesse ver como ela foi concebida por homens superiores.¹⁵⁶

Como é possível observar, o autor emprega a palavra “Mulher” com letra maiúscula, tal como “Deus”. Para ele, cada época da humanidade desenvolve uma representação de “Deus” e da “Mulher” segundo suas características, o que seria essencial para a sua formação e evolução dos indivíduos que a compõem. Para Sanctis, quanto maior a inteligência e quanto mais pura a alma do homem, mais elevado é o conceito de mulher. Por isso, Dante Alighieri e Petrarca, considerados grandes escritores, criaram as personagens Laura e Beatriz, respectivamente, símbolos da mais alta beleza e pureza. Dessa forma, um conceito de mulher que represente tais características somente pode ser criado por grandes homens; assim, a figura feminina estaria diretamente relacionada à inteligência do homem, uma vez que o “eterno feminino” elevaria o homem a um outro patamar intelectual.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 82.

¹⁵⁶ SANCTIS, Francesco de. *Ensaaios críticos*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993, p. 291.

Como visto no Capítulo II, Macedo Soares define como “época cavalheirosa do amor”¹⁵⁷ a Idade Média, quando a divinização da mulher se dá por meio da cortesia – o homem deveria cortejá-la para ser merecedor do seu amor. Denis Rougemont aponta que o conceito de amor infeliz surge no século XII, com o objetivo de uma ordenação da sociedade no âmbito social e moral¹⁵⁸. O casamento era uma forma da Igreja controlar pulsões carnis, e havia a intenção de estabelecer o casamento entre homem e mulher como uma base sólida para a sociedade. Era necessário, contudo, que tal fosse feito de maneira que unisse a pureza e a união carnal. Para resolver essa questão, Hugues de Saint-Victor, no começo do século XII, traz o modelo de casamento de Maria, mãe de Jesus, e José, uma vez que, apesar de casados, Maria permanecia virgem e santificada, pois o seu objetivo maior era a missão como mãe de Deus e não como esposa¹⁵⁹. Manuais que ensinam a alcançar tal modelo de amor começam a surgir, como o “Tratado do Amor Cortês”, de André Capelão, que busca criar uma espécie de cartilha de cortejo amoroso com base nas regras de cortesia.¹⁶⁰

O papel feminino é rejeitar a corte do homem, porém, ainda que numa posição passiva, essas mulheres são: “Astuciosas, muito experientes na discussão, jogando também elas com a ironia, não as vemos de modo algum inferiores aos homens no emprego que fazem da linguagem”¹⁶¹. Assim, ao mesmo tempo que a mulher recebia a corte, ela também devia ser um incentivo para que o homem se mostrasse superior e se tornasse digno de seu amor.

Rougemont aponta que o mito do amor cortês do século XIX tinha como função ordenar e purificar a paixão, porém, por ser de caráter herético, advindo da “igreja do amor” dos cátaros pela Igreja Católica, deveria ser perseguido. Entretanto, esse mito é resgatado pelos românticos, uma vez que “o classicismo esforçou-se para impor ao menos uma forma de arte a essas forças obscuras, destruídas de sua forma sagrada. O Romantismo apegou-se justamente a esses vestígios de ritos”¹⁶². Em um momento de mudanças na estrutura da sociedade por conta de uma dupla Revolução¹⁶³, ressurgiu a exaltação do sentimento amoroso.

Para os românticos, tal como para os trovadores, o amor era superior às bases do casamento. Do mesmo modo, buscava-se alcançar a paixão que, não sendo possível ser concretizada no mundo terreno, era visada a partir do desejo da morte, pois em outra vida a

¹⁵⁷ SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954, p. 77.

¹⁵⁸ ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

¹⁵⁹ DUBY, Georges. Capítulo 5. (1983). In: _____. *Idade Média, idade dos homens – do amor e outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

¹⁶³ Revolução Industrial e Francesa.

paixão poderia ser, então, realizada. A cortesia era uma forma de organizar os impulsos das paixões, por isso o amor deveria ser elevado a um rito – era preciso dar uma forma ao sentimento. A aristocracia baseava sua conduta na cortesia, mesmo que essa moral fosse contra os princípios da Igreja cristã:

Todos os adolescentes da burguesia ocidental são educados para o casamento, mas ao mesmo tempo vivem imersos numa atmosfera romântica proporcionada por suas leituras, pelos espetáculos e por mil referências quotidianas, cujo sentido subliminar é mais ou menos o seguinte: a paixão é a experiência suprema que todo homem deve um dia conhecer, e somente aqueles que passarem por ela poderão viver a vida em uma plenitude. Ora, a paixão e o casamento são por essência incompatíveis. Suas origens e seus objetivos são excludentes. Sua coexistência faz surgir incessantemente em nossas vidas problemas insolúveis, e esse conflito ameaça constantemente nossa “segurança” social.¹⁶⁴

Assim, para Sanctis, se antes a atitude masculina era predatória, pois a mulher não era tratada com cortesia, agora o homem admira o semblante feminino à distância em busca da aceitação¹⁶⁵. A mulher torna-se, então, a “educadora do homem”, e é isso que Dante vai representar em suas obras. Em *A Divina Comédia*, Dante realiza um percurso em busca de sua salvação. Após passar pelo Inferno e pelo Purgatório, ele é guiado ao paraíso pela figura de sua amada Beatriz, que é caracterizada como uma “guia doce e amante!”¹⁶⁶. Além de guia, Beatriz aparece como símbolo de beleza e virtude, em “Senhora da virtude”¹⁶⁷ e “O sol por quem primeiro ardeu meu peito”¹⁶⁸. A perfeição com que a personagem é descrita ultrapassa os limites da realidade, pois ela encarna a própria salvação do eu-lírico e sua única esperança no mundo. Assim, a mulher é

[...] tipo no qual o poeta reúne todas as perfeições morais, intelectuais e corporais, uma construção artificial e fria, absolutamente inestática. Deste gênero a criatura poética mais original e consumada é Beatriz, beleza, virtude e sabedoria, mas individualidade desincorporada e sutilizada, não mais indivíduo, e sim tipo e gênero; não mulher, mas o feminino, o eterno feminino de Goethe.¹⁶⁹

Além de Beatriz, Sanctis analisa a personagem Francesca de Rimini, também de *A Divina Comédia*. A história da personagem é trágica, pois Francesca casa-se com o

¹⁶⁴ SANCTIS, Francesco de. *Ensaio crítico*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993, p. 229.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ ALIGUIERI, Dante. *A Divina Comedia*. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora LL Library, 2013, p. 1020.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 798.

¹⁶⁹ DE SANCTIS, Francesco. *Ensaio crítico*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993, p. 44-45.

personagem Paolo, mas no dia seguinte descobre que na verdade casou-se com o irmão disforme de seu noivo, Lanciotto. A partir da personagem de Francesca, Sanctis discorre sobre a forma de representação da mulher na obra:

Francesca não nasceu senão depois de uma longa elaboração nas líras dos Trovadores e na própria lírica de Dante. Ali o homem recobre a cena toda. É ele que fala, age e fantasia. A mulher está distante, nomeada e não representada, tal como Selvaggia e Mandetta; ela figura ali como reflexo do homem, propriedade dele e sua criação, ser saído da sua costela, sem personalidade própria e distinta: conceito que Giacomo Leopardi representou com tamanha altura em *Aspasia*. Outras vezes é simples conceito, sobre o qual o poeta discorre ou argumenta como com frequência procedem Cavalcanti e o próprio Dante.¹⁷⁰

Sanctis identifica três formas de representação de Francesca na obra em *A Divina Comédia*. A primeira é a inspirada “nas líras dos trovadores e na própria lírica de Dante”, em que a mulher é representada como “reflexo do homem”¹⁷¹, pois o homem é quem fala e age, enquanto a mulher é apenas uma figura da criação masculina – ainda que nomeada, está distante e é uma representação da fantasia masculina.

A segunda é como um “simples conceito”, em que a existência da personagem é usada para representar um discurso ou argumento, como no caso de Dante, em que a mulher é a representação da beleza e do divino. Já a terceira refere-se ao “eterno feminino de Goethe”, em que a mulher é uma representação de uma perfeição, grupo ao qual Beatriz pertence: “Beatriz é a musa latina - diríamos - tão inspiradora de lirismo quanto Polínia, a musa grega. Ela é motivo da sua grande maturidade poética, pois, como Virgílio, o grande poeta latino, o guiaria na elaboração da sua obra mais significativa”¹⁷². Beatriz é, assim, utilizada como guia na produção de uma obra e, ao mesmo tempo, é uma forma com que se chega a Deus por meio da poesia. Céu, nesse caso, não é mera elucubração do imaginário católico, mas um lugar elevado que o eu-lírico pode alcançar por meio do amor; tal como a mulher é elevada, o poeta também é glorificado.

Petrarca e Dante pertencem ao “Dolce Stil Nuovo”, termo cunhado por Francesco de Sanctis¹⁷³. Se na poesia trovadoresca o poeta era servo da mulher, agora ela é elevada a uma condição sagrada. Ao lado da figura beatificada da Beatriz de Dante, está a Laura de Petrarca, a quem é dedicada umas das principais obras do autor, *Il Canzoniere*. Diz-se que a personagem pode ter sido inspirada em Laura de Novaes, mulher que Petrarca viu pela primeira vez em uma igreja em Avinhão, na França, mas a representação da mulher em *Il*

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem, p. 44.

¹⁷² SALES DE SOUSA, F. A mulher na poesia de Dante, Petrarca e Boccaccio. **Revista de Letras**, v. 2, n. 18, 11. Universidade Federal do Ceará, 1996, p. 90.

¹⁷³ SANCTIS, Francesco de. Ensaios críticos. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993.

Canzoniere dialoga com o processo de elevação da figura da mulher que pode ser encontrado em Dante:

Tinha dado as costas ao mundo, e não se dava conta que o seu mal estava dentro dele. Quanto menos se deparava com o mundo, tanto mais se encontrava consigo próprio. Esta vida de concentração lançou-lhe a alma num estado violento. A imaginação elevou-se a tal exaltação que por vezes confinava com a loucura: parecia-lhe ouvir Laura.¹⁷⁴

A fascinação de Petrarca pela imagem de Laura, tanto nos poemas em que a amada está viva quanto nos que relatam a sua morte, parece transcender a alma do eu-lírico e levá-lo a um estado que flertava com a loucura. Tal como Beatriz, a personagem Laura está morta e habita o espaço divino e distante. A lírica de Petrarca também é marcada pelo distanciamento em relação à figura da mulher, que quase leva à loucura, mas que, ao mesmo tempo, gera uma glorificação do poeta. Assim, mais do que a possibilidade da concretização amorosa com a figura de Laura que realmente existiu, a exaltação dessa figura feminina em sua obra é uma forma do poeta alcançar a glória.

Embora tanto Francesca como Beatriz sejam representações de ideais, Francesca aproxima-se mais da mulher terrena, já que é movida por paixões, ao contrário de Beatriz, “é menos do que mulher”¹⁷⁵, já que habita o Céu e é uma representação do divino que tem a missão de mostrar o caminho da salvação para o homem. As duas personagens são sinônimas com amor e pureza, mas Francesca representa também as qualidades de pessoas vivas, como o desejo por amor, o que, por sua vez, não ocorre com a figura divina de Beatriz, de tal modo que uma encontra-se no Paraíso, e a outra no Inferno. Ainda que Francesca se entregue ao desejo, a personagem ainda é considerada uma alma pura, porque luta pelo amor ainda que sua derrota seja iminente. Essa paixão verdadeira e confessada parece purificar a personagem, a ponto de restituir sua virgindade. Esse movimento ocorre também na obra “Lucíola”, de José de Alencar, onde a personagem, embora prostituta, sofre um processo de purificação por amar de forma verdadeira.

Sanctis acredita que o idealismo é uma função vital do ser humano e é capaz de encantar e encaixar-se na nossa sensibilidade. Daí a importância de representar a figura da mulher dessa forma, pois a construção desse ideal feminino é capaz de trazer a ilusão e encantamento necessária ao homem. Para o autor, quando a mulher tem a função de irmã,

¹⁷⁴ Ibidem, p. 174.

¹⁷⁵ SANCTIS, Francesco de. *Ensaaios críticos*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993, p. 45.

mãe, esposa ou filha, não ocorre essa ilusão, mas somente quando ela é “*sino mujer*”, ou seja, “somente mulher”, pois “*la mujer es mujer en la medida en que es encanto o ideal*”¹⁷⁶.

Para o autor, essa construção ocorre a partir do homem, pois ele cria um ideal de mulher, mas também a partir da mulher, que igualmente cria um ideal de homem, exemplificado no conceito de “cavalheiro”. Segundo esse raciocínio, cada vez que a personagem é mais exigente em relação ao homem, mais ela o incentiva a aperfeiçoar-se, seja com novas ideias, ambições ou projetos: “*La perfección radical del hombre -no lo que es sólo mejorar en ciencia o en arte o en política- ha solido llegar a él mirando el infinito al través de un alma femenina, medio cristalino donde dan su refracción los grandes ideales concretos*”¹⁷⁷.

Um exemplo claro disso é o que se passa com Fausto no ato final, graças à mediação de Beatriz e por conta de sua pureza: “*Le mouvement ascensionnel qui emporte Faust n'est cependant tout-puissant que parce qu'il est soutenu par la médiation humaine la plus parfaite, celle de la femme. Cette médiation se diffracte en plusieurs figures qui, toutes, renvoient à la Médiatrice suprême, Marie, Mère de Dieu*”¹⁷⁸. Além de Maria, outras figuras femininas intercedem por Fausto nesse momento: três prostitutas arrependidas, segundo a Bíblia, Magna Peccatrix, Mulier Samaritana e Maria Aegyptica. Além delas, está Marguerite que, inundada pela culpa, pediu que Maria a ajudasse e agora ocupa um lugar no céu.

Dessa forma, Sanctis considera que a imagem de Beatriz aparece como uma espécie de alavanca para o homem, não como mera inspiração, mas como uma ferramenta de desenvolvimento pessoal masculino, o que se resume pelo excerto: “O eterno feminino nos arrasta”¹⁷⁹. Assim, o autor define que “*el Eterno Femenino es una realidad peraltada a la cual el hombre, cuando ama, se eleva, no por propio poder ascensional, sino porque es atraído - hacia lo más alto*”¹⁸⁰.

No epílogo do livro *De Francesca a Beatrice*, obra de Victoria Ocampo, Ortega y Gasset cita que “a mulher como norma”¹⁸¹, foi uma descoberta de Dante Alighieri e que o sentimento masculino em relação à mulher foi se modificando no decorrer da história. A primeira Idade Média teria sido um “tempo varonil”¹⁸², em que predominavam os valores

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ MICHAUD, Sthephane. *Muse et Madone: Visages de la femme, de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*. Paris: Le Seuil, 1985, p. 97. “O movimento de ascensão que Fausto toma, não é, entretanto, todo poderoso, já que é realçada pela mais perfeita meditação humana, aquela da mulher. Essa meditação é difratada em diversas figuras que remetem todas à figura da mediadora suprema, Maria mãe de Deus” (tradução minha).

¹⁷⁹

¹⁸⁰ SANCTIS, Francesco de. *Ensaio críticos*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993;

¹⁸¹ ORTEGA Y GARSET, José. *Estudos sobre o amor*. Livro Ibero-Americano. Rio de Janeiro, 1960, p. 25.

¹⁸² Ibidem, p. 25.

masculinos, pois a mulher não intervinha na vida pública e os homens se ocupavam da guerra e, por isso, ficavam longe das damas. Já na segunda Idade Média houve uma ascensão da figura feminina por conta das “cortes de amor”¹⁸³ do século XII, fato que o autor considera decisivo na história da civilização ocidental. É na corte que surge a “mulher civilizadora”¹⁸⁴, pois nesse período tanto a mulher tem um ideal do masculino quanto o homem almeja se aproximar desse ideal feminino e, por isso, o autor considera que a cortesia fez com que a mulher fosse a “educadora” do homem.

Ortega y Gasset considera que Dante representa isso em *Vita Nuova*, pois o poeta transforma-se em um homem novo no caminho de ser aprovado por sua amada Beatriz. As damas buscavam um ideal de “cavalheiro” e isso teria dado forma à sociedade europeia, uma vez que o homem buscava ser o “ideal de varão”. Mas “épocas mais fecundas e gloriosas”, como o século XIII e o Renascimento do século XVIII, existiram porque foi possível que a mulher exercesse o papel de “juíza” dos méritos masculinos com mais intensidade, por isso: “A excelência varonil baseia-se. pois, num *fazer*; a da mulher num *ser* e num *estar*; ou, com outras palavras: o homem vale pelo que *faz*; a mulher pelo que *é*.”¹⁸⁵ Esse papel estático da mulher seria importante em todas as áreas, não só nas artes, mas também nas ciências e técnicas, posto que seu papel é ser mais perfeita, delicada e exigente para que possa despertar a evolução do homem.

Para o autor, esse processo de evolução do homem por meio dos critérios da mulher surge, assim, em Dante, mas foi continuamente renovando-se até que Goethe escrevesse, no último ato de *Fausto*, que “O Eterno-Feminino/nos atrai para as alturas”¹⁸⁶. Assim, na interpretação de Ortega y Gasset, o “eterno feminino” descrito em Goethe seria a figura ideal feminina que faz com que o homem, no caminho de o alcançar, melhore a si mesmo:

“Um indivíduo, como um povo, fica mais definido por seus ideais que por suas realidades. A consecução de nossos propósitos depende da boa sorte; mas o aspirar é obra exclusiva de nossos corações, por isto, os tipos de feminilidade, que são ao mesmo tempo formas de idealidade, marcam o horizonte das capacidades latentes em cada povo. Por tôda parte e em todo o tempo, as silhuetas do eterno feminino se elevam ao zênite como constelações, preestabelecendo os destinos étnicos.”¹⁸⁷

Ao analisar a figura da mulher na obra de Goethe, Georg Simmel considera que ela não se referem a uma mulher real, pois considera que o autor alemão teve poucas experiências práticas com o sexo feminino e que, por isso, construiu suas personagens baseada na “ideia”

¹⁸³ Ibidem, p. 26.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 27.

¹⁸⁵ ORTEGA Y GARSET, José. *Estudos sobre o amor*. Livro Ibero-Americano. Rio de Janeiro, 1960, p. 38.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 43.

¹⁸⁷ SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949, p. 44.

de mulher, ou seja, em um protótipo feminino, um conjunto de regras acabadas que aplicaria-se a todas as mulheres:

“En todo caso, en muchas mujeres goethianas hay una especie de acabado que no se encuentra en ninguna de sus figuras masculinas, una perfección de ser más allá de singulares manifestaciones y cualidades. En todas todas esas mujeres, Lotte y Klarchen, Ifigenia y la Prinesa, Dorotea y Natalia y varias más advertimos eses rasgo de perfección-en-si inalizable y ni siquiera captable en lo singular, que al propio tiempo significa una relación con lo eterno y que hablo una expresión que podríamos calificar de conceptual en lo eterno femenino que nos atrae.”¹⁸⁸

A ideia de mulher é, assim, aplicada a todas as mulheres de maneira generalizada e “fechada”, pois suas singularidades não são captadas. Por isso, as personagens femininas de Goethe seguem uma fórmula básica: conciliação interior e unidade de essência dos elementos, estrutura que aproxima essa figura da perfeição, diferente do homem, que tem seus interesses particulares e é capaz de ter uma personalidade diversificada.

Michaud também observa em Goethe a crença em uma mediação amorosa que a mulher levaria à sua mais alta perfeição. Fausto, por sua busca incessante de algo que o possa preencher, experimenta apenas a miséria e o desgosto da humanidade. Aí entra a figura de Helena, que guia seu companheiro pelos caminhos de uma descoberta íntima, pelas circunstâncias excepcionais de sua nova vida. Fausto ainda não está a ponto de reconhecer nele a falta, de fazer e refazer continuamente o luto de uma representação de plenitude e gozo. Cabe ao amor completar o trabalho, libertando-o finalmente do casulo que aprisiona o ser de desejo que está pedindo para nascer. O amor que guia a parte imortal de Fausto em sua ascensão e a recompensa do dom divino de uma forma mais esbelta, o liberta dos grilhões que impediam seu voo ou seu florescimento, e é antes de tudo o que cria e mantém toda a vida.

O movimento ascendente que leva Fausto embora só é todo-poderoso porque é sustentado pela mais perfeita mediação humana, a da mulher. Esta mediação é difratada em várias figuras que se referem, todas, à Suprema Mediadora: Maria, Mãe de Deus. Perto da meta e da glória anunciada pela visão da Virgem, três grandes penitentes intercedem por Fausto com aquilo que a tradição, pelo menos desde a Idade Média, e Rutebeuf, por exemplo, apresenta como o socorro aos culpados. São três prostitutas arrependidas: Magna Peccatrix, que o evangelista Lucas relata que inundou os pés de Jesus com perfume e os enxugou com os cabelos, sob as zombarias dos fariseus; a Mulier Samaritana, à qual Jesus pediu para beber à beira do poço de Jacó, de onde ela viera tirar água; Maria Egíptica, que, segundo a lenda,

¹⁸⁸ SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949, p. 194.

expiou quarenta anos no deserto as faltas de sua juventude. Todas as três imediatamente participam da força suprema.

Penitente também, “aquela que foi Marguerite” junta-se naturalmente às três mulheres anteriores. Ela havia anteriormente, no momento da culpa, implorado a assistência e clemência de Maria. É hoje à Mãe triunfante, que entrou na glória do Céu seguindo o seu Filho, que se dirige. E não é mais na sua miséria, mas na sua felicidade que ela invoca o olhar benevolente de Maria: aquele que ela amava volta para ela, livre da angústia que o habitava. A Virgem então lhe concede o favor de instruir Fausto, que ainda está cego pela nova luz. Admirar-se-á a exatidão de Goethe que não identifica Marguerite com a Mãe de Deus, mas a subordina e a associa ao amor salvador.

Celebrada pelo Doutor Marianus, que está no mais alto nível dos seres que contemplam o mistério do amor, implorado pelas santas mulheres e por Margarida, a Virgem "rica em perdão" seria a encarnação suprema do princípio do amor? Goethe leva o olhar ainda mais longe, quando deixa a conclusão para o *Chorus mysticus*, que reúne em uma única homenagem todas as forças do amor que vieram ao encontro do desejo de Fausto. Só resta a poesia.

Segundo o poeta, suas obras, pelo menos as últimas, se desprendem dele quando atingem a maturidade. A maturação do Segundo Fausto participaria, por sua vez, do lento desenvolvimento das árvores de bom crescimento. Nessas condições, não está seguindo a tendência da obra de apresentar a escrita que a preside como redentora? Eminentemente sensorial e aberta à vida da qual possui um sentido tão vivo, a escrita impõe sua lei ao mundo, dá-lhe acesso através das representações que dá a uma existência superior, desvinculada das contingências do tempo. Modéstia, fidelidade ao modelo grego e à natureza? – Goethe se abstém de pronunciar a palavra para qualificar seu estilo. Nietzsche, no entanto, não está errado em conotar com palavras da família Erlösen, sendo Erlösung o elemento feliz que na escrita goethiana desvenda e liberta¹⁸⁹. Traduz-se, de fato, em uma imagem que Goethe não ignorava e que desenvolveu magnificamente na cena final do Segundo Fausto, um dos poderes da escrita, e da arte em geral, sobre o qual o poeta nunca deixou de insistir.

Se a escrita é libertadora, é pela mediação que ela estabelece dentro desses casais enganosamente duais que são a Morte e a Vida, a Musa e a Madona, a ação de ligar e desligar. O verdadeiro ritmo, segundo Goethe, que ainda se inspira na imagem da trama e da urdidura no trabalho do tecelão, é binário: em cada uma das combinações mencionadas, a cópula, longe de estabelecer uma ligação fortuita, garante solidariedade. Está apenas no poder dos humanos,

¹⁸⁹ SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

diremos finalmente com o poeta, amarrar e desatar, apenas na medida em que eles participam dessa força essencial que atravessa o corpo como a natureza e também os anjos, que confronta a morte e a separação, e cuja a mediação, segundo a forte expressão do Divã, passa por um “Morrer e tornar-se”.

Esse ideal de poesia é exemplificado pela personagem Helena, que, segundo a mitologia grega, motivou a Guerra de Tróia em decorrência de sua grande beleza. A utilização da personagem Helena na obra foi denominada “ato de Helena”, pois ela seria a representação da “polêmica” entre os partidários do Classicismo (que defendiam a imitação dos escritores da Antiguidade clássica) e os ferrenhos adeptos do Romantismo (e, portanto, da poesia então “moderna”)¹⁹⁰. Esse embate entre Classicismo e Romantismo é representado pela união de Helena, símbolo da beleza clássica, e de Fausto, símbolo do passado medieval que era adorado pelos românticos. Dessa relação nasce Eufórion, que seria, então, a representação do poeta moderno que surge desses dois mundos. A seguir, será analisado qual é o papel da mulher em *Lira dos Vinte Anos* e de que modo ela se relaciona com esse conceito.

4.2 A MULHER NA PRIMEIRA PARTE DA *LIRA*

Para fins de análise, foram selecionados dois poemas da primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, “Pálida à luz da lâmpada sombria” e “Sonhando”, e um da segunda parte, “Lélia”, que, em conformidade com as reflexões do autor, poderão demonstrar de que forma a figura da mulher dialoga com o mito do “eterno feminino”, mais especificamente, da mulher fatal, um tipo feminino que aparece com força na literatura romântica¹⁹¹.

O primeiro poema a ser analisado será “Pálida à luz da lâmpada sombria”, presente na primeira parte da *Lira* e que possui a estrutura literária do soneto, com versos decassílabos e esquema de rimas em ABBA ABBA CDC DCD. Cilaine Alves Cunha aponta que o poema pode ser dividido em três partes: a primeira, que corresponde aos dois primeiros parágrafos, situa a mulher no plano espiritual; na segunda, que corresponde ao terceiro parágrafo, a amada está no plano material; e a terceira, correspondente à última estrofe, em que ele reflete sobre as duas posições anteriores em relação à amada. As duas figuras são inacessíveis, a

¹⁹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia; segunda parte*. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Editora 34, São Paulo, 6ª edição, 2021, p. 550.

¹⁹¹ PRAZ, Mario. *A Carne a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 185-186.

primeira por ser caracterizada como uma entidade divina e a segunda por ser uma memória do eu-lírico, sendo essas duas formas da mulher constituídas por meio da *delectatio morosa*.¹⁹²

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

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

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

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti — as noites eu velei chorando,
Por ti — nos sonhos morrerei sorrindo!¹⁹³

Na primeira estrofe, o eu-lírico observa uma donzela “pálida” que está dormindo ou, ainda, moribunda, já que está deitada em um “leito de flores”, no que parece ser uma cama mortuária. A palidez relaciona-se com uma fraqueza e até mesmo enfermidade, que aparece no poema de uma forma erótica, uma vez que essa característica da mulher é admirada pelo eu-lírico. Como observa Bram Dijkstra, na arte do século XIX o culto da invalidez feminina era indissociável da sugestão de riqueza e sucesso. Imagens de mulheres doentes ou inválidas eram atrativas pois, em um ambiente que valorizava a auto-negação como evidência de um “valor moral”, uma mulher doente representava um visual de pureza espiritual. Elas não buscavam apenas o auto-sacrifício para demonstrar virtude; personificavam suas virtudes em auto-obliteração através de doença¹⁹⁴. Dijkstra também observa que no século XIX torna-se mais frequente a comparação da mulher à flor, por sua suposta delicadeza, inocência e pureza, mas também por sua fragilidade e necessidade de cuidado. Filósofos como Jules Michelet exaltam essa relação: tudo que uma menina deve saber pode ser aprendido com o estudo da flor. Ao copiar as flores, a mulher estaria em seu melhor estado, calma e silenciosa, sorrindo de maneira tácita. A mulher “pura”, ou seja, a mulher submissa, passiva, que compartilha todas as características das flores de jardim, passou aos poucos a ser vista como a flor em si, a ser cultivada da mesma forma para prosperar. A mulher-flor seria incapaz de ser maculada

¹⁹² CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 78-81.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. Oxford University Press, New York, 1986, p. 28.

pelo pecado e, por isso, contrabalanceava a violência e maldade do mundo de negócios masculino. Um dos exemplos de representação dessa iconografia da mulher-flor-mártir é a Ophelia de Shakespeare, sempre devota e rodeada de flores.¹⁹⁵

É possível observar essa erotização do corpo feminino de uma virgem desfalecida também na poesia romântica brasileira, como observa Antônio Carlos Secchin no poema “Horas tristes” de Casimiro de Abreu:

O acesso à felicidade não passa, como se poderia supor, pelo aparecimento da amada, mas por um mecanismo de vampirização, que vitaliza o poeta à proporção em que ele arranca essa força do corpo feminino. Para o poeta sentir-se remozado, é necessário que a virgem morra em languidez. Para apegar-se à vida, deve aspirar o perfume da mulher. Sem qualquer perspectiva de reciprocidade, o corpo do poeta é um sorvedouro abastecido a partir de sucessivas pilhagens, via metáfora, de tudo aquilo que, no outro, é manancial para recompor suas próprias fissuras imaginárias. À virgem, o poeta só promete amá-la quando for possível, isto é, nunca - ou, quem sabe, numa esfera mais celeste: amar a si mesmo já toma muito tempo, e é amor que exige carinho e dedicação. Em sua trama erótica, o poeta se abeira e contorna o abismo do outro, mas evita o salto arriscado na direção da diferença. Afinal, interessa-lhe mais enunciar que desejar o que desejar o que enuncia.¹⁹⁶

Assim, Azevedo utiliza-se a imagem da virgem desfalecida já em uso na poesia romântica, tal como a “virgem do mar” que aparece na estrofe seguinte, que aproxima a donzela da figura mítica da sereia. É válido apontar que Mário Praz¹⁹⁷, em sua análise das características da literatura romântica, menciona o caráter de beleza e sedução da figura da sereia, que, envolvida como está em uma aura sinistra e mágica, enleva o personagem masculino de maneira dúbia, alternando entre a luxúria imperiosa e a mórbida languidez.

Além disso, a donzela também é “anjo entre nuvens”, que banha-se em sonhos. Essa figura feminina aproxima-se da “mulher anjo” romântica que, como aponta Viotti:

[...] é a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente. É a mulher benfeitora, a conselheira e guia: a mulher que reflete a luz divina, a mulher inspiradora.¹⁹⁸

Portanto, a figura feminina utilizada no poema refere-se a uma tópica romântica, da mulher que se aproxima do divino, seja por ser caracterizada como anjo ou como santa e que por isso eleva o homem “às alturas” que, como visto anteriormente, refere-se ao “eterno

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ SECCHIN, Antônio Carlos. Os Sexos do Anjo. In: **Ipotesi**: revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, vol. 2, nº 3, p. 31-34.

¹⁹⁷ PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 193

¹⁹⁸ COSTA, Emília Viotti. Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo: considerações a propósito de uma obra de Michelet. Periódicos FCLA/UNESP, v. 4. 1963, p. 38.

feminino” goethiano. Já na terceira estrofe, como observou Cunha, a figura da mulher, que antes era caracterizada apenas de uma forma pura e inocente, ganha corporeidade. É possível observar o caráter erótico nos versos (“os seios palpitando”, “formas nuas no leito resvalando”); uma representação do corpo da mulher de um modo sensual. Pode-se aqui estabelecer um dilema entre dois modos de representação da figura feminina, uma vez que ela encontra-se inicialmente em um plano divino e, posteriormente, aproxima-se do espaço terreno, porém apenas como fruto de sua memória.

No primeiro verso da última estrofe há o riso por parte da amada, como se o sofrimento do eu-lírico pudesse gerar efeito cômico. Seja porque a mulher está no plano do sonho, como sugere em “as noites eu velei chorando” ou do plano espiritual pós-morte em “nos sonhos morrerei sorrindo!”.

O segundo poema a ser analisado é “Sonhando”, também da primeira parte da *Lira*, em que a representação da mulher é semelhante à do poema anterior. A estrutura das rimas é ABAB BCDB. Após os quatro primeiros versos, percebe-se quatro versos com um duplo espaçamento e alternância entre o hendecassílabo com redondilha menor, estrutura que repete-se no decorrer do poema:

Na praia deserta que a lua branqueia,
Que mimo! que rosa! que filha de Deus!
Tão pálida — ao vê-la meu ser devaneia,
Sufoco nos lábios os hálitos meus!
Não corras na areia,
Não corras assim!
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

A praia é tão longa! e a onda bravia
As roupas de gaza te molha de escuma;
De noite — aos serenos — a areia é tão fria...
Tão úmido o vento que os ares perfuma!
És tão doentia!
Não corras assim!
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!¹⁹⁹

A brisa teus negros cabelos soltou,
O orvalho da face te esfria o suor,
Teus seios palpitam — a brisa os roçou,
Beijou-os, suspira, desmaia de amor!
Teu pé tropeçou...
Não corras assim!
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

¹⁹⁹ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 55.

E o pálido mimo da minha paixão
 Num longo soluço tremeu e parou,
 Sentou-se na praia, sozinha no chão
 A mão regelada no colo pousou!
 Que tens, coração.
 Que tremes assim?
 Cansaste, donzela?
 Tem pena de mim!

Deitou-se na areia que a vaga molhou.
 Imóvel e branca na praia dormia;
 Mas nem os seus olhos o sono fechou
 E nem o seu colo de neve tremia...
 O seio gelou?...
 Não durmas assim!
 O pálida fria,
 Tem pena de mim!

Dormia — na frente que nêve suar!
 Que mão regelada no lânguido peito!
 Não era mais alvo seu leito do mar,
 Não era mais frio seu gélido leito!
 Nem um ressonar!...
 Não durmas assim!
 O pálida fria,
 Tem pena de mim!

Aquí no meu peito vem antes sonhar
 Nos longos suspiros do meu coração:
 Eu quero em meus lábios teu seio aquecer,
 Teu colo, essas faces, e a gélida mão...
 Não durmas no mar!
 Não durmas assim,
 Estátua sem vida,
 Tem pena de mim!

E a vaga crescia seu corpo banhando,
 As cândidas formas movendo de leve!
 E eu vi-a suave nas águas boiando
 Com soltos cabelos nas roupas de neve!
 Nas vagas sonhando
 Não durmas assim;
 Donzela, onde vais?
 Tem pena de mim!

E a imagem da virgem nas águas do mar
 Brilhava tão branca no límpido véu!
 Nem mais transparente luzia o luar
 No ambiente sem nuvens da noite do céu!
 Nas águas do mar
 Não durmas assim!
 Não morras, donzela,
 Espera por mim!

A mulher é, novamente, descrita como “pálida” e doente, e vai aos poucos perdendo força física. Há erotismo, morbidez, atração necrofílica por sua fraqueza. Ao final, ela se

transforma numa espécie de virgem do mar, como uma sereia, um tema romântico por excelência. Trata-se de canção de amor que emula as do trovadorismo, inclusive no gesto de alternar o hendecassílabo com redondilha. Nas canções de amor trovadorescas, o amor infeliz não se concretiza, tal como no poema.

Ao mesmo tempo que a praia é longa e sugere um cansaço por parte do eu-lírico ao perseguir a amada, a onda do mar é bravia, uma indicação de dualidade. As roupas são feitas de “gaza”, tecido fluido e muito fino, que é molhado pela espuma da praia, imagem que sugere um tom erótico, pois a roupa ficaria progressivamente mais transparente e sensual. A donzela é virgem e pálida, mas, ao mesmo tempo, tem seios que palpitam e negros cabelos. Essa dama marítima, virgem tornada sereia, aproxima-se da donzela da segunda estrofe de “Pálida à luz da lâmpada sombria”, embora a primeira esteja no presente e a segunda, num passado perdido.

Nos primeiros versos da terceira estrofe, o poeta projeta na brisa seu desejo de soltar os cabelos da amada e esfriar, como o orvalho, o suor de seu rosto, além de roçar e beijar os seios da donzela. Súbito, com um tropeço, a mulher finalmente para de correr, como descreve a estrofe seguinte.

Nessas três estrofes observa-se que seus movimentos não cessam, ela cai, senta-se, deita-se, dorme, boia, mas progressivamente se queda em estado de quietude. Se antes ela corria pela praia, na quarta estrofe a mulher se senta no chão, na quinta estrofe deita-se na areia “imóvel e branca”, na sexta estrofe o eu-lírico descreve que ela caiu em um sono, até que na sétima estrofe declara que ela é agora uma “estátua sem vida”.

Essa bela é um eterno feminino, encarna uma beleza artística mórbida, como a “*Belle dame sans merci*” de Keats. De fato, é de particular interesse a comparação de Azevedo com Keats, uma vez que o último é fonte de muitos exemplos da indissolubilidade entre beleza e tristeza no romantismo, especialmente da beleza extremada que se figura como uma maldição. A maneira romântica de fundir amor e morte, evidenciada na balada de Keats, gera uma figura solene e perigosa, que exerce uma atração repleta de melancolia e perversidade, que é tão mais atrativa quanto mais fatal se afigura.²⁰⁰ Sobre a “*Belle dame sans merci*”, Praz nos diz que Keats expressa um mistério doloroso, mágico, que é encarnado na beleza feminina, expressando o exotismo associado à mulher fatal por meio de sensações²⁰¹; é visível que Azevedo replica tal efeito na sua construção de uma beleza etérea que não tem “pena” do eu-lírico, assim como a bela de Keats não demonstra misericórdia em seu esplendor

²⁰⁰ PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 31.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 202.

insensível. Seguindo, portanto, a tradição romântica europeia, a beleza é empregada como sinônimo de bela paisagem, de belo corpo humano e das artes em geral. Azevedo se deixa atrair por esse eterno feminino do amor cortês, mas agora em estado de desaparecimento.

O eu-lírico deseja esquentá-la. Não sugere contato físico nem ato sexual, mas sim desejo carnal. Contudo, o corpo da donzela é cercado pelas águas, o que a leva a boiar e a continuar boiando até o fim do poema. O poema figura um processo de transfiguração de uma mulher em ser marítimo etéreo, vaporoso como o luar. Assim, o poema parece narrar um processo de despedida dessa figura feminina, já que ela sofre um processo de desaparecimento. Esse “desaparecer” da figura da mulher também pode ser observado em outros poetas românticos, como Giacomo Leopardi (referência).

Ao analisar a obra do autor, Sanctis aponta que, em um primeiro momento, Leopardi estiliza a figura feminina “sob as formas petrarquianas”, mas que o seu modelo original surge em “Sogno”, em que ela é o oposto do modelo de Petrarca. No caso da Laura de Petrarca e a Beatriz de Dante, as mulheres se situavam em outro mundo, figuras de “beleza absoluta, bondade absoluta e absoluta verdade”²⁰², que aparecem como visões para instruir e consolar os respectivos amantes já que, por serem reflexos do céu, mostram o caminho até ele. Em contraste, justamente por estarem perto do céu e serem “beatas”, ficam distantes do amado. Esse caminho, porém, não é o do céu cristão propriamente dito, mas de uma redenção artística do próprio eu-lírico.

Daí vem a inovação em “Sogno” de Leopardi, em que a vida está somente na terra, sendo tudo além disso um território desconhecido. Com isso em vista, a poesia é não só baseada na vida terrena, mas especificamente em sua juventude, considerada uma parte da vida breve e única, em que se conhece o primeiro amor. Sanctis afirma que “O pobre coração humano queria esta poesia”²⁰³, ao referir-se à poesia de Leopardi que é sobre “a tragédia do gênero humano”. É a poesia extrema, baseada na morte da poesia, e que precisamente nesta impressão fúnebre atinge seus fins estéticos”²⁰⁴. Assim, do mesmo modo que a poesia se vai com a morte, também a mulher, por isso ela é criada de uma forma vaporosa, pois “o desaparecer da mulher é o desaparecer da beleza e do amor”²⁰⁵. No mundo moderno, ela é um ideal de juventude e amor, e por isso não tem contornos, já que nunca foi vista ou materializada. É por meio disso que o autor constrói as personagens Sílvia e Nerina, que são

²⁰² SANCTIS, Francesco de. *Ensaaios críticos*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993, p. 291.

²⁰³ Ibidem, p. 294.

²⁰⁴ Ibidem, p. 294-295

²⁰⁵ Ibidem, p. 295.

um “ideal divino sob aparência terrena”²⁰⁶, evocações da juventude, e, tal como ela, são figuras vagas.

Silvia é uma jovem que morre jovem e por isso é a representação da morte da juventude; por sua vez, Nerina aparece quando o poeta retorna de Florença e revê a casa paterna, cheia de lembranças e recordações, sendo uma delas Nerina, que já está morta. Assim, Sanctis aponta que:

A verdade é que Leopardi ficava como que encantado diante de cada mulher, porque em cada uma não via esta ou aquela, mas a mulher, ou antes, a sua dama, a criatura de seu espírito. Cada mulher era a sua mulher, e em verdade já não era essa, tornava-se a sua dama. O sentimento real da mulher tem-no aquele que, nascido na primeira imaginação juvenil e tendo conquistado força de afeto, ama tal dama. Este é amor. Este é o sentimento da mulher. Leopardi poetizava a mulher, transformava-a, fazia dela uma única criatura. E essa criatura da imaginação dele esvanecia-se diante dele como um fantasma, assim como lhe fugia a vida.²⁰⁷

Leopardi começa a desmontar o princípio de encarnar na mulher algum ideal. Para desidealizá-la, como em Álvares de Azevedo, Leopardi figura a mulher como vaporosa, etérea, como se não houvesse mais solo cultural e histórico que a fizesse portar princípios morais ou filosóficos.

Analogamente, observa-se que, para Álvares de Azevedo, a beleza feminina torna-se etérea e vaporiza-se. Um tema comum a Leopardi, Álvares de Azevedo e tantos outros é a historicidade das formas artísticas. Azevedo está falando da crise dos valores morais, de sua derrocada no contexto de queda do antigo regime e da decadência dos valores pela ascensão do capitalismo. O amor cortês, as canções de amor foram próprias de seu tempo. Hoje, nessa ótica, elas só podem ser atualizadas de acordo com novos valores. Trata-se da batalha entre “clássicos” e românticos.

4.2.1 A MÃE

A série de poema “Hinos de profeta” é composta de três partes denominadas “Um Canto do Século”, “Lágrimas de sangue” e “A tempestade”. A imagem materna aparece logo no primeiro deles. Em “Um Canto do Século”, o eu-lírico debruça-se sobre lembranças do passado de maneira melancólica, uma vez que a sua morte parece ser iminente. Cada estrofe é

²⁰⁶ Ibidem, p. 298.

²⁰⁷ SANCTIS, Francesco de. *Ensaaios críticos*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993, p. 305-306.

formada por seis versos, sendo os dois primeiros decassílabos e o terceiro hexassílabo, métrica que se repete do quarto ao sexto verso. O esquema de rimas é AABCCB:

Debalde nos meus sonhos de ventura
Tento alentar minha esperança morta
E volto-me ao porvir;
A minha alma só canta a sepultura,
Nem última ilusão beija e conforta
Meu suarento dormir...

Debalde! que exauriu-me o desalento:
A flor que aos lábios meus um anjo dera
Mirrou na solidão...
Do meu inverno pelo céu nevoento
Não se levantará nem primavera
Nem raio de verão!

Invejo as flores que murchando morrem,
E as aves que desmaiam-se cantando
E expiram sem sofrer...
As minhas veias inda ardentes correm,
E na febre da vida agonizando
Eu me sinto morrer!

Tenho febre – meu cérebro transborda...
Eu morrerei mancebo, inda sonhando
Da esperança o fulgor!
Oh! cantemos ainda! a última corda
Inda palpita.... morrerei cantando
O meu hino de amor!

Meu sonho foi a glória dos valentes,
De um nome de guerreiro a eternidade
Nos hinos seculares:
Foi nas praças, de sangue ainda quentes,
Desdobrar o pendão da liberdade
Nas frentes populares!²⁰⁸

Na primeira estrofe, o eu-lírico declara que não tem mais expectativas no porvir por conta de sua “esperança morta”, a sua alma “só canta a sepultura”. O eu-lírico define e agoniza, até mesmo inveja as aves que “expiram sem sofrer” e declara que “eu morrerei mancebo”. Enquanto no primeiro prefácio à *Lira dos Vinte Anos* o eu-lírico deixa claro que aqueles poemas “são os primeiros Cantos de um pobre poeta”, aqui o eu-lírico aproxima-se dos últimos, pois mesmo com sua morte próxima, pede que “cantemos ainda! a última corda”, manifestando desejo de ainda criar esse último poema antes de sua morte.

²⁰⁸AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 122-123.

A sexta, sétima, oitava e nona estrofe iniciam-se com “Meu amor foi”, em que o eu-lírico elenca o que amou.

Meu amor foi a verde laranjeira
Cheia de sombra, à noite abrindo as flores
 Melhor que ao meio-dia:
A várzea longa – a lua forasteira
Que pálida como eu, sonhando amores,
 De névoa se cobria.

Meu amor foi o sol que madrugava,
O canto matinal dos passarinhos
 E a rosa predileta...
Fui um louco, meu Deus! quando tentava
Descorado e febril manchar nos vinhos
 Meus louros de poeta!

Meu amor foi o sonho dos poetas–
O belo – o gênio – de um porvir liberto
 A sagrada utopia.
E à noite pranteei como os profetas,
Dei lágrimas de sangue no deserto
 Dos povos à agonia!

Meu amor!... foi a mãe que me alentava,
Que viveu e esperou por minha vida
 E pranteia por mim...
E a sombra solitária que eu sonhava
Lânguida como vibração perdida
 De roto bandolim...²⁰⁹

Dentre as definições do que o seu amor foi estão “a verde laranjeira”, “a várzea longa”, “o sol que madrugava”, “o canto matinal dos passarinhos”, “a rosa predileta”, “o sonho dos poetas”, “a sagrada utopia” e, por fim, a mãe. É interessante notar que, ao contrário das outras estrofes, neste em que cita a mãe há a presença de três pontos, como se o eu-lírico desse uma pausa e buscasse em sua memória essa lembrança materna. No amor de Deus é único, absoluto, não há nem um outro amor que seja igual a esse. Todos os demais amores estão descritos no passado, nada restou, amor da natureza, da laranjeira, amor como o sonho de ser poeta, o amor de mãe, todos eles ficaram presos no passado, morreram todas as utopias, todas as crenças. Já o amor por Deus surge no presente. Ele ainda não se tornou ateu.

Em “Lembrança de morrer”, o eu-lírico também discorre sobre sua morte, mas, diferentemente de “Um canto do século”, em que há desespero e sofrimento, o discurso dessa vez é mais resignado. Há nele uma reflexão e exposição de suas lembranças e desejos, como uma espécie carta de um suicida. O poema conta com doze estrofes de quatro versos

²⁰⁹ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 123.

decassílabos, com exceção da primeira estrofe, em seu quarto verso hexassílabo, em um esquema de rimas ABAB:

Quando em meu peito rebentar-se a fibra
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente.

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

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro
— Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade — é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.²¹⁰

O eu-lírico deseja, já na primeira estrofe, que “não derramem por mim nem uma lágrima” e que nenhuma manifestação de alegria “se cale por meu triste pensamento” no episódio de sua morte, além de colocar seu falecimento como um alento, pois “eu deixo a vida como deixa o tédio”. A única saudade que declara levar é aquela dos tempos em que havia uma “amorosa ilusão” e dentre elas está a figura materna:

Só levo uma saudade - é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas ...
De ti, ó minha mãe, pobre coitada
Que por minha tristeza te definhas²¹¹

Numa possível lembrança de sua infância, ele relembra essa mãe que velava por seu sono, como uma figura de proteção. Além disso, essa figura materna sentia os sofrimentos do filho como se fossem os dela e por isso definhava. Existe um sentimento de pena pela mãe em “pobre coitada”, o eu-lírico agradece por essa proteção e sacrifício direcionados a ele quando criança. Aí novamente, tal como o poema que precede a *Lira*, a figura materna aparece como aquela que sacrifica-se pelo filho sem pedir nada em troca e que por isso é adorada, de modo que aproxima-se do tratamento oferecido a uma santa.

²¹⁰ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 135.

²¹¹ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 135.

No poema “A minha mãe” essa adoração fica ainda mais clara. O poema conta com quinze estrofes com quatro versos cada uma, com exceção dos dois últimos, com três versos. Os versos são decassílabos e apresentam rimas ABAB, sendo as duas últimas estrofes ABA BAB:

És tu, alma divina, essa Madona
Que nos embala na manhã da vida
Que o amor indolente se abandona
E beija uma criança adormecida²¹²

Já no primeiro verso, ele considera que a mãe tem “alma divina” e a relaciona com a figura da Madona. É a mãe que beija “uma criança adormecida”, criança essa que não é especificada, o que pode ser observado no uso do artigo indefinido “uma”. Essa criança não se refere apenas ao eu-lírico, mas a todas as crianças que possuem essa figura materna a velar por elas em seu sono, tal como em “Lembrança de morrer”.

No leito solitário és tu quem vela
trêmulo o coração que a dor anseia.
Nos ais do sofrimento inda mais bela
Pranteando sobre uma alma que pranteia,²¹³

O leito onde a criança dorme é solitário, mas é a figura materna que está ali para proteger a criança de sua solidão, o coração dele anseia a dor, sendo por isso velado pela mãe. Trata-se de um culto da dor, um elogio dela. Ela é ainda mais bela pranteando o pranto dele, é o ato de prantear pelo filho que chora que embeleza a mãe.

E se pálida sonhas na ventura
O afeto virginal, da glória e do brilho,
Dos sonhos no luar, a mente pura
Só delira ambições pelo teu filho!²¹⁴

A mãe é caracterizada como “pálida” e dona de “afeto virginal”. A donzela do poema “No mar”, analisado anteriormente, também é descrita desse modo, porém com a presença de desejo carnal, e a figura feminina é descrita com um “véu de palidez” e “como virgem que desmaia”:

Pensa em mim, como em ti saudoso penso,
Quando a lua do mar se vai doirando:
Pensamento de, mãe é como incenso

²¹² Ibidem, p. 291.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 291.

Que os anjos do Senhor beijam passando.

Criatura de Deus, ó mãe saudosa
 No silêncio da noite e no retiro
 A ti via minh'alma esperançosa
 E do pálido peito o meu suspiro!

Oh! ver meus sonhos se mirar ainda
 De teus sonhos nos mágicos espelhos!
 Viver por ti de uma esperança infinda
 E sagrar meu porvir nos teus joelhos²¹⁵

O eu-lírico retribui os gestos maternos de forma saudosa, como um filho devoto a essa figura sagrada. Os “anjos do Senhor” abençoam os pensamentos da mãe que é uma “Criatura de Deus”. Tal como em “Como as flores de uma árvore silvestre”, em que o eu-lírico deposita uma coroa de flores no seio materno, em “À mãe” ele quer “sagrar meu porvir nos teus joelhos”, o que remete novamente à imagem de um devoto que vai à Igreja pedir bênçãos a uma santa.

E sentir que essa briza que murmura
 As saudades da mãe bebeu passando !
 E adormecer de novo na ventura
 Aos sonhos d'oiro o coração voltando !

Ah ! se eu não posso respirar no vento,
 Que adormece no valle das campinas,
 A saudade de mãe no desalento,
 E o perfume das lágrimas divinas,

Ide ao menos, de amor meus pobres cantos,
 No dia festival em que ela chora,
 Com ela suspirar nos doces prantos,
 Dizer-lhe que também eu sofro agora!

Se a estrella d'alva, a pérola do dia,
 Que vê o pranto que meu rosto inunda,
 Meus ais na solidão lhe não confia
 E não lhe conta minha dor profunda,²¹⁶

É construído um ideal de mãe como aquela cujos desejos são espelho dos desejos do filho, pois está sempre ao lado dele, seja na alegria, seja no desespero, seja partilhando dos mesmos sonhos, em presença ou em ausência. Até a metade do poema, o eu-lírico e a mãe estão sempre juntos quando ele sofre e anseia pela dor e quando ela deseja que ele tenha

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 291-292.

glória com suas poesias, é como se a subjetividade dos dois não se dissociassem, como se fossem o mesmo, sem alteridade.

Quando a figura materna está ausente, o eu-lírico a pressente na lua no mar, no silêncio da noite e no retiro, na brisa que murmura. Porém, a partir da estrofe “Ah! se eu não posso...” os dois se separam. Ele já não pode mais respirá-la no vento, no vale, pelas campinas. A partir de então, ele sofre como ela. A forma de comunicação não é mais pela natureza, mas apenas por meio de cantos, desse poema que ele escreve. A estrela d’alva não pode mais levar a ela o ais dele na solidão. O perfume dos céus abandonou sua mãe desde que a flor de seu peito desbotou. O eu-lírico entra em profundo sofrimento, pois caiu em ceticismo e deixou de se comunicar com a figura materna.

O sentimento de saudade que eu-lírico nutre em relação a essa figura materna persiste, tal como em “Hinos de Profeta”. Se na infância a mãe ao lado do leito era uma figura de consolo e conforto, o eu-lírico, que agora sofre e está em pranto, deseja novamente essa figura que o afague. Porém, na estrofe seguinte observa-se que essa mãe não virá ao encontro do eu-lírico:

Que a flor do peito desbotou na vida
E o orvalho da febre requeimou-a ;
Que nos lábios da mãe na despedida
O perfume do céu abandonou-a!...

Mas não irei turvar as alegrias
E o júbilo da noite sussurrante,
Só porque a mágoa desnudou meus dias,
E zombou de meus sonhos delirantes.²¹⁷

Ainda que essa ausência materna claramente o afete, como o eu-lírico descreve até essa estrofe, ele afirma que essa mágoa não o levará a “turvas as alegrias/ E o júbilo da noite”. Porém, nas próximas estrofes continua recordando a mãe:

Tu bem sabes, meu Deus ! eu só quisera
Um momento sequer lhe encher de flores,
Contar-lhe que não finda a primavera,
A doirada estação dos meus amores;

Desfolhando da pálida coroa
Do amor do filho a perfumada flor
Na mão que o embalou, que o abençoa,
Uma saudosa lágrima depor!

Sufocando a saudade que delira
E que as noites sombrias me consome,

²¹⁷ Ibidem, p. 292.

O nome delia perfumar na lyra,
De amor e sonhos coroar seu nome !....²¹⁸

No poema, é possível observar que mãe é cultuada como uma Virgem, construindo um ideal de mãe subjetivo. Estava em voga no período a ideia de mãe protetora, acolhedora, responsável única pelo bem estar dos filhos, constituindo o ideal burguês de mãe que é novidade nesse momento. Na França, naquela época, havia um reforço da ideia cristã de mãe associada à Virgem e a construção, como nesse poema, de um ideal de maternidade.

Como pôde ser observado, a figura da mãe em Álvares de Azevedo dialoga com a pureza e maternidade personificadas na figura da Virgem Maria, muito difundida no século XIX a fim de ser um exemplo para meninas e mulheres. No poema, o eu lírico subjetiviza a figura materna com a intenção de distender sua própria ideia sobre o que seria a maternidade e expressar os seus anseios por esse ideal de mãe. No segundo prefácio à Lira, será possível observar outros símbolos que o autor pretende representar.

4.2.2 A DONZELA

“No mar” é primeiro poema da primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*. Composto por nove estrofes de versos hexassílabos cada, com um esquema de rima em AABCCB, o poema conta com uma epígrafe de versos da obra *Aldo, o rimador* de George Sand, escritora e memorialista francesa por quem Azevedo nutria grande admiração:

Les étoiles s'allument au ciel, et la brise
du soir erre doucement parmi les fleurs :
rêvez, chantez et soupirez.²¹⁹

Nessa epígrafe é possível observar imagens que fazem referência à natureza, como “estrelas” (“étoiles”), “céu” (“ciel”), “brisa” (“brise”) e “flores” (“fleurs”), elementos que são ambientadas na noite (“noir”), tempo em que a mente irá despertar para o sonho (“revez”) e suspiros (“sospirez”), que são citados no último verso. Esses versos já sugerem um ambiente noturno, obscuro, mas ao mesmo tempo mágico e espaço para memórias eróticas.

No primeiro verso do poema é possível notar que o eu-lírico trata de uma lembrança ou sonho com a mulher amada, com verbos que aparecem no pretérito imperfeito, como “era”,

²¹⁸ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 291.

²¹⁹ “As estrelas se iluminam no céu, e a brisa noturna/vagueia delicadamente entre as flores:/sonhe, cante e suspire. (tradução própria). AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 53.

“embalada” e “dormias”. Esse tempo verbal remete à ideia de um acontecimento passado mas que ainda não foi terminado nesse mesmo pretérito, mas que no presente incide sobre a mente do eu-lírico:

Era de noite — dormias,
De sonho nas melodias,
Ao fresco da viração;
Embalada na fálua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração! ²²⁰

Essa recordação é construída por meio da *delectatio morosa*, em que o eu-lírico discorre sobre a lembrança do objeto erótico, no caso a mulher adormecida, de forma lenta, como se cada palavra aumentasse cada vez mais o seu prazer. Os elementos relacionados à paisagem natural e noturna fazem do ambiente do poema incerto e misterioso. A descrição suave do ambiente deriva de elementos como a frescura da brisa marina e o embalo, juntamente com os suspiros do poeta, da falua ao clarão da lua, como se a natureza também colaborasse para o sonho da amada lembrado pelo poeta.

O poema desenvolve-se como uma cantiga de amor em que o poeta, olhando para o passado, rememora a sensualidade da amada enquanto ressenete-se de sua falta no presente no processo por meio da *delectatio morosa*. Essa distância entre o trovador e a donzela era essencial para a narrativa das cantigas trovadorescas, uma vez que reforçava a ideia do amor infeliz, em que o trovador cantava à donzela, mas ela nunca poderia ser alcançada.

Georges Duby aponta que, com o “Renascimento do século XII”, a Europa estava em crescimento e passou por modificações sociais e religiosas, dentre elas a concepção de amor, que antes era considerado egoísta e agora é concebido como um dom. Esse amor “bom” agora era projetado para o espiritual e divino, centrado na figura de Deus. Há o reforço, por parte da Igreja Católica, da ideia do matrimônio como sacramento, sendo assim, o irmão mais velho deveria casar-se para que a autoridade familiar pudesse se centrar nele, enquanto os irmãos mais novos eram incentivados ao celibato, para não gerarem herdeiros legítimos que levariam a uma divisão do patrimônio.

Assim, restava a esses cavaleiros o desejo de seduzir a dama mais proibida, como a esposa de seu senhor, o que era tido como um troféu. Para conter a possibilidade de violência ou rapto dessas mulheres, estabelece-se a cortesia, em que a dama poderia ser cortejada, mas à distância e de maneira delicada. Ao mesmo tempo que a mulher incita os desejos, também é

²²⁰ Ibidem.

fonte de frustração, porque o amor nunca é concretizado. O espaço dos palácios, onde os príncipes recebiam os trovadores, era considerado um espaço de educação, em que o homem “cortês” aprendia como tratar uma dama.²²¹

Observa-se, na segunda estrofe do poema, que a mulher é descrita justamente como um objeto de desejo do eu-lírico:

Ah! que véu de palidez
Da langue face na tez!
Como teus seios revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos!²²²

A donzela é descrita com uma face pálida, além de apresentar uma quietude, o que remete à uma estátua já que, sem ação, serve à prática contemplativa do eu-lírico. Essa descrição assemelha-se ao “belo ideal” definido por Azevedo como gracioso e suave no prefácio ao “Conde Lopo”. Ao mesmo tempo, o poema remete à sugestão de um erotismo como pode ser observado na languidez do rosto da donzela e seus seios que aparecem “revoltos” e “palpitavam”, apresentando uma imagem altamente sensual. Além disso, eu-lírico beija seus cabelos, em um desejo de possuir sexualmente essa figura, como se quisesse corromper essa beleza estática.

Pelos versos curtos e melodiosos, também dialoga com as cantigas de amor trovadorescas. Instalando-a no passado, limita a sua representação a tempo anterior ao presente da enunciação, a um passado recente. Os poemas trovadorescos geralmente estavam acompanhados de instrumentos musicais, pois assim eram cantados em performances públicas, o que fez com que os poetas explorassem os ritmos da linguagem.²²³

Na terceira estrofe, o prazer derivado da *delectatio morosa* intensifica-se, enquanto a figura feminina ainda permanece quase imóvel. O eu-lírico pergunta “Sonhavas?”, afirma também que, permanecendo desperto, seus os toques e beijos intensificam o seu prazer com a visualização da imagem que se torna mais intenso:

Sonhavas? — eu não dormia;
A minh' alma se embebia
Em tua alma pensativa!

²²¹ DUBY, Georges. A propósito do Amor Chamado Cortês. (1983). In: _____. *Idade Média, idade dos homens* – do amor e outros ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 28.

²²² AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 53.

²²³ DUBY, Georges. A propósito do Amor Chamado Cortês. (1983). In: _____. *Idade Média, idade dos homens* – do amor e outros ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 34.

E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
As folhas da sensitiva!²²⁴

Na estrofe, o eu-lírico aponta a sua alma embebida na alma da donzela, dando um caráter espiritual a essa contemplação amorosa, o que também aproxima o poema à uma cantiga de amor. Denis Rougemont sugere que a mulher cantada nas cantigas de amor corresponderia à parte espiritual do homem, por conta da religião dos cátaros que “celebra a Dama dos pensamentos, a idéia platônica do princípio feminino, o culto do Amor contra o casamento e, ao mesmo tempo, a castidade”²²⁵. A mulher seria, então, a “Anima ou, mais precisamente, a parte espiritual do homem, aquela por que sua alma aprisionada no corpo clama através de um amor nostálgico que somente a morte poderá satisfazer”²²⁶. Essa representação feminina remete ao culto do “eterno feminino”, pois eleva o homem a outro plano.

É esse “eterno feminino” que é cantado por Dante e Petrarca. Assim, a personagem Laura que aparece no *Cancioneiro* de Petrarca, que parte da crítica considera que tenha sido inspirada em uma mulher que realmente o autor conheceu e amou, dentro da criação poética medieval representa um conceito de amor inalcançável, tal como a personagem Beatriz de Dante. Os escritores do período buscavam uma sublimação por meio da figura da mulher e do amor:

Que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz. Em toda a lírica e na lírica de Petrarca e Dante há somente um tema: o amor; não o amor feliz, pleno ou satisfeito (esse espetáculo nada pode engendrar), mas, ao contrário, o amor perpetuamente insatisfeito; enfim, há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas ou mil vezes repete seu lamento, e uma bela, que sempre diz não.²²⁷

Na próxima estrofe, o ambiente noturno corresponde a esses desejos, como se permitisse cada vez mais as ações do eu-lírico. Já na estrofe abaixo a presença de imagens sinestésicas, como a visão do brilho do mar em “ardentias” do mar e o olfato em “perfumes no vento”.... A homologia entre os sentimentos do sujeito lírico e a natureza leva todo o ambiente a incorporar, nas fosforescências das ardentias e no brilho intenso do luar, a mesma sensualidade em que experimentada pelo sujeito lírico, o que proporciona uma aproximação mais de perto e com certo vigor plástico da lembrança da cena descrita.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 62.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ibidem, p. 63.

E que noite! que luar!
 E que ardências no mar!
 E que perfumes no vento!
 Que vida que se bebia
 Na noite que parecia
 Suspirar de sentimento!²²⁸

Nessa estrofe acima também é possível observar um uso maior de pontos de exclamação, que enfatizam a excitação do eu-lírico, como se o auge daquele desejo estivesse próximo. Os sentidos do poeta se aguçam ainda mais com a aproximação do poeta do corpo de sua amada, o que permanece nas estrofes seguintes:

Minha rola, ó minha flor,
 Ó madressilva de amor!
 Como eras saudosa então!
 Como pallida sorrias
 E no meu peito dormias
 Aos ais do meu coração!

O eu-lírico utiliza duas vezes o pronome possessivo “minha”, numa sugestão de que ela agora lhe pertence carnalmente. Ela também é uma “madressilva de amor”, numa referência à espécie *Lonicera japonica*, planta que apresenta uma floração frequente e aroma mais intenso à noite. A comparação entre a amada e essa espécie arbórea sugere que a amada, nesse ambiente noturno, pudesse “aflorar-se”, ou seja, seu corpo estaria pronto para a consumação do desejo do eu-lírico e do da amada. Mesmo em sua palidez ela sorri e está semi-acordada nos braços do eu-lírico, o poeta experimenta prazer contemplando-a os movimentos dela durante o sono.

O corpo da donzela é uma representação de uma arte restrita ao passado, mas altamente sensual. Embora algumas cantigas de amor possam ser elegíacas, em que há o lamento da perda e a distância do amado, outras podem ser altamente sensuais, como é o caso do poema de Álvares de Azevedo nesse sofrimento amoroso que é, ao mesmo tempo, dolorido e sensual. Esse sentimento do amor infeliz nas cantigas galego-portuguesas é expresso na *coita amorosa*, que é o cantar do sentimento de infelicidade, como a separação e a saudade porque o sentimento não é realizado

Sobre essa dualidade da *coita amorosa*, Lênia Monghelli aponta que principal tema abordado pelos trovadores é o paradoxo entre dois pólos, o Bem e o Mal, embate que marca a Idade Média pelo conflito religioso entre o sagrado e o profano, ou seja, a figura de Deus e do

²²⁸ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 53.

Demônio, do mesmo modo, o amor também era concebido por meio dos contrários e tornou-se tema presente na poesia, o que contribuiu para a evolução da poesia lírica, assim existe: “[...] de um lado, ela, a dame sans merci que sempre se recusa, que diz "Não" a todas as investidas, que se deixa quando muito contemplar à distância; de outro, sem sucesso, que se curva à imperiosa vontade, que cumpre rigorosos rituais de submissão e que vive sequioso de desejo”²²⁹.

A autora observa uma “tensão dos contrários”, pois há uma tensão entre o amor e a recusa e o sonho com a amada e a realidade do amor não concretizado. A mulher é vista como um bem mas ao mesmo tempo como um mal. O amor da mulher eleva o homem, pois ele busca provar seus atributos físicos e espirituais para receber o amor da dama como recompensa, porém, o êxtase da espera pelo resultado da conquista não vem, o que aumenta ainda mais a tensão. Se por um lado existe o desejo de possuir a mulher, que escraviza o amante, por outro, a figura da mulher aproxima-se então a de uma santa que é louvada por sua beleza e divindade mas que nunca pode, de fato, ser possuída²³⁰. Assim, a rejeição não é um empecilho para o eu-lírico, pelo contrário, é um estímulo que aumenta o desejo, recurso que é utilizado no poema, uma vez que no decorrer dos versos o desejo está sempre em crescimento:

E que noite! que luar!
 Como a brisa a soluçar
 Se desmaiava de amor!
 Como toda evaporava
 Perfumes que respirava
 Nas laranjeiras em flor!²³¹

A sexta estrofe inicia-se do mesmo modo que a quarta estrofe, com a exaltação do ambiente noturno: “E que noite! que luar!”. Essa repetição mantém o leitor na espera da consumação do ato sexual que é sugerida duas estrofes antes. Nessa espera, o deleite também cresce. Os elementos naturais também estão possuídos por esse desejo, já que brisa “se desmaiava de amor” por respirar o perfume da amada impregnado nas flores da laranjeira. O cheiro do corpo da amada causa delírios no eu-lírico, levando-o a adentrar a esfera do sonho em que ela se encontra.

²²⁹ MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *Fremosos Cantares*. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 5-6 (Introdução).

²³⁰ *Ibidem*, p. 6-8.

²³¹ *Ibidem*, p. 54.

Na sétima estrofe, a amada suspira de prazer sensual. Como nas cantigas de amor, essa estrofe repete em paralelismo e com modificação os versos finais da terceira estrofe: “E tremias, bela amante/A meus beijos, semelhante/Às folhas da sensitivas!”:

Suspiravas? que suspiro!
 Ai que ainda me deliro
 Sonhando a imagem tua
 Ao fresco da viração
 Aos ais do meu coração,
 Embalada na falua!²³²

Tal como a repetição anterior “E que noite! Que luar”, essa repetição dos versos pode reafirmar o desejo do eu-lírico ainda no presente da enunciação: “[...] a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado”²³³, em um paralelismo que aproxima-se das cantigas de amor. Na próxima estrofe há duas comparações entre as águas marítimas e a amada:

Como virgem que desmaia
 Dormia a onda na praia!
 Tua alma de sonhos cheia
 Era tão pura, dormente,
 Como a vaga transparente
 Sobre seu leito de areia!²³⁴

O eu-lírico equipara a virgem que desmaia e dorme a uma onda da praia. Já a alma dela em sonhos sobre o leito de areia aproxima-se da vaga transparente. Ela se move da falua para a areia, assim como a alma dela se movimento como uma vaga do mar, metáfora de reinos transcendentais em que a alma dela e a do poeta podem divagar.. Do mesmo modo, a vaga é uma onda alta, indicando, com isso, que, para o poeta, a alma virgem dela vaga por altos espaços.

Mesmo após a donzela suspirar de desejo, ela é descrita como virgem e pura na penúltima estrofe do poema, pois a onda que dorme é comparada com uma “virgem que desmaia” e logo em seguida, a donzela é descrita como “pura”, tal como a onda que se encontra na praia. Por isso, essa pureza não é em relação ao corpo da amada, mas sobre sua alma, que se movimenta com o movimento do mar.

²³² AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999.

²³³ SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Ateliê Editorial: Cotia, 2002, p. 47.

²³⁴ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 53.

Essa não concretização sexual remete à narrativa do amor infeliz, uma vez que a consumação do amor nunca ocorre de fato, é apenas contemplação. O amor pressupõe a castidade e a vassalagem amorosa, em que o homem é servo da mulher, louvando sua beleza e superioridade.

A última estrofe de “No mar” apresenta exatamente os mesmos versos da primeira estrofe, encerrando essa lembrança da mesma maneira que começou, assim, o poema se fecha com isso em círculo, com o retorno do mesmo, remetendo a um tempo que dura em sua circularidade. Essa circularidade também resgata a durabilidade da coita de amor e da cantiga trovadoresca desde a Idade Média até a temporalidade imediatamente anterior ao presente da enunciação do poema.

Com a utilização do recurso da *delectatio morosa* em “No mar”, fica claro o interesse do autor em despertar um deleite crescente no leitor. Tal como descrito no prefácio ao “O Conde Lopo”, o objetivo não é criar uma poesia moral, mas uma poesia que represente o belo ideal, e a representação da figura da mulher é construída de acordo com esses objetivos.

Essa retórica amorosa da poesia trovadoresca é resgatada inicialmente por Rousseau em seu romance *Julie, ou nova Heloísa*, tendência que também pode ser observada em outros autores românticos como Jean Paul, Hölderlin e Novalis, por meio de busca de uma paixão transcendental²³⁵.

No caso do Brasil, os indianistas utilizaram recursos das cantigas trovadorescas para metaforizar a Nação brasileira, como é o caso de Gonçalves Dias. Como observa Cilaine Alves Cunha, na poesia de Dias é possível observar “novos valores culturais e padrões morais de conduta considerados adequados ao processo de construção da nação”²³⁶, assim, o autor utilizou algumas formas da poesia trovadoresca para recriar uma identidade brasileira de forma a criar um símbolo heróico ligado à sociedade indígena:

No indianismo de Gonçalves Dias, a identificação da cultura aborígine na popular realiza-se por meio de uma recriação do trovadorismo medieval. O tipo indígena gonçalvino caracteriza-se pelo primado de forças sensíveis, mas não irracionais, pelo uso prático da imaginação nos afazeres diários da comunidade e por uma acentuada sensibilidade estética, perceptível, por exemplo, em seu hábito de cantar seus feitos aos sons do boré.²³⁷

²³⁵ Ibidem, p. 181.

²³⁶ HOBBSAWM, Eric J. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997, p. 27.

²³⁷ CUNHA, Cilaine Alves. “A invenção da tradição brasileira. Gonçalves Dias”. *Miscelânea: revista de literatura e vida social*, Assin, 23, 2008, p. 31-32.

Já Denis Rougemont aponta o resgate dos autores românticos da concepção do “eterno feminino” presente nas cantigas trovadorescas:

“a concepção da mulher entre os celtas não deixa de lembrar a dialética platônica do Amor. Para os druidas, a mulher representa um ser divino e profético. É a Véleda dos Mártires, o fantasma luminoso que surge na visão do general romano perdido em seu devaneio noturno: "Sabes que sou fada?", diz ela. Eros revestiu a aparência da Mulher, símbolo do além e dessa nostalgia que faz com que desprezemos as alegrias terrestres. Mas trata-se de um símbolo equívoco, pois tende a confundir a atração do sexo e o Desejo sem fim. A Essylt das lendas sagradas, "objeto de contemplação, espetáculo misterioso", era o convite ao desejo do que está além das formas encarnadas. Mas ela é bela e desejável em si... E, contudo, sua natureza é fugidia. "O Eterno feminino nos arrasta", dirá Goethe. E Novalis: "A mulher é a finalidade do homem." ²³⁸

Esse “eterno feminino” foi utilizado por Azevedo, já que o autor realiza uma reestilização do trovadorismo de modo a construir uma representação feminina de uma virgem estática, virtuosa e mórbida metaforizando um princípio de arte virtuosa, edificante, regular e simétrica, tida como clássica.

Azevedo atualiza, por exemplo, o conceito do amor das cantigas para o conceito de amor romântico do século XIX. A figura de Don Juan, citada em alguns de seus poemas, seria uma “antítese perfeita das duas virtudes do amor cavalheiresco: a candura e a cortesia”²³⁹. Assim, do mesmo modo que Don Juan é puro na sua busca amorosa, é levado por seu desejo infinito e insaciável.

A figura da mãe também remete às cantigas trovadorescas. Segundo Rougemont, em resposta ao culto dessa mulher idealizada dos cátaros, a Igreja católica teria respondido com a difusão do culto mariano no século XII: “Em face desta ascensão poderosa e como que universal do Amor e do culto da Mulher idealizada, a Igreja e o clero não podiam deixar de opor uma crença e um culto que respondessem ao mesmo desejo profundo, nascido da alma coletiva. Era preciso "converter" esse desejo, deixando-se ao mesmo tempo levar por ele, mas como que para melhor captá-lo na poderosa corrente da ortodoxia.”, como visto anteriormente.

4.3 A MULHER NA SEGUNDA PARTE DA *LIRA*

4.3.1 A MULHER FATAL

²³⁸ ROUGEMONT, Denis. Eros ou o desejo sem fim. In: *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

²³⁹ ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p.175.

A figura da mulher fatal foi, juntamente com o mito do “eterno feminino”, um resgate realizado pelos românticos. Mário Praz aponta que essa representação feminina é antiga, como a figura bíblica de Eva, que leva o homem ao pecado, ou até mesmo Lilith, que foi a primeira a ser expulsa do paraíso. Já na época elisabetana, por uma inspiração dos costumes da Itália na Renascença, dramaturgos utilizaram em suas obras personagens que “semeiam ruína e a perdição entre os homens” como Vitória de Trombone, Lucrecia Borgia e Duquesa de Challant, figuras históricas que seriam marcadas por sua beleza e poder, mas que utilizavam de seus atributos para seduzir e conseguir o que desejassem dos homens.

Em relação ao período romântico, Praz observa uma popularização positiva da figura da mulher fatal. Se antes ela se ligava ao reino baixo dos vícios, agora ela passa a ser heroicizada. O resgate desse mito teria se dado por conta dos “paroxismos” da poesia romântica, ou seja, a aproximação afirmativa do belo com o demoníaco. Por conta da admiração romântica por uma “energia também funesta, sobretudo funesta”²⁴⁰, agora as paixões são direcionadas para dois tipos de mulheres: a diabólica e a angélica. Assim, se antes Eva ou Lilith eram punidas por seus erros no Paraíso, agora a bela mulher fatal, ainda que represente algum perigo ao homem, é desejada e digna de lugar de destaque nas artes.

Praz aponta como precedente da mulher fatal romântica a personagem Biondetta de *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte. Na obra, a personagem transveste-se com trajes masculinos e, sob o nome de Biondetto, busca conquistar Don Alvare. Ao final, a personagem revela ser o diabo e abandona Alvare. Uma obra similar é *Monk* (1775), de Matthew Gregory Lewis, em que a personagem Matilda, uma maga, transveste-se de noviço para conquistar um monge com seus poderes mágicos, para, ao final, revelar-se também uma personagem demoníaca.

Para o crítico, essas personagens, principalmente Matilda, foram precursoras de mulheres fatais como a Velléda de Châteaubriant, a Sallambô de Flaubert, a Carmen de Mérimée, a Cécily de Sue e a Cochita de Piere Louis. Em Chateaubriand, encontramos a personagem Velléda de *Les Martyrs*, uma maga que apresenta semelhanças com Matilda. Com vestes e cabelos desarrumados, ela realiza sacrifícios para alcançar o poder e conquistar Eudore. Em Merimé, a personagem Carmen é uma cigana e feiticeira que também conta com uma sedução demoníaca, um tipo de mulher fatal inspirado na Espanha. Com Sue, temos Cécily de *Mistères de Paris*, uma mulher diabólica e corrupta a ponto de ser enviada à prisão perpétua.

²⁴⁰ PRAZ, Mario. *A Carne a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 181.

Assim, a figura da mulher fatal conta com características como beleza, frieza, relação com o mágico e o demoníaco e, além disso, com o exotismo. Diferente do místico, o exotista transporta-se para um outro tempo e lugar para que possa imaginar a realização de suas fantasias, como um outro país ou até mesmo outro período histórico. Por essa razão, o exotismo é uma “manifestação sensual e artística a partir de sua própria natureza”²⁴¹, já que o artista cria uma ilusão da existência de um espaço em que pode realizar o que deseja, assim, o exotista afirmaria o mundo dos sentidos, diferente do místico, que o nega.

Para ele, no caso dos românticos, houve um exotismo específico em que, ao projetar-se fora do seu presente, adentra o “êxtase”, apresenta um sentido mágico e metafísico que passa a aplicar-se em relação à beleza feminina. Gautier seria o fundador do “esteticismo exótico”²⁴². Em *Une nuit de Cléopâtre*, observa-se um exemplo da mulher fatal sob esse fundo exótico, pois a personagem Cleópatra combina o espaço do oriente com a algolagnia, ou seja, o prazer em levar a dor a alguém ou a si mesmo. A personagem é inatingível e fascina, além de matar o homem que ama, colocado em uma posição passiva e inferior à mulher, características que, segundo Praz, delineiam o perfil da mulher fatal que estabelece-se no romantismo.

A personagem Nyssia, de Théophile Gautier em *Le Roi Candaule*, também obedece a esse tipo de representação, pois apresenta uma beleza tão grande que fascina e que a aproxima de uma deusa, sendo perigosa aos homens mortais. Apesar de seduzir, ela é fria e ignora as paixões humanas. Em uma das passagens, seus dedos assemelham-se a “uma estátua de bronze”, além de ter “um coração de bronze”. Essa característica assemelha-se à personagem de *La Vénus d’Ille*, de Prosper Mérimée, que apresenta braços de bronze sufocando seu jovem esposo, enquanto “desdém, ironia, crueldade se liam em seu rosto, de uma incrível beleza, contudo”. Assim, “a figura da Mulher Fatal que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”.²⁴³

Contudo, as mulheres fatais não são necessariamente diabólicas ou assassinas, podendo ser figuras de extrema beleza que estão mortas há muito tempo e proporcionam aos homens experiências singulares. As personagens presentes nas obras *Omphale* (1854), *Le Pied de Momie* (1840) e *Arria Marcella* (1852), de Gautier, são consideradas mulheres fatais

²⁴¹ Ibidem, 188-189.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 196.

por terem um encanto irresistível que seduz e conduz o homem. São seres fantasmagóricos, pois regressam do mundo dos mortos, sendo figuras associadas ao sonho e ao devaneio.

No caso de *Arria Marcella*, Otaviano se apaixona pela imagem de uma bela mulher em um pedaço de lava, que morrera em Pompeia. Ao voltar ao passado, encontra sua amada e a convida para sua casa. Contudo, seu plano é logrado e ele volta sozinho ao presente, casa-se com outra mulher, e mantém sua primeira amada apenas na lembrança. Em *Omphale*, o herói de apaixona pela figura de Omphale numa tapeçaria, que aparece para ele certa noite. A princípio, ele não está certo se a mulher é sonho ou realidade, mas depois ela se revela como a Marquesa de T***, que tinha o desejo de seduzir o jovem. O herói em *Le Pied de Momie* é atraído pelo pé da múmia da Princesa Hermonthis, que na noite seguinte aparece procurando seu pé, também colocando em dúvida a realidade ou fantasia de sua atração²⁴⁴.

A presença da mulher fatal na obra de Álvares de Azevedo foi, por vezes, ignorada pela crítica. Para Antonio Candido, a representação feminina em Azevedo reflete-se em dois tipos femininos, o da “mulher digna”, que é socialmente valorizada, e o da “mulher vulgar”, que é marginalizada. Ginzburg aponta, ainda, uma continuidade em relação a essa separação das mulheres em dois grupos desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando ao século XIX, em que de um lado está a mulher inalcançável, pura e digna de contemplação e, do outro, a mulher menos valorizada, com quem há de fato um envolvimento sexual. Assim, a figura feminina em Azevedo estaria “de acordo com os valores ideológicos dominantes”²⁴⁵. Contudo, é válido mencionar que a representação da mulher ocupa um espaço simbólico, catártico, no romantismo de Azevedo, sendo por vezes a mulher figuração para a própria poesia.

Contudo, para além da “mulher virgem” e da “mulher vulgar”, Cilaine Alves Cunha observa uma terceira representação feminina na obra de Azevedo, a mulher fatal: “Na obra lírica de Álvares de Azevedo encontram-se três variações desse modelo: a mulher virgem, imaculada e divina; seu oposto, a mulher prostituída e vulgar; e um terceiro e último modelo em que a mulher é retratada como fria, quase sádica e estéril, pintado no poema “Lélia.”²⁴⁶

O nome do poema faz referência ao romance de mesmo nome da escritora francesa George Sand (1804-1876). No poema, o eu-lírico discorre sobre a visão incerta de uma

²⁴⁴ POCHYLÁ, Monika. *La femme fatale dans le récit fantastique*. 2006, 111 f. Tese de doutorado - Masarykova Universitá, Filozofická Fakulta. Brno, 2006.

²⁴⁵ GINZBURG, Jaime. Formas de amor na lírica de Álvares de Azevedo. *Boletim: Do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, UFMG, Vol. 20, n. 27, 2000, p. 5.

²⁴⁶ CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São paulo: Fapesp, 1998, p. 47.

mulher caracterizada como bela, pálida e misteriosa, que além de não ser capaz de amar também não tem uma conexão com Deus. Como será analisado no decorrer desse capítulo, Azevedo apresenta uma grande admiração pela escrita de Sand, por isso, não por acaso, nomeia o seu poema “Lélia”, tal como o romance de Sand, além de abordar em seu poema diversos tópicos também presentes na obra da escritora francesa.

4.3.2 GEORGE SAND SEGUNDO AZEVEDO

No estudo literário *George Sand - Aldo o Rimador*, publicado de forma póstuma em 1855, Azevedo discorre, com admiração e um certo espanto, sobre a obra de Sand. O ensaio é dividido em cinco partes: uma apresentação de George Sand, a análise da escrita da autora, apresentação da obra *Aldo o Rimador*, análise da obra *Chatterton* de Alfred de Vigny, com a qual estabelece relações com a obra de Sand e, por fim, uma análise do livro de Sand. Como nos interessa a visão de Azevedo em relação à figura e obra de Sand, abaixo serão analisados os conteúdos das partes um e dois do ensaio.

Na primeira parte, Azevedo faz uma apresentação de Sand, apontando o “viver desvairado” e o “poetar negro” da escritora francesa, além de apontar sua descrença, desilusão e zombaria ao abordar questões como o casamento; assim, Sand vai contra o que se esperava da mulher no período, que deveria seguir o papel de esposa e mãe e cuidar do lar, além de ser engajada na política e viajar sozinha, o que parecem ser atitudes dignas de atenção segundo Azevedo. Por outro lado, a aproximação da escritora com o socialismo e comunismo é caracterizada como uma “teoria ardente”, sugerindo uma certa radicalidade por parte da escritora. Apesar disso, Azevedo parece colocar Sand como exemplo feminino, a ser seguido pelas mulheres e admirado pelos homens não somente por sua personalidade, mas também nos reflexos de sua vida constantes de sua obra. Destarte, Azevedo parece conectar a personalidade de Sand com o seu fazer poético. A escritora é relacionada a Byron por seu “caráter viril”, ainda que mantivesse, por vezes, “a febre de seus delírios feminis”, o que é um elemento considerado positivo, uma vez que no romantismo o “sentimentalismo apurado” era valorizado.

A segunda parte do estudo é voltada à “moral” na obra de Sand. Azevedo vai contra a crítica da revista de Edimburgo, que, segundo o autor, ofende a vida e honra de Sand, além da visão do crítico literário francês Désiré Nisard, que critica o papel do marido no casamento na obra de Sand. No final dessa segunda parte, Azevedo reforça ainda ideia apresentada no Prefácio a *O Conde Lopo*, a saber: o que importa na poesia é o belo. Portanto, questionar a

moralidade na obra de Sand, tal como fizeram a Revista de Edimburgo e Nisard, não importa para a qualidade de sua poesia, já que a beleza seria superior ao moralismo. Há, porém, uma diferença entre a visão de Azevedo da relação entre a vida da autora e sua obra entre a primeira e a segunda parte do Estudo, já que em um primeiro momento as atitudes diferenciadas de Sand parecem ser o que leva à sua escrita singular, enquanto que nesse segundo momento defende-se que a beleza prevalece sobre a suposta falta de moralidade da escritora. Como já analisado anteriormente, o ato de negar e depois afirmar determinados pensamentos é algo que se repete na obra de Azevedo, o que vai ao encontro da produção estética “dual” do autor.

Não é somente no ensaio crítico *Aldo o Rimador* que Azevedo cita Sand, como pode ser observado em um trecho do poema *O Conde Lopo*, que refere-se à abertura do Canto I e II da primeira parte do poema:

II

A George Sand

Lelia ou Consuelo? Espírito de Byron
 Em fôrmas bellas de mulher ardente,
 Alma de brasa a estremecer contornos
 De voluptuosos, arquejantes seios,
 Voz de mágico cysne em róseos lábios
 Que vivos acendeu da orgia a febre,
 Gênio sublime d'ideais romances
 Cheios de sangue e de blasphemias acerba,
 Como essa tela do pintor flamengo
 De sombrios painéis — Rembrandt o pallido
 — Onde no claro escuro em ar trevoso
 Áurea réstia de luz descaí na fronte
 De cândida visão.
 Mulher sublime
 De poemas infernaes, d'alma descrida
 Em corpo ethereo — George Sand, na terra
 Que peito d'homem que te lesse os cantos
 E alma de poeta que entender pudesse
 Do teu sonhar as harmonias — negras
 Como no escuro temporal o vento
 A ulular nos pinheirais quebrados,
 Nas ribas negras onde o mar rebenta
 Num grito de agonias, oh ! e que alma
 Que não sonhasse-te, em ardentes Sonhos,
 Sequer sentir o ardor desses teus lábios,
 Dos olhos teus de scintillar soberbo,
 De viva inspiração e anhellos igneos,
 E teu seio a ancíar com ondas turvas
 No além do alto mar, por*sob o delle,
 Mulher! qual desses pallidos mancebos
 D'almas de lavas que o condão do gênio

Trazem escripto «na descôr sombria

Da fronte erguida — corações que enleva
 O talisman de arrebatada idéa —
 Que de joelhos no fervor do anhello
 Co'os olhos cegos do orvalhar das lagrimas
 Os lábios trêmulos e a voz cortada
 Não te sonhasse amores?"²⁴⁷

Tal como em *Aldo o rimador*, em que o socialismo de Sand é considerado uma “teoria ardente”, aqui a escritora é caracterizada como “mulher ardente” e com uma “alma de brasa”, acentuando as características “rebeldes” de Sand que, ainda assim, é considerada um “gênio sublime d’ideais romances”, o que demonstra a admiração de Azevedo pela obra da escritora francesa. Os romances de Sand são caracterizados como “cheios de sangue e blasfêmia”, que, apesar desse lado “trevoso”, também possuem uma “áurea réstia de luz”, tal como as obras do pintor holandês Rembrandt (1606-1669), que utilizava o jogo de cores claras e escuras para compor seus quadros. Essa dualidade da obra de Sand, que é “clara” mas também “escura”, remete à dualidade na própria obra de Azevedo, em que, no segundo prefácio da *Lira dos Vinte Anos*, “dissipa-se o mundo visionário e platônico”, cheio de sentimentalismo, para entrar em um “mundo novo”, em que o satírico ganha espaço.

Sand escreve “poemas infernais” e “d’alma descrida”, o que mostra uma relação da escritora com o elemento diabólico, remetido pelo inferno, já que não parece acreditar em Deus. Por conta da tamanha admiração por essa “mulher sublime”, observa-se em Azevedo um desejo de aproximar-se e entender Sand em passagens como “Que peito d’homem que te lesse os cantos/ E alma de poeta que entender pudesse/Do teu sonhar as harmonias”, “e que alma/ Que não sonhasse-te, em ardentes Sonhos,/Sequer sentir o ardor desses teus lábios” e “Mulher!/ qual desses pálidos mancebos [...] Não te sonhasse amores?”. Porém, o desejo de ter contato com os lábios de Sand, por exemplo, não parece ser necessariamente em relação a um contato humano, mas sim ter acesso ao entendimento de sua obra.

No início da dedicação também é possível perceber o questionamento em relação à qual personagem de sua obra Sand se parece mais, Lélia ou Consuelo, respectivamente dos romances *Lélia* (1833) e *Consuelo* (1842-1843), que apresentam personalidades bem distintas. Enquanto Lélia pode ser considerada uma mulher fatal, caracterizada como uma mulher bela mas que é incapaz de amar, Consuelo apresenta-se como o seu contrário, já que encontra no amor a sua razão de viver. Novamente, o aspecto “dual” da obra de Azevedo pode ser observado, uma vez que tais personagens são colocadas como opostas, a fim de serem duas opções para possivelmente representar a obra de Sand, tal como a dualidade dos

²⁴⁷ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999.

personagens Macário e Penseroso em *Macário* (1855), já que, dentre outras diferenças, o primeiro é descrente no amor, enquanto o segundo, tal como Consuelo, considera tal sentimento essencial na vida humana. Porém, a resposta para a indagação é que Sand é “Espírito de Byron”, ou seja, tem uma personalidade que mais aproxima-se de Byron, considerado por Azevedo um grande poeta romântico, aproximação que reforça a admiração do escritor pela obra de Sand.

Essa admiração de Azevedo por Byron e Sand pode ser observada na presença de tais escritores em sua obra. Como observa Cilaine Alves Cunha, no poema “Meu sonho” há a presença figura de um cavaleiro fantasma caracterizado como misterioso e demoníaco, que assemelha-se ao mito do herói maldito de Byron. Essa figura seria uma representação de uma consciência poética que busca sentido em um mundo degradante²⁴⁸. Já Sand, por meio de sua personagem Lélia, do romance de mesmo nome, representa também uma figura demoníaca e fatal, mas dessa vez por meio de uma mulher que, como aponta Cunha, também aparece em Azevedo: “[...] enquanto nas poesias de cunho amoroso a figura da mulher virgem e pura era um anjo divino que atuava como um fator de união da alma com esferas transcendentais, inversamente, nas poesias de cunho satânico, uma das personagens centrais é o anjo demoníaco que dilacera a consciência do eu.”²⁴⁹

Walnice Galvão também observa a “mulher fatal” como um “um ícone feminino da época”²⁵⁰, que advém da vertente “noturna” do Romantismo, em oposição ao romantismo denominado “solar”. Galvão define o romantismo “solar” como aquele representado principalmente por Victor Hugo, figura de um poeta herói e libertário que utiliza sua obra em defesa de suas convicções, como a defesa dos oprimidos, sendo assim, é um romantismo de “altos vãos”, em busca de emancipar o povo dos flagelos da sociedade, marcado pelas antíteses entre o sublime e o grotesco, mas que também pode ser intimista, abordando temas como a família e o erótico.

Do outro lado, o romantismo “noturno” seria uma resposta à apreensão da sociedade em relação às mudanças advindas da Revolução Industrial, como o domínio de uma nova forma de trabalho e economia sobre as pessoas, suprimindo e degradando os sentimentos e a natureza em prol da dominação das máquinas. Diferente da figura revolucionária de Victor Hugo, os poetas da vertente noturna seriam rebeldes e inconformistas que, por irem contra as

²⁴⁸ CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, p. 119-112.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 109.

²⁵⁰ GALVÃO, Walnice. “Romantismo das trevas”. In *Teresa revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2013, p. 70.

convenções morais da sociedade, buscam no “proibido” - como a putrefação, a decomposição e o maléfico - o tema de sua escrita, o que proporciona a popularização de figuras como a mulher fatal, que seduz e destrói os homens - como Salomé, que alça fama não somente na literatura, mas também na música e artes plásticas.

A autora observa a presença de dois tipos femininos na obra de Azevedo: “a mulher anjo/criança/virgem/fada/visão e seu oposto, a Mulher Fatal, sumariando “a timidez ante o feminino”²⁵¹, recapitulando a visão de Mário Praz em “Amor e Medo”. Porém, como visto neste Capítulo, a figura da mulher fatal na obra de Azevedo relaciona-se com a figura fatal de outros autores, como a *Lélia* de George Sand. Assim, aprofundaremos a seguir a análise desse romance, para sua melhor compreensão e possível aproximação com a figura da mulher fatal na obra de Azevedo.

4.3.3 LÉLIA DE GEORGE SAND

O romance *Lélia*, de Georg Sand, escrito em 1832 e com primeira edição em 1833, foi dividido em dois volumes. O primeiro volume é dividido em três partes, a primeira com vinte e dois capítulos, a segunda com onze, e a terceira contendo apenas um capítulo. No segundo volume encontram-se a quarta parte, com cinco capítulos, e a quinta parte, com seis. A história é baseada em uma troca de correspondências entre Lélia e Stenio, um jovem poeta que está apaixonado por ela e, inicialmente, não obedece a um formato cronológico. Já na primeira carta, é possível ter acesso à descrição detalhada da personagem através do olhar de Stenio:

*Tu es un ange ou un démon, mais tu n'es pas une créature humaine. [...] Si tu viens de l'enfer... Toi venir de l'enfer ! Toi si belle et si pure ! Les esprits du mal ont-ils ce regard divin, et cette voix harmonieuse, et ces paroles qui élèvent l'âme et la transportent jusqu'au trône de Dieu ? Et cependant, Lélia, il y a en toi quelque chose d'inferral. Ton sourire amer dément les célestes promesses de ton regard. Quelques-unes de tes paroles sont désolantes comme l'athéisme : il y a des moments où tu ferais douter de Dieu et de toi-même.*²⁵²

Fisicamente, Stenio descreve Lélia como “*Pâle comme une des statues de marbre blanc qui veillent auprès des tombeaux.*”²⁵³, além de ter cabelos negros, como é

²⁵¹ Ibidem, p. 67.

²⁵² SAND, George. *Lelia*. Org. Pierre Reboul. Éditions Garnier Frères: Paris, 1960, p. 7. “Você é um anjo ou um demônio, mas você não é uma criatura humana. [...] Se você vem do inferno ... Você vem do inferno! Você é tão bonita e tão pura! Os espíritos malignos têm esse olhar divino, essa voz harmoniosa e essas palavras que elevam a alma e a transportam para o trono de Deus? E, no entanto, Lélia, há algo infernal em você. Seu sorriso amargo esconde as promessas celestiais do seu olhar. Algumas de suas palavras são angustiantes como o ateísmo: há momentos em que você duvida de Deus e de si mesmo” (tradução própria). GEORGE, Sand. *Lelia*. Org. Pierre Reboul. Éditions Garnier Frères: Paris, 1960, p. 7.

²⁵³ Ibidem, p. 12. “Pálida como uma das estátuas de mármore branco que vigiam os túmulos” (tradução própria).

citado posteriormente. Lélia também é descrita como uma mulher dotada de características contrastantes, já que é por vezes a um anjo e por outras a um demônio, o que gera uma confusão em Stenio, que se pergunta: “*Tu es un ange ou un démon?*”, além de duvidar se a mulher é realmente uma criatura humana. O poeta apaixonado admira a beleza de Lélia, dizendo que ela é pura, mas relata um caráter demoníaco da amada que o assusta, já que ao mesmo tempo que a voz da amada tem a capacidade de elevar seu espírito a Deus, ela também possui um sorriso amargo. Stenio também relaciona as palavras de Lélia ao ateísmo, uma vez que podem levar à dúvida da existência divina, além do poeta duvidar da capacidade de Lélia de amar, o que vai contra a ideia romântica de que a mulher é mais próxima da sentimentalidade e sensibilidade.

Essas dúvidas levam ao medo, como pode ser observado na segunda carta, em que Stenio afirma que Lélia está brincando com suas angústias, já que ao mesmo tempo que a mulher o transporta ao céu, também o joga em um abismo:

*Lélia, j'ai peur de vous. Plus je vous vois, et moins je vous devine. Vous me ballotez sur une mer d'inquiétudes et de doutes. Vous semblez vous faire un jeu de mes angoisses. Vous m'élevez au ciel et vous me foulez aux pieds. Vous m'emportez avec vous dans les nuées radieuses, et puis vous me précipitez dans le noir chaos ! Ma faible raison succombe à de telles épreuves. Épargnez-moi, Lélia ! Hier, quand nous nous promenions sur la montagne, vous étiez si grande, si sublime, que j'aurais voulu m'agenouiller devant vous et baiser la trace embaumée de vos pas.*²⁵⁴

Na terceira carta, é possível ter acesso à resposta de Lélia a Stenio, em que ela contesta todos os pontos elencados pelo poeta em suas cartas. Em relação à dúvida de que Lélia é humana, tal como ele, e que por isso não é superior “*Poète, ne cherchez pas en moi ces profonds mystères; mon âme est sœur de la vôtre, vous la contristez, vous l'effrayez en la sondant ainsi*”²⁵⁵. Em resposta à indagação dele em relação a Deus, Lélia responde que ela não ora a Deus porque ele não mudaria seu destino, não porque ela é uma criatura demoníaca, mas sim “*C'est pourquoi je ne prie pas Dieu. Que lui demanderais-je? Qu'il change ma destinée? Il se rirait de moi.*”²⁵⁶. Sobre o suposto sentimento de indiferença de Lélia, ela responde que também chora “*Vous demandez si je suis un être d'une autre nature que vous? Croyez-vous que je ne souffre pas? J'ai vu des hommes, plus malheureux que moi par leur*

²⁵⁴ Ibidem, p. 9. “Lélia, eu tenho medo de você. Quanto mais te vejo, menos te adivinho. Você me joga em um mar de preocupações e dúvidas. Você parece fazer das minhas ansiedades um jogo. Você me eleva ao céu e me pisa. Você me leva com você nas nuvens radiantes e depois me lança no caos negro! Minha débil razão sucumbe a tais provações. Me poupe, Lélia! Ontem, quando caminhávamos pela montanha, você era tão alta, tão sublime, que eu gostaria de me ajoelhar diante de você e beijar os traços perfumados de seus passos.” (tradução própria).

²⁵⁵ Ibidem, p. 14-15. “Poeta, não busque em mim esses mistérios profundos; minha alma é irmã da tua, tu a entristeces, tu a assustas sondando-a assim”. (tradução própria).

²⁵⁶ Ibidem, p. 19. “É por isso que não rezo a Deus. O que eu perguntaria a ele? Que mudasse meu destino? Ele iria rir de mim”. (tradução própria).

condition, qui l'étaient beaucoup moins par leur caractère."²⁵⁷. Sobre ela adorar o mal, ela responde que *"Vous demandez si j'adore l'esprit du mal. L'esprit du mal et l'esprit du bien, c'est un seul esprit, c'est Dieu"*²⁵⁸.

Essa possibilidade de resposta dada à personagem feminina é um interessante recurso utilizado por George Sand, uma vez que a mulher fatal geralmente é descrita e analisada apenas do ponto de vista do eu-lírico masculino, discurso que está presente nas palavras de Stenio, mas que é contraposto por Lélia. Na carta 5, inclusive, Lélia afirma que Stenio é uma criança, *"Enfant que vous êtes!"*²⁵⁹, deixando claro que para ela os sentimentos e indagações de Stenio são delírios da idade, sugerindo também que ela é mais velha que o poeta.

Ainda assim, mesmo com as explicações de Lélia sobre si mesma, Stenio ainda se coloca como um escravo da amada, pois afirma que enquanto ela pode viver sozinha, ele não pode fazer o mesmo, pois está preso ao amor por ela; ele se sente infeliz e ordinário por estar nessa situação, mas ao mesmo tempo está preso por esse sentimento²⁶⁰. Essa situação é semelhante ao conceito de *algolagnia* abordado por Praz ao analisar a posição do homem em relação à mulher fatal na literatura romântica, já que a dor do amor parece gerar algum prazer ao homem que está abaixo da mulher, como sua vítima. No caso desse romance, fica claro como é a própria vítima, o poeta Stenio, que forja essa situação, pois Lélia o responde com argumentos contrários à descrição feita pelo poeta..

Como aponta Luiz Antonio Amaral²⁶¹, há dois elementos na obra que são fundamentais da estética de Sand que, por meio da obra, estaria propondo uma reflexão acerca da arte e do artista. O primeiro trata da espacialidade, que resume-se no evento do Baile de Máscaras na segunda parte do romance. O baile é patrocinado pelo príncipe Bambucci em seu palácio e os convidados são nobres ou pertencentes à burguesia rural. É nesse momento que Lélia encontra sua irmã que não vê há anos, a cortesã da nobreza europeia Pulchérie. As duas tecem um diálogo sobre suas diferentes vidas e trocam de lugar. Stenio passa a noite com Pulcherie, sem saber, e pela manhã, decepcionado, decide viver com a irmã de Lélia em um prostíbulo afastado, deixando para trás suas fantasias e amor juvenil por Lélia. Nesse período, Amaral aponta o surgimento de um segundo tópico importante para o romance, o mito de Don

²⁵⁷ Ibidem. "Você pergunta se eu sou um ser de outra natureza que a sua? Você acredita que eu não sofro? Já vi homens mais infelizes do que eu em sua condição, mas muito menos em seu caráter." (tradução própria)

²⁵⁸ Ibidem, p.20. "Você pergunta se eu adoro o espírito do mal. O espírito do mal e o espírito do bem são um só espírito, que é Deus". (tradução própria)

²⁵⁹ Ibidem, p.26. "Que criança você é!"

²⁶⁰ Ibidem, p. 21-25.

²⁶¹ AMARAL, Luis Antônio. G. sand/Lélia e seus mitos Don Juan/Lilith de expressão sadeciana. In: **Camino**, Franca, SP, Brasil, v. 4, n. 1, 2012, s/p.

Juan. Em seu diálogo com Trenmor, Stenio seria convertido à “religião da arte” por meio da crítica à poesia romântica. No diálogo, percebe-se que o mito de Don Juan pode ser tanto feminino quanto masculino.

Outro personagem importante no romance é Trenmor, introduzido ao romance por uma carta de Stenio, que é caracterizado como um homem pálido e sombrio que está sempre ao lado de Lélia, o que causa uma angústia no jovem poeta. Além disso, Stenio afirma que Trenmor não é capaz de amar, mas Lelia conta a história triste que fez com que o personagem fosse assim, de como seu vício em jogos o levou à prisão. Quando Trenmor, Lelia e Stenio se encontram, Trenmor pergunta se eles acreditam em Deus e, enquanto Stenio dá uma resposta afirmativa imediata, Lélia afirma que “*Presque toujours*”²⁶². Mais tarde, os três vão a um baile, e Lélia se destaca com traje sombrio em meio às outras moças alegres:

*Appuyée contre un cippe de bronze antique, sur les degrés de l’amphithéâtre, elle contemplait aussi le bal ; elle avait revêtu aussi un costume caractéristique, mais l’avait choisi noble et sombre comme elle : elle avait le vêtement austère et pourtant recherché, la pâleur, la gravité, le regard profond d’un jeune poète d’autrefois, alors que les temps étaient poétiques et que la poésie n’était pas coudoyée dans la foule.*²⁶³

Lélia está apoiada em uma coluna de bronze antiga e seu olhar é como de um poeta antigo, de tempos que eram poéticos e que a poesia não era “acotovelada” pela multidão. Ela parece ser, então, a representação da poesia de outro tempo, anterior ao romantismo, no que parece ser, no decorrer de seu diálogo, aos tempos clássicos:

*“[...] regardez cette grande taille grecque sous ces habits de l’Italie dévote et passionnée, cette beauté antique, dont la statuaire a perdu le moule, avec l’expression de rêverie profonde des siècles philosophiques ; ces formes et ces traits si riches ; ce luxe d’organisation extérieure dont un soleil homérique a seul pu créer les types maintenant oubliés ; regardez, vous dis-je, cette beauté physique qui suffirait pour constater une grande puissance et que Dieu s’est plu à revêtir de toute la puissance intellectuelle de notre époque!”*²⁶⁴

Trenmor compara Lélia aos modelos antigos de ideal artístico, como personagens de Shakespeare, a “*virginale idéalité de femme*” de uma pintura de Rafael e Corinne coroada no Capitólio e Lara. Para ele, Lélia seria um símbolo completo de beleza: “*Lélia réunit toutes ces idéalités, parce qu’elle réunit le génie de tous les poètes, la grandeur de*

²⁶² “Quase sempre” (tradução própria).

²⁶³ “Apoiada em uma coluna de bronze antigo, nos degraus do anfiteatro, ela também contemplava o baile; também vestia um traje característico, mas o escolheu nobre e sombrio como ela: tinha o vestido austero e refinado, a palidez, a gravidade, o olhar profundo de um jovem poeta de outrora, quando os tempos eram poéticos e que a poesia não foi acotovelada na multidão.” (tradução própria)

²⁶⁴ “[...] olhai este grande estátua grega sob estas vestes da Itália devota e apaixonada, esta antiga beleza, cuja estatuária perdeu o molde, com a expressão do profundo devaneio dos séculos filosóficos; essas formas e características ricas; aquele luxo de organização exterior do qual apenas um sol homérico poderia criar os tipos agora esquecidos; olhe, eu lhe digo, esta beleza física que bastaria para mostrar grande poder e que Deus quis investir com todo o poder intelectual de nosso tempo!” (tradução própria).

tous les héroïsmes”²⁶⁵. O discurso de Trenmor gira em torno do eterno feminino que inspiraria os poetas e que Lélia é justamente um deles. Porém, enquanto Trenmor coloca Lélia como um modelo ideal, Stenio contesta com o argumento de que ela não poderia ser perfeita, uma vez que ela não sabe amar: “— *Tout, hormis l’amour! Hélas, dit Sténio, il est donc bien vrai! vous n’avez pas nommé l’amour, Trenmor, vous qui connaissez Lélia, vous n’avez pas nommé l’amour! Eh bien! si cela est, vous avez menti: Lélia n’est pas un être complet.*”²⁶⁶

A figura de Stenio, um poeta romântico, acredita que Lélia é imperfeita por não poder amar. Trenmor contesta Stenio ao perguntar se ele acredita que onde há amor não há homem, Stenio diz que sim, mas então Trenmor responde que: “*En ce cas je suis donc mort aussi, dit Trenmor en souriant, car je n’ai pas d’amour pour Lélia et, si Lélia n’en inspire pas, quelle autre en aurait la puissance!*”²⁶⁷, o que reforça a impressão de que ele não está falando de sentimentos, pois não ama Lélia como uma mulher, mas a ama como um objeto para a inspiração poética. Depois desse diálogo entre os dois, Lélia conversa com Stenio sobre essa questão e afirma que: “*N’est-ce pas bien triste, en effet, de ressusciter ainsi les siècles qui ne sont plus et de les forcer à divertir le siècle présent?*”²⁶⁸, em um provável crítica ao reaproveitamento do símbolo da mulher para a representação poética do momento presente.

Na obra é possível identificar, então, a presença de um tipo feminino, a mulher fatal, representada por Lélia, e também daquele que utiliza essa figura para sua inspiração poética, como é o caso de Stenio. No diálogo de Trenmor e Stenio, essa relação entre a figura da mulher e poesia fica clara, uma vez que o primeiro afirma que Lélia reúne todos os ideais e a genialidade de todos os poetas, o que lembra justamente a definição de Mário Praz sobre o eterno feminino analisada anteriormente.

4.3.5 LÉLIA DE AZEVEDO

²⁶⁵ “Lélia reúne todas essas idealidades, porque reúne o gênio de todos os poetas, a grandeza de todo heroísmo.” (tradução própria)

²⁶⁶ “Tudo menos amor!” Infelizmente, disse Sténio, é verdade! tu não nomeaste amor, Trenmor, tu que conheces Lélia, tu não nomeaste amor! Nós iremos ! se sim, você mentiu: Lélia não é um ser completo.” (tradução própria)

²⁶⁷ “Neste caso também estou morto, disse Trenmor sorrindo, porque não tenho amor por Lélia e, se Lélia não o inspirar, que outro teria o poder!” (tradução própria)

²⁶⁸ “Não é muito triste, de fato, ressuscitar os séculos que já não existem e obrigá-los a entreter o século atual?” (tradução própria)

Após a análise da personagem Lélia do romance de mesmo nome de George Sand, agora apresentaremos a personagem do poema “Lélia” de Álvares de Azevedo, que, como será analisado, apresenta diversas características em comum com a personagem de Sand.

Lélia

Passou talvez ao alvejar da lua,
Como incerta visão na face fria:
Mas o vento do mar não escutou-lhe
Uma voz a seu Deus! Ela não cria!²⁶⁹

Uma noite aos murmúrios do piano
Pálida misturou um canto aéreo....
Parecia de amor tremer-lhe a vida
Revelando nos lábios um mistério!

Porém quando expirou a voz nos lábios
Ergueu sem pranto a fronte descorada,
Pousou a fria mão no seio imóvel
Sentou-se no divã.... sempre gelada!

Passou talvez do cemitério à sombra
Mas nunca numa cruz deixou seu ramo;
Ninguém se lembra de lhe ter ouvido
Numa febre de amor dizer: “eu amo!”

Não chora por ninguém e quando á noite
Lhe beija o sono as pálpebras sombrias,
Não procura seu anjo à cabeceira
E não tem orações, mas ironias!

Nunca na terra uma alma de poeta
Chorosa, palpitante e gemebunda
Achou nessa mulher um hino d’alma
E uma flor para a fronte moribunda.

Lira sem cordas não vibrou d’enlevo:
As notas puras da paixão ignora,
Não teve nunca n’alma adormecida
O fogo que inebria e que devora!

Descrê. Derrama fel em cada riso —
Alma estéril não sonha uma utopia....
Anjo maldito salpicou veneno
Nos lábios que tressuam de ironia.

É formosa, contudo. Há nessa imagem
No silêncio da estátua alabastrina
Como um anjo perdido que ressumbra
Nos olhos negros da mulher divina.

Há nesse ardente olhar que gela e vibra,

²⁶⁹AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 250.

Na voz que faz tremer e que apaixona
 O gênio de Satan que transverbera,
 E o languor pensativo da Madona!

É formosa, meu Deus! Desde que a vi
 Na minha alma suspira a sombra d'ela,
 E sinto que podia nessa vida
 Num seu lânguido olhar morrer por ela.²⁷⁰

No início do poema, a protagonista é descrita como uma figura que “passou talvez ao alvejar da lua” e “incerta visão na praia fria”, demonstrando que a mulher não tem forma física delimitada e é, portanto, uma forma nebulosa; relaciona-se com lua alva, que representa a lua cheia e remete à ideia do mistério e do demoníaco. No decorrer do poema, a figura da mulher parece criar forma, já que é descrita na segunda e terceira estrofe com a “fronte descorada” e “sempre gelada”, características que ainda são mórbidas, mas que aproximam-se agora de uma estátua. Ao mesmo tempo que Lélia possui características que remetem a morte, ela também é descrita como bela, de lindos olhos negros, ardentes e lânguidos, que despertam a admiração do eu-lírico.

A descrição da mulher é permeada de antíteses, pois seu olhar é ao mesmo tempo gélido e vibra, ao mesmo tempo que sua voz faz tremer, numa referência ao medo que tal som pode despertar, ela também desperta amor. Da mesma forma, Lélia apresenta características relacionadas ao diabólico, como “anjo maldito”, numa referência ao inferno, mas também ao sagrado, referência realizada na citação à Madona, o ápice da figura divina e, na nona estrofe, seus olhos divinos contém a figura de um anjo perdido, demonstrando que ao mesmo tempo que há beleza em sua figura, também há a perdição, que leva o eu-lírico a declarar no final do poema que morreria por ela. Essas contradições relacionam-se com o que Mario Praz escreve sobre o resgate do mito da mulher fatal na literatura romântica, dado por conta dos “paroxismos” da literatura, sendo assim, essa figura feminina seria a união do belo e demoníaco. Pela descrição de Lélia no poema, ela pode ser considerada uma mulher fatal, pois ao mesmo tempo que ela encanta o eu-lírico com sua beleza, ela também contém características do demoníaco, além de, como no final do poema, levar o homem aos extremos, como a morrer pela mulher.

Se nos poemas da primeira parte da *Lira* os corpos das donzelas pareciam interagir de forma harmônica com o ambiente natural, em “Lélia” o “vento no mar” não escuta a mulher, ou seja, há um rompimento com a natureza que está ligada a Deus ou a uma moral cristã, o que se confirma em “Uma voz a seu Deus, Ela não cria!”. Assim, observa-se a

²⁷⁰ Ibidem.

questão do ateísmo, pois há a afirmação de que ela não deixa flores no cemitério e nem orações, um ato relacionado à religião católica, em que há a tradição de deixar flores em túmulos de entes queridos. Há uma construção de dois tempos no poema, uma vida de mistério passada como vida de amor, e o presente em que o poema é narrado, em que a donzela talvez tenha ido ao cemitério que remete a ideia de que ela pode ser uma viúva jovem e que parece viver sozinha, uma vez que ninguém “lhe beija o sono”.

Além do ambiente da praia e do cemitério, na segunda estrofe a cena se passa em um ambiente doméstico, em que eu-lírico relata que a donzela parece ansiar por amor quando começa a cantar, pois com esse ato ela “parecia de amor tremer-lhe a vida”. Lélia é caracterizada como uma mulher misteriosa, que guarda seus sentimentos para si, mas que, ao cantar, revela um pouco mais de seu interior. Ao cessar seu canto, a donzela volta a um estado imóvel, sentando-se ao divã, sem chorar e sem mostrar sentimentos.

A questão musical aparece novamente em “lira sem corda”, numa referência ao instrumento musical, é uma metáfora para dizer que se trata de uma poesia sem melodia, sem musicalidade, sem sonoridade, uma poesia fria, gélida. Assim, a poesia que essa música encarna parece ser misteriosa e baseada em um amor infeliz, já que uma vida de amor parecia fazê-la tremer. Ao mesmo tempo, o eu-lírico afirma que ninguém nunca ouviu a donzela dizer que ama alguém, ou seja, há novamente uma contradição, já que em um momento o amor a faz tremer e depois ela é representada como alguém que não pode amar.

Ainda que seja uma figura digna de encantamento, na sexta estrofe observa-se que nenhum poeta encontrou nessa mulher um “hino d’alma”, ou seja, que uma poesia que canta ao tipo feminino de Lélia, uma mulher fatal, é relativamente nova. Essa declaração relaciona-se, novamente, com o que Praz declara sobre a mulher fatal no romantismo pois, apesar de sempre ter existido na história da humanidade, foi nesse período que essa figura ganhou maior notoriedade.

4.3.6 AS DUAS “LÉLIAS”

Tanto o romance *Lélia* (1883) quanto o poema “Lélia” apresentam a figura da mulher com características semelhantes, com traços característicos da “mulher fatal”. O primeiro traço semelhante entre as duas refere-se à aparência física, uma vez que ambas são descritas como pálidas e frias, que remetem à morbidez, além de serem donas de uma extrema beleza que é capaz de levar seus amantes à servidão, tanto que Stenio e o eu-lírico do poema de Azevedo de Azevedo estão dispostos a morrer por essas mulheres. Porém, como visto

anteriormente, se essas figuras eram tratadas como um símbolo de perigo, agora elas tornam-se heroínas, já que, como é possível perceber no romance e no poema, tais mulheres são endeusadas e vistas de uma forma positiva, ainda que sejam fatais.

Por isso, suas personagens femininas apresentam características que por vezes remetem ao angélico e, em outros momentos, ao diabólico, o que deixa Stenio confuso, já que busca saber qual é a real face de sua amada e que, no poema, é descrito em diversas passagens, como em “anjo maldito”, resumindo, como apontou Mário Praz, os “paroxismos” da literatura romântica. A questão do ateísmo está presente também nas duas personagens, tanto que ambas são descritas como “sem orações”, o que remete ao afastamento de Deus e da Igreja.

Como visto anteriormente, Azevedo admirava a figura e a obra de Sand, o que explica a intenção de Azevedo em repetir esse modelo ao utilizá-lo em seu poema. No poema “Lelia”, Álvares de Azevedo constrói uma representação da figura feminina baseada na ruptura entre os limites que separavam em pólos estanques o belo e o horrível, diferente de uma tradição anterior que contava com Beatriz como símbolo dos princípios cristãos. Ao apresentar uma personagem que rompe com uma tradição anterior, além da clara admiração de Azevedo por George Sand, se nota uma diferença na representação da mulher no autor em relação às musas de Dante e Petrarca. Isso ocorre porque a poesia que Azevedo se propõe a construir, especialmente nessa segunda, mais irônica, mais madura parte da *Lira*, se apoia em aspectos duais que não podem mais ser representados na musa estanque dos trovadores, na mulher ideal, moral, cristã, na virgem e na mãe imaculada que a literatura tanto tinha explorado até então. Não, a musa dessa nova poética deve seguir os preceitos de Vitor Hugo, deve misturar o sublime ao grotesco, deve atrair tanto quanto repele o eu-lírico, demonstrando os aspectos mais complexos tanto da arte poética quanto da posição da mulher na sociedade.

Nesse sentido, a mulher fatal emerge como um contraponto à musa clássica e, por consequência, à poesia clássica - não mais a vaporosa virgem adorada à distância pelo coração de um adolescente, não mais a mãe que fornece alento em sua não-sexualidade, mas sim a mulher sedutora, aliciante, que oculta sua face mágica e terrível para levar os homens ao desalento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se dedicou a analisar como a mulher foi representada na poesia romântica, de maneira geral, e na lírica de Álvares de Azevedo em específico. A partir de um

preâmbulo sobre a posição da mulher na sociedade do século XIX e sua importância para a consecução dos objetivos de construção de um caráter nacional para o romantismo brasileiro, pudemos observar que a mudança no lugar social da mulher a partir das Revoluções Industrial e Francesa deu consequência a uma mudança na representação da mulher na literatura internacional. Nesse sentido, sendo o romantismo expressão importante da ética burguesa, é neste movimento estético que questões do feminino serão exploradas para além da mulher piedosa das tradições medievais, inclusive com a possibilidade de mulheres terem uma voz que sirva de contraponto ao ponto de vista exclusivamente masculino que até então imperava, como pudemos observar na *Lélia* de George Sand. Contudo, é importante ter reservas ao traçar tal análise, uma vez que instâncias de voz feminina ainda são incipientes no século XIX, não representando de maneira nenhuma a regra nos meios literários.

A despeito da raridade de instâncias de voz feminina, a representação da mulher a partir de um ponto de vista masculino passou por grande transformação. A conceptualização de conceitos como o “eterno feminino”, que deixa clara a importância da mulher como musa e inspiradora dos esforços artísticos masculinos, bem como a aparição de novos arquétipos, como a Mãe, criação essencialmente burguesa, e a Donzela, receptáculo de uma nova visão de erotismo, são exemplos importantes do avanço da representação feminina no imaginário literário e poético.

A mulher fatal emerge, nesse contexto, como representação máxima dentro do romantismo dito “noturno”, deixando de ser apenas diabólica para se cobrir de possibilidades místicas, exóticas e duais, colocando em evidência uma mudança no cerne da visão sobre a mulher na sociedade. Não mais apenas negativa, Álvares de Azevedo nos mostra mesmo que a mulher fatal pode ser digna de adoração, capaz de conter em si uma quantidade de características neutras e até mesmo positivas que representam um aspecto importante das ambições românticas - o viver cindido, entre luz e sombra, noite e dia, belo e grotesco, divino e diabólico, bom e mau. É interessante observar que a admiração demonstrada por Azevedo no poema “Lélia” não se limita à mulher fatal representada, mas traz elementos de uma admiração mais ampla, pela própria escritora George Sand, nos moldes do que o poeta já tinha demonstrado em relação a Byron, por exemplo. Nesse sentido, a mudança de posição da mulher nas artes está completa. Ademais, a mulher fatal se torna um símbolo poderoso e único dentro da lírica romântica.

Vale ressaltar que esta pesquisa foi um esforço analítico-interpretativo e, portanto, sofreu das limitações típicas do estilo - seu escopo teve de ser forçosamente limitado e os paralelos traçados se estendem ao limite do que se pode observar em uma obra tão rarefeita

como a de Álvares de Azevedo, infelizmente interrompida por sua morte prematura. Contudo, acreditamos que as conclusões aqui delineadas são observáveis em outros autores da mesma época e com as mesmas ambições estéticas. Por esse motivo, esperamos que esta pesquisa contribua para a discussão sobre a representação da mulher e as figuras femininas na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Álvares de Azevedo

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Poesias Completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999.

_____. *Obras Completas de Álvares de Azevedo* (Organização de Homero Pires). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

2. Bibliografia geral

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AMARAL, Luis Antônio. G. sand/Lélia e seus mitos Don juan/Lilith de expressão sadeana. In: **Camine**, Franca, SP, Brasil, v. 4, n. 1, 2012.

ANDRADE, Mário de. “Amor e Medo”. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo, Martins, 1978.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991

_____. *Ubirajara*. Belém, Universidade da Amazônia.

_____. *O Guarani*. 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996

ALENCASTRO, Luiz Felipe. “Memórias da Balaiada. Introdução ao relato de Gonçalves de Magalhães”. **Novos Estudos**. CEBRAP, n. 23, março de 1989, pp. 7-13.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora LL Library, 2013.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BÉGUIN, Albert. *El alma romântica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução Isa mara Lando. 1ª edição. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da Letras: a personagem feminina na literatura*. Editora:UFMG, 2006. Belo Horizonte. 2. ed. revista.

CAMILO, Vagner. CAMILO, Vagner. Álvares de azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. **Itinerários**, Araraquara, v.33, p.61-108, July/Dec., 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

_____. “A educação pela noite”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Cavalgada Ambígua”. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

CARVALHO, José Murillo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CASTELLO, José Aderaldo. O amigo do poeta. In: *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1953.

CORREIA, Marlene de Castro. A poesia de Álvares de Azevedo: o drama na cena do cotidiano. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 6, n. 9, mar. 1998.

CUNHA, Cilaine Alves. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

_____. “A formação da literatura brasileira em Noite na Taverna”. **Itinerários**, Araraquara, 22, 115-133, 2004.

_____. “A invenção da tradição brasileira. Gonçalves Dias”. **Miscelânea: revista de literatura e vida social**, Assis, 23, 2008.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. Oxford University Press, New York, 1986.

DE SANCTIS, Francesco. *Ensaaios críticos*. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de Cultura: São Paulo, 1993.

DUBY, Georges. A propósito do Amor Chamado Cortês. (1983). In: _____. *Idade Média, idade dos homens – do amor e outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

DUBY, Georges. Do Amor. In: _____. *Eva e os padres – damas do século XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

GALVÃO, Walnice. “Romantismo das trevas”. In: **Teresa revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, 2013.

GINZBURG, Jaime. “Formas do Amor na Lírica de Álvares de Azevedo”. In: **Revista do centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia; segunda parte*. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Editora 34, São Paulo, 6ª edição, 2021.

GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado.. *Nação e Civilização nos Trópicos: o instituto histórico geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional*. **Estudos Históricos Caminhos da Historiografia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 1988.

HOBBSAWM, Eric J. “A nova mulher”. In: *A era dos impérios*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2012.

_____. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- MICHAUD, Sthephane. *Muse et Madone: Visages de la femme, de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*. Paris: Le Seuil, 1985.
- MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *Fremosos Cantares*. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 5-6 (Introdução).
- ORTEGA Y GARSET, José. *Estudos sobre o amor*. Livro Ibero-Americano. Rio de Janeiro, 1960.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- PETRARCA, Francesco. *Il Canzonieri (Rerum Vulgarium Fragmenta)*. Gianfranco Contini. 1ª Edizione Elettronica del: 19 gennaio 1997. Edizione Einaudi, 1964.
- PRAZ, Mario. *A Carne a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- POCHYLÁ, Monika. *La femme fatale dans le récit fantastique*. 2006, 111 f. Tese de doutorado - Masarykova Universitá, Filozofická Fakulta. Brno, 2006.
- SÁ, Lucia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2012.
- SALES DE SOUSA, F. A mulher na poesia de Dante, Petrarca e Boccaccio. In: **Revista de Letras**, v. 2, n. 18, 11. Universidade Federal do Ceará, 1996, p. 90.
- SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. *O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SECCHIN, Antônio Carlos. Os Sexos do Anjo. In: **Ipotesi**: revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, vol. 2, nº 3 - p. 31 a 34, p. 33 e 34.
- SAND, George. *Lelia*. Org. Pierre Reboul. Éditions Garnier Frères: Paris, 1960.
- SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.
- SOARES, Angélica. *Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SOARES, A. J. de Macedo. “Ensaio de análise crítica - IV - José Alexandrino de Teixeira Melo”. In: *História da Literatura Brasileira* (Org. José Veríssimo). São Paulo, Editora: José Olympio, 1954.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Ateliê Editorial: Cotia, 2002.

ROSENFELD, Anatol; GINZBURG, Jaime. "Romantismo e classicismo". In *O romantismo* (org. Jaime Ginzburg). 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ Formas de amor na lírica de Álvares de Azevedo. **Boletim: Do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, UFMG, Vol. 20, n. 27, 2000.

ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

COSTA, Emília Viotti. Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo considerações a propósito de uma obra de Michelet. **Periódicos FCLA/UNESP**, v. 4. 1963.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Oscilações do “espontâneo” na poesia de Álvares de Azevedo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 22, 2013.