

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA HEBRAICA,
LITERATURA E CULTURA JUDAICAS

DANIEL SANTANA DE JESUS

**Caim e Abel:
uma leitura de "*Improbis Amor*", de Frederico José Correia,
como processo de singularização da personagem judia Abel**

SÃO PAULO
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA HEBRAICA,
LITERATURA E CULTURA JUDAICAS

**Caim e Abel:
uma leitura de "*Improbis Amor*", de Frederico José Correia,
como processo de singularização da personagem judia Abel**

Daniel Santana de Jesus

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Língua Hebraica, Literatura
e Cultura Judaicas do Departamento de
Letras Orientais da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre
em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Berta Waldman

SÃO PAULO
2008

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, pela sabedoria e compreensão com que me ajudou;

Aos professores Cilaine Alves Cunha e Moacir Amâncio, pelos direcionamentos propostos por ocasião de meu exame de qualificação;

Ao professor Marcos Antônio Moraes, pelas sugestões quanto à digitalização dos poemas de Frederico José Correia e à elaboração de uma antologia deste poeta;

A Cid Vale Ferreira, meu colaborador em assunto tão específico como uma estética romântica sombria no Brasil;

À CAPES, pelo apoio financeiro;

Aos meus pais, por me terem legado o Cristianismo;

E a todas as pessoas que propiciaram a explosão de vida pessoal que me permitiu ver o Cristianismo de outra maneira.

*“kill me with your thoughts
use your mind
hand me over to this world
into death...”*

Anneke van Giersbergen

RESUMO

A formação de um gosto sensível à apreciação de elementos sombrios da realidade tem seu desenvolvimento localizado na Europa desde meados do século XVIII. A disseminação desta nova sensibilidade no Brasil pode ser estudada na segunda geração de nosso romantismo, liderada por jovens poetas como Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e Fagundes Varela.

Entre os poemas de *Inspirações Poéticas*, do poeta romântico maranhense Frederico José Correia, há uma série de textos marcados por um conteúdo sombrio. Entre eles está “*Improbis amor*”, história da paixão proibida de Abel por sua irmã Elisa. O objetivo desta pesquisa é estudar uma série de elementos sombrios que aparecem neste poema, como a misantropia, melancolia, sadomasoquismo, paixão incestuosa e condição judaica vista como maldita. Julga-se mais viável metodologicamente examiná-los enquanto constituintes da sombria figura do herói romântico Abel. A análise desta personagem dividiu-se em três partes. Na primeira, foi examinada a hipersensibilidade de Abel. Na segunda e terceira, verificou-se a função do judaísmo em seu *pathos* e destino trágico. Nestas últimas duas seções, considerou-se tanto a rebeldia de Abel contra a sociedade cristã que o discriminava quanto o papel da fatalidade em seu destino enquanto elemento de um grupo configurado como depositário de uma herança maldita. Ao contrário do que se esperava, a análise revelou que foi a hipersensibilidade, e não seu judaísmo proscrito, o elemento mais determinante de sua constituição como herói romântico. O predomínio de um aspecto mais idiossincrático sobre outro mais determinado pelo mundo exterior na análise da personagem Abel pode ser considerado marca de uma maior valorização do subjetivismo pelo Romantismo.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA BRASILEIRA; FREDERICO JOSÉ CORREIA; “*IMPROBIS AMOR*”; HERÓI ROMÂNTICO; JUDAÍSMO

ABSTRACT

Acquiring a sensitive taste for the appreciation of reality's gloomy elements dates back to the mid 18th century in Europe. The dissemination of this new sensitivity in Brazil can be studied in our second generation Romanticism led by young poets such as Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, and Fagundes Varela.

Among the poems in the work *Inspirações Poéticas* (Poetical Inspirations) by the romantic poet Frederico José Correia, there is a series of texts characterized by a gloomy content. One of them is "*Improbis amor*", a forbidden passion story between Abel and his sister Elisa. The aim of this dissertation is to study a series of gloomy elements which are found in this poem, for instance, misanthropy, sadomasochism, incestuous passion, and Jewish condition seen as a curse.

Methodologically, it is deemed most feasible to study these elements as an essential part of the romantic hero Abel's gloomy figure. The character analysis is divided in three parts. In the first part, Abel's hypersensitivity is examined. In the second and third part, we have studied the function of Judaism in its *pathos* and tragic destiny. In these two latter sections, we have considered Abel's rebellion against Christian society which discriminated him for the fatality role of his destiny while being an element of a group seen in possession of a cursed heritage. Against all expectations, the analysis has revealed that hypersensitivity, and not Abel's proscribed Judaism, was the determining element of this romantic hero's constitution.

The predominance of a greater idiosyncratic aspect over the other aspect mostly determined by the outside world in the analysis of Abel can be considered as a mark of Romanticism's major subjectivism appreciation.

KEY WORDS: BRAZILIAN LITERATURE; FREDERICO JOSÉ CORREIA; "*IMPROBIS AMOR*"; ROMANTIC HERO; JUDAISM.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1.A LITERATURA COLONIAL MARANHENSE	1
1.2. A LITERATURA ROMÂNTICA MARANHENSE	2
1.3. FREDERICO JOSÉ CORREIA	3
1.3.1. UM ESCRITOR MENOR	4
1.4. O SUBLIME	7
1.4.1. O SUBLIME SOMBRIO	7
1.4.1.1. Força: fundamento do Sublime	11
1.4.1.2. Sublimidade na escrita	12
1.4.2. O SUBLIME SOMBRIO NO BRASIL	14
1.4.3. O SUBLIME SOMBRIO EM FREDERICO JOSÉ CORREIA	16
1.5 “ <i>IMPROBUS AMOR</i> ”	24
2. OBJETIVO	36
3. TEORIA E METODOLOGIA	36
4. ANÁLISE DE “<i>IMPROBUS AMOR</i>”	37
4.1. ANÁLISE FORMAL	37
4.1.1. RIMAS	37
4.1.2. ESTROFE	37
4.1.3. METRO E RITMO	39
4.1.3.1. Ritmo de prosa	39
4.1.3.1.1. Amorim de Carvalho	39
4.1.3.1.2. Antonio Candido	43
4.1.3.1.3. <i>Enjambements</i>	45
4.1.3.2. Hipérbatos: desvios do ritmo de prosa	46
4.1.4. GÊNERO	46
4.1.4.1. Romance	49
4.1.4.2. Balada	51
4.2. ANÁLISE SEMÂNTICA	56

4.2.1. TRADIÇÃO	57
4.2.1.1. Dante	59
4.2.1.1.1. Operacionalidade do conceito de intertextualidade	60
4.2.1.2. Bíblia	63
4.2.1.2.1. Tradição cristã	64
4.2.1.2.2. Convenção	66
4.2.2. HERÓI ROMÂNTICO	67
4.2.2.1. René, um protótipo	67
4.2.2.2. O romantismo sombrio de René	68
4.2.3. ANÁLISE DA PERSONAGEM JUDIA ABEL ENQUANTO HERÓI ROMÂNTICO	70
4.2.3.1. Hipersensibilidade	70
4.2.3.1.1. Misanthropia	71
4.2.3.1.2. Sadomasoquismo	73
4.2.3.1.3. Melancolia	74
4.2.3.1.4. Paixão incestuosa	75
4.2.3.2. Rebeldia	78
4.2.3.2.1. Relação entre judeus e cristãos na Idade Média	78
4.2.3.2.2. Caracterização do <i>mundo cristão</i> em “ <i>Improbus amor</i> ”	83
4.2.3.2.3. Rebeldia em “ <i>Improbus amor</i> ”	91
4.2.3.3. Fatalidade	96
4.2.3.3.1. Judaísmo visto como marginalidade	100
4.2.3.3.2. Configuração da imagem de Caim	100
4.2.3.3.3. Caim como sombra de Abel	103
5. CONCLUSÃO	106
6. REFERÊNCIAS	111
7. BIBLIOGRAFIA	115
7.1. LITERATURA MARANHENSE	115
7.2. FREDERICO JOSÉ CORREIA	115
7.2.1. OBRAS	115
7.2.2. FORTUNA CRÍTICA	116
7.3. O GROTESCO E O SUBLIME	116
7.4. REPRESENTAÇÃO CRISTÃ DO JUDAÍSMO NA LITERATURA BRASILEIRA	116
8. ANEXOS	117

8.1. ANEXO 1 - ANÁLISE RÍTMICA DE “ <i>IMPROBUS AMOR</i> ”	117
8.2. ANEXO 2 - ANTOLOGIA DA SEGUNDA EDIÇÃO DE <i>INSPIRAÇÕES POÉTICAS</i> (CLASSIFICAÇÃO POR CONTEÚDOS SOMBRIOS PREPONDERANTES NOS POEMAS)	126
8.2.1. VIRTUDE ULTRAJADA	126
8.2.2. MELANCOLIA	130
8.2.3. CETICISMO	133
8.2.4. TÉDIO	137
8.2.5. HORROR SOBRENATURAL	140
8.2.6. MORTE	145

1. INTRODUÇÃO

1.1.A LITERATURA COLONIAL MARANHENSE

O estudo de uma literatura regional justifica-se, entre outras coisas, pelo fato de ela permitir estudar a totalidade de uma literatura nacional como a nossa a partir de um ângulo específico.

Jacyntho Brandão, 1979

O Maranhão possui uma história diferente dentro da colonização do Brasil. Mário Meireles deduz que a colonização do Maranhão começou tardiamente em um século, se comparada com a do resto do Brasil e que a integração desta região à vida colonial portuguesa também demoraria um longo tempo (1955: 19). Na verdade, o Maranhão, segundo Amaral, foi um Estado independente do Brasil entre 1621 e 1816¹. Desta forma, Maranhão e Brasil eram equivalentes, hierarquicamente, no *status* político em relação à Metrópole.

No que se refere ao desenvolvimento econômico, o Maranhão, em sua fase colonial, só conhecerá prosperidade a partir de 1755. Até aí, caracteriza-se pela pobreza (Moraes: *op. cit.*, p. 7-9).

Quanto ao desenvolvimento literário durante o período colonial, ele foi mais pobre no Maranhão do que no restante do Brasil. Apesar de referir muito positivamente a influência da literatura maranhense em geral na literatura brasileira², Moraes faz um juízo negativo da produção literária desta região no período colonial, frisando que apenas excepcionalmente era produzida aí boa literatura (*op. cit.*, p. 33; 46)³.

¹ Amaral *apud* Meireles, *Idem, Ibidem*; Moraes, 1977, p. 6.

² “Sem receio de qualquer exagero chauvinista [sic] diríamos que a presença do Maranhão na literatura nacional se caracteriza, principalmente, pelo vanguardismo que sempre colocou nossos homens de letras à frente dos debates das novas idéias e da renovação de padrões estéticos “ (Moraes: *op. cit.*, p. 6).

³ Entre os poucos bons escritores deste período, ligados ao Maranhão, está o Padre Antônio Vieira - também um grande nome da literatura portuguesa (*Idem*, p. 28-32; Meireles: *op. cit.*, p. 20). Vieira foi Superior da Companhia de Jesus na Vice-Província do Maranhão e patrono da cadeira no. 6 do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (Meireles: *op. cit.*, p. 34).

Meirelles também concorda com a pouca qualidade da literatura maranhense colonial se comparada com a do Brasil (*op. cit.*, p. 38).

1.2. A LITERATURA ROMÂNTICA MARANHENSE

Mas a importância da literatura maranhense tornar-se-á evidente a partir de 1832 com o surgimento do que se convencionou chamar Grupo Maranhense. No contraponto que o importante historiador da literatura brasileira, José Veríssimo, estabelece entre a literatura produzida pelo Grupo Maranhense e a produzida no restante do Brasil (aí o Maranhão já está integrado politicamente ao Brasil), depreende-se mesmo uma apreciação que privilegia o Maranhão:

Este grupo [o Maranhense] é contemporâneo da primeira geração romântica [sic] toda ela de nascimento ou residência fluminense. O que o situa e distingue na nossa literatura e o sobreleva a essa mesma geração, [sic] é a sua mais clara inteligência literária, a sua maior largueza espiritual. Os maranhenses não têm os blocos devotos, a ostentação patriótica, a afetação moralizante do grupo fluminense, e geralmente escrevem melhor que estes (Veríssimo *apud* Moraes: *op. cit.*, p. 86)⁴.

No que se refere aos nomes que participaram do movimento, há que se frisar Gonçalves Dias, Sousândrade, Odorico Mendes e João Lisboa, entre outros. A qualidade reconhecida pelo restante do Brasil na emergência do Grupo Maranhense levou o Maranhão (ou São Luís especificamente?) a ser chamado de Atenas brasileira⁵.

Esteticamente, no entanto, há problemas ao se considerar o Grupo Maranhense como um movimento literário homogêneo, uma escola literária definida:

Consoante já se pretendeu significar, o Grupo Maranhense não é uma escola literária ou estilo de época. A designação considera tão somente a

⁴ Sobre a importância do Grupo Maranhense para a literatura nacional, ver ainda Meireles, *op. cit.*, p. 49 e Brandão, *op. cit.*, p. 15). Referindo-se à efervescência cultural do Maranhão durante o Romantismo, escreve Sílvio Romero: “Não era, reparai bem, só a poesia que então fulgurava no Maranhão; lembrai-vos do brilho intenso do jornalismo político, da eloquência [sic] forense e tribunícia, da história, da crítica literária (...)” (1943, IV, p. 66).

⁵ Cf. Meireles, *op. cit.*, p. 63-64.

contemporaneidade de maranhenses literariamente importantes, não atentando para as diversas filiações estéticas de cada um. Convivem nesse período neoclássicos e românticos, aqueles ainda presos ao passado, enquanto que uma juventude impelida pelos ventos da renovação, tomava consciência de seu tempo, explorando os grandes temas do momento: consolidação do caráter nacional brasileiro, avaliação histórica de nosso passado, abolição da escravatura, república (Moraes: *op. cit.*, p. 90-91).

1.3. FREDERICO JOSÉ CORREIA

Frederico José Correia nasceu em 1817, em Caxias (MA), e morreu em 1881, em São Luís, capital do Maranhão. Morou algum tempo em Lisboa, onde estudou humanidades. Bacharelou-se em Direito, no curso jurídico de Olinda, foi deputado, político, membro da Guarda Nacional, exerceu cargos públicos, foi oficial da Ordem da Rosa, colaborou em diversos jornais em sua cidade natal - e São Luís - e pertenceu ao Grupo Maranhense. Também foi poeta, publicista, crítico, tradutor, jurista, parlamentar. É patrono da cadeira n. 6 da Academia Maranhense de Letras⁶. Enquanto homem público, escreve-se a respeito dele que exerceu diversas funções “com aquela independência e inteireza de caracter que lhe eram tão peculiares”⁷

Destacou-se como crítico no ambiente literário maranhense. Em 1878 publicou *Um livro de crítica*, em que ataca violentamente a obra monumental *Pantheon Maranhense*, de Antônio Henriques Leal, importante fonte para a constituição do cânon da literatura maranhense⁸. Nesta obra, o prestigioso historiador da literatura maranhense empreende a biografia de dezenove escritores, já falecidos à época. Sobre a reação de Frederico José Correia ao livro, diz Moraes que “Contra a excessiva generosidade com que tratou alguns biografados ou a parcialidade que determinou a exclusão de algumas figuras, levantou-se José Augusto Corrêa [é Frederico José Correia o autor de *Um livro de crítica*], com *Um*

⁶ Estas informações biográficas sobre o autor foram extraídas da *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, do *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Sacramento Blake (1969), de Moraes, *op. cit.*, p. 136, e de *Efemérides Maranhenses* (1923: 102-103), de Amaral. Aliás, é nessa última fonte que é-nos pintado um retrato mais detalhado de Frederico José Correia enquanto pessoa.

⁷ Amaral: *op. cit.*, p. 102.

⁸ O terceiro volume desta obra é considerado fundamental para uma pesquisa profunda sobre Gonçalves Dias. *Um livro de crítica* (1878) seria importante para a história da literatura maranhense necessariamente por se opor ao *Panteon Maranhense* (Moraes & Oliveira, 1970, p. 18).

livro de crítica. É trabalho que merece atenta leitura. Seu autor demonstra boa formação cultural e, muitas vezes, inteira razão no que alega e/ou contesta (*op. cit.*, p. 120)⁹.

1.3.1. UM ESCRITOR MENOR

Se escrevendo crítica, Frederico José Correia alcançou prestígio como literato no Maranhão, um exame de parte¹⁰ de sua fortuna crítica permite dizer que ele foi um escritor menor da literatura maranhense. Sílvio Romero o aponta em uma nota de rodapé com os nomes de outros cinquenta e um poetas presentes na coletânea *Parnaso Maranhense*¹¹. O crítico estuda alguns autores maranhenses (Joaquim Serra, Sousândrade, Almeida Braga, entre outros), mas não se detém em comentar a obra de Correia. Moraes o enquadra como um escritor menor em duas classificações que ele empreende dos escritores maranhenses. A primeira é mais genérica:

Para que se tenha uma idéia da importância do Grupo Maranhense basta listar os mais expressivos de seus integrantes, figurando em primeiro plano, pela ordem de nascimento: Odorico Mendes, Sotero dos Reis, João Francisco Lisboa, Gonçalves Dias, Gomes de Souza, Sousândrade e estes que, embora menores, são significativamente importantes: Frederico José Corrêa, Lisboa Serra, Cândido Mendes de Almeida, Pedro Nunes Leal, Trajano Galvão, Belarmino de Matos, Gentil Homem de Almeida Braga, Antônio Joaquim Franco de Sá, Dias Carneiro, Joaquim Serra e muitos outros (*op. cit.*, p. 86).

Já em outra classificação, mais precisa em comparação com a do trecho citado, pode-se depreender uma maior especificação do significado de “menores”. Neste sentido, é importante examinar o seguinte trecho que descreve qualitativamente a categoria em que Correia está incluído:

Sendo a literatura reflexo e expressão do universo cultural de um povo, importa mencionar, mesmo sumariamente, alguns dos mais ilustres maranhenses que, mais ou menos contemporâneos dos que na verdade fizeram o brilho literário de

⁹ A grande cultura literária de Frederico José Correia também é reconhecida no capítulo “A literatura maranhense” da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres* (Carvalho: s.d., XX, p. 9741), e Moraes, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰ Obras e fortuna crítica de Frederico José Correia que não foi possível consultar nesta pesquisa, ver item 7.2.

¹¹ Gentil Homem de Almeida Braga *et al*, *Parnaso Maranhense*, 1861. A nota de rodapé em que Correia é referido está em Romero, *op. cit.*, IV, p. 65.

uma geração, igualmente contribuíram para a admiração que toda a Pátria sobre nossa terra devotou. Foram expressivos políticos, cientistas, oradores, educadores, teatrólogos, historiadores e jornalistas que, qual estrelas menores, também ocupam um lugar nessa imensa e refulgente constelação que é o Grupo Maranhense, até hoje motivo nosso de glória e redobrado orgulho.

Todos não poderiam nem deveriam ser citados, pois uma literatura não encontra sua grandeza na soma de muitos pequenos autores, e sim nos grandes, embora poucos. Mas atentando para a importância dos autores menores, às vezes até para conhecer os realmente importantes, aqui vai um registro sumário acerca de alguns deles. Muitos não eram literatos, mas homens de saber e talento, conforme demonstraram nas atividade [sic] que primordialmente exerceram (Moraes: *op. cit.*, p. 135)

Frederico José Correia figura nesse grupo, o qual possui quarta importância na classificação dos escritores maranhenses feita por Moraes. Pouco antes dessa passagem, Moraes concentrara-se em discorrer sobre um grupo de escritores chamados propriamente de “menores” (*op. cit.*, p. 121-135). Já Correia aparece em um grupo denominado, em uma classificação bastante genérica, “Outras figuras” (*op. cit.*, p. 135-137). Este grupo é composto por autores de importância menor ainda que os do grupo dos “menores”. É como se neste grupo estivessem os “menores que os menores”. Por fim, ao considerar Correia individualmente, Moraes chega a dizer que “Seu livro [de Correia] *Inspirações poéticas* é um bom atestado de que não era poeta” (*op. cit.*, p. 136)¹².

Já das considerações de Meireles, pode-se depreender uma classificação mais relevante para Frederico José Correia na literatura maranhense do que o lugar que lhe atribui Moraes:

Odorico Mendes é o poeta humanista, latinista e helenista por excelência, tradutor de Homero, Virgílio e Voltaire e que, excepcionalmente, com o “Hino à tarde” [1832], marcou, na literatura do norte do Brasil, o advento do Romantismo; será talvez melhor classificado como um “último árcade”. Frederico Corrêa, logo depois dele, é o segundo degrau da ascensão de nossa poesia romântica, mas em quem o sentimento ainda é sacrificado à forma do verso [;] revelou maior cultura literária que espontaneidade de inspiração (*op. cit.*, p. 67-68)

Uma inclusão de Frederico José Correia entre os maiores escritores do Grupo Maranhense, explicitamente contrária a sua inclusão entre “os menores entre os menores”, pode ser depreendida da seguinte passagem de Meireles:

Ao seu redor [de Gonçalves Dias], formando com Odorico Mendes a ala poética do “grupo maranhense”, contam-se, neste primeiro ciclo da nossa história literária, entre os maiores, os nomes de Gentil Braga, Trajano Galvão, Dias

¹² Frederico José Correia, *Inspirações poéticas*, 1848. A segunda edição desta obra, que será muito utilizada nesta pesquisa, é de 1868.

Carneiro, Marques Rodrigues, Joaquim Serra e Franco de Sá; além deles, Frederico Corrêa, Sousândrade (*op. cit.*, p. [p. 67]).

Mas pode-se perguntar o que Meireles quisera dizer com a expressão “além deles”, a qual, depois da referência a escritores classificados “entre os maiores”, anuncia Frederico Corrêa e Sousândrade. Com esta expressão “além deles”, pode-se pensar que Meireles estaria alargando este círculo composto pelos escritores referidos “entre os maiores”. Ou o “além” de “além deles” indicaria uma colocação de Correia e Sousândrade fora do grupo dos maiores? Um elemento que favorece a primeira interpretação é Correia ser referido como o segundo degrau do Romantismo maranhense, perdendo apenas para Odorico Mendes (ver penúltimo trecho citado neste trabalho). Mas a hierarquia que coloca Odorico Mendes em um primeiro escalão, e Correia logo depois, poderia não ter como critério uma apreciação qualitativa, mas cronológica. Com Odorico Mendes tínhamos a primeira publicação romântica maranhense. Já Correia seria, cronologicamente, o segundo escritor que marca a fixação do Romantismo no Maranhão.

1.4. O SUBLIME

1.4.1. O SUBLIME SOMBRIO

Podem-se identificar ao menos três estágios no desenvolvimento do conceito crítico-estético do Sublime. Na Antigüidade, a sublimidade era uma noção utilizada para classificar o que se chamava “estilos” (Brogan & Preminger: 1993, p. 1230). Estes eram divididos em três níveis: alto, médio e baixo. O contexto era o “espírito pragmático implícito na *techné* retórica e poética antiga” (Brandão: 2005, p. 13), em que a formação retórica tinha uso bastante prático na vida política. Os sofistas, assim chamados pejorativamente por Platão, estariam menos interessados no que o discípulo de Sócrates chamava a verdade do que em auxiliar seus alunos a produzir um discurso eficiente para o convencimento de seu público. Deste modo, a sublimidade tinha um enfoque bastante voltado para a forma. Com Longino verifica-se um distanciamento desta abordagem em

favor de uma que privilegiasse o efeito do discurso sobre o público. Em seu tratado *Do Sublime*, Longino define o sublime como “o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores” (I, 3). A descrição que pouco depois ele faz deste fenômeno dá a tônica da relevância das paixões para uma discussão sobre o efeito do discurso oral e do texto literário escrito:

Não é a [sic] persuasão, a arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte (I, 4).

Quando ele identifica quais seriam as fontes que propiciariam o efeito do sublime, também fica patente a relevância dada às emoções suscitadas no ouvinte/leitor:

Sendo cinco as fontes, como se diria, mais capazes de gerar a linguagem sublime e pressuposto, como fundamento comum a essas cinco faculdades, o dom da palavra, sem o qual não há absolutamente nada, a primeira e mais poderosa é a de alçar-se a pensamentos sublimados (...); a segunda, a emoção veemente e inspirada.

Mas essas duas nascentes do sublime são na maior parte inatas; já as demais se adquirem também pela prática, nomeadamente determinada moldagem das figuras (estas talvez sejam de duas ordens, as de pensamento e as de palavra) [sic] mas, além dessas, a nobreza da expressão, da qual, por sua vez, fazem parte [sic] a escolha dos vocábulos e a linguagem figurada e elaborada. A quinta causa da grandeza, que encerra todas as anteriores, é a composição com vistas à dignidade e elevação (VIII, 1)

Esta valorização da emoção em um manual escrito num contexto tão pragmático foi certamente a contribuição de Longino para o desenvolvimento da idéia de Sublime.

Um terceiro estágio no desenvolvimento do conceito de Sublime foi o ensaio *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* de Edmund Burke (1757-1759). Segundo Martins, Burke:

- desloca a discussão do sublime “do terreno do ornato para o da natureza externa à obra de arte e para o efeito do discurso sobre o público” (2005: 68)

- separa entre o *belo*, efeito que consiste em uma prazerosa apreciação, e entre o *sublime*, efeito que consiste na emergência de uma forte emoção suscitada principalmente pelo terror causado pela contemplação de determinados objetos (*Ibidem*).

Segundo Martins, a idéia de sublime desenvolvida por Burke, “especialmente na sua relação com os elementos grandiosos e ameaçadores da natureza”, será grandemente apreciada pelos românticos (*Idem*: p. 67). O maior difusor das idéias de Burke no romantismo brasileiro foi o professor escocês Hugh Blair¹³. Em seu manual de retórica *Lectures on rhetoric and belles lettres*, Blair dedica-se, entre diversos outros interesses, a analisar a sublimidade tanto nos objetos quanto na escrita. No que diz respeito à identificação da sublimidade nos objetos, diz Blair que:

It is not easy to describe, in words, the precise impression which great and sublime objects make upon us, when we behold them (...) It produces a sort of internal elevation and expansion; it raises the mind much above its ordinary state; and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express. The emotion is certainly delightful; but it is altogether of the serious kind: a degree of awfulness and solemnity, even approaching to severity, commonly attends it when at its height; very distinguishable from the more gay and brisk emotion raised by beautiful objects (2005:26)¹⁴

Pode-se considerar entre os objetos que seriam suscetíveis de proporcionar o efeito do sublime dois grupos. Em primeiro lugar, a sublimidade pode ocorrer na contemplação de objetos propriamente externos ao homem. Neste sentido, Blair fala de:

- Vastos e ilimitados espaços: planos, céu, alturas, profundidades;

¹³ “Pastor presbiteriano, nasceu em Edimburgo, em 07/04/1718, e morreu na mesma cidade em 27/12/1800. Em 1730 ingressou na Humanity Class da Universidade de Edimburgo, onde recebeu, em 1739, o grau de Master of Arts. Em 1760, foi indicado professor de retórica da mesma universidade, atividade que iria desempenhar até 1783, quando se aposentou e publicou as *Lectures on rhetoric and belles lettres*, fruto de mais de vinte anos de prática docente” (Martins: *op. cit.*, p. 12, nota 13).

¹⁴A expressão “sublime objects”, utilizada por Blair (*op. cit.*: p. 26), pode sugerir que a sublimidade seja algo inerente a um objeto. Neste trabalho opto por adaptar a idéia de sublimidade de Blair no sentido de que esta emoção estética seja um plausível efeito sobre o leitor causado pela apreciação de um objeto. Nesta adaptação, o Sublime não seria um componente do objeto.

- Sons fortes: canhões, trovões, etc;
- Poder e força: leões, cavalos de raça, correntezas, etc;
- Solenidade, espanto e mesmo terror (“*terrible*”)¹⁵.

Em segundo lugar, há a sublimidade sentimental ou moral. Ela é extraída:

(...) from certain exertions of the human mind; from certain affections, and actions, of our fellow-creatures. These will be found to be all, or chiefly, of that class, which comes under the name of Magnanimity or Heroism. And they produce an effect extremely similar to what is produced by the view of grand objects in nature (*Idem*: p. 29).

No trecho citado acima Blair considera, entre outros elementos, também determinados sentimentos (“affections”) como objetos que propiciam a sublimidade. Ele agrupa estes sentimentos numa categoria chamada Magnanimidade ou Heroísmo. Um exemplo seria o grande destemor de Júlio César ao dizer para seu amedrontado acompanhante em um carro de combate para se aquietar porque no veículo ia ele, César. Essa coragem sugere grandeza, força. (*Idem*: p. 29). Para o interesse desta pesquisa, é importante considerar, no espectro de sentimentos que propiciariam o sublime, um grupo no qual estariam incluídas o que se chamará neste trabalho de paixões sombrias. Comentando a adesão de Blair à noção de que o terror é uma das principais fontes do sublime, Martins, ao considerar objetos que podem suscitar o terror, escreve que “a noite é considerada mais sublime que o dia e as paixões melancólicas mais solenes que as alegres” (*op. cit.*: 71). Este epíteto “melancólicas” é útil para dar uma ilustração do que

¹⁵ “... all ideas of the solemn and awful kind, and bordering on the terrible, tend greatly to assist the Sublime; such as darkness, solitude, and silence. What are the scenes of nature that elevate the mind in the highest degree, and produce the sublime sensation? Not the gay landscape, the flowery field, or the flourishing city; but the hoary mountain, and the solitary lake; the aged forest, and the torrent falling over the rock. Hence too, night-scenes are commonly the most sublime. The firmament when filled with stars, scattered in such vast numbers, and with such magnificent profusion, strikes the imagination with a more awful grandeur when we view it enlightened by all the splendour of the Sun. The deep sound of a great bell, or the striking of a great clock, are at any time grand; but, when heard amid the silence and stillness of the night, they become doubly so. Darkness is very commonly applied for adding sublimity to all our ideas of the Deity. “He maketh darkness his pavilion; he dwelleth in the thick cloud [supõe-se que seja uma citação da Bíblia]”” (*op. cit.*: p. 27)

caracterizaria uma paixão sombria. Tais paixões poderiam bem fazer parte de um perfil não necessariamente virtuoso, mas cuja caracterização pode suscitar a sublimidade:

High virtue is the most natural and fertile source of this moral Sublimity. However, on some occasions, where Virtue either has no place, or is but imperfectly displayed, yet if extraordinary vigour and force of mind be discovered, we are not insensible to a degree of grandeur in the character; and from the splendid conqueror, or the daring conspirator, whom we are form approving, we cannot with-hold our admiration (*op. cit.*, p. 29).

Aqui já há uma justificativa estética para a figura do herói romântico, que, em um sentido *lato* do termo, já existia desde as obras autobiográficas de Rousseau, passando por Werter, Karl Moore, de *Os bandoleiros*, e René, de Chateaubriand. Após a publicação do manual de Blair, configurar-se-ia um tipo de herói romântico cuja especificidade residia justamente no elemento do crime. Refere-se aqui ao herói byroniano, que começa a ser divulgado desde 1812, ano de publicação dos dois primeiros cantos de *Child o Harold's Pilgrimage* de Byron.

1.4.1.1. Força: fundamento do Sublime

No que poderíamos chamar de uma fenomenologia do sublime, há, em um primeiro momento, as fortes impressões suscitadas por determinados objetos. A apreciação que se faz destas impressões pode elevá-las ao nível de uma emoção estética específica: o Sublime. Para Burke, segundo Blair, o terror (“*terror*”), e outras emoções a ele associadas (dor e perigo, por exemplo) é o sentimento que receberá o tratamento estético que o elevará ao Sublime (*Idem*: p. 29). Se para Burke não há sublimidade sem o elemento do terror, Blair, apesar de reconhecer a presença do terror em muitos objetos sublimes, não o considera *a* condição necessária para o Sublime:

In many grand objects, there is no coincidence with terror at all; as in magnificent prospect of wide extended plains, and of the starry firmament; or in the moral dispositions and sentiments, which we view with high admiration; and in many painful and terrible objects also, it is clear, there is no sort of grandeur. The amputation of a limb, or the bite of a snake, are exceedingly terrible; but are destitute of all claim whatever to Sublimity (*Idem*: p. 30).

Em lugar do terror, Blair aponta a força sugerida por determinados objetos como o elemento indispensável para a produção do Sublime:

... mighty force or power, whether accompanied with terror or not, whether employed in protecting, or in alarming us, has a better title, than any thing that has yet been mentioned, to be the fundamental quality of the Sublime (*Ibidem*).

Considerando a fenomenologia do Sublime descrita na página anterior deste trabalho, este elemento da força, ressaltado por Blair, estaria presente na intensidade da emoção eminentemente sensível suscitada durante a apreciação de determinado objeto. Na emoção estética do Sublime, oriunda da operação sobre esta emoção mais bruta, permaneceria o elemento da força.

1.4.1.2. Sublimidade na escrita

Além da sublimidade nos objetos, Blair postula também a sublimidade na escrita: “The true sense of Sublime Writing, undoubtedly, is such a description of objects or exhibition of sentiments which are in themselves of a Sublime nature” (*Idem*: p. 32).

Pouco depois do trecho citado acima, Blair ainda orienta como deve ser a apresentação escrita do objeto cuja apreciação proporciona o efeito do Sublime.

Unless it be such an object as, if presented to our eyes, if exhibited to us in reality, would raise ideas of that elevating, that awful, and magnificent kind, which we call Sublime; the description, however finely drawn, is not entitled to come under this class. This excludes all objects that are merely beautiful, gay, or elegant. In the next place, the object must not only, in itself, be Sublime, but it must be set before us in such a light as is most proper to give us a clear and full impression of it; it must be described with conciseness, and simplicity. It depends, principally, upon the lively impression which the poet, or orator, has of the object which he exhibits (*Idem*: p. 33).

Blair subordina a escrita à natureza do objeto descrito por ela. Objeto, este, concebido como propiciador do efeito do sublime. Por fim, a descrição do objeto deve ser a configuração do efeito Sublime que ele sugeriu ao próprio escritor que o descreve. Será

assumido nesta pesquisa que a apresentação de determinado objeto não configura necessariamente a experiência estética do escritor, pois não tenho acesso objetivo a ela. Assim, não considerarei, nas análises de textos literários a serem empreendidas neste trabalho, elementos que digam respeito ao autor empírico. Antes, privilegiarei o texto literário enquanto linguagem e enquanto inserido em uma tradição cultural e/ou literária.

Também não entrarei no mérito de afirmar que uma determinada descrição de objetos que propiciam o Sublime necessariamente produza as emoções que levam a este efeito. Em vez de uma maneira de escrever que necessariamente produza as referidas emoções, prefere-se relativizar essa assertividade considerando que há uma maneira de apresentar determinado objeto que *plausivelmente* propicia ao leitor o efeito do Sublime. Por trás dessa atitude em minha análise, está a idéia de que a sublimidade que a configuração de um objeto no texto literário pode propiciar não é, a rigor, estimulada em todo e qualquer leitor.

No subitem 1.4.3. deste trabalho serão analisados rapidamente alguns poemas de Correia para exemplificar a variedade de elementos sombrios presentes em certos objetos que podem suscitar impressões que, por sua vez, podem ser transformadas no efeito do Sublime. Levando em conta o elemento da força, escolherei poemas que tenham uma apresentação bastante intensa de elementos que podem, muito plausivelmente, ser vistos especificamente como sombrios pelo leitor¹⁶. Esta intensidade pode ser considerada no sentido de determinado elemento sombrio de um objeto ser apresentado em toda a extensão do poema. Ao mesmo tempo, a grande frequência com que o elemento sombrio é configurado no texto dos poemas escolhidos será considerada, nestas análises, como aspecto que atende à exigência de Blair sobre a sublimidade na escrita não depender apenas do objeto apresentado, mas também da maneira como este objeto é apresentado. Adaptando Blair, será assumido nesta pesquisa que a capacidade de configuração da sublimidade

¹⁶ “Sombrio” é um epíteto que facilmente associável ao terror e emoções a ele relacionadas.

propiciada por algum objeto reside em que uma extensa exposição do objeto já seria um fator para tornar o leitor suscetível ao efeito do Sublime.

Neste trabalho admite-se, aderindo-se a Blair, que a sublimidade seja um efeito cujo elemento determinante é a força. No entanto, o foco das análises de poemas empreendidas neste trabalho serão os objetos que propiciam sublimidade, mas com o elemento do terror, e das paixões a ele associadas, incluídas na produção deste efeito estético. Tal seleção justifica-se porque a análise de uma série de poemas de Correia servirá como contextualização, no âmbito da segunda edição de *Inspirações poéticas*, para a abordagem específica de um único poema deste autor. Abordagem que privilegiará a emergência de uma série de elementos sombrios. Daí a consideração de um Sublime mais propriamente *sombrio*, extraído da descrição de Hugh Blair das possibilidades de emergência do Sublime em um âmbito mais geral.

1.4.2. O SUBLIME SOMBRIO NO BRASIL

Apesar da grande importância da passagem sobre o sublime na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790)¹⁷ para o Romantismo em geral, não cabe falar de Kant enquanto influência para os românticos brasileiros. Leva-se em consideração que, na formação retórica destes escritores, foram, antes, influentes as idéias de Burke sobre o sublime; difundidas no Brasil principalmente por Hugh Blair¹⁸. Martins refere que a idéia do Sublime relacionada aos aspectos assustadores da natureza, noção cara a Burke e Hugh Blair, teve predileção entre os românticos brasileiros (*op. cit.*: p. 67).

Outro elemento que ajuda em uma aproximação histórica para se falar no desenvolvimento de uma estética do Sublime sombrio no Brasil é o que se chamou de *byronismo* da Segunda Geração Romântica em São Paulo. O byronismo foi um fenômeno marcante em todas as literaturas européias, mas principalmente na França. Seria mesmo um

¹⁷ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, 2005.

¹⁸ Martins: 2005, p. 67; 79.

elemento basilar para se estudar o romantismo francês¹⁹. O fenômeno partiu de uma sombria e passional construção da imagem de Byron baseada em sua agitada vida pessoal e em algumas obras como *Childe Harold's Pilgrimage*, *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, *The Siege of Corinth*, *Parisina* e *Mazeppa*. A imagem de Byron, dentro deste contexto, possui os seguintes traços:

- “1. O poeta solitário, incompreendido, desencantado da vida e dos homens, dominado pela melancolia e pelo ceticismo.
2. O campeão da liberdade, o inimigo da tirania.
3. O jovem belo e nobre, de passado misterioso e vida dissoluta”²⁰.

O byronismo seria uma das correntes da poesia romântica produzida pelos estudantes de direito de São Paulo e Recife a partir do decênio de 1850, tendo em Álvares de Azevedo seu principal ícone²¹. Distingue-se mesmo um romantismo à paulista, no qual prepondera a atração por uma verdadeira escatologia mortuária²². Esta expressão “escatologia mortuária” aponta para uma idéia de sublimidade que pode estar relacionada a elementos assustadores da natureza. A vista de um grande precipício é um exemplo disso. Mas o que esta expressão sugere predominantemente, no caso da literatura, é a configuração de objetos mais propriamente sombrios: cadáveres em decomposição, necrofilia, profanação de túmulos, etc. No sentido de destacar a especificidade da Segunda Geração Romântica dentro do romantismo brasileiro, o que justificaria uma análise mais sutil do que seria o sublime sombrio no Brasil? Se se considerar de maneira genérica a atração dos românticos pelos aspectos assustadores da natureza, surge o risco de se perder de vista a especificidade da Segunda Geração Romântica no confronto com a idéia de Sublime sugerida no aspecto solene e terrível do mar no poema “O mar” de Gonçalves Dias.

¹⁹ Barbosa, [1975], p. 20. A este respeito, Barbosa refere como muito importante o antigo - mais ainda funcional - livro *Byron et le romantisme français* de Edmond Esteves.

²⁰ Barbosa, *Idem*, p. 17.

²¹ Candido, 1994, II, p. 180.

²² Barbosa, *op. cit.*, p. 24.

1.4.3. O SUBLIME SOMBRIO EM FREDERICO JOSÉ CORREIA

O que dizer de uma sublimidade sombria no Maranhão? A primeira edição de *Inspirações Poéticas* foi publicada em 1848, antes de Álvares de Azevedo ter constituída sua imagem de escritor romântico interessado numa vertente romântica mais obscura. O esforço desta pesquisa é insuficiente em considerar uma aproximação histórica que contemple com mais precisão o byronismo para o caso maranhense. No entanto, e mais propriamente no âmbito dessa pesquisa, pode-se falar no conhecimento que Correia possuía de Byron. Na primeira edição de *Inspirações Poéticas*, há duas epígrafes retiradas do poeta inglês, uma referência a ele em um poema e traduções de três poemas seus²³. Não se ressalta neste material, entretanto, a imagem sombria de Byron construída pelo byronismo.

Se a historicização de um sublime sombrio em Correia torna-se confusa pelo que foi dito sobre a presença do texto e da imagem da pessoa de Byron em sua obra, uma análise mesmo superficial dos poemas da segunda edição de *Inspirações poéticas* permite identificar ao menos dezessete poemas, dentre um total de cinquenta e três, nos quais prepondera a configuração de objetos sombrios que podem propiciar o efeito Sublime²⁴. O

²³ As epígrafes aparecem logo na folha de rosto da 1ª edição (“*The artless Helicon I boast is youth;/ My lyre, the heart; my muse, the simple truth*”) e no poema “*Infeliz mancebo (“Pleasure’s pall’d victim! life-abhorring gloom/ Wrote on his faded brow cursed Cain’s unresting doom*”)(Correia: 1848, p. 149). Os títulos das traduções são “À morte de uma nobre donzella, prezadíssima prima do autor” (*Idem*: p. 119-120), “À E...” (*Idem*: p. 121) e “À D...” (*Idem*: p. 123). Já a referência ao Byron enquanto homem aparece no poema “À tarde”:

“Hor’amana da Tarde! Que amou Byron;
E em que elle protestou solemnemente
Contra a calunnia dos que atheo dizião-no,
Desafiando-os p’ra que orassem juntos
Ante o altar da grande Natureza,

A ver qual delles mais breve ao Ceo chegava” (*Idem*: p. 55).

²⁴ No índice da segunda edição de *Inspirações poéticas* (*op. cit.*) consta erroneamente cinquenta e dois poemas. Os dezessete poemas referidos compõem uma antologia preparada para este trabalho (ver anexo 2). Mais a título de informação do que de utilização para a análise literária, no que tange a contextualizar o Sublime sombrio em Correia, dizia-se dele:

“Tinha estylo difuso e fazia timbre do mais systematico pessimismo. Dir-se-ia que seu prazer especial era vêr as coisas pelo lado peor, assignalando defeitos, sempre que tratava dos homens e dos factos” (Amaral: *op. cit.*, p. 102)

terror mais propriamente dito é uma emoção perfeitamente previsível na apreciação de um poema como “*Horribile visu*”²⁵:

Á horas ja altas de noite calada,
Que andão phantasmas, estando á sonhar,
De cousas estranhas a mente pejada,
Do mundo dos vivos me sinto apartar.

Satanico encanto de mim se apodera,
E fico em suores, de medo á tremer,
Por mais que quizesse, dizer não podera
As cousas horriveis que vi sem querer.

Phantastica dança, que a morte dirige,
Servindo-lhe a fouce de thyrsos na mão,
Fazendo uma bulha que espanta e afflige,
Começa aos meus olhos, da lua ao clarão

A dança macabre [sic] que em Bale se via,
A dança dos mortos que Holbein desenhou,
Visões pavorosas de audaz phantasia,
Burlescas figuras de Goya e Callot.

No que diz respeito aos objetos que podem propiciar o terror identificamos, num âmbito geral, a noite como espaço para a projeção de elementos sombrios de uma sensibilidade romântica conflitiva; a qual, contempla tanto os aspectos saudáveis quanto os destrutivos da natureza²⁶. Em âmbito específico, encontramos objetos sombrios como fantasmas, a morte personificada e mortos-vivos. Na apresentação destes elementos no poema percebe-se uma série de epítetos que contribui para o terror: “pavorosas”, “macabre” [sic] e “horríveis”. Sem contar a apresentação que o eu poemático faz do próprio terror que o assalta a partir de expressões, por exemplo, como “satânico encanto”, “fico em suores” e “de medo a tremer”.

Outro objeto sombrio identificado em poemas de Correia é o ceticismo. Nesta pesquisa ele é considerado antes como atitude intelectual do que como estado de espírito. Caracteriza-se, dentro desta restrição de sentido, por uma descrença absoluta, ausência de

²⁵ Ver poema na íntegra no anexo 2).

²⁶ “... a vivência da Natureza, espetáculo envolvente, objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário, provocando tonalidades afetivas díspares, que vão do recolhimento religioso à volúpia da auto-afirmação, da melancólica sensação de desamparo ao entusiasmo (...)” (Nunes: 1993, p. 64-65)

qualquer ideal. Considerando a sublimidade como efeito estético suscetível de ocorrer através da apreciação de sentimentos, esta postura pode ser incluída no grupo das paixões sombrias (ver pp. 10-11 deste trabalho). Esta atitude é configurada em toda a extensão do poema “*Toedet me vitae*”²⁷. Em um âmbito anterior ao enfraquecimento dos grandes discursos (pós-modernismo), se se considerar a verdade como a busca por um melhoramento da existência através de uma progressiva cessação da ignorância, o eu poemático de “*Toedet me vitae*” a encara por um ângulo extremamente pessimista:

E a verdade é um vampiro que mata
Toda a doce ilusão,
Toda a crença risonha, e nos constringe,
Qual bóia²⁸, o coração.

É a mágica fronte de Medusa
Que converte um festim
N’uma scena de luto, o riso em choro,
E tudo o mais assim.

Correia emprega dois símiles tradicionalmente sombrios da tradição cultural ocidental como o vampiro e a Medusa para conferir sentido ao termo “verdade”. A verdade traz turbulência para o sentido do mundo de duas maneiras. Em primeiro lugar, há a destruição deste sentido. O vampirismo, considerado como apropriação da força vital do *outro*, de modo a destruí-lo no final do processo, denota, no poema, a aniquilação de uma realidade indicada pelas expressões “doce ilusão” e “crença risonha”. Em segundo lugar, há a transformação de um sentido positivo em um sentido negativo. No mito, quem olhasse para a o rosto da Medusa era transformado em pedra. Matéria orgânica transformada em matéria inorgânica. Numa metáfora de alcance mais geral, vida transformada em morte. No poema, realidades moralmente positivas sugeridas pelas expressões “festim” e “riso” são transformadas em seu contrário. Esta ação da Medusa é insaciável em desencantar o mundo: “*E tudo o mais assim*”.

²⁷ Ver poema na íntegra no subitem 8.2.3 (anexo 2);

²⁸ “Boa /ô/: designação comum às serpentes do gênero. *Boa*, da família do boídeos, com uma única espécie, conhecida vulgarmente como jibóia” (Houaiss & Villar, 2001).

O tédio, considerado como enfado absoluto, tem estreita relação com o ceticismo. Diferencia-se dele, neste trabalho, por ser antes um estado de espírito do que uma atitude intelectual. A descrença é intelectual; o enfado, uma sensação. Tal sentimento é configurado de maneira bastante sombria no desencantamento diante do amor pelo eu poemático de “*Sub floribus anguis*”²⁹:

Quizera amar-vos, porem ja é tarde!
Do fogo que sentia em outros tempos
Meu pobre coração só tem agora
Cinzas frias, que lagrimas gotejão.
Meu coração, senhora, é um sepulcro
Onde tudo são funebres despojos!
Não deis um passo para nelle entrades,
Que acharieis só desgosto e pranto.

A imagem do fogo para denotar a prazerosa perturbação emocional que o sentimento do amor - mais propriamente paixão, conforme estudado por Rougemont³⁰ - causa é bastante comum. O coração como portador deste fogo é outra imagem para o amor. No trecho citado, não só este órgão é considerado, no geral, como algo avariado – como o sugere o epíteto “pobre” -, mas também os elementos a ele associados apontam para isso. Em lugar do fogo, sugestão de vitalidade, há dentro do coração tanto elementos que indiciam decomposição (“cinzas frias” e “fúnebres despojos”), quanto expressões que denotam mais incisivamente estados anímicos depressivos como “desgosto” e “pranto”. O enfado em relação ao amor, e mesmo a consciência do mesmo, chega ao ponto de o eu poemático rejeitar o próprio amor que lhe é dirigido:

E sereis tão ousada e imprudente,
Que me queirais assim? Não o consinto,
Que seria fazer-vos desditosa,
E vós o não mereceis, que sois tão digna.

A morte é outro objeto cuja apreciação pode proporcionar ao leitor as intensas emoções que levam ao efeito sublime. Em “*Haeret amor*” nota-se facilmente um

²⁹ Íntegra do poema no subitem 8.2.4. (anexo 2)

³⁰ Denis de Rougemont, *História do amor no Ocidente*, 2003.

tratamento entre patético e sombrio da morte³¹. É um poema narrativo no qual a personagem Lindora morre de desgosto após três dias da morte do namorado. Ela passou esse tempo lamentando sua morte no cemitério. Num desses transes, ela assim interpela o túmulo do namorado:

“Restitue-me, ó fria campa,
Restitue-me o meu amor;
Deixa-m’o ver, por piedade!
Commove-te a minha dor!

“Ou então abre-te e encerra
A nós ambos juntamente,
Ja que a morte separou-nos
Na vida tão cruelmente!”

No trecho acima, o elemento sombrio que pode proporcionar o sublime é o pedido que Lindora faz para conviver intimamente com o cadáver do namorado. A ansiedade de Lindora nesta atitude força mesmo uma interpretação literal no sentido da união dela com o morto. O que pode trazer comoção na apreciação deste elemento sombrio é, além da própria idéia da morte, ser ela apresentada através de um discurso extremamente patético - que justamente busca a comoção - de Lindora. O leitor pode ser tomado de compaixão pelo sofrimento que Lindora manifesta.

Considerando ainda a passagem que estamos analisando de “*Haeret amor*”, o elemento da morte é tratado, dentro do contexto ficcional do poema, de uma maneira metafórica. No entanto, no desenrolar da ação da narrativa, o pedido que Lindora faz pela morte revela seu caráter ominoso:

“Mas a razão se me turva;
Novos mundos entrevejo.
É o ceo que se me abre:
O meu amante la vejo.”

Assim disse a pastorinha,
E do prado como a flor,
Maltratada pela fouce
Do grosseiro segador,

³¹ Íntegra do poema no subitem 8.2.6. (anexo 2).

Sobre o seio amargurado
A cabeça reclinou,
E como a pomba innocente,
O espirito exhalou!

Esta passagem é mais complexa de se analisar do que a anterior por causa da série de objetos sombrios que podem propiciar o sublime. A morte é o elemento que domina. No entanto, a comoção que a aniquilação física e emocional de Lindora pode trazer ao leitor não é só propiciada pelo elemento da morte. Ao lado dela, ou contribuindo para torná-la mais comovente, pode-se notar uma série de outros elementos sombrios como a forte comoção de Lindora (por sua vez, constituída de tristeza, loucura e masoquismo) e o elemento da virtude ultrajada. A análise deste objeto terá prioridade em outro poema, mas é importante considerá-lo já em “*Haeret amor*”. Neste poema, ele é constituído de dois pólos. No primeiro, a vítima inocente. Este caráter de virtude e inocência é sugerido no diminutivo “pastorinha” e nas imagens da flor e da pomba inocente, antonomásias para Lindora. No outro extremo, está o algoz, figurado na “fouce do rude cegador” (também uma imagem para a morte no trecho considerado). Ao ser figurada como o algoz de uma vítima inocente, o caráter sombrio da morte é bastante ressaltado.

Quanto ao objeto virtude ultrajada, haveria mesmo a possibilidade de o leitor ter um prazer sombrio através da comoção e piedade suscitadas pelas injustas agressões a uma “jovenzinha virtuosa e bela”³². É o caso da história da protagonista não nomeada de “*Deus noster refugium et virtus*”³³. Esta virgem, cuja pureza é sempre ressaltada (“*Ella, pobre mulher, casta e tão pura*”, “*Tem tal ar d’innocencia em seu semblante,/ E de tanto candor,*”) perde o pai, também virtuoso, em função de uma injustiça (“*Seu virtuoso pai victima fora/De perversos insanos,/Porque é este o premio da virtude/Neste mundo d’enganos!*”) e a mãe, em função do desgosto pela morte do marido e da pobreza em que

³² Sobre a formação de um gosto neste sentido, diz Praz: “Sem os Lovelace e Valmont [vilões de *Clarissa*, de Richardson, e de *Ligações perigosas*, de Laelos] as Clarissa e Madame de Tourvel, [sic] não se coroarão da auréola de santas; sem *Justine* [do romance homônimo de Sade] para oprimir e torturar, nenhum divertimento sádico seria possível. O sucesso do motivo da perseguida entre os escritores do século XIX é especialmente devido a razões que impuseram a obra do Divino Marquês [Sade], e não as [sic] que fizeram Richardson escrever *Clarissa*.” (1996: 111).

³³ Ver íntegra deste poema no subitem 8.2.1. deste trabalho.

foram jogados. Nesta situação de desamparo, da maneira como é configurada no poema, a protagonista deposita suas esperanças de felicidade em um homem que finge amá-la para tomar o que ela ainda tem da herança dos pais. Ele a abandona. Quando ela descobre seu plano, enlouquece e passa o resto da vida a chorar e a rezar em uma igreja. Não obstante uma situação que convida à empatia, a vítima ainda era ultrajada por algumas pessoas que a viam na igreja:

Os que passavão, reprobos, sem crença,
Vendo-a tão piedosa,
Fazião della, á rir, grosseiras mofas,
Zombaria affrontosa.

O lamento do narrador pela morte da protagonista é uma paixão sombria que propicia grande comoção ao leitor:

Seja-lhe a terra leve! O ceo permitta
Que la viva tão feliz,
Quanto soffreo no mundo essa innocente,
Quanto foi infeliz!

Por último, a melancolia é um sentimento que pode ser um objeto sombrio. Mais especificamente, uma paixão sombria. Sua caracterização é bastante ostensiva na figura das lágrimas em “*O lacrymarum fons!*”³⁴. O que mais se ressalta no poema é o derramar das lágrimas por uma vítima de um mundo visto moralmente como mal. Dentro do poema, este mundo pode ser considerado em um âmbito mais vago:

Amo as lagrimas porque ellas correm
D’uma fonte que o mundo não corrompe:
Santa pia em que a alma se baptiza,
Quando o mundo a ventura lh’interrompe.

, através de uma natureza inconsciente:

Amo as lagrimas porque não as tenho;

³⁴Ver íntegra deste poema no subitem 8.2.2. deste trabalho (anexo 2).

A natureza avara m'as negou!
Que inspirando-me dellas sêde ardente,
Por inimiga a fonte me seccou.

Ou de atitudes mais particularizadas de entes deste mundo:

Amo as lagrimas porque só exprimem
Sentimentos que vão do coração,
Porque não mentem, como mente o riso,
Que ás vezes occulta uma traição.

(...)

Amo as lagrimas porque ellas dizem
Que carece consolo o que as derrama.
Quem, ao ve-las correr, se não commove
É um rephobo [sic]³⁵ a quem o ceo desama.

Por todo o poema, a atitude do eu poemático em relação às lágrimas pode ser vista como simpática, até masoquista. Apesar do sofrimento, há o prazer causado pela idéia de que o mesmo é índice de certa eleição:

Amo as lagrimas porque só as verte
Uma alma sensitiva e generosa,
E mais ainda quando brandas cahem
No regaço da dor silenciosa.

Tal eleição faz sentido se se pensar na grande oposição que o eu poemático faz entre si próprio (a quem vê como vítima inocente e gênio incompreendido) e um mundo injusto por todo o poema.

Como foi dito na página 14 deste trabalho, a rápida análise do Sublime sombrio de alguns poemas de Correia serve como contextualização para a análise de um único poema do autor maranhense, “*Improbus amor*”. Dentre outras impressões, em contínuas leituras

³⁵ réprobo

deste poema foi constante a percepção de uma série de objetos sombrios como incesto, suicídio, melancolia, sadomasoquismo, misantropia e a condição judaica vista como maldita.

1.5 “*IMPROBUS AMOR*”³⁶

³⁶Frederico José Correia, 1868, p. 185-201.

Improbis amor!

1 Realizado queres ver em vida
O inferno de Dante n'um só homem?
Te-lo-has em um desses infelizes
Á quem por infortunio a natureza
5 Deo um genio phantastico e sensivel,
Quando encontrão estorvo aos seus desejos
E ás loucas paixões que nelles brotão.
Tal o caso d' Abel que vou narrar-te.

Quando tingio Cain as mãos nefarias
10 No sangue do irmão, em sua ira,
O Senhor o maldisse e condemnou-o
A fugitivo andar e vagabundo
Pela terra, em castigo do seu crime:
Sentença que aterrou o condemnado
15 E abrango a sua descendencia!..
Abel e Elisa, de hebraica origem,
Na patria de Pelagio ao mundo vindos
(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
20 O odioso jugo sarraceno),
Tiverão que cumprir a sua parte
Na maldição fatal, de terra em terra
Com seus pais um asylo mendigando.

Na Africa o acharão. - Junto á Ceuta
25 Que as Quinas então ja possuião,
Pobre casa de campo habitar forão
Os miseros proscriptos vagabundos,
Á quem demais os bens forão tirados,
Por dizer-se que á perros pertencião...
30 Gemeos de nascimento, Abel e Elisa
Tanto no exterior se parecião,
Quanto no genio, indole e vontades.

Ambos da mesma idade, era o mancebo
O modelo do bello masculino
35 E a donzella o do bello feminino...
Assim forão crescendo, até chegarem
Á quadra das paixões, más conselheiras.

Era Abel, por seu mal, um desses genios
Que a razão humana não explica,
40 Funda e intimamente apaixonados,
Em demasia ternos e sensiveis;
Em quem tudo é precoce e exaltado;
Avidos d' impressões e de prazeres,
Nos festins crendo acha-los deste mundo,
45 Mas defesos de nelles terem parte:
Emfim, um desses jovens infelizes
Para quem cedo a vida se converte
N'um medonho deserto sem limites,
Purgatório peor que o do Poeta.

50 Cedo nelle o amor manifestou-se
Da solidão, terrivel conselheiro
P'r'os génios, como o seu, naturalmente
Meditativos, tristes e sensiveis.
Amou primeiro a caça, mas a caça
55 Breve lhe pareceo um passatempo
Que deshonorava a quem o exercia.
Assim, todo o amor do seus desejos
Converteo-se no amor da soledade.
Subir ao rude cimo das montanhas:
60 Contemplar, ao passar, os precepicios;
Embrenhar-se nos bosques e nas selvas;
Vêr de perto o horror das tempestades,
Levar horas inteiras, pensativo,
Vendo o mar e ouvindo os seus lamentos,
65 Tal era o seu recreio de costume,
E nisso achava um gosto indefinivel,

Que só sentem as almas como a sua.

Um dia que o mancebo, ao vir da noite,
Das excursões usadas regressava,
70 “Abel, disse-lhe Elisa, ha muito tempo
Que tu és para nós como um estranho,
Pois que, de madrugada te ausentando
De casa, só á noite é que nos voltas.
Se tu soubesses como fico triste
75 E sosinha durante a tua ausencia!
Que prazer achas tu por onde andas,
Que o preferes á nossa companhia?
Longe porem de mim o ir d’encontro
Aos teus gostos e delles distrahir-te.
80 Mas consente que nelles tambem tenha
Minha parte d’irman e companheira.”

Ao que tornou-lhe o moço: “Irman, Elisa,
Desterra d’ alma zelos infundados.
Pelo Deos que á Moysés fallou no Sinai
85 Juro que inda vos amo como sempre,
A ti e a nossos pais. Se pois ausente
Passo os dias de casa, é porque sinto
Agitação d’espírito tão grande,
Que só acho vagando lenitivo.
90 Mas, crê-me, cara irman, todo esse gosto
Cessará com a tua companhia.
Não te admires, disto, pois aprende
Que o prazer que se sente em ser sosinho
Não admitte ser communicado,
95 Nem mesmo por quem nos fôr mais caro.”

Vendo Elisa que Abel a repellia,
De sentida abaixou seus bellos olhos,
E á furto uma lagrima limpando,
Como de coração assim lhe disse:

100 “Sim, Abel, deixarei de acompanhar-te.
Longe de mim o ir contra o teu gosto,
Pois que tal elle é.” Ao que o joven,
Doce beijo na fronte lh’imprimindo:
“Quanto, Elisa, és severa em me punires
105 Por um simples gracejo e brincadeira,
Para os quaes me julguei autorizado.
Pela nossa amizade e confiança!
Não vias, ó irman, qu’eu gracejava?
Porque pois tal rigor da tua parte?
110 Queres tu uma prova do que digo,
Que te fallo sincero e com lizura?
Seremos d’ora em vante inseparaveis.”
O que ouvindo a donzella, de contente,
“Perdão, Abel, tornou, á tua Elisa!
115 Tudo faça esquecer um terno abraço.
Seremos d’ora em vante inseparaveis. “

Pobre Elisa! que ainda eras tão nescia
No saber das paixões, e, d’innocente,
Ignoravas que, no seu estado,
120 O coração d’Abel era um abutre
Faminto, á se lançar sobre a primeira
Presa que ao seu alcance apparecesse!

Desde então nunca mais se separarão
Os irmãos: sempre juntos erão vistos,
125 Ora conchas colhendo pelas praias,
Ora os montes e arvores trepando,
Em busca d’uma flor ou d’algum ninho
Com que mutuamente se prendassem.

E quem assim os via tão unidos,
130 Não podia deixar de abençoá-los!
Colhendo um malmequer, Elisa, ás vezes,
“Abel, dizia, quero vêr se acaso

Me não illudo em crer que tu me amas;”
E, desfolhando a flor, astutamente
135 Cahir fazia a derradeira folha
Na expressão “mal me quer,” e se fingindo
Como triste, d’ ahi tornava á pouco
Á usada alegria. Abel, ás vezes,
Ao encontrar na praia algum aljofar,
140 Vinha logo da irman ornar as tranças,
Mais contente do que se um mundo achara,
E, depois contemplando a sua obra,
Com o coração na boca, lhe dizia:
“Não ficara melhor n’uma rainha!”

145 Se até então a moça era formosa,
Feita á sombra da casa, mais formosa
E esbelta a tornou a vida activa
Que adoptou depois, e quasi rude.
Não era mais a virgem delicada
150 E timida da vida das cidades,
Mas a virgem robusta e masculina
Dos tempos pastoris dos seus maiores,
Sob tendas ao ar estanciando.
A robustez e viço do seu corpo,
155 A ligeireza e garbo do seu passo,
A ousada firmeza com que ella
Os barrancos saltava e os precepicios,
O vivo brilho dos seus olhos pardos,
Fazião da donzella israelita
160 Uma nova Diana caçadora.

Era passado tempo que durava
Esta estreita união dos dous mancebos,
Quando Abel começou á dar indicios
De uma estranha mudança. Ja não era
165 Esse joven alegre e sem cuidados,
Cuja vida era toda de criança.

Sua melancolia, seus suspiros,
A distração em que era de continuo,
A pallidez do rosto, o olhar fixo,
170 Mas vago e como sem conhecimento,
Claramente mostravão qu'em seu peito
Era occulto um volcão inda recente,
Mas tão terrivel ja, que, ameaçava,
Inflammando-se, a mais de uma vida!

175 Assustava o estado do mancebo;
Nem elle mais de casa se ausentava.
Não o deixava Elisa um só momento,
Á ver se do seu mal o distrahia;
E se ella, invocando o amor fraterno,
180 Pretendia saber a causa occulta,
Um suspiro abafado ou um gemido
Era toda a resposta que colhia:
Até que um dia obteve do mancebo
O passear com ella, como d'antes;
185 E a pobre exultou em consegui-lo,
Por suppor que o irmão seria salvo.

Algum tanto distante da morada
Dos irmãos, imminente ao mar, havia
Um penedo escavado, em cuja base,
190 Iroso, se quebrava o mar, fervendo
A perspectiva extensa e variada
Que d'ahi se gozava era tão linda,
Que attrahia a todos que passavão
Por esse ermo lugar alcantilado.
195 Era o sitio querido dos dous jovens,
Que muitas vezes nelle descançavão,
Ao voltar dos seus gyros costumados.
Para ahi foi que pois se dirigirão...

Serena era a manhan, e tão brilhante,

200 Que ao longe se via o Atlantico,
 Á esquerda, volvendo as suas vagas,
 E em frente a Hespanha. – Vendo Elisa
 Pensativo o irmão, “Abel, lhe disse,
 Olha, la é a terra em que nascemos.
 205 Sabes tu o que sinto, quando a vejo?
 Uma saudade intensa desse tempo
 Em que ainda eramos pequenos.
 E tu, nunca disso te lembraste?
 - Sim, mas para odiar os que la morão,
 210 Que nos banirão della injustamente,
 E demais a fortuna nos roubarão.
 - Abel, esquece-te disso e lhes perdoa.
 O que são as humanas injustiças?
 Imperfeições da nossa natureza.
 215 Confiemos em Deos que ainda, juntos,
 Tornaremos á ver os nossos lares.
 - Juntos, Elisa, não; eu só, te digo
 Que cedo o saberás. – Abel, que dizes,
 Que te não comprehendo? – Nada, Elisa.
 220 Vans palavras, bem ves. Irman, voltemos.“
 Ao que Elisa tornou: “Abel, voltemos.“

 Na seguinte manhan, bem cedo ainda,
 Ao levantar-se Elisa, como usava,
 Ja não vio o irmão, que a precedera,
 225 E sahira sem nada haver-lhe dito.
 Á principio causou-lhe isto surpresa,
 E concebeo um mao presentimento.
 Mas não (disse subito contente):
 É que ja vai tornando ao que era d’antes;
 230 E se sahio tão cedo e sem dizer-m’o,
 Foi para desfructar mais á contento
 O espectac’lo bello e aprazivel
 Que a natureza off’rece á estas horas...
 Nesta persuasão, sendo ja dia,

235 Foi atraz do irmão, á encontra-lo,
 Por onde era costume andarem juntos.
 Mas, por mais que andasse, nem vestígios
 Descobria sequer. Só lhe faltava
 A rocha em que na vespera sentados
 240 Juntos havião sido. Receiosa
 Para la dirigio seus leves passos.
 Nada porem de Abel: só era delle
 Uma carta deixada, que continha
 A fatal confissão que aqui se segue.

245 “Elisa, cara irman (nome odioso!),
 Como crer-se que seja o mesmo objecto
 Causa de nossos gostos e tormentos?!
 Contradições do amor, fatal encanto!
 Em que é tudo mysterios e caprichos...

250 Elisa (quanto é bello este teu nome!
 Elysios era outr’ora a socegada
 Habitação das almas virtuosas,
 Em perfeito contraste com o inferno,
 Que lhe era visinho; e tu, Elisa,
 255 És o symbolo dessa paz profunda,
 Innocente e feliz que és ainda!
 Mas o meu, ó irman, quão pouco assenta
 No teu misero irmão, que tão somente
 Tem do primeiro Abel a triste sina,
 260 Não a alma celeste e a candura!
 Da natureza foi um grande aborto,
 Que gemeos nos gerou e deo ao mundo,
 Para verificar esse contraste
 Dos gentios), perdoa ao insensato!
 265 Maldita seja a sorte que ligou-nos
 Pelo sangue! maldito seja o dia,
 Em que por innocencia te lembraste
 Nas minhas excursões de acompanhar-me!
 Elisa, minha irman, sabe-o agora,

270 Eu te amo com esse amor ardente,
 Com esse amor de sexo violento
 Que do caro objecto ao gozo aspira.
Eu te amo, digo eu! mas quão mesquinha
 Não é esta expressão para dizer-te
275 O que sinto por ti! para explicar-te
 Esse abysmo insondavel de delicias,
 De agitações, transportes e tormentos!..
Sendo ás vezes contigo, has de lembrar-te,
 Com os olhos em ti só empregados,
280 Longas horas levava á contemplar-te,
 Extasiado e mudo, n'uma inteira
 Alheação de mim, quando, tornando
 Deste arrebatamento em sobressalto,
Eu suppunha acordar de um pesadello.
285 Não eras minha irman; eras um anjo,
Filho d'estranhos pais, de patria estranha,
 A quem amar me era permittido;
 E no transporte deste meu engano,
 Ia lançar-me á ti, chamar-te amante,
290 Converter-me contigo n'um só corpo,
 E cobrir-te de beijos; mas bem pouco
Durava esta illusão, porque de prompto
 Vinha a fatal verdade esclarecer-me.
 E eu, como se um raio me ferira,
295 Qual estatua de marmore ficava!
Tu, innocente! então me perguntavas,
Receiando por mim, o que eu sentia!..
Elisa, praza aos ceos que jamais nunca
 Uma paixão tu nutras como a minha!
300 Uma paixão illicita e funesta,
 Na propria consciencia condemnada
Do infeliz que a sente, por seu damno!
 Mas convem acabar com este transe,
 E não o prolongar com recorda-lo..
305 Sabes ja da paixão que por ti sinto.

Contra ella um partido só me resta.
Acaba de na Hespanha publicar-se
Um novo bando contra a nossa raça,
Em que o nosso catholico inimigo (sic)
310 Condemna ao Santo-Officio todo aquelle
De nós que se encontrar nos seus estados.
O que é o Santo-Officio tu os sabes,
E a morte que nelle dá-se aos nossos;
Mas o que certamente tu ignoras
315 É que vou entregar-me á esses homens
E receber a morte (irman, não tremas!).
É sim, barbara, a morte das torturas;
Mas não passa por isso de ser morte.
Antes de la chegar, ja saboreio
320 O prazer dos tormentos que me aguardão,
E me preparo para o sacrificio;
Tão alegre e contente, como dizem
Que marchavão os martyres de Christo
Para os circos romanos, onde feras
325 Bravejavão, de fome enraivecidas.
Certamente, quando esta receberes,
Ja nas mãos estarei dos meus algozes.
Agora, Elisa, adeos! até o dia
Em que se reunirem, como anjos,
330 Os irmãos que na terra não poderão
Pelos laços carnaes unir-se em corpo.“

Petrificada, immovel, insensivel,
Ficou Elisa por alguns momentos.
Depois, tornando á si, subito exclama:
335 ”Abel, querido irmão! eu vou salvar-te,“
E ao mar se lançou no louco intento
De levar á effeito o seu projecto;
Mas no seu desvario s’esquecera
De que a natação lhe era estranha,
340 E que portanto, nada aproveitando

Ao irmão o seu nobre sacrificio,
Ia demais causar a morte della
E augmentar a dor que sentirião
Seus infelizes pais!.. D’ahi á pouco
345 Junto ao corpo d’Abel era o d’Elisa,
Pelas ondas á praia arremessado,
N’um pequeno recesso que fazia
A saliente base do penedo...
Nessa mesma manhan o louco joven,
350 Na mente de ganhar a terra opposta,
Se atirara ao mar, e o fim tivera
Que sôem sempre ter os insensatos.
Perturbada, porem, como era, Elisa
Do malfadado irmão não vira o corpo
355 Que jazia bem perto á sua vista.

Acaso por ahi depois passando,
Um pastor ancião que muitas vezes
Encontrara os irmãos e bemdissera
Sua terna amizade e innocencia,
360 Ao dar com elles mortos sobre a praia ,
Como se fosse um pai chorou de pena.
Depressa divulgou-se o triste caso,
E, ao sabe-lo, todos o carpirão.
Os desditosos pais, esses, coitados!
365 Os seguirão de perto á sepultura.

Este poema foi editado pela primeira vez em 1848 e se chamava “Abel e Elisa”. Uma primeira leitura de “*Improbus amor*”³⁷, nome do poema na edição de 1868, torna evidente que uma série de alterações sintáticas, lexicais, supressão e acréscimo de versos foram realizados em comparação à primeira versão do poema. Trata-se de um texto

³⁷ Doravante “IA”, por ocasião da menção do nome do poema no corpo do texto deste trabalho e em notas de rodapé.

narrativo de trezentos e sessenta e cinco versos que conta a trágica história do amor interdito de Abel pela irmã Elisa. A família dos dois irmãos é expulsa da Espanha em 1492 por ocasião do decreto do rei católico Fernando contra os judeus. Encontra asilo na ilha de Ceuta - ao que parece, uma região um tanto inóspita. À medida que cresce, Abel torna-se uma pessoa isolada, o que chateia sua irmã. Atendendo às suas súplicas, o rapaz não mais se separa de Elisa e os dois são vistos continuamente juntos em passeios pela ilha. Mas Abel se apaixona por Elisa e se angustia por não poder concretizar a união incestuosa. Ele se desespera e decide aliviar seu sofrimento entregando-se à morte que espera receber da Inquisição espanhola. No entanto, ele morre tentando, imprudentemente, chegar à Espanha a nado. Antes de partir ao encontro de seus algozes, Abel deixa uma carta escrita para sua irmã, confessando seu amor e seu intento suicida. Elisa também se desespera ao ler a carta e morre ao lançar-se ao mar na tentativa de salvar o irmão. Já seus pais, estes morrem de desgosto pela morte dos filhos.

2. OBJETIVO

Estudar os elementos sombrios presentes no poema IA de Frederico José Correia.

3. TEORIA E METODOLOGIA

Tendo-se decidido que esta pesquisa consistirá em estudar IA a partir dos diversos objetos sombrios que foram identificados neste poema, mostra-se necessária uma base teórica e metodológica que possibilite não apenas constituir um objeto de estudo reconhecível a outras pessoas, mas também realizar uma investigação rigorosa sobre este mesmo objeto de estudo.

Nota-se em IA que a maior parte dos elementos sombrios concentra-se em uma só personagem, Abel. Assim, para estudar estes elementos com um maior rigor, julga-se que

será metodologicamente mais viável considerá-los no âmbito de um elemento estrutural da narrativa, como o é o da personagem.

Mas é possível ainda justificar teoricamente esta metodologia ao se considerar a personagem Abel enquanto inserida em uma categoria já estabelecida na tradição literária como a do herói romântico. Esta maior determinação de Abel enquanto personagem permitirá não só justificar uma caracterização do mesmo a partir de seus elementos sombrios, mas ainda permitir verificar qual a relação que poderia haver destes elementos entre si e mesmo classificá-los segundo sua importância na constituição da personagem.

Já o conceito de Sublime de Hugh Blair justifica, enquanto objeto de apreciação estética, até mesmo os dados de IA que identifiquei como “elementos sombrios” em um estágio anterior à sua inclusão na categoria herói romântico.

Por fim, as teorias de intertextualidade serão importantes apenas em caráter secundário, por ocasião de determinado estágio de desenvolvimento da análise empreendida nesta pesquisa.

4. ANÁLISE DE “*IMPROBUS AMOR*”

4.1. ANÁLISE FORMAL

4.1.1. RIMAS

IA é extremamente irregular no que diz respeito à sua forma. Seus versos são todos brancos e não é facilmente perceptível qualquer recorrência de consoantes ou vogais.

4.1.2. ESTROFE

IA é composto por vinte estrofes cujo número de versos varia de seis a oitenta e sete. Tal disparidade é um dos indícios da grande irregularidade que se constata na estrutura dessas estrofes. Até mesmo a designação estrofe é problemática para os agrupamentos de versos de IA. Said Ali distingue entre poemas que apresentam “uma série de versos longa

e sem limite certo, repartida às vezes em subséries do mesmo gênero” e entre poemas que se apresentam “sob a forma de grupos de poucas linhas, grupos geralmente semelhantes entre si pela estrutura e pela disposição das rimas”³⁸. Aos agrupamentos de versos que compõem os poemas do segundo grupo apontado, Said Ali dá, entre outros, o nome de estrofes. Os versos de IA se enquadram com mais propriedade no primeiro grupo, apesar de este poema apresentar também pequenos agrupamentos de versos.

Tavares leva em conta a unidade “rítmica e psicológica” em um agrupamento de versos em sua definição de estrofe (Tavares: 1996, p. 202). Mas prevê um tipo de estrofe, chamada *estíquica* ou *livre*, que se constitui em “uma sucessão de versos que não se apresentam com estrofação regular” (*Idem*: p. 207). Se se entender por “estrofação regular” a “unidade rítmica e psicológica” referida antes, o autor entra em contradição ao considerar como estrofe um agrupamento de versos que não apresenta essa unidade. Não se percebe nenhuma regularidade nos agrupamentos de versos em IA. Até se poderia pensar numa unidade “psicológica” desses agrupamentos em IA se se entender que este adjetivo “psicológica” aponta para o “conteúdo” dos conjuntos de versos – leva-se em conta que o termo “psicológica” esteja sendo usado por Tavares em um sentido bastante vago. No entanto, ao se identificar como conteúdo de IA elementos de uma categoria bastante genérica como “narrativa”, uma análise que buscou delimitar, com base num critério semântico, a autonomia formal de cada uma dos conjuntos de versos do poema mostrou-se inócua. A razão disso foi a progressiva pulverização das categorias de análise à medida que essas se constituíam: mudança de foco narrativo, de evento, passagem de narração de um evento para descrição, entre outras mudanças de elementos identificáveis em uma narrativa. A tendência a essa pulverização na análise teria sido estimulada pela predisposição intuitiva em se verificar alguma mudança semântica na passagem de um conjunto de versos para outro.

Foi bastante difícil estabelecer um rigor satisfatório nessa análise, uma vez que as categorias referidas eram muito vagas, variáveis difíceis de serem controladas. Em todo caso, uma vez que se partiu da categoria mais genérica “narrativa” por esta dizer respeito a um elemento que se ressaltava muito em IA, pode-se considerar que haveria nessa escolha

³⁸ 2006, p. 129.

um indício da percepção do elemento mais manipulável deste poema no contexto de uma análise formal: seu caráter narrativo. Esse elemento será mais estudado no subitem a seguir.

4.1.3. METRO E RITMO³⁹

4.1.3.1. Ritmo de prosa

4.1.3.1.1. Amorim de Carvalho

Frederico José Correia compôs IA no metro mais utilizado da literatura portuguesa e brasileira, ou seja, o decassílabo⁴⁰.

Mas o ritmo do poema não é nada regular. Identificaram-se nos versos de IA vinte e oito estruturas rítmicas⁴¹:

³⁹ A análise rítmica de verso por verso de IA pode ser examinada no subitem 8.1 (anexo 1).

⁴⁰ Foram utilizadas licenças poéticas como fusão (sinalefa) e separação (hiato ou diérese) de sílabas para que cinquenta e cinco versos do poema fossem lidos como decassílabos. Estes recursos foram aplicados em IA a partir das considerações presentes em Ramos [1959]: 5-15. Esse autor faz questão de ressaltar que uma aparente quebra do isossilabismo por autores românticos brasileiros, considerada elemento de originalidade, poderia ser desconsiderada em grande medida se se levasse em conta o uso de licenças poéticas como as sumariamente descritas nesta nota. A diérese já era prevista por Francisco Freire de Carvalho em seu *Lições Elementares de Poética Nacional* (apud Ramos: *op. cit.*, p. 9). Esta obra de Carvalho foi editada originalmente em Portugal (1840) e adotada entre 1858 e 1865 nas aulas de retórica do Colégio D. Pedro II (R. A. Souza apud Martins: *op. cit.*, p. 26, nota 40). Este estabelecimento de ensino era considerado “padrão” à época - representativo, então, do que era a educação formal da geração romântica (R. A. Souza apud Martins: *op. cit.*, p. 9).

Para se ter uma idéia de como foi feita a regularização da contagem dos decassílabos, segue, como exemplo, o seguinte verso de IA: “*Assim, todo o amor dos seus desejos*” (v. 57). Pode-se fazer uma escansão do mesmo que resulte na seguinte análise: As-sim-to-dooa-mor-dos-seus-de-se-jos. Nove sílabas poéticas contadas até a última tônica. Para lê-lo como um decassílabo, pode-se utilizar uma licença poética dividindo, na declamação, a sílaba “-dooa-“ em “-do-“ e “-ao-“ (hiato).

⁴¹ Consultando-se as tabelas de possibilidades métricas elaboradas por Cavalcanti Proença (1955: 92-95), deduz-se vinte e oito estruturas métricas para o decassílabo. Mas sete estruturas métricas identificadas em IA não estão previstas no esquema de Proença. Trata-se dos versos em cujo ritmo foram percebidos dois acentos consecutivos (2-4-6-7-10, 2-3-6-8-10 e outros). Contradição à primeira vista, Proença permite deduzir a possibilidade de tais tipos de estruturas a partir de normas de acentuação das sílabas métricas de um verso por ele mesmo formuladas. Por exemplo. O autor assevera, citando Said Ali, que “quando (...) colidem duas sílabas forte de vocábulos diferentes, *sem pausa separativa*, atenua-se a intensidade da primeira, que terá valor de sílaba fraca” (*op. cit.*: p. 13, grifo meu). Mas e quando *há pausa separativa*? Isto fica muito claro no seguinte verso de IA: “*É sim, bárbara, a morte das torturas*” (v. 317). Pode-se argumentar com segurança que a primeira vírgula introduz uma pausa na declamação, a qual separa as sílabas métricas acentuadas e consecutivas “sim” e “bar-“.

Estrutura rítmica	Número de versos
3-6-10	88
3-6-8-10	52
4-6-10	47
2-4-6-10	24
4-6-8-10	22
2-6-10	21
1-3-6-10	17
1-4-6-10	15
2-6-8-10	14
2-4-6-8-10	13
1-4-6-8-10	11
1-3-6-8-10	7
4-7-10	6
2-4-8-10	3
2-4-6-7-10	3
2-3-6-8-10	3
2-3-6-10	2
3-4-6-10	2
3-4-6-8-10	2
1-3-6-7-10	2
1-4-7-10	2
2-4-7-10	2
2-5-7-10	2
1-3-4-6-10	1
2-5-8-10	1
3-5-8-10	1
3-5-7-10	1
3-7-10	1

Essa irregularidade contribui para que se intua na declamação de IA um considerável caráter de prosa. Uma análise das estruturas métricas presentes no poema pode

corroborar esta constatação. Versos com número par de sílabas, como o decassílabo, tenderiam para “um ritmo recitativo, isto é, mais próximo da toada da prosa”⁴².

Ao se considerar os diversos tipos de metros para um poema, dois tipos de ritmo podem ser previstos ⁴³:

a observação atenta das expressões musicais ou toadas próprias das estruturas métricas simples e elementares⁴⁴ leva a fazer uma importante distinção entre:

1º Versos de número ímpar de sílabas, em cuja estrutura, portanto, há, pelo menos, um grupo silábico⁴⁵ de número ímpar de sílabas, de que resulta o predomínio de um ritmo cantante, e a que por isso chamaremos ritmo ímpar ou lírico; e

2º Versos de número par de sílabas, cujos grupos silábicos têm número par⁴⁶ ou em que o número par mais largo domina a partição em números ímpares menores (como acontece, neste caso, no hexassílabo $3 + 3 = 6$), de que resulta o predomínio de um ritmo recitativo, isto é, mas próximo da toada da prosa, e a que, por isso, chamaremos *ritmo par* ou *recitativo*.

⁴² Carvalho: 1991, p. 51

⁴³ Carvalho utiliza as seguintes notações para indicar um metro e sua estrutura rítmica:

a, 10^6 ou $6 + 4 =$ decassílabo acentuado na 6ª sílaba.

b, 10^{48} ou $4 + 4 + 2 =$ decassílabo acentuado na quarta e na oitava sílabas.

No entanto, serão realizadas algumas adaptações nesse sistema de notações. Assim,:

a, decassílabo 6-10 = acentos na sexta sílaba;

b, decassílabo 4-8-10 = acentos na quarta e oitava sílabas.

Pensa-se que esta mudança se justifica no sentido de indicar logo em um primeiro exame qual a sílaba do verso, e não do grupo silábico, que é acentuada. Por fim, julga-se redundante dizer que um decassílabo é acentuado na décima sílaba. (Utiliza-se neste trabalho a sistematização de Castilho, segundo a qual se contam as sílabas de um verso até a sua última tônica).

⁴⁴ Se se entender por estrutura métrica simples o mesmo que Carvalho chama de verso simples, deduz-se do que escreve o autor português que essa estrutura se caracteriza por não apresentar uma cesura interna forte o suficiente para desfazer a unidade sonora composta por determinado número de sílabas (*Idem*: p. 24-25).

Já o verso composto apresenta ao menos duas características: a, uma cesura intensa o suficiente para dar a impressão de que é composto por ao menos dois versos simples (*Idem*: p. 24); b, tal cesura não divide uma palavra inteira (*Idem*: p. 41).

Por fim, uma estrutura métrica elementar é composta por no máximo quatro sílabas métricas e seus limites dentro de um verso são dados pelos acentos rítmicos que seccionam o mesmo (*Idem*: p. 30; 38). Tal estrutura pode ser um verso autônomo (verso elementar) ou um grupo de sílabas dentro de um mesmo verso.

⁴⁵ O grupo silábico consiste na segunda possibilidade de estrutura métrica elementar descrita na nota anterior (ver também *Idem*: p. 19). Mas sua descrição pode confundir-se com a do verso elementar. O grupo silábico tem, no máximo, quatro sílabas. Também há versos elementares com quatro sílabas (ver ainda a nota anterior).

⁴⁶ Número de um grupo silábico é o número de sílabas métricas que o compõem.

São líricos estes versos: *eneassílabo* (...) [3 – 6 -9]⁴⁷ ...; *heptassílabo* (sete sílabas de acentuação incerta) ...; *pentassílabo* (...) [2-5; 3-5; 1-3-5; 1-5] (...).

São recitativos estes versos: *dodecassílabo* (...) [4 + 8 + 12] (...); *decassílabo* (...) [6-10; 4-8-10] (...); *octossílabo* (...) [4-8]; *hexassílabo* (seis sílabas de acentuação incerta) (...) (*Idem*: 51)

Note-se que Carvalho leva em consideração os dois decassílabos mais famosos (a partir do Classicismo português, ao menos) em sua descrição de ritmo recitativo: o heróico e o sáfico. Considerando os acentos secundários nas demais sílabas pares dos decassílabos de IA – além dos acentos secundários na 4ª, 6ª e 10ª sílabas -, podemos considerar as seguintes estruturas rítmicas:

Estrutura rítmica	Número de versos
4-6-10	47
2-4-8-10	24
4-6-8-10	22
2-6-10	21
2-6-8-10	14
2-4-6-8-10	13
2-4-6-10	3

A partir do quadro acima, nota-se que cento e quarenta e quatro dos trezentos e sessenta e cinco versos de IA possuem acentos apenas em sílabas pares. A partir deste dado, é fácil concluir que nem metade dos versos do poema pode ser incluída no ritmo recitativo – conforme definido por Carvalho. Ter-se-ia uma verificação do caráter de prosa de IA em um sentido bastante preciso se se pudesse utilizar a noção de ritmo recitativo de Carvalho para uma extensão maior do poema.

⁴⁷ A justificativa da substituição das notações de Carvalho está na nota 43 deste trabalho.

4.1.3.1.2. Antonio Candido

Insistindo na constituição de uma argumentação mais objetiva para não se ficar apenas ao nível da intuição na identificação de um caráter de prosa em IA, pode-se considerar a análise que Antonio Candido faz dos metros utilizados pelos românticos. No que diz respeito ao pendor desta escola pela musicalidade, segundo Candido, é plausível deduzir ao menos dois níveis em sua análise. Em primeiro lugar, no que diz respeito a todos os metros tomados em conjunto, Candido aponta “o novessílabo anapéstico; o endecassílabo anfíbraco; o decassílabo chamado sáfico; secundariamente, a quintilha em estrofes isorrítmicas” como as estruturas rítmicas utilizadas pelos românticos na busca pelo caráter melodioso na poesia (*op. cit.*: 33). Em um segundo nível de análise, no que diz respeito apenas ao decassílabo, Candido, descrevendo as reflexões de Frei Caneca, aponta uma estrutura de decassílabo heróico (2-6-10) como fator de equilíbrio para a forte musicalidade do decassílabo sáfico (4-8-10) (*Idem*: p. 36).

Se se utilizar a expressão “musicalidade” na identificação do fenômeno que Carvalho chama ritmo lírico, fica clara uma contradição entre ele e Antonio Candido. Este considera o decassílabo sáfico numa relação de oposição com o heróico no que diz respeito ao efeito da musicalidade. O sáfico é mais melódico; o heróico, menos. Já Carvalho considera o sáfico como um metro que propicia antes um ritmo recitativo, de prosa, ao invés de um ritmo lírico, mais cantante. Numa enumeração com outros metros, o arrola juntamente com o decassílabo heróico, inclusive, como metro propiciador do ritmo recitativo.

No sentido de se verificar um caráter de prosa de IA, pode ser realizado em duas etapas um aproveitamento das considerações de Antonio Candido sobre a exploração da musicalidade pelos românticos. Considerando-se, em um primeiro momento, apenas os decassílabos heróicos com ao menos um de seus acentos secundários na segunda sílaba, tem-se:

Estrutura rítmica	Número de versos
2-4-6-10	24

2-6-10	21
2-6-8-10	14
2-4-6-10	3
2-4-6-7-10	3
2-3-6-8-10	3
2-3-6-10	2

Contam-se no quadro acima setenta versos. O que significa que mais ou menos um quinto do total de versos de IA atende a condição de propiciar um ritmo de prosa no sentido da apropriação que se está fazendo das reflexões de Antonio Candido. Mas, se se ampliar o alcance das considerações de Candido, assumindo que qualquer decassílabo heróico⁴⁸, e não apenas o 2-6-10, opõe-se ao efeito da musicalidade do sáfico, teremos:

Estrutura rítmica	Número de versos
3-6-10	88
3-6-8-10	52
4-6-10	47
2-4-6-10	24
2-6-10	21
1-3-6-10	17
1-4-6-10	15
2-6-8-10	14
1-3-6-8-10	7
2-4-6-10	3

⁴⁸ Considera-se como decassílabo heróico nessa análise qualquer decassílabo com acento na 6ª e na 10ª sílabas, mas que não contenha acentos secundários simultaneamente na 4ª e na 8ª sílabas. Os decassílabos que contiverem acento na 4ª, 6ª e 8ª sílabas serão considerados decassílabos sáficos. Segue-se, deste modo, o procedimento de Proença:

“O sáfico, bastante usado pelos parnasianos, serviu para variação de ritmo simétrico, dentro da estrofe, alternando-se sextas átonas e tônicas:

“Como a ave que volta ao ninho antigo 4-6-8-10
Depois de longo e tenebroso inverno 2-4-8-10
Eu quis também rever o lar paterno 4-6-8-10
O meu primeiro e virginal abrigo” 4-8-10
(Luiz Guimarães Junior)” (*op. cit.*: p. 54-55)

2-4-6-7-10	3
2-3-6-8-10	3
2-3-6-10	2
3-4-6-10	2
1-3-6-7-10	2
1-3-4-6-10	1

Considerando-se o quadro acima, tem-se que trezentos e um versos de IA podem propiciar um ritmo de prosa. Esta proporção, sim, permite-nos justificar com mais rigor a intuição de que há um ritmo de prosa em IA.

4.1.3.1.3. *Enjambements*

Ainda analisando a estrutura rítmica de IA, é possível perceber com mais facilidade o caráter de prosa deste poema a partir dos *enjambements* que se distribuem em grande quantidade por toda a sua extensão. Nesse sentido, para se ter uma idéia do efeito sonoro do ritmo de prosa é só considerar os seguintes versos:

Cedo nelle o amor manifestou-se
Da solidão, terrível conselheiro
P'r'os génios, como o seu, naturalmente
Meditativos, tristes e sensíveis.
Amou primeiro a caça, mas a caça
Breve lhe pareceo um passatempo
Que deshonrava a quem o exercia.
Assim, todo o amor do seus desejos
Converteo-se no amor da soledade. (vv. 50-58)

Tomando-se os versos acima com disposição espacial alterada e baseada nas pausas entoacionais que os *enjambements* provocam, tem-se:

Cedo nelle o amor manifestou-se da solidão, terrível conselheiro P'r'os génios, como o seu, naturalmente meditativos, tristes e sensíveis. Amou primeiro a caça, mas a caça breve lhe pareceo um passatempo que deshonrava a quem o exercia. Assim, todo o amor do seus desejos converteo-se no amor da soledade.

Note-se como a nova disposição, mais adequada ao ritmo sugerido pelos *enjambements*, constitui, especialmente, linhas de prosa.

4.1.3.2. Hipérbatos: desvios do ritmo de prosa

No entanto, não se pode dizer que este poema não apresenta elementos que fazem sua linguagem afastar-se de um ritmo mais próprio da prosa. Mesmo sem se aferrar ao esquema de estruturas rítmicas de Carvalho para definir um ritmo cantante, podem ser notadas, através da figura do hipérbato por todo o poema, inversões de diversos tipos. Esta transposição de elementos dentro de uma oração torna o ritmo mais dinâmico ao ouvido do leitor. Tais inversões vão desde as mais violentas:

“Uma paixão ilícita e funesta,
Na propria consciencia condemnada
Do infeliz que a sente, por seu damno!” (vv. 300-302) [grifos meus]

Até inversões mais tênues, como a anteposição do adjunto adnominal ao substantivo de que é acessório:

“- Abel, esquece-te disso e lhes perdoa.
O que são as *humanas injustiças?*” (vv. 212-213) [grifos meus]

No entanto, só com algum esforço é que se percebem os diversos tipos de hipérbato como elementos propiciadores de um ritmo mais musical para IA. O que se ressalta é a entoação de prosa.

4.1.4. GÊNERO

Nesta seção chega-se ao limiar entre uma análise estritamente formal e o início da abordagem, *grosso modo* falando, do conteúdo de IA.

Se se entender que a prosa é forma mais comumente associada à narrativa do que a da composição em versos, pode-se deduzir da constatação de que IA tem um ritmo mais próximo da prosa que o poema estudado nesta pesquisa é um poema narrativo.

Entre os gêneros de poema narrativo, julga-se que IA se enquadraria mais no romance, gênero surgido na Idade Média, no que diz respeito à forma:

Formalmente, os romances são poemas narrativos populares, de forma estrófica geralmente estíquia e de extensão indeterminada. Quanto à estrutura rítmica, podem apresentar rimas assoantes ou consoantes, aparecendo também versos soltos; quanto à métrica, os versos de redondilha maior são os mais frequentes, seguidos dos decassílabos e dos de redondilha menor. Outra característica: o paralelismo ou o ritorneio (Tavares: *op. cit.*: p. 227-228)

Destas características da descrição acima, pode-se apontar como constituintes mais evidentes de IA os decassílabos e as estrofes estíquias, ou seja, sem distribuição regular dos versos.

Em um primeiro momento, o romance seria facilmente confundido com outro gênero, a balada, visto as duas formas contemplarem tanto temas ligados a fantásticas aventuras cavaleirescas e lendas quanto ao amor cortês⁴⁹. Mas os adjetivos “romanesco” e “romantic”, à primeira vista derivados de “romance”, passam, depois, a designar ou sugerir o conteúdo amoroso veiculado pela forma romance⁵⁰.

Também o tema do amor é marcante em IA. Mas sua abordagem dá-se de uma maneira mais específica: associam-se no poema um tratamento trágico, sombrio do tema do amor e a figura do herói romântico⁵¹.

⁴⁹ Tavares: *op. cit.*, p. 234; Preminger: 1965, p. 544.

⁵⁰ Tavares, *Ibidem*; Preminger, *Ibidem*.

⁵¹ A noção de herói romântico será propriamente definida e utilizada para a análise de IA a partir do subitem 4.2.2.

No sentido de se discutir a relação entre um tratamento trágico e sombrio do elemento semântico do amor em IA com o gênero balada ou romance é importante o exame do estudo de Pedro de Almeida Moura sobre a balada alemã⁵². Apesar de ser uma investigação sobre a balada especificamente alemã, e de não estar no alcance deste trabalho verificar a influência desta na literatura romântica brasileira, o primeiro capítulo do livro de Moura é muito útil por trazer uma análise mais profunda, entre outras coisas, dos gêneros balada e romance do que a discutida no subitem anterior. Moura, em um primeiro momento, cita uma definição que emparelha balada e romance: “A balada, tanto quanto o romance, é uma poesia épico-lírica, que narra uma ação, mas não apenas seu desenrolar exterior, mas, ao mesmo tempo, também o estado interior das personagens”⁵³

De acordo com a definição acima, o que os dois gêneros, cuja distinção está confusa desde o início deste subitem, têm em comum é consistirem em uma narração tanto de uma ação (atitude que pode ser mais facilmente associada com o gênero épico) quanto do universo anímico das personagens. Estes dois aspectos estão claramente presentes em IA. Dada a seqüência de eventos extraordinários e ominosos, principalmente no final (a carta de Abel, o pressentimento de Elisa e sua morte, a morte de Abel), percebe-se, no sentido de se criar um efeito de expectativa, um pendor do poema para a narração. E há também a descrição não apenas de ações, mas também do mundo interior da personagem Abel. Aliás, por todo o poema nota-se o predomínio de uma narração em terceira pessoa do desenvolvimento psicológico de Abel. Já em extensão razoável do poema, é o próprio Abel que descreve a sua paixão incestuosa e o sofrimento que ela lhe acarreta.

Logo após essa definição, Moura inicia uma análise no sentido de diferenciar balada e romance. No que diz respeito aos temas, a balada seria mais adequada àqueles mais sombrios e o romance aos mais alegres (*Idem*: p. 18). Baseando-se nessa distinção, IA poderia ser arrolado, quanto ao tratamento do tema, no gênero balada. Diferentemente do que se disse, neste subitem, antes da análise de Moura. No entanto, em vista do amplo desenvolvimento que Moura dá ao seu esforço de diferenciar entre romance e balada, julga-

⁵² Pedro de Almeida Moura, *A balada alemã à luz da psicologia*, 1955.

⁵³ “Die Ballade sowohl als die Romanze ist ein episch-lyrisches Gedicht, das eine Handlung erzählt, aber nicht bloss ihren äusserlichen Verlauf, sondern zugleich auch die inneren Zustände des Handelnden” (Reuter *apud* Moura: *op. cit.*, p. 17-18). A tradução desta passagem foi realizada pelo autor deste trabalho.

se mais prudente considerar a descrição que ele faz desses gêneros em separado e verificar se IA se identifica com um dos dois ou, até em medidas diferentes, com os dois gêneros ao mesmo tempo.

4.1.4.1. Romance

Os romances, segundo Moura, surgem na Espanha no final do século XIV. A partir da classificação de Dias-Plaja pode-se classificá-los da seguinte maneira:

a, *Romances que fazem referência à história antiga* [doravante “a”]: são episódios tirados da Bíblia ou dos historiadores gregos e latinos. Existem, por exemplo, romances sobre o sacrifício de Isaac; sobre [sic] a Samaritana; sobre o incêndio de Roma; sobre a tomada de Numância, etc.

b, *Romances que fazem referência à história da Espanha* [doravante “b”]: são os mais importantes. Seus heróis são o rei Dom Rodrigo, o Cid Campeador, Bernardo del Carpio, o Conde Fernando González, os Sete Infantes de Lara. São notáveis os romances fronteiriços da guerra de Granada e os do ciclo de Dom Pedro [sic] o Cruel.

c, *Romances de tema francês* [doravante “c”]. Carlos Magno e seus cavaleiros são muito citados nos romances espanhóis. *A batalha de Roncesvalles, As aventuras de Roldão*, pertencem a este ciclo, que se chama carolíngio. Também os heróis do ciclo bretão, especialmente Lançarote, são bem populares na Espanha.

d, *Romances novelescos e líricos* [doravante “d”]. Incluímos aqui uma série de romances em que se narram histórias de amor e de intrigas – *Bernal Francês, La bella marmaridada, Blanca-flor...* – ou aqueles em que os jograis dão rédea solta [sic] às suas expansões de amor ou de desilusão (*apud idem*: p. 19-20).

Dos tipos arrolados acima, pode-se considerar que IA está em “d”, por dar maior relevância ao tema do amor. Este grupo de romances diferiria muito dos demais devido aos temas mais coletivos, nacionais e religiosos configurados nestes.

Mas há uma definição específica para o romance alemão:

A *Romanze*, a romança alemã, contrariamente [à balada], no sentido específico em que a estamos analisando, é também produção literária vasada em versos, mais ou menos longa, diferindo da balada em dois pontos. *Primeiro*, não tem necessidade de buscar inspiração em assuntos alcandorados, heróicos ou impressionantes. Recolhe qualquer assunto da vida comum, não tendo por preocupação dominante explorar o elemento heróico. É rico [sic] de peripécias

interessantes, sem contudo [sic] forçar a nota de melancolia, antes procurando dar relevo ao colorido humano dos episódios, de modo que, quando nos referimos ao “romance”, nesse sentido de valor poético, é justamente a idéia de prazenteira vivacidade, de jovialidade, o que logo nos ocorre à mente. *Segundo*: o romance não visa desenvolvimento nem fim depressivo e, quando pode, trata o assunto com amenidade, bom humor, e até mesmo com piedosa ironia... (*Idem*: p. 28).

Nessa definição, há em comum com as definições dos demais romances espanhóis alguma possibilidade de se tratar de temas heróicos (a, b e c). Se se considerar que “assunto da vida comum” e “peripécias interessantes”, elementos preponderantes no romance alemão, são temas mais afins com “histórias de amor e de intriga” do que com o tema heróico, então o romance alemão tem mais afinidades com d. Se IA se identificava com d no sentido de narração de “histórias de amor e de intrigas”, não seria forçado dizer que este poema pode ser incluído, em boa medida, no grupo dos romances alemães.

Mas, e a melancolia e demais elementos sombrios tão presentes em IA? Este elemento pode até ser deduzido, em algum grau, da expressão “sem contudo forçar a nota de melancolia” da definição para o romance alemão. Voltando ao romance espanhol, mas agora falando dele de maneira mais genérica - sem dar predominância para as classificações a, b, c e d -, Moura prevê a possibilidade de este gênero lidar também com elementos temáticos sombrios:

Seja como for, o romance espanhol não oferece uma característica rígida e invariável de apresentação, nem se prende sistematicamente [sic] à nota melancólica e sombria, que é o fundamento da *balada* alemã. O que não quer dizer que um certo bom humor amargo não perpassasse, às vezes, alguns lances do romance espanhol, que também sabe ser sentimental, assim como se comove diante das desditas do próximo e das surpresas [sic] da vida (*Idem*: p. 28).

Mas, como no romance alemão, os elementos sombrios não têm papel preponderante no romance espanhol.

Nesta comparação entre as definições dos diversos tipos de romance espanhol e do romance alemão, os romances espanhóis seriam mais adequados na empresa de se fazer uma maior aproximação histórica de IA. Eles tiveram prestígio em toda a Europa até o século XVIII (*Idem*: p. 32-33) e, mais especificamente falando, teve grande influência na literatura portuguesa, de onde veio a nossa (*Idem*: p. 24-25).

Por fim, nesse esforço para se verificar a pertinência de se incluir IA no gênero romance, nota-se que este poema tem duas características que poderiam ser incluídas em d como histórias de amor e intrigas. Já a forte nota melancólica de IA só em alguma medida pode ser prevista no romance espanhol. Por fim, o elemento sombrio é bastante marcante no gênero balada, como se verá adiante.

4.1.4.2. Balada

Assim Moura define a balada:

... podemos, preliminarmente, adiantar o conceito de *balada* como uma produção literária vasada em versos, mais ou menos longa, que toma como objeto de esplanção [sic] uma narrativa de assunto heróico, impressionante ou notório da vida, desenvolvendo-o sob ponto de vista sempre depressivo, não visando um “happy-end”, concluindo até, alguma vêzes [sic], por um desfecho cruel, desumano, aterrorizante, *oft grausigen Charakter*⁵⁴, como acentua Reuter (*Idem*: p. 28).

IA atende a praticamente todas as características mencionadas acima a respeito da balada. Mas apesar de este poema ter um final sombrio, tal traço não chega à intensidade sugerida nos epítetos “cruel”, “desumano”, “aterrorizante”, “horripilante”.

Em um quadro comparativo no qual Moura dispõe exemplos e características da balada, da romança e de outros dois gêneros da poesia alemã, lê-se para a balada as seguintes características:

1. baseada em narrativa, propensa a divagar em mundos imaginários, acima da realidade trivial (arte noturna).
2. Ambiente psicológico sombrio (*balladesk*) e densidade da paisagem circundante.
3. Enrêdo [sic] impressivo, angustioso.
4. Pode ser cantável.
5. Há baladas que não são cantáveis.
6. Final angustioso ou dramático.
7. às vezes não apresenta um desfêcho [sic]: o assunto fica em suspenso numa angústia interminável (infinito romântico).
(Comove intensamente)⁵⁵

⁵⁴ “Muitas vezes de caráter horripilante” [tradução minha].

⁵⁵ Quadro que segue a página 65 da referida obra de Moura.

Também o texto de IA é uma narrativa, mas não divaga por mundos fantásticos; é de cunho histórico (final do século XV, expulsão dos judeus da Espanha). Já os elementos descritos nos itens 2, 3 e 6 do trecho citado acima são preponderantes em IA. Mas este poema não é cantável – como pode ser deduzido da análise empreendida no subitem 4.1.3.1. deste trabalho.

Surge, assim, um problema quanto à pertinência de se incluir IA no gênero da balada caracterizada especificamente como alemã. Não fica claro se Moura distingue, como quando discorre a respeito dos romances, entre um gênero balada não-especificamente alemão e um especificamente alemão. Na definição de Reuter (nota 53 deste trabalho) não há um epíteto que especifique o termo “balada” (“*Ballade*”, no original). Mas, na mesma página em que Moura cita a definição do estudioso alemão, ele também transcreve uma discussão deste mesmo autor sobre uma confusão entre o uso dos termos “*Ballade*” e “*Romanze*” para o âmbito da literatura alemã apenas.

Já na definição para balada cunhada por Moura também não aparece um epíteto “alemã”. Mas tal definição aparece num contexto em que o autor está definindo a “*Romanze*”, a romança especificamente alemã. Além disso, não há na explanação de Moura indicação alguma de que o gênero balada esteja sendo discutido também em um âmbito exterior à Alemanha.

Como última tentativa, no escopo deste trabalho, de se verificar a pertinência da inclusão de IA no gênero balada, pensa-se, inicialmente, em desconsiderar sua pertença a este gênero a partir das definições e descrições discutidas acima. Em segundo lugar, será levada em conta uma comparação deste texto com outros poemas. Será considerada, nesta comparação, a balada “Lenore” de Brueger, e os poemas brasileiros “Orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, e poemas do próprio Frederico José Correia, como “*Miserabile fatum*” e “*Horribile visu*”⁵⁶. A balada de Brueger, apesar de ser alemã, é tão representativa do gênero em um âmbito universal⁵⁷, que também permite uma aproximação histórica

⁵⁶ “*Horribile visu*” foi analisado nas páginas 16 e 17 deste trabalho; Ver íntegra de “*Miserabile fatum*” no subitem 8.2.5 (anexo 2).

⁵⁷ “Lenore” foi publicada pela primeira vez em 1774 por Gottfried August Bürger (1747-1794). É considerada a primeira balada alemã de prestígio e que lançou o modelo para as demais (Moura: *op. cit.*, p. 77). Este texto foi de grande influência para o romantismo francês (*Idem*: p. 91).

relevante com IA no sentido de que foi traduzida para o português por uma figura canônica como Alexandre Herculano⁵⁸. Nota-se nos poemas de Guimarães e Correia - dos quais serão citadas, posteriormente, algumas passagens - semelhanças em conteúdo e forma com a balada “Lenore”. Nesse sentido, não seria exagero chamar estes poemas de baladas. O texto de Guimarães atende ao quesito de uma aproximação histórica de IA no contexto brasileiro, enquanto que os de Correia permitem uma aproximação histórica ainda maior de IA, por serem textos do próprio escritor estudado nesta pesquisa. A seguir, trechos das quatro baladas:

“Lenore”

“Fugiram piando as aves:
A corrida, enfim, parara
Sôbre [sic] campas. Os moimentos
Alvejam; que a noite é clara.

Peça após peça, ao guerreiro
Cai a armadura lustrosa
Em negro pó impalpável,
Qual de isca fuliginosa.

Sua cabeça era um crânio
Branco-pálido, escarnado:
Nas mãos tem foice e ampuheta,
Triste adôrno [sic] de finado.

Alça-se e arqueja-se o ginete:
Igneas [sic] faíscas lançou,
E debaixo de seus pés
Abriu-se a terra, e o tragou.

Dos covais surgem fantasmas:
Feio urrar os ares corta:
Bate incerto o coração
Da donzela semi-morta.

Ao redor danças de espectros
Em remoinho passavam:
Canto de medonhas vozes
Era o canto que cantavam:

“Aflig[e]s-te! Oh, tem paciência!

⁵⁸ O que é chamado nesta análise de aproximação histórica é um procedimento que visa à busca da especificidade do objeto de estudo deste trabalho. Ou seja: IA.

Não fôsses [sic] com Deus audaz.
Teu corpo pertence à terra:
À tua alma o céu dê paz.”⁵⁹

“Orgia dos duendes”⁶⁰

Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau.

Lobisome apanhava os gravetos
E a fogueira no chão acendia,
Revirando os compridos espetos,
Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo
Que saíra do antro das focas,
Pendurado num pau pelo rabo,
No borralho torrava pipocas.

Taturana, uma bruxa amarela,
Resmungando com ar carrancudo,
Se ocupava em frigir na panela
Um menino com tripas e tudo.

Getirana com todo o sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo co’as unhas sangrava.

Mamangava frigia nas banhas
Que tirou do cachaço de um frade,
Adubado com pernas de aranhas,
Fresco lombo de um frei dom abade.

Vento sul sobiou na cumbuca,
Galo-preto na cinza espojou;
Por três vezes zumbiu a matruca,
No cupim o macuco piou.

⁵⁹ Brüger *apud* Moura: *op. cit.*, p. 84. A tradução é a de Alexandre Herculano. Constan no trecho transcrito as últimas quadras da balada. Moura refere que Herculano procurou ser fiel ao original (*op. cit.*, p. 85).

⁶⁰ Extraído de <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000083.pdf> em 22/05/2008. Foram transcritas neste trabalho as primeiras estrofes do poema.

“Miserabile fatum”

“Onde vais, Melusina, tão tarde,
Á taes horas de medo e pavor?!
Ind’ha dias casada tão poucos,
E ja deixas o leito de amor?”

“Ouve os ventos que zunem medonhos;
Ouve o mocho sinistro á piar;
Ouve o lobo que uiva faminto;
Ouve os cães la ao longe á ladrar.

“Estas horas são horas d’encantos,
De duendes e almas penadas,
De phantasmas, horrores e larvas,
De más bruxas, gnomos e fadas.

“Estes sitios são mal assombrados;
Nelles mais de uma vez se ha ouvido
Á gemerem phantasmas de noite,
E fazerem plangente alarido”.

“Horribile visu”

Á horas ja altas de noite calada,
Que andão phantasmas, estando á sonhar,
De cousas estranhas a mente pejada,
Do mundo dos vivos me sinto apartar.

Satanico encanto de mim se apodera,
E fico em suores, de medo á tremer,
Por mais que quizesse, dizer não podera
As cousas horriveis que vi sem querer.

Phantastica dança, que a morte dirige,
Servindo-lhe a fouce de thyrsos na mão,
Fazendo uma bulha que espanta e afflige,
Começa aos meus olhos, da lua ao clarão.

A dança macabre [sic] que em Bale se via,
A dança dos mortos que Holbein desenhou,
Visões pavorosas de audaz phantasia,
Burlescas figuras de Goya e Callot,

Todo este cortejo, saltado em desordem,
Medonhos esgares fazendo e á rir,
Assim era a dança maldita, sem ordem,
Que vejo, transido de horror, á dormir.

O que se quer ressaltar neste *corpus* é o ritmo galopante e o conteúdo sombrio – este último elemento, mais propriamente sobrenatural e macabro. IA, como se discutiu e se procurou demonstrar anteriormente, não apresenta ritmo regular e seu elemento sombrio serve mais a uma configuração patética do que horrível para o amor. O poema não atende, em boa medida, nem ao elemento formal nem ao elemento temático considerado na análise sumária que se fez das baladas acima. Concluindo a discussão sobre a pertença de IA a um gênero específico, uma vez que o tratamento patético, sentimental, juntamente com o tratamento sombrio do amor é muito preponderante neste poema, considerar-se-á que ele tem mais a ver com o gênero romance (“história de amor”) do que com a balada.

4.2. ANÁLISE SEMÂNTICA

O nome IA, pelo qual Correia substitui o título do poema “Abel e Elisa” da primeira edição, é provavelmente baseado no verso “*Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis?*” de Virgílio (*Eneida*, Canto IV, 412⁶¹). Justamente este verso aparece como epígrafe da primeira edição do poema⁶². Consultando a tradução de Odorico Mendes, lemos: “Os mortaes, fero amor, a quanto obrigas!”. O contexto deste verso é a trágica desilusão amorosa de Dido, rainha de Cartago, que é abandonada pelo herói Enéias, urgido pelos deuses a continuar sua viagem ao local de fundação do Império Romano. A rainha suicida-se devido ao sofrimento pela separação e circunstâncias nela envolvidas.

Logo no início do poema de Correia, o narrador nos antecipa o conteúdo trágico do enredo, isto é, a tragédia pessoal de Abel.

Realizado queres ver em vida
O inferno de Dante n'um só homem?
Te-lo-has em um desses infelizes
Á quem por infortunio a natureza
Deo um genio phantastico e sensivel,
Quando encontrão estorvo aos seus desejos
E ás loucas paixões que nelles brotão.

⁶¹ Consultei o texto latino em edição on-line: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/LiberIV.rtf>.

⁶² Consultei a tradução de Odorico Mendes em edição on-line: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/Livro04.rtf>. O verso 412 do Canto IV da Eneida consta como o verso 452 do mesmo Canto no texto on-line da tradução de Odorico Mendes.

Tal o caso d'Abel que vou narrar-te. (vv. 1-8)

À primeira vista, as raízes deste destino trágico de Abel estariam em seu temperamento. Os epítetos “fantástico” e “sensível”, que caracterizam, no trecho acima, a disposição de espírito de Abel, seriam elementos propiciadores de um conflito existencial do protagonista com um elemento externo a ele, aqui deduzido da palavra “estorvo”. Em todo o poema pode-se notar que muitos atos, palavras, disposições anímicas de Abel tendem a ressaltar sua singularidade em relação ao seu entorno social. E essa singularidade constitui-se, mormente, pela emergência de elementos sombrios como sua misantropia, melancolia, tédio, ódio aos cristãos como grupo opressor dos judeus, sua paixão incestuosa pela irmã, seu apelo ao martírio, entre outros.

4.2.1. TRADIÇÃO

Na trágica história de IA percebe-se que, no confronto com elementos de uma concepção cristã de mundo, resalta-se o caráter problemático do protagonista Abel. Tais elementos constituem-se, entre outras instâncias, de referências a obras literárias inseridas em determinada tradição cristã. Neste trabalho, julga-se relevante analisar o papel destas referências na constituição do herói marginal Abel a partir de conceitos como tradição, convenção e intertextualidade presentes no capítulo “Conceitos fundamentais”, da obra *Literatura comparada* de Sandra Nitrini (2000: 125-182). Nesta seção de seu livro, Nitrini descreve o desenvolvimento, naquilo que é relevante para a área da Literatura Comparada, de conceitos como influência, imitação, originalidade, intertextualidade e recepção. É possível dividir este percurso em ao menos três partes. Num primeiro momento, os conceitos de influência, imitação e originalidade levam em conta a atitude unilateral de um autor em se apropriar do que outro escritor elaborou - quando não se levava em conta até a relação pessoal entre dois escritores (*Idem*: p. 126-157). Essa situação muda com a leitura que Julia Kristeva faz de Bakhtin. Os conceitos de palavra literária, dialogismo e ambivalência, cunhados por este estudioso, levam sempre em conta um cruzamento de instâncias (o escritor e a palavra poética, no mínimo). A noção de “pessoa-sujeito da

escritura”, que sugeria um processo unilateral na criação literária, perde força. Como base nessa perspectiva de Bakhtin, Kristeva elabora seu conceito de intertextualidade ao afirmar que: “... tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte[.] A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et de langage poétique se lit, au moins, comme *double*” (Kristeva: 1969, p. 146)⁶³.

Por fim, Nitrini se detém em apresentar as discussões sobre as possibilidades que a estética da recepção trouxe para o aprimoramento da pesquisa em Literatura Comparada (Nitrini: *op.cit.*, p. 168-182).

Para a elaboração deste subitem do presente trabalho, interessa a discussão de Nitrini sobre o estágio anterior à elaboração do conceito de intertextualidade. Um dos autores que a autora estuda é o comparatista espanhol Cláudio Guillén no que diz respeito ao conceito de influência. Este estudioso prevê dois sentidos para o mesmo. O primeiro “trata da relação entre a obra e a experiência do escritor” (Nitrini: *op. cit.*, p. 131). Já o segundo, trata da “presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio. Nas implicações desta segunda acepção, é importante destacar a idéia de tradição:

“Tradições constituem convenções que supõem ou conotam seqüências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica. Uma constelação de convenções determina o meio de expressão de uma geração literária – o repertório de possibilidades que um escritor compartilha com seus rivais vivos. As tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados. Tais coordenadas não apenas regulam a composição de uma obra, como também se fazem presentes no processo de leitura” (Nitrini: *op. cit.*, p. 137-138).

Para ilustrar esse conceito, Guillén tece comentários como o de que quando um romance moderno se parece com Homero, isso não denota necessariamente uma influência direta da obra, mas que se está lidando “com um conjunto comum de premissas e tradições culturais” (Nitrini: *op. cit.*, p. 138). Comentário parecido é o que ele elabora a respeito da relação entre Virgílio e Dante. Quer dizer: a apropriação que Dante fez de Virgílio na

⁶³ Ver também Kristeva *apud* Nitrini: *op. cit.*, p. 161.

Comedia, por exemplo, estaria condicionada mais a um “campo total”: a autoridade e a continuidade de uma tradição” – do que apenas à apropriação direta do texto da *Eneida* (*Ibidem*).

O ponto de partida para o esforço de análise textual que se propõe neste trabalho são referências textuais que aparecem explicitamente em IA⁶⁴. Mas, em vista das necessidades suscitadas pela presente leitura, tais intertextualidades serão consideradas em campos de referência mais amplos, como o da tradição cristã⁶⁵.

4.2.1.1. Dante

Constam em IA referências ao céu, ao inferno e ao purgatório, regiões previstas na cosmologia medieval que embasa a *Comedia*. A referência ao Inferno de Dante é, sim, à primeira vista, exemplo de intertextualidade explícita: “*Realizado queres ver em vida/ O inferno de Dante n’um só homem?*” (versos 1-2). Já as referências ao céu e ao purgatório – que serão analisadas no próximo subitem - não explicitam necessariamente a intertextualidade na apropriação da *Comedia*. No entanto, elas poderiam ser consideradas, a princípio, como intertextualidade implícita, cuja identificação seria facilmente deduzida a partir menção explícita ao inferno de Dante e a partir do conhecimento da famosa estrutura cosmológica da obra-prima do poeta florentino. No entanto, um exame mais cuidadoso permite decidir pela imensa dificuldade que seria utilizar essas referências para uma análise textual com satisfatória constituição de sentido para IA. Para iniciar essa verificação, deve-se retomar a apresentação e discussão de Nitrini sobre o conceito de intertextualidade.

⁶⁴ Nitrini é sensível às discussões feitas a respeito da dificuldade em se trabalhar com intertextualidade implícita:

”Se de um lado é difícil delimitar-se o que vem de uma relação direta ou indireta de um autor com outro, o que vem pelo movimento e época literária, o que vem pelos pressupostos culturais comuns e o que é motivado pela situação sócio-econômica e política, de outro, é difícil localizar a intertextualidade implícita para se avaliar o processo de absorção e transformação operado pelo texto receptor e se ler a obra, levando-se em consideração esse fenômeno. (...) intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor” (*op. cit.* p. 182).

⁶⁵ A tradição cristã, como categoria de análise, será descrita com mais detalhes no subitem 4.2.1.2.1..

4.2.1.1.1. Operacionalidade do conceito de intertextualidade

Um desenvolvimento importante do conceito de intertextualidade para a análise textual que se pretende nesse trabalho foi o de Laurent Jenny. Ele repudia o preterimento de Kristeva pela crítica das fontes por ocasião da revisão do conceito de intertextualidade⁶⁶. Jenny revaloriza a crítica das fontes como parte de um estudo da transformação verificável na passagem de um enunciado do texto-fonte para um texto novo (Nitrini: *op. cit.*, p. 163).

Mas a contribuição específica de Jenny para este trabalho seria a operacionalidade que ele confere ao conceito de intertextualidade. Este autor propõe:

(...)... falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação. Deste fenómeno distinguir-se-á a presença num texto duma simples alusão ou reminiscência, isto sempre que se verifica o aproveitamento duma unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual, a título de elemento paradigmático (Jenny: 1979, p. 14)⁶⁷.

Apesar de ser facilmente dedutível do trecho citado anteriormente que, para Jenny, a identificação da intertextualidade incida em elementos provenientes de uma análise que leva muito em conta níveis de linguagem (o nível “frase”, por exemplo), neste trabalho julga-se não ser impróprio interpretar essa categoria “elemento paradigmático” como elemento não restritivamente lingüístico, mas como elemento de uma obra literária, tal como personagem, tempo e espaço, por exemplo, que possa ser decomposto em unidades mais elementares, de modo a apresentar uma estruturação.

Da maneira como foram descritas, neste trabalho, as referências ao céu, ao inferno e ao purgatório em IA, à primeira vista, poderiam ser utilizadas para um trabalho de análise textual. Principalmente por causa da relevância que a tradição cristã tem como categoria de análise nesta parte do trabalho de elaboração de sentido de IA. Mas tal projeto leva em conta a necessidade de se decompor o texto do poema de Correia em unidades menores. E a restrição que Jenny opera em seu conceito de intertextualidade leva em conta que o

⁶⁶ Kristeva *apud* Nitrini: *op. cit.*, p. 163.

⁶⁷ Ver também Nitrini: *op. cit.*, p. 164.

elemento de um texto-fonte transposto para um outro texto deva ter razoável estruturação já em seu texto de origem. É a decomposição de tais elementos estruturados que permitiria uma análise textual. Pretende-se argumentar que os elementos da cosmologia geográfico-espiritual presente na *Comedia* não são transpostos para IA com estruturação suficiente para estimular tal análise.

A geografia do Universo que prevê a localização do Céu, Inferno e Purgatório tem base nas formulações de Aristóteles e Ptolomeu, tendo sido depois adaptada pela Escolástica medieval⁶⁸. Na narrativa da *Comedia*, todos estes espaços ligados à religião cristã, Céu, Inferno e Purgatório, são elementos estruturados internamente no sentido de propiciar interpretação religiosa também cristã. Explicando de maneira sumária, cada uma destas regiões é um mundo *post mortem* habitado segundo a adequação das pessoas à doutrina do Cristianismo. No Inferno, estão os condenados ao sofrimento eterno por terem sido maus; no Purgatório, aqueles que precisam de um período de purificação antes de serem admitidos no Céu. Neste último espaço, estão aqueles que viveram uma piedosa vida cristã. Estes espaços possuem sentido, na *Comedia*, também no que diz respeito ao tempo. Entre outras coisas, cada um deles corresponde a uma etapa da viagem mística do Dante personagem. Além disso, o próprio tempo possui sentido específico dentro destes espaços. Sentido dedutível, por exemplo, das lembranças das personagens de sua vida antes da morte terrena.

⁶⁸ Segundo o modelo herdado pela *Comedia*, “a Terra era representada como um globo, solto e fixo, imóvel no espaço, contendo terras e mares e envolvido por uma atmosfera própria não extensiva ao espaço restante.

Era esse globo constituído por um hemisfério superior (setentrional) de superfície predominantemente sólida, o único habitado, e o inferior (austral) de superfície toda marinha, tendo unicamente em seu centro a montanha do Purgatório.

Estendia-se o hemisfério superior, desde, no oriente, à foz do rio Ganges, na Índia e, no ocidente, [à] nascente do rio Ebro, na Espanha, correspondendo ao arco descrito pelo Sol, nos equinócios, da aurora ao ocaso, e tendo ao centro, ao meio-dia, a cidade de Jerusalém, à qual correspondia, no pólo oposto, à montanha do Purgatório.

À volta desta Terra imóvel circulavam, cada qual em sua órbita, a distâncias crescentes, a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno, todos como planetas ou também chamados de estrelas móveis. Acima delas, o céu de estrelas fixas” (Alighieri: 1998, p. 18).

A apropriação destes três espaços, Céu, Inferno e Purgatório, em IA não leva em conta a estruturação interna destes espaços na *Comedia*. Tais elementos aparecem no poema antes com um vago sentido metafórico. Em primeiro lugar, o Céu de IA é o Campos Elíseos da mitologia pagã:

Elisa (quanto é bello este teu nome!
Elysios era outr'ora a socegada
Habitação das almas virtuosas,
Em perfeito contraste com o inferno,
Que lhe era visinho; e tu, Elisa,
És o symbolo dessa paz profunda,
Innocente e feliz que és ainda!
Mas o meu, ó irman, quão pouco assenta
No teu misero irmão, que tão somente
Tem do primeiro Abel a triste sina,
Não a alma celeste e a candura! (vv. 250-260)

Na *Comedia*, o Limbo, também apontado como Campos Elíseos, teria sido uma adaptação dos Campos Elíseos conforme aparece em Virgílio. No entanto, este espaço é, na *Comedia*, não o Céu, mas o primeiro círculo do Inferno (*Inferno*, Canto IV)! Pode-se deduzir do trecho citado, no entanto, que Abel diferencia entre um céu que diz respeito ao seu contexto cultural (um Céu “cristão”) e um céu de “outrora”, da época de vigência das religiões pagãs no Ocidente (“*Elysios era outr'ora a socegada/ Habitação das almas virtuosas*”)

Mesmo se se puder deduzir o céu “cristão” a partir da fala de Abel, este sugere mais uma metáfora para a imagem que Abel tem de Elisa do que um elemento estruturado como na *Comedia*: “*És o symbolo dessa paz profunda,/ Innocente e feliz que és ainda!*”.

Também o Inferno aparece em IA como metáfora, em vez de como um elemento estruturado anteriormente a este poema. Isso é facilmente dedutível dos versos: “*Realizado queres ver em vida/ O inferno de Dante n'um só homem?*” (versos 1-2).

“Inferno”, nos versos referidos, é antes uma palavra cuja função é conotar vagamente “sofrimento especialmente intenso”, do que uma expressão que indique elemento bastante singularizado como é o Inferno na *Comedia*. Neste contexto, o Inferno engloba não apenas esta vaga metáfora para sofrimento, mas, em bem maior medida, sua

estruturção é verificável no espaço (os círculos do Inferno) e personagens do poema de Dante.

No caso específico da expressão “Inferno de Dante”, julgada até este ponto do trabalho como intertextualidade explícita, pode-se levantar a hipótese de que já na época de Correia estava em curso um processo de vulgarização dessa parte da *Comedia* que, em nossos dias, se manifesta até na indústria cultural. Em nossos tempos, uma pessoa de cultura mediana seria capaz de associar a expressão “Inferno de Dante” a “sofrimento especialmente intenso” mesmo sem ter lido a *Comedia*.

Por fim, o Purgatório também tem mais um vago caráter metafórico em IA do que o caráter de elemento estruturado. No poema, Abel é descrito como “*um desses jovens infelizes/ Para quem cedo a vida se converte/ N’um medonho deserto sem limites,/ Purgatório peor que o do Poeta*” (versos 46-49).

Nos versos referidos, “purgatório” praticamente não conota, também, algo além de “sofrimento especialmente intenso”. Pode-se argumentar que haja, no uso dessa palavra no poema, uma especificação em relação ao sentido vulgar de “Inferno de Dante”. Dessa forma, “sofrimento especialmente intenso” pode bem ser especificado como tédio (“medonho deserto sem limites”⁶⁹). Mas essa sutileza de significação não confere necessariamente estruturação interna ao elemento purgatório em IA.

Após a discussão empreendida pode-se argumentar com segurança que os elementos Céu, Inferno e Purgatório que aparecem em IA não têm estruturação interna neste poema. Quanto mais terem sido apropriados da *Comedia* como elementos já estruturados.

4.2.1.2. Bíblia

Elisa (quanto é bello este teu nome!
Elysios era outr’ora a socegada
Habitação das almas virtuosas,
Em perfeito contraste com o inferno,
Que lhe era visinho; e tu, Elisa,
És o symbolo dessa paz profunda,
Innocente e feliz que és ainda!

⁶⁹ Julga-se que a seguinte acepção de “tédio” tem bastante relação com a angústia existencial da personagem Abel: “sensação de desgosto, ou vazio, sem causas objetivas claras” (HOUAISS & VILLAR: 2001).

Mas o meu, ó irman, quão pouco assenta
No teu misero irmão, que tão somente
Tem do primeiro Abel a triste sina,
Não a alma celeste e a candura! (vv. 250-260)

Este é o mesmo trecho analisado no subitem anterior por ocasião da referência ao Céu em IA. Na parte em que Abel se compara a um outro Abel, moralmente prototípico e anterior a ele, pode-se dizer que ocorre o fenômeno da intertextualidade mesmo dentro das restrições de Jenny para a identificação do mesmo. Lembrando: para Jenny, a intertextualidade verifica-se apenas na apropriação, por um texto, de um elemento já estruturado anteriormente a ele. Aqui se considera que o primeiro Abel, enquanto inserido na categoria personagem é, como tal, apropriado na elaboração da personagem Abel em IA. Pode-se depreender a estruturação de uma personagem se se pensar em suas características físicas e psicológicas como elementos constituintes seus.

4.2.1.2.1. Tradição cristã

Não há menção explícita ao contexto de onde foi extraída a referência a esse homônimo de Abel. No entanto, é muito provável que o leitor ocidental, ao menos, deduza que esse primeiro Abel seja a personagem da famosa e trágica história do assassinato de Abel pelo seu irmão Caim em *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia cristã e da Bíblia hebraica (capítulo 4, versos 8-15). Essa narrativa foi apropriada por uma tradição de interpretação cristã que remonta aos próprios textos bíblicos. E tal interpretação foi transmitida ao longo dos séculos por outros textos⁷⁰ até a época de Frederico José Correia⁷¹.

⁷⁰ Uma vez que o pressuposto cultural da bondade e destino trágico de Abel possa ter se disseminado por outras fontes que não o texto literário, julga-se importante aqui a noção ampla de texto para Kristeva, “sinônimo de “sistemas de signos”, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes” (Nitrini: *op. cit.*, p. 161).

⁷¹ Para se ter uma idéia da relevância dessa categoria tradição cristã quando se fala da influência da Bíblia na literatura ocidental, a imagem bastante marcante da belíssima ex-prostituta e depois seguidora do cristianismo Maria Madalena pouco tem a ver com a caracterização extremamente lacunar, quase alusiva que consta sobre essa figura na Bíblia. O mesmo vale para a tradição que associa a passagem de Ezequiel 28: 12-19, que explicitamente se refere ao rei de Tiro, com a queda de Lúcifer. Essa tradição de interpretação cristã se consolidará de tal modo que será ela a fonte transformada no surgimento da tradição literária da caracterização positiva de Lúcifer e seus descendentes (*Paradise Lost*, de Milton, dá início a essa nova corrente).

O enredo do texto-fonte desta tradição é o seguinte: Caim e Abel, filhos de Adão e Eva, apresentam sacrifícios a Deus. Abel oferece animais selecionados de seu rebanho e Caim oferece frutas e legumes. A oferenda de Abel agrada a Deus; mas a de Caim, não. Este se entristece por ter sido preterido e, mesmo orientado por Deus quanto a controlar seus instintos, mata Abel. Por fim, Deus pune Caim com o exílio. *Aqui se ressalta o destino trágico da personagem bíblica Abel com que seu homônimo de IA se identifica.*

Já a tradição cristã de interpretação desta história começa ainda na própria Bíblia. No *Evangelho Segundo São Lucas*, Jesus se dirige aos seus adversários ideológicos dizendo:

Eis por que a Sabedoria de Deus disse: Eu lhes enviarei profetas e apóstolos; eles matarão e perseguirão a alguns deles, a fim de que se peçam contas a esta geração do sangue de todos os profetas que foi derramado desde a criação do mundo, do sangue de Abel até o sangue de Zacarias, que pereceu entre o altar e o Santuário. Sim, digo-vos, serão pedidas contas a esta geração! (Lucas 11: 49-51).

No trecho citado, Abel está incluído em um grupo constituído por “profetas”. O que caracteriza este grupo, no trecho bíblico analisado, é a possibilidade de seus componentes serem hostilizados até a morte injustamente. Daí porque Deus pediria contas aos assassinos de seus eleitos. *Aqui se ressalta outra característica do Abel bíblico, que é a sua boa índole. O Abel de IA não se identifica com seu homônimo bíblico neste quesito.*

A imagem do Abel bíblico que pode ser deduzida da leitura de IA é a mesma constituída tanto pelo texto do *Gênesis*, quanto pelo do *Evangelho Segundo São Lucas*. Isso para dizer que cerca de mil e oitocentos anos de tradição cristã não foram suficientes para apagar essa imagem até que chegasse a Correia. Coincidência ou não, pode-se afirmar com segurança, em todo caso, que esses textos são estritamente representativos da tradição de representação de Abel, uma vez que contém os dois elementos de sua caracterização que chegam até Correia. Mas para manter o rigor conceitual e metodológico, opta-se neste trabalho por considerar os dois textos bíblicos referidos uma fração, apesar de constituída por textos fundadores e modelares, da tradição cristã de representação de Abel. Uma consequência deste procedimento é considerar o intertexto de IA não como apropriação necessariamente direta do texto bíblico, mas indireta, a partir da tradição de que esses textos fazem parte.

Por fim, adianta-se que a imagem que a tradição cristã construiu especificamente para Caim, algoz de Abel, também terá importância neste trabalho (ver subitem 42332 e nota 100 deste trabalho)

Da comparação entre o Abel de IA e seu homônimo verificam-se duas operações. A primeira é a manutenção de uma característica do Abel da tradição cristã na elaboração do Abel de Frederico José Correia. A segunda é a transformação de um elemento do Abel da tradição cristã na constituição de seu homônimo em IA. Se o primeiro Abel tem uma boa índole, o segundo não a tem. Tal mecanismo composto de manutenção e transformação na apropriação de um texto por outro já é previsto no conceito de intertextualidade de Kristeva:

Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence est doublement orientée: vers l'acte de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture. Le livre renvoie à d'autres livres e par les modes de sommation (...) donne à ces livres une nouvelle façon d'être, élaborant ainsi sa propre signification (*op. cit.*; p. 181-182)⁷²

A manutenção da característica do destino trágico de Abel corresponde ao ato de reminiscência⁷³ do texto da tradição cristã na constituição de Abel em IA. Já a transformação do bom Abel em outro essencialmente problemático corresponde ao ato de somação. Outra formulação na citação acima é que o texto transformador confere nova significação para os textos de que se apropria. Pensa-se neste trabalho que este elemento da significação é elemento unificador, englobando as operações de manutenção e transformação do texto da tradição cristã por Frederico José Correia.

4.2.1.2.2. Convenção

Em primeiro lugar, pode-se atribuir significação à figura de Abel em IA a partir de sua inserção em uma convenção do Romantismo. Aqui é necessário retomar a discussão de

⁷² Ver também Nitrini: *op. cit.*, p.162-163.

⁷³ Neste trabalho, não se interpreta a palavra “reminiscência”, da citação de Kristeva, como a simples reminiscência textual que Jenny descarta ao prever a operacionalidade de seu conceito de intertextualidade (ver citação à página 60 deste trabalho). Reminiscência designa, neste trabalho, o fenômeno observável quando um elemento do texto-fonte é transposto para outro texto, de modo a trazer marcas de sua origem. O próprio Jenny prevê a identificação desse fenômeno. Comenta Nitrini a respeito do autor francês: “(...) a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformado e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou” (*op.cit.*, p. 164).

Nitrini sobre a visão de Guillén a respeito do conceito de influência (ver p. 58-59 deste trabalho). Como já foi dito, um dos sentidos que ele previa para influência dizia respeito à apropriação que um autor faz das convenções constituídas em seu meio na produção de sua obra. Além do conceito de tradição, derivado deste sentido de influência, Guillén formulou o de convenção:

(...) quando as influências se estendem e se amalgamam, quando compõem premissas comuns ou usos – o ar coletivo que os escritores de certa época respiram – assimilam-se ao que chamamos convenção. Em outras palavras, as convenções literárias constituem não somente ferramentas técnicas, como também campos mais vastos ou sistemas que derivam de influências prévias, singulares e genéticas (Nitrini: *op. cit.*, p. 138).

Dentre as convenções que constituem um romantismo mais sombrio, é bem consagrada a do herói romântico.

4.2.2. HERÓI ROMÂNTICO

4.2.2.1. René, um protótipo

Ao contrário dos basileus de Homero, que aparecem na *Iliada* e na *Odisséia* como representantes de uma coletividade, a figura do herói romântico pode ser identificada, entre outras coisas, pelo seu conflito, mesmo que interior, com a sociedade. Como o basileu, ele possui características físicas e psicológicas que o elevam acima de seu meio, como maior inteligência, força, entre outras. No entanto, ele também possui qualidades que o opõem à vida da coletividade. Um bom exemplar desta categoria encontra-se em *René* de Chateaubriand. *René* é o relato em primeira pessoa das vicissitudes existenciais que levaram a personagem homônima a migrar da França para a Louisiana, região em que habitava a tribo dos Natchez. Chateaubriand publica esta obra pela primeira vez em 1802. Na verdade, *René* é parte de *Gênio do cristianismo*, editado no mesmo ano. Esse texto conseguiu tão grande popularidade, que, em 1831, Saint-Beuve lamenta que Chateaubriand só era lembrado por esse livro (Chateaubriand: 1969, I, ix). Em prólogo ao *Gênio do Cristianismo*, na parte em que se refere a *René*, Chateaubriand fala de sua intenção

moralista de apresentar o progresso e as desastrosas conseqüências de um sentimento que ele aponta como o desejo por algo vago, indeterminado (*Idem*: p. 112). Chateaubriand alarma em relação a este sentimento, novo à sua época, e que teria sido sugerido por obras de Rousseau e o *Werter* de Goethe (*Idem*: p.109; 114). Tal disposição de espírito seria inútil, senão prejudicial, à vida em sociedade, podendo levar à loucura ou até à morte (*Idem*: p. 114).

4.2.2.2. O romantismo sombrio de René

Pode-se analisar essa disposição de espírito de René em diversos estágios. Na adolescência desse herói não se manifesta propriamente a melancolia, mas uma ansiedade quanto à constituição de sua identidade e ao futuro (“esperança cuidadosa”) e uma *vontade de ação* (busca por um objeto em que possa projetar sua energia vital):

La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie. Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon coeur comme des ruisseaux d'une lave ardente; quelquefois je poussais des cris involontaires, et la nuit étais également troublée de mes songes et de mes veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence...

Toutefois cet état de calme et de trouble, d'indigence et de richesse, n'était pas sans quelques charmes. (Chateaubriand *apud* Bishop:1984, p. 7)

Já o *vago das paixões*, é um estágio posterior no desenvolvimento do estado de espírito de René. Aqui há uma desilusão em relação a um mundo que desinteressa a uma imaginação rica, romântica (Chateaubriand *apud idem*: p. 7- 8):

Il reste à parler d'un état de l'ame qui, ce nous semble, n'a pas encore été bien observe: c'est celui qui precede le développement [sic] des passions, lorsque toutes les facultes jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet. Plus les peuples avencent em civilisation, plus cet état du vague des passions augmente; car il arrive alors une chose fort triste; le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres que traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile sans expérience. On est détrompé sans avoir joui; el reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse, l'existence

pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un coeur plein, un monde vide, et sans avoir use de rien, on est désabusé de tout.

É importante, aqui, diferenciar *mal de René* e *vago das paixões*. Enquanto no primeiro estado anímico há uma ambivalência entre vontade de ação e ansiedade quanto à felicidade futura, o foco do segundo é necessariamente um desencantamento diante de um mundo considerado vazio. O mundo no *mal de René* é ainda desconhecido, é um lugar onde o herói “seeks a precise object for his burning passions” (Bishop: *op. cit.*: p. 7). Quando ele descobre que o mundo não atende sua demanda por este objeto, então surge o sentimento de desilusão. O mundo, até então potência de felicidade, é visto agora como vazio no *vago das paixões*.

René começa a viajar pelo mundo e se decepciona por não encontrar um objeto para seu ardor por realização⁷⁴. Ele volta à França em 1715, no tempo narrado na história. Mas a descrição que ele faz das mudanças históricas e sociais extremas com que se depara pode se aplicar ao efeito da Revolução Francesa: “Jamais un changement plus étonnant et plus soudain ne s’est opéré chez un peuple. De la hauteur du génie, du respect pour la religion, de la gravité de la sagesse de l’esprit, à l’impiété, à la corruption.” (Chateaubriand *apud idem*, p. 41).

Apesar da decepção com o mundo gerado por essas mudanças, René mantém sua ânsia por atividade: “cette inquiétude, cette ardeur qui me suit partout.” (Chateaubriand *apud Ibidem*)

Este estado anímico de René, identificado pela famigerada expressão *mal do século*, seria uma historicização do *vago das paixões* (*Idem*: p. 11): “(...) it derives in part from that legacy of skepticism concerning all traditional values bequeathed by the Enlightenment and in part from the confusion of values brought on by political instability, social anarchy and the acceleration of history (...)” (*Idem*; p. 9).

⁷⁴ A seleção de trechos de *René* e seus comentários, que constam nesta seção para caracterizar o *mal do século*, foi extraída de uma análise psicológica detalhada de René empreendida em Bishop, *op. cit.*, p. 40-41.

O que *o mal do século* tem de novo em relação ao *vago das paixões* é uma nova sensibilidade para a História. Até o Iluminismo, a história era escrita por Deus⁷⁵. Com o Iluminismo, ela passou a ser considerada obra da Razão. Neste novo contexto, a história é encarada como uma inevitável evolução da humanidade na direção do bem-estar. Mas a partir de 1789, fica claro para muitos intelectuais e/ou artistas que a história é agora escrita “by the shaky hands of men” (*Idem*: p. 10).

Pode-se diferenciar *mal do século* do *vago das paixões* também em termos psicológicos. No segundo destes dois estados havia uma grande ênfase em torno do *spleen* (tédio) em relação a um mundo considerado vazio. Já *o mal do século* é uma grande vontade de ação que se depara com um mundo vazio. Especialmente uma juventude que ficou órfã de Napoleão. A partir de 1815, o prospecto de realizações épicas que este vulto histórico oferecia à juventude é substituído por uma atmosfera bastante reacionária (*Idem*: p. 10-11).

A proximidade entre o *vago das paixões* e o *mal do século* estaria no fato de os dois estados de espírito refletirem o reconhecimento de um mundo vazio para aspirações relativamente ideais. Aquele que é acometido do mal de René ainda não conhece razoavelmente bem este mundo; apesar de estar prestes a ele se lançar na busca por um objeto para a sua forte sensibilidade.

4.2.3. ANÁLISE DA PERSONAGEM JUDIA ABEL ENQUANTO HERÓI ROMÂNTICO

4.2.3.1. Hipersensibilidade

Realizado queres ver em vida
O inferno de Dante n'um só homem?
Te-lo-has em um desses infelizes
Á quem por infortunio a natureza
Deo um genio phantastico e sensivel,

⁷⁵ Um método de interpretação do Antigo Testamento como alegoria para eventos descritos no Novo Testamento iniciou-se com pensadores cristãos da Antiguidade tardia, atravessou a Idade Média como método de interpretação da história e vigorou na maior parte dos países europeus até o século XVIII (Auerbach, 1997, p.27-52).

Quando encontrão estorvo aos seus desejos
E ás loucas paixões que nelles brotão
Tal o caso d'Abel que vou narrar-te. (vv. 1-8)

Já no início do poema, lugar estratégico do texto, o narrador sumariza o relato que está prestes a desenvolver como que identificando o elemento principal do mesmo: a peculiaridade de um traço psicológico de seu protagonista, que é sua hipersensibilidade (“gênio fantástico e sensível”). Como se verá nesta análise (subitem 42331), a hipersensibilidade é um elemento da caracterização de Abel importante na constituição de seu destino trágico. Caracterizada como elemento de anormalidade, a função da hipersensibilidade de Abel em sua constituição como herói romântico é justamente destacá-lo das pessoas comuns. No enredo de IA, esta hipersensibilidade pode ser vista como fenômeno mais genérico e desdobrável em distintas manifestações que serão abordadas nos subitens a seguir.

4.2.3.1.1. Misanthropia

Expectativa e desilusão

Era Abel, por seu mal, um desses genios
Que a razão humana não explica,
Funda e intimamente apaixonados,
Em demasia ternos e sensíveis;
Em quem tudo é precoce e exaltado;
Avidos d'impressões e de prazeres,
Nos festins crendo acha-los deste mundo,
Mas defesos de nelles terem parte.
Emfim, um desses jovens infelizes
Para quem cedo a vida se converte
N'um medonho deserto sem limites,
Purgatório peor que o do Poeta. (versos 38-49)

Não é impróprio afirmar, a partir da leitura deste trecho, que Abel está fugindo da sociedade. Pode-se pensar em ao menos duas hipóteses que justificariam esta atitude da perspectiva interior da personagem. A primeira, é a de que Abel estaria evitando o convívio com as pessoas por medo de se desgastar sobremaneira ao empenhar suas emoções nas relações com elas. Haveria nesta situação a evidência de um quadro emocional patológico.

Mais precisamente, um estágio avançado de abulia. Ou seja: incapacidade de ação. O que dá força a esta hipótese é o fato de o verso “*Mas defesos de neles terem parte*” sugerir que há um impedimento para pessoas com o temperamento como o de Abel poderem usufruir dos prazeres proporcionados pelo mundo. O particípio passado “defesos” é plausível de sugerir uma barreira de força maior. Mas não se evidencia um impedimento exterior a Abel. Na verdade, nem há uma identificação precisa, no trecho analisado, do que atrapalharia os projetos do protagonista (Ridge: 1959, p. 67-69).

No entanto, o comportamento de Abel reflete o desenvolvimento inicial da sensibilidade de René (ver subitem 4.2.2.2.). Até o verso quarenta e quatro, presente no trecho analisado nesta seção do trabalho, pode-se depreender uma descrição do temperamento de Abel que ressalta as demandas de uma sensibilidade incomum. O supersensível protagonista crê encontrar nos “festins deste mundo” satisfação aos seus anseios. No âmbito da descrição do *mal de René*, o verbo “crer”, conjugado no verso quarenta e quatro, sugere que o jovem Abel ainda não conhece o mundo, mas tem expectativas em relação a ele no tocante à sua felicidade. A partir do verso quarenta e cinco, no entanto, é bastante evidente uma mudança de estado de espírito de Abel ao decepcionar-se com o resultado do andamento de seus projetos. O mundo, até então vasculhado enquanto espaço propiciador de realização, passa a ser visto por ele como “um deserto sem limites”. Como visto anteriormente, este estado anímico é o *vago das paixões*.

Solidão

Cedo nelle o amor manifestou-se
Da solidão, terrível conselheiro
P'r'os génios, como o seu, naturalmente
Meditativos, tristes e sensíveis.
Amou primeiro a caça, mas a caça
Breve lhe pareceo um passatempo
Que deshonrava a quem o exercia.
Assim, todo o amor do seus desejos
Converteo-se no amor da soledade.
Subir ao rude cimo das montanhas:
Contemplar, ao passar, os precepicios;
Embrenhar-se nos bosques e nas selvas;
Vêr de perto o horror das tempestades,
Levar horas inteiras, pensativo,
Vendo o mar e ouvindo os seus lamentos,

Tal era o seu recreio de costume,
E nisso achava um gosto indefinível,
Que só sentem as almas como a sua. (vv. 50-68)

Esta estrofe segue aquela em se pode analisar a emergência do mal de René e do vago das paixões em Abel. Desgostoso da companhia das pessoas, Abel cultiva agora a solidão. Em um primeiro momento, esta condição é vista pelo narrador como algo sombrio, doentio: “... *terrível conselheiro/ P’r’os gênios, como o seu, naturalmente/ Meditativos, tristes e sensíveis*” (vv. 51-53). No entanto, o narrador descreve a paixão sombria que a solidão proporciona a Abel na contemplação da natureza em seus aspectos ameaçadores. A solidão é, assim, enaltecida como elemento de uma personalidade muito singular e especial: “*E nisso achava um gosto indefinível,/ Que só sentem as almas como a sua*”.

4.2.3.1.2. Sadomasoquismo

Sabes ja da paixão que por ti sinto.
Contra ella um partido só me resta.
Acaba de na Hespanha publicar-se
Um novo bando contra a nossa raça,
Em que o nosso catholico inimigo (sic)
Condemna ao Santo-Officio todo aquelle
De nós que se encontrar nos seus estados.
O que é o Santo-Officio tu os sabes,
E a morte que nelle dá-se aos nossos;
Mas o que certamente tu ignoras
É que vou entregar-me á esses homens
E receber a morte (irman, não tremas!).
É sim, barbara, a morte das torturas;
Mas não passa por isso de ser morte.
Antes de la chegar, ja saboreio
O prazer dos tormentos que me aguardão,
E me preparo para o sacrificio;
Tão alegre e contente, como dizem
Que marchavão os martyres de Christo
Para os circos romanos, onde feras
Bravejavão, de fome enraivecidas. (vv. 305-325)

A entrega voluntária à Inquisição é a maneira que Abel encontra para fugir do confronto com o sentimento que tem pela irmã. Abel vê este ato como inevitável, pois o

conflito interior que ele vive entre o desejo e o escrúpulo tornou-se insuportável. É um paroxismo a que conduz sua hipersensibilidade. No entanto, por ocasião desta decisão, Abel deixa transparecer ao menos dois outros elementos dignos de análise para a sua caracterização enquanto herói romântico. Em primeiro lugar, há uma idealização da própria morte a que o leva sua hipersensibilidade. Não poucos dos mártires cristãos dos séculos I a IV d.C. morriam nas mãos do Estado romano de maneira alegre. Mas o faziam como dedicação máxima à sua fé religiosa. Desta forma, soa estranho, à primeira vista, que Abel se identifique com eles, uma vez que não é configurada de maneira explícita no poema alguma simpatia dele pelo cristianismo. No entanto, Abel diz: “*E me preparo para o sacrifício;/ Tão alegre e contente (...)*”. Se este sacrifício não é em nome de uma religião, pode-se pensar que Abel ao menos intui um ideal por que entregar a própria vida. Há ainda a hipótese de que a busca pela morte, idealizada pela associação simbólica com a morte dos mártires cristãos, seja um paroxismo a que pode levar a hipersensibilidade do herói⁷⁶.

Em segundo lugar, se se considerar o prazer pelo sofrimento em si, destacado de qualquer dedicação a um ideal espiritual (“*Antes de la chegar, ja saboreio/ O prazer dos tormentos que me aguardão*”), o sadomasoquismo seria um traço privilegiado em que se manifesta a hipersensibilidade de Abel. Neste ponto, a caracterização psicológica da personagem atinge o mórbido mais propriamente dito, aquilo que indicia a morte⁷⁷.

No trecho citado, o sadomasoquismo se caracteriza, como a abulia (ver subitem 4.2.3.1.1), por ser passivo, mais propriamente masoquismo, uma vez que são os algozes da Inquisição que proporcionariam prazer a Abel.

4.2.3.1.3. Melancolia

Era passado tempo que durava
Esta estreita união dos dous mancebos,
Quando Abel começou á dar indícios
De uma estranha mudança. Ja não era
Esse joven alegre e sem cuidados,

⁷⁶ Este elemento da entrega voluntária de Abel à Inquisição como sacrifício em prol de um ideal será mais desenvolvido no subitem 4.2.3.2.3.

⁷⁷ Da leitura de *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, de Mario Praz (*op.cit.*), pode-se deduzir que o sadomasoquismo seria um elemento essencial no estudo do Romantismo enquanto sensibilidade erótica.

Cuja vida era toda de criança.
Sua melancolia, seus suspiros,
A distração em que era de continuo,
A pallidez do rosto, o olhar fixo,
Mas vago e como sem conhecimento,
Claramente mostravam qu' em seu peito
Era occulto um volcão inda recente,
Mas tão terrivel ja, que, ameaçava,
Inflammando-se, a mais de uma vida!

Assustava o estado do mancebo;
Nem elle mais de casa se ausentava.
Não o deixava Elisa um só momento,
Á ver se do seu mal o distrahia;
E se ella, invocando o amor fraterno,
Pretendia saber a causa occulta,
Um suspiro abafado ou um gemido
Era toda a resposta que colhia (vv. 161-182)

Em outra passagem de IA, o narrador já falava do “gênio triste” de Abel (vv. 52-53). É da natureza de Abel ser triste. Só durante um curto período na convivência íntima com a irmã, o herói experimenta alegria. No entanto, quando o narrador fala de “gênio triste”, é por ocasião da opção de Abel pela solidão, a qual é vista até de maneira enaltecida (ver página 73). Já no trecho acima, ressalta-se não a tristeza enquanto propiciadora de um estado contemplativo - até de busca de prazer -, mas enquanto elemento doentio.

4.2.3.1.4. Paixão incestuosa

Na interação de Abel com Elisa, verifica-se uma identificação entre os dois em diversos aspectos. Em primeiro lugar, há uma coincidência mais exterior no que diz respeito à idade e à caracterização física dos dois como modelos de beleza:

Ambos da mesma idade, era o mancebo
O modelo do bello masculino
E a donzella o do bello feminino (vv. 33-35).
Em segundo lugar, Elisa também pertence ao povo judeu⁷⁸:

⁷⁸ Conforme se verá nos subitem 4.2.3.2.2., o elemento do judaísmo também é configurado de maneira negativa em IA.

Se até então a moça era formosa,
Feita á sombra da casa, mais formosa
E esbelta a tornou a vida activa
Que adoptou depois, e quasi rude.
Não era mais a virgem delicada
E tímida da vida das cidades,
Mas a virgem robusta e masculina

Dos tempos pastoris dos seus maiores,
Sob tendas ao ar estanciando.
A robustez e viço do seu corpo,
A ligeireza e garbo do seu passo,
A ousada firmeza com que ella
Os barrancos saltava e os precepicios,
O vivo brilho dos seus olhos pardos,
Fazião da donzella israelita
Uma nova Diana caçadora. (vv. 145-160)

Note-se que, em sua caracterização como judia, é ressaltado o papel de Elisa como representante de uma visão patriarcal, extremamente coletivizante da vida.

Se pensarmos que uma visão patriarcal do mundo ressalta bastante o papel da família, é na função de representante desta instância social que Elisa dirige ao irmão uma queixa por sua misantropia:

“Abel, disse-lhe Elisa, ha muito tempo
Que tu és para nós como um estranho,
Pois que, de madrugada te ausentando
De casa, só á noite é que nos voltas” (vv. 70-73)

A categoria da família pode ser deduzida com segurança das formas “nós” e “nos” presentes no segundo e quarto versos do trecho citado acima. A convivência íntima e feliz dos dois irmãos poderia ser metonímia para a integração social de Abel. Tanto que neste período de sua vida, Abel era “*Esse joven alegre e sem cuidados,/Cuja vida era toda de criança*” (vv. 165-166). A apreciação dessa descrição idílica da união entre Abel e Elisa pode estimular uma emoção agradável e suave no leitor. Mas este efeito pode servir para intensificar, por contraste, a impressão de choque e atordoamento deste leitor por ocasião

da emergência de mais um elemento sombrio em IA: a paixão incestuosa de Abel por Elisa. Tal elemento ressalta-se bastante na comparação entre as evoluções de sentimentos de afeição tão diferentes como o de Abel para Elisa e o desta para Abel. Em diversas passagens do poema evidencia-se a inocência que caracteriza Elisa, entre outras coisas. Aspecto considerado tanto pelo narrador:

Pobre Elisa! que ainda eras tão nescia
No saber das paixões, e, d'innocente,
Ignoravas que, no seu estado,
O coração d'Abel era um abutre
Faminto, á se lançar sobre a primeira
Presa que ao seu alcance apparecesse! (vv. 117-122)

, quanto por Abel:

És o symbolo dessa paz profunda,
Innocente e feliz que és ainda! (vv. 255-256).

Em sua inocência, Elisa quer apenas usufruir do amor fraternal do irmão: “*E se ella, invocando o amor fraterno,*” (v. 179).

Já Abel, este desenvolve uma atração sexual pela irmã durante o período de convivência íntima:

Eu te amo com esse amor ardente,
Com esse amor de sexo violento
Que do caro objecto ao gozo aspira.
Eu te amo, digo eu! mas quão mesquinha
Não é esta expressão para dizer-te
O que sinto por ti! para explicar-te
Esse abysmo insondavel de delicias,
De agitações, transportes e tormentos!..
Sendo ás vezes contigo, has de lembrar-te,
Com os olhos em ti só empregados,
Longas horas levava á contemplar-te,
Extasiado e mudo, n'uma inteira
Alheação de mim, quando, tornando
Deste arrebatamento em sobressalto,
Eu suppunha acordar de um pesadello.
Não eras minha irman; eras um anjo,
Filho d'estranhos pais, de patria estranha,
A quem amar me era permittido;
E no transporte deste meu engano,

Ia lançar-me á ti, chamar-te amante,
Converter-me contigo n'um só corpo,
E cobrir-te de beijos; mas bem pouco
Durava esta illusão, porque de prompto
Vinha a fatal verdade esclarecer-me.
E eu, como se um raio me ferira,
Qual estatua de marmore ficava! (vv.270-295)

4.2.3.2. Rebeldia

4.2.3.2.1. Relação entre judeus e cristãos na Idade Média

Segregação dos judeus na Europa Cristã

Uma vez que não podiam fazer juramentos segundo a fórmula cristã, os judeus não poderiam ser considerados membros da sociedade medieval européia em um sentido estrito. O juramento com conteúdo religioso cristão era utilizado, por exemplo, no estabelecimento de uma relação entre vassalo e senhor. Relação, esta, muito importante na constituição da sociedade da Europa feudal⁷⁹.

Para poderem morar em um país, os judeus tinham que pedir autorização aos reis, que os chamavam de “seus” judeus. Já que a sociedade cristã não tinha decidido a permanência dos judeus no meio dela, partiam do papa e dos reis normas de convivência para defendê-los de plausíveis manifestações de violência dos cristãos. Na *Constitutio pro iudaeis* (1199), o papa Inocêncio III estabeleceu direitos mínimos que os reis deveriam conceder aos judeus. Em um dos mais importantes desses direitos justificava-se a permanência segura deste grupo entre os cristãos com a esperança de que se converteriam pelo exemplo destes. Alude-se ainda, nesse direito, que os judeus conviveriam com os cristãos em condição de inferioridade, pois assim era a determinação divina⁸⁰. Quer dizer:

⁷⁹Fernández, 1992, p. 12 Sobre a importância da relação entre senhor e vassalo no Feudalismo, ver *Encyclopaedia Britannica*, X, p. 219, subitem “The Lord and the Vassal” do verbete “Feudalism”. Detalhes sobre a cerimônia em que se estabelecia a relação de vassalagem, ver *Encyclopaedia Britannica*, XI, verbete “Homage”, p. 619.

⁸⁰Fernández, *op. cit.*, p. 15.

não era através de uma dedução informal que se estabelecia o caráter de inferioridade dos judeus. Tal estatuto era uma determinação justificada oficialmente no âmbito religioso.

O judaísmo em si, considerado além do caráter provisório de existência que os cristãos lhe imputavam – de modo que pudessem tolerá-lo -, era visto por eles como um mal a ser extirpado.

Expulsão dos judeus da Espanha

Após 1140, houve um grande aumento da população judaica nos reinos que formariam a Espanha. O motivo foi uma imigração forçada pela pressão que os judeus receberam no reino muçulmano de Al-Andaluz para que se convertessem ao Islã. Era um grande contingente de judeus mesmo em comparação com o restante dos que moravam na Europa. Em relação aos demais judeus da Europa, não só os da Espanha, como os judeus da Península Ibérica em geral e os de Provença apresentavam uma diversificação de ocupações muito maior do que a dos judeus da Europa Oriental (*asquenazim*)⁸¹.

As relações entre cristãos e judeus na Espanha deterioraram-se desde o princípio. No caso da Espanha, uma piora substancial e irreversível dá-se com o Sínodo de Zamora (1313), no qual a postura em relação aos judeus alinha-se à da Europa em geral - já no então recente Concílio de Viena (1311-1312), legitimaram-se as expulsões dos judeus ocorridas na França (1306) e se questionara por que os judeus da Espanha não eram tão controlados pelas disposições segregatórias do Concílio de Latrão⁸².

⁸¹ A expressão hebraica “*asquenazim*” é plural de “*asquenazi*”, gentílico que identifica o judeu oriundo da região que hoje é a Alemanha (“*Asquenaz*” em hebraico) e da Europa Oriental. Já “*sefaradi*” é a expressão hebraica para identificar o judeu de origem espanhola (“*Sefarad*” é o nome hebraico para Espanha). Diga-se que historicamente os *sefaradim* (plural hebraico de “sefaradi”) são o ramo mais prestigiado do judaísmo. No entanto, os *asquenazim* não só construíram o moderno Estado de Israel, como também compõem a elite do país.

⁸² Fernández, *op. cit.*, p. 130-131. O IV Concílio de Latrão (1215) formaliza de maneira muito prática a segregação entre judeus e os cristãos. Os judeus deveriam, entre outras coisas, utilizar roupas que os distinguíssem dos cristãos (*Encyclopaedia Judaica*, X, p. 1445-1446, verbete “Lateran Councils III, IV”). No entanto, a oficialização de tais medidas não foi um indicativo de que elas realmente eram colocadas em prática (*Ibidem*)

Em 1391 começou em Sevilha uma onda de batismos forçados de judeus que se espalhou por várias partes dos reinos cristãos que constituiriam a Espanha em 1492⁸³. Só em Sevilha morreram quatro mil pessoas. Os bairros judeus eram atacados pela população, que lhes oferecia a escolha entre o batismo e a morte. Muitas fontes concordam que o número de batizados superou o de mortos⁸⁴.

A partir da conversão de judeus por causa dos eventos de 1391, surge uma discriminação dentro do cristianismo espanhol. De um lado, os cristãos-velhos, aqueles de origem não-judaica; de outro, os cristãos-novos, de origem judaica. Discriminação em um sentido negativo, pois havia desconfiança em relação aos assim chamados cristãos-novos quanto à sua real adesão ao cristianismo. Este grupo ficava sob dois âmbitos de influência: o cristão, ao qual formalmente pertencia, e o judaico, uma vez que os cristãos-novos estavam ligados a ele não apenas por uma origem religiosa, mas também por laços familiares. Em termos de conflito, “Si se inclinaban em favor de sus raíces judias, topaban com la Inquisición; si querían poner em marcha su celo cristiano, se convertían en acusadores de sus antiguos parientes”⁸⁵.

Nesse contexto de segregação dos cristãos de origem judaica, ressurge a Inquisição na Espanha. Ela terá grande papel na expulsão dos judeus. A partir de sua reativação em 1480, estava entre seus papéis o combate ao judaísmo:

De la antigua [Inquisição] había heredado todos los caracteres y rasgos que encuadraban el procedimiento, de modo que ningún poder tenía sobre los judíos, individualmente considerados. No sucedía lo mismo em relación con el judaísmo. La Inquisición española no era una norma imprescindible que debía seguir-se para determinar se había o no em el acusado delito por herejía, sino una institución ligada a la Corona, sostenida por ésta, que, además, intervenía em el

⁸³ *Idem*, p. 189-205.

⁸⁴ *Idem*, p. 190.

⁸⁵ *Idem*, p. 227. Durante o século XV a comunidade judaica espanhola discriminava os cristãos-novos entre os que foram convertidos à força (*anusim*) e aqueles que aderiram voluntariamente ao Cristianismo (*meshumadim*). A relação com estes últimos tornou-se tão conflituosa que, para não ter problemas com a Inquisição, os judeus teriam denunciado cristãos de origem judaica com certa boa vontade (Kamen: 1999: 24)

nombramiento de sus miembros, destinada a eliminar de la sociedad cristiana el contagio de la “herética pravedad” (Fernández: *op. cit.*: p. 269)

Sempre se tinha em vista que a presença dos judeus era tolerada, pois se esperava que se convertessem ao cristianismo. Isso acarretaria o fim do judaísmo. Mas a Inquisição chegou à conclusão de que o judaísmo devia ser eliminado da Espanha o mais urgente possível, dada a influência que representava para os cristãos de origem judaica. Ela já tinha colocado em andamento o projeto de eliminação do judaísmo espanhol, ao menos em uma escala menor, a partir de 1483, quando passou a suprimir comunidades judaicas isoladamente a partir de decretos que obrigavam os judeus aí residentes a se mudarem para outros lugares da Espanha⁸⁶.

Além da Inquisição, outro fator que estimulou a expulsão dos judeus da Espanha foi a chegada de Fernando e Isabel ao poder. O projeto de Fernando era o da unificação política da Espanha sob a égide do catolicismo. Os judeus, e também os muçulmanos dos reinos que iam conquistando, não eram considerados neste projeto. Desta forma, apesar de parecerem ter sido favoráveis aos judeus em determinadas reivindicações⁸⁷, os reis católicos assumiram suportar até mesmo o prejuízo financeiro que a expulsão dos judeus acarretaria⁸⁸.

Aqui surge um paradoxo: os judeus dependiam do favor real para permanecerem em um reino cristão. Era de seu interesse, portanto, apoiar o monarca. Por outro lado, Fernando e Isabel estavam construindo uma monarquia cuja base ideológica excluía justamente os judeus e quaisquer outros elementos de outras religiões que não o catolicismo.

⁸⁶ *Idem*, p. 295.

⁸⁷ Surgiu até a lenda entre os sefaradim expulsos de que Fernando tinha ascendência judaica (*Idem*, p. 319).

⁸⁸ *Idem*, p. 302, 307. Deve-se levar em conta, no entanto, que os judeus eram importantes para os monarcas por representarem uma fonte de recursos *extra*, pois, como grupo, não eram ricos à época da expulsão (*Idem*: p. 275). Como já foi apontado neste trabalho, os judeus não pertenciam em um sentido estrito à sociedade cristã. Poderiam, então, ser expulsos a qualquer momento. Em linguagem informal, o que viesse dos judeus em termos de contribuição para a coroa era lucro. Além disso, no que diz respeito à habilidade em se dedicar às atividades financeiras, já estava se constituindo desde o século XIV um setor social cristão que queria substituir aos judeus nesse âmbito (*Idem*: p. 133).

O decreto de expulsão foi publicado em 31 de maio de 1492. Caso não se decidissem pela conversão ao cristianismo, os judeus tinham que abandonar a Espanha até dez de agosto. Ao menos em teoria, os judeus poderiam fazer livre uso de seus bens (à exceção de ouro e prata) ⁸⁹.

Em geral, os judeus mantiveram-se firmes à sua religião. Em sua maioria, migraram para Portugal – de onde seriam expulsos em 1498. Outra parte migrou para Marrocos⁹⁰. Os judeus que retornaram com o intuito de se converterem ao cristianismo, foram depreciados por seus novos correligionários com o rótulo “*tornadizos*”⁹¹.

Há a possibilidade de se detectar uma consciência de injustiça da parte daqueles que expulsaram os judeus, pois:

Es bien sabido (...) que legalidad y legitimidad son términos distintos y que una injusticia, ilegítima por su propia naturaleza, puede estar incluida en una ley siendo por ello legal. De modo que la conclusión de que se guardaron las formas del derecho no exime al investigador de plantearse la pregunta de hasta qué punto fueron los Reyes y sus consejeros conscientes de la injusticia, causa de ilegitimidad, que la decisión comportaba. De acuerdo con un principio de derecho natural, que el Cristianismo había profesado desde sus comienzos, nadie puede ser obligado a creer o, por el contrario, a abandonar su religión sin pleno consentimiento; en 1492 se puso a los sefarditas ante una durísima disyuntiva, la de renunciar a su fe, lo que comportaba su esencialidad, o emprender con sus familias, con sus niños, el incierto y amargo camino del destierro. Había, pues, una injusticia esencial. Ahora bien, no tenemos ningún indicio de que se le haya ocurrido a nadie plantearse las cosas de esta manera; tal parece como si hubiera tranquilidad de conciencia respecto a que lo que se estaba haciendo podía y hasta debía hacerse. Se estaba extirpando un mal y no impidiendo un bien. Pasaría bastante tiempo antes de que empezara a producir-se una concepción diferente, descubrimiento del error e injusticia cometidos⁹²

Outro direito concedido aos judeus no documento *Constitutio por iudaeis* dizia respeito ao fato de eles não poderem ser batizados contra sua vontade⁹³. Qualquer sacramento recebido à força não era considerado válido pela Igreja. Essa determinação

⁸⁹ *Idem*, p. 320.

⁹⁰ *Idem*, p. 339.

⁹¹ *Idem*, p. 343.

⁹² *Idem*, p. 308.

⁹³ *Idem*, p. 15.

pode causar, à nossa época, estranheza, uma vez que os judeus, se não foram forçados a se batizar em 1492, foram constrangidos a isto ao extremo: ou se batizavam ou teriam que sair do país. Sem contar que a partir de 1499 os judeus que fossem encontrados na Espanha teriam como alternativa ao batismo a morte⁹⁴.

4.2.3.2.2. Caracterização do *mundo cristão* em “*Improbus amor*”

Chamo neste trabalho *mundo cristão* os entes (indivíduos, *personas*⁹⁵, grupos ou instituições) que compõem a imagem do cristianismo configurada em IA. Estes elementos podem ser divididos em dois grupos conforme se verifica que sejam caracterizados, ou não, como explicitamente hostis aos judeus.

Hostilidade explícita aos judeus

Fernando, o Rei Católico

Logo nas primeiras estrofes do poema, é sugerido o evento histórico da expulsão dos judeus da Espanha pelo Rei Católico Fernando:

Abel e Elisa, de hebraica origem,
Na patria de Pelagio ao mundo vindos
(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
O odioso jugo sarraceno),
Tiverão que cumprir a sua parte
Na maldição fatal, de terra em terra
Com seus pais um asylo mendigando. (vv. 16-23)

Chama a atenção neste trecho, entre outras coisas, a adesão do narrador ao projeto de unificação religiosa e política da Espanha levado a cabo pelos Reis Católicos. Se neste

⁹⁴ *Idem*, p. 347.

⁹⁵ *Persona* é, neste trabalho, uma representação daquilo que se poderia identificar como um indivíduo específico. É o caso do narrador enquanto elemento configurado dentro de um texto literário (ver subitem 4.2.3.2.2.).

trecho o narrador não explicita uma caracterização de Fernando como hostil aos judeus, isso fica mais claro na carta que Abel deixa à irmã:

“Acaba de na Hespanha publicar-se
Um novo bando contra a nossa raça,
Em que o nosso catholico inimigo (sic)
Condemna ao Santo-Officio todo aquelle
De nós que se encontrar nos seus estados.”(vv. 307-311)

Em 1492, os judeus tinham no exílio uma alternativa ao batismo. Pode-se perceber um recrudescimento da hostilidade a este grupo étnico-religioso em uma determinação de 1499, promulgada pelos Reis Católicos, que dava para todo judeu que fosse encontrado na Espanha a estreita escolha entre o batismo e a morte⁹⁶. Apesar de Abel ainda ser uma criança nessa época – conforme constituída no poema -, pode-se dizer que Frederico José Correia está configurando ficcionalmente a circunstância desta determinação legal que ameaçava os judeus de morte.

A antonomásia “Rei Católico” se disseminou bastante na tradição histórica de apresentação do Rei Fernando. Analisando o trecho de IA transcrito acima, não seria impróprio afirmar que no adjetivo “católico” da expressão “católico inimigo” do verso trezentos e nove haveria influência da expressão “Rei católico”. Desta forma, a expressão “católico inimigo”, aplicada a uma autoridade poderosa o bastante para determinar a condenação de alguém à Inquisição, poderia bem ser uma referência ao Rei Fernando. Por fim, “católico inimigo” seria uma nova antonomásia para o Rei Fernando da perspectiva de um judeu, Abel, que dele se julga vítima.

Sociedade cristã

O segundo ente incluído no grupo em que se configura explicitamente uma ojeriza em relação aos judeus é o que se denomina, neste trabalho, sociedade cristã. Tal denominação indica de maneira genérica a sociedade cristã espanhola na época da expulsão dos judeus. A sociedade cristã, como elemento do poema, é apresentada de maneira muito

⁹⁶ Ver página anterior.

fugidia. Isso pode ser deduzido de duas passagens. Em um primeiro momento, ela é contextualizada, exatamente na época da expulsão dos judeus, como saqueadora dos bens da família de Abel antes de estes chegarem ao exílio:

Pobre casa de campo habitar forão
Os miseros proscriptos vagabundos,
Á quem demais os bens forão tirados,
Por dizer-se que á perros pertencião... (vv. 26-29)

O elemento da sociedade cristã espanhola pode ser deduzido do contexto da expulsão dos judeus, já configurado em passagem anterior do poema (ver página 83 deste trabalho). Também pode ser deduzida de marcas lingüísticas como a partícula de indeterminação “se” (verso vinte e nove) e um agente da passiva “oculto” do sintagma “os bens forão tirados” (verso vinte e oito) – plausível resposta à pergunta: “Quem tirou os bens?”

Outra passagem em que se identifica a sociedade cristã, conforme configurada no poema, é a da fala revoltada de Abel pouco antes de deixar a carta para a irmã:

Serena era a manhan, e tão brilhante,
Que ao longe se via o Atlantico,
Á esquerda, volvendo as suas vagas,
E em frente a Hespanha. – Vendo Elisa
Pensativo o irmão, “Abel, lhe disse,
Olha, la é a terra em que nascemos.
Sabes tu o que sinto, quando a vejo?
Uma saudade intensa desse tempo
Em que ainda eramos pequenos.
E tu, nunca disso te lembraste?
- Sim, mas para odiar os que la morão,
Que nos banirão della injustamente,
E demais a fortuna nos roubarão.
- Abel, esquece-te disso e lhes perdoa.
O que são as humanas injustiças?
Imperfeições da nossa natureza.” (vv. 199-214)

Nesta passagem é apresentada a revolta de Abel contra o que seria a injustiça da expulsão. Curioso é como esta atitude se ressalta na comparação com a apreciação positiva que sua irmã faz do tempo em que ainda vivia na Espanha. Ela também é integrante do povo judeu e também, como Abel, entende que houve injustiça no procedimento da expulsão. Mas perdoa tal injustiça: “- *Abel, esquece-te disso e lhes perdoa./ O que são as humanas injustiças?/ Imperfeições da nossa natureza*”. A configuração da sociedade cristã espanhola como ente do mundo cristão hostil aos judeus se destaca na revolta de Abel. Mas a sugestão de hostilidade deste ente do mundo cristão intensifica-se mais ainda se se leva em conta que mesmo Elisa, uma personagem compreensiva em relação aos cristãos enquanto seres humanos, falhos como ela, não deixa de julgar que a expulsão da Espanha foi um ato de injustiça.

Inquisição

A apropriação que Correia faz da Inquisição espanhola no poema é bastante fugidia:

“Acaba de na Hespanha publicar-se
Um novo bando contra a nossa raça,
Em que o nosso catholico inimigo (sic)
Condemna ao Santo-Officio todo aquelle
De nós que se encontrar nos seus estados.
O que é o Santo-Officio tu os sabes,
E a morte que nelle dá-se aos nossos;
Mas o que certamente tu ignoras
É que vou entregar-me á esses homens
E receber a morte (irman, não tremas!).
É sim, barbara, a morte das torturas;
Mas não passa por isso de ser morte.” (vv. 307-318)

Pode-se verificar uma configuração negativa da Inquisição em dois níveis. Em um âmbito mais geral, ela é uma instituição tão marcada negativamente no Ocidente, após seu período mais intenso de ação, que facilmente o leitor ocidental seria bastante simpático às suas vítimas. Este leitor sabe bem no que pensar ao se colocar como interlocutor de Abel em seu comentário “*O que é o Santo-Officio tu o sabes*” feito na carta à Elisa (verso 312). Abel atribui à Inquisição o procedimento da tortura. A imagem negativa que o senso-

comum moderno faz da Inquisição é bastante ligada à violência de horríveis torturas e das execuções, como as realizadas nas fogueiras.

Mas no trecho citado acima há um elemento que foge a esse senso-comum geral a respeito da Inquisição. Correia também configura uma atitude específica da Inquisição em relação aos judeus: “*O que é o Santo-Officio tu os sabes,/E a morte que nelle dá-se aos nossos*”. A leitura do poema permite deduzir deste possessivo “nossos” e de “nossa raça” que Abel está se referindo ao grupo étnico-religioso dos judeus da Espanha Medieval. Se se deduzir da fala de Abel que a Inquisição, conforme configurada no poema, reserva um sofrimento maior aos judeus em relação às demais pessoas sob o poder da Inquisição, tem-se, conseqüentemente uma acentuação da hostilidade de um elemento do mundo cristão em relação aos judeus. Haveria mesmo a utilização de uma licença poética por parte de Correia ao permitir ao leitor identificar esta particular e avultada hostilidade em relação aos judeus. O autor configura a Inquisição como tendo uma jurisdição especial em relação a este grupo. Historicamente, esta instituição só tinha poder sobre eles se fosse constatado que estavam interferindo negativamente na observância religiosa do cristianismo por parte dos então chamados cristãos-novos⁹⁷.

Maior simpatia pelos judeus

Os mártires cristãos

Falou-se à página 83 da identificação de um grupo de entes do mundo cristão em cuja configuração no poema não se explicita uma ojeriza em relação aos judeus. O primeiro grupo que será considerado neste sentido diz respeito a uma especificação dentro do ente que se denominou sociedade cristã. São os mártires cristãos com que Abel se identifica ao vislumbrar o prazer que a morte pelas mãos da Inquisição lhe daria⁹⁸:

⁹⁷ Ver p. 80-81 deste trabalho. Ao se estudar a configuração da Inquisição em IA não se deve levar em conta apenas a relação dessa instituição com os judeus. Nos subitens 42312 e 42314 percebe-se a importância do elemento da Inquisição na constituição de aspectos da hipersensibilidade de Abel.

⁹⁸ Sobre maiores detalhes a respeito do sadomasoquismo na constituição de Abel como herói romântico, ver subitem 4.2.3.1.2

“Antes de la chegar, ja saboreio
O prazer dos tormentos que me aguardão,
E me preparo para o sacrificio;
Tão alegre e contente, como dizem
Que marchavão os martyres de Christo
Para os circos romanos, onde feras
Bravejavão, de fome enraivecidas.” (vv. 319-325)

Estes mártires cristãos tornaram-se emblemáticos para o Cristianismo como aqueles que abdicaram de suas próprias vidas em favor de sua fé, de um bem mais abstrato. É uma morte que os enaltece sobremaneira. Abel não quereria se equiparar com estes mártires em uma espécie de delírio de grandeza? Mas também se poderia pensar que o herói procurou o melhor dos mundos já que tinha como inevitável entregar-se à Inquisição. Quer dizer: como iria morrer mesmo, que fosse com classe, ao menos. Ou então seria sua hipersensibilidade que o levaria a figurar beleza e grandeza em sua morte.

Aqui há simplesmente uma identificação com um mundo cristão que pode sugerir ambigüidade na relação de Abel com o cristianismo que o exilou, inclusive. No entanto, pode-se pensar também que a identificação não seria necessariamente com estes mártires enquanto cristãos, mas enquanto vítimas, em geral, que vão felizes para o sacrificio⁹⁹.

É curioso notar que esta passagem localiza-se muito próxima a outras em que claramente aparecem também entes do mundo cristão que são hostis aos judeus: Fernando e a Inquisição. No caso desta última, é mais curioso notar que Abel chega a representar uma instituição cristã punindo-o não enquanto um judeu, mas enquanto um mártir que se identifica com os mártires cristãos primitivos.

O narrador

O outro ente do mundo cristão que não é configurado enquanto abertamente hostil aos judeus é o narrador. À primeira vista, ele tem uma postura ambivalente em relação a este grupo étnico-religioso. Voltando ao que foi dito a respeito da configuração do Rei Fernando enquanto ente do mundo cristão em IA, comentava-se que o narrador aderiria

⁹⁹ A respeito desta possível ambigüidade, ver a conclusão deste trabalho.

moralmente ao projeto de unificação religiosa e política da Espanha (p. 83-84). Isso fica evidente a partir da leitura do trecho abaixo:

(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
O odioso jugo sarraceno) (vv. 18-20)

Em primeiro lugar, “jugo” é palavra cuja tradição de uso vem muito carregada de um sentido negativo em termos morais. “Jugo” tem como uma de suas acepções “fardo”. Esta palavra, utilizada para designar o domínio islâmico na Espanha, sugere peso, algo que se é obrigado a suportar. O domínio islâmico é, então, visto negativamente. Este sentido é ainda intensificado pelo uso do adjetivo “odioso”, pertencente ao mesmo campo semântico de “jugo”. O narrador, ao sugerir seu próprio alívio pelo fim do domínio islâmico em prol do domínio cristão em toda a Espanha, adere ao ponto de vista do Rei Fernando enquanto cristão que buscava coincidir unidade política com unidade religiosa na Espanha então reconquistada.

Deve-se lembrar que o projeto de unificação religiosa na Espanha considerava apenas o cristianismo como única religião permitida. Desta forma, também o judaísmo deveria ser proscrito da região. Se, no contexto de um discurso sobre a derrota dos muçulmanos, o narrador não explicita que o judaísmo seria também um mal a ser extirpado, ele justifica a expulsão dos judeus como uma determinação divina:

Quando tingio Cain as mãos nefarias
No sangue do irmão, em sua ira,
O Senhor o maldisse e condenou-o
A fugitivo andar e vagabundo
Pela terra, em castigo do seu crime:
Sentença que aterrou o condenado
E abrangeo a sua descendência!..
Abel e Elisa, de hebraica origem,
Na patria de Pelagio ao mundo vindos
(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
O odioso jugo sarraceno),
Tiverão que cumprir a sua parte
Na maldição fatal, de terra em terra
Com seus pais um asylo mendigando. (vv. 9-23)

O narrador simplesmente encara como fatalidade a expulsão dos judeus da Espanha. Fatalidade que se caracteriza por uma maldição divina. À primeira vista, ele estaria aderindo aos sentidos morais negativos que incidiriam sobre os judeus em decorrência de uma associação entre este grupo e Caim. Esta relação foi formulada em detalhes e muito divulgada durante a Idade Média a partir da obra de Santo Agostinho¹⁰⁰.

No entanto, o leitor não familiarizado com essa história do ideário medieval em torno dos judeus, mais facilmente perceberá uma adesão compassiva do narrador pela triste fatalidade em que os judeus estão enredados no trecho agora comentado. Tal adesão pode ser deduzida lingüisticamente se se atribuir uma conotação, negativa moralmente, de compulsoriedade à forma verbal “tiveram” na passagem “*Tiverão que cumprir a sua parte/ Na maldição fatal (...)*” (versos 21-22).

Sob este viés mais simpático aos judeus, a adesão do narrador ao discurso cristão medieval que associa os judeus a Caim incidiria mais em seu elemento de fatalidade cósmica do que no de um juízo moral negativo contra os judeus. No entanto, é bem plausível que um leitor familiarizado com o ideário cristão que associa Caim aos judeus perceba, no trecho aqui discutido, que, por trás dessa imagem de adesão compassiva aos que seriam vítimas de uma fatalidade, não há nenhum elemento que permita perceber uma atribuição de culpa à entidade que teria sido a responsável pela maldição aos judeus. Neste sentido, aderindo à perspectiva cristã católica e medieval, o narrador tomaria como pressuposto que Deus é justo em seu juízo. Se Deus é justo, então os judeus mereceriam o castigo.

¹⁰⁰ Assim pode ser sumarizada uma série de conseqüências que Agostinho extrai de sua interpretação tipológica (ver nota 75) da narrativa de Caim e Abel:

- “- As Cain’s offering was rejected, so too the Old Testament observances are rejected;
- Abel the younger brother was killed by the elder; so too Christ, head of the younger people, is killed by the elder people – the Jews;
 - Cain’s ignorance when questioned by the Lord was pretended; likewise, the Jews deceive in their refusal of Christ;
 - Just as Abe’s blood accused Cain, so the blood of Christ accuses the Jews;
 - As Cain was cursed from the earth, so the unbelieving Jews are cursed from the Holy Church;
 - As Cain was punished to be a mourner and an abject on the earth, so too are the Jews;
 - Cain was not punished with bodily death, so too the preservation of the Jews will be a proof to believing Christians of the merited subjection of the Jews;” (Mellinkoff: 2003, p. 93).

Dentro do âmbito da maneira como a relação entre cristãos e judeus na Espanha medieval é configurada em IA, não se deve considerar na caracterização do narrador o juízo moral que ele faz ao relatar a morte por afogamento de Abel:

(...) o louco joven,
Na mente de ganhar a terra opposta,
Se atirara ao mar, e o fim tivera
Que sõem sempre ter os insensatos. (vv. 349-352)

A leitura do poema como um todo permitirá notar que, ao lado da imagem de Abel como amaldiçoado por seu judaísmo, a hipersensibilidade é elemento fundamental em sua caracterização enquanto herói romântico¹⁰¹. Abel é criticado pelo narrador por não ter controlado sua hipersensibilidade, de modo a permitir que ela o dominasse e o levasse a tomar atitudes insensatas. Se o judaísmo de Abel é elemento que determina em âmbito cósmico o seu sofrimento existencial, é em função de sua hipersensibilidade que ele chega ao paroxismo da morte.

4.2.3.2.3. Rebeldia em “*Improbus amor*”

Num sentido bastante estrito no que diz respeito ao grau de marginalização, a constituição da figura do herói romântico leva em conta três características¹⁰²:

- Superioridade em relação aos outros seres humanos;
- Rebeldia contra a ordem estabelecida;

¹⁰¹ Ver subitem 4233.

¹⁰² Ver Lopes, 1997, 279-282. Esta caracterização do herói romântico lembra bastante a do herói byroniano, que pode ser visto como um subgrupo de herói romântico. Este se caracteriza principalmente por ser um celerado, um herói-bandido. Ver sua formação e descrição em Mario Praz, *op. cit.*, p. 69-99 e em *The byronic hero*, de Peter L. Thorslev Jr. (1962). A origem do herói byroniano é o Satanás de Milton. Há pelo menos dois protótipos de herói romântico, bastante parecidos com o herói byroniano no que diz respeito ao satanismo, que representam a imagem do judeu de maneira sombria: Caim e o Judeu Errante (também chamado Ahasverus ou Ahasuerus). Sobre Caim e Ahasuerus enquanto heróis românticos, ver também subitem 4.2.3.3.2..

- Manutenção de sua dignidade, mesmo após ser derrotado pelos agentes da ordem estabelecida.

René e Werther não entrariam rigorosamente numa concepção de herói romântico como a descrita acima, se se interpretar “rebeldia contra a ordem estabelecida” como uma rebeldia necessariamente *ativa* contra a sociedade¹⁰³. Satã e Prometeu, protótipos de herói romântico, e o herói byroniano em geral, deliberam e/ou agem de maneira a ameaçar a ordem estabelecida¹⁰⁴. No entanto, pode-se pensar em uma revolta *interior* do herói romântico constituído nas duas figuras referidas no começo deste parágrafo. Revolta esta que, se não delibera destruir ativamente um mundo com cujas leis não se concorda, ao menos pode influenciar alguma mudança:

If he believes that the social laws are immoral, he may develop a new source of law to replace the traditional code. He brings a different code to mankind, or at least he himself acts according to a different code with he recommends for mankind (Ridge: *op. cit.*, p. 97)

Procura-se argumentar, neste trabalho, ser este também o caso de Abel em IA.

Serena era a manhan, e tão brilhante,
 Que ao longe se via o Atlantico,
 Á esquerda, volvendo as suas vagas,
 E em frente a Hespanha. – Vendo Elisa
 Pensativo o irmão, “Abel, lhe disse,
 Olha, la é a terra em que nascemos.
 Sabes tu o que sinto, quando a vejo?
 Uma saudade intensa desse tempo
 Em que ainda eramos pequenos.
 E tu, nunca disso te lembraste?
 - Sim, mas para odiar os que la morão,

¹⁰³“(…) o comportamento de desafio satânico, próprio de Byron e dos celerados do romance gótico, não se encontra em René, que tem mais afinidade com Werther: aceita sua fatalidade como desgraça, é um feiticeiro que não cessa de desculpar-se pelos males que traz com sua presença” (Praz: *op. cit.*, p. 83).

¹⁰⁴ The romantic rebel personifies defiance. A caricature might well depict him as a superman standing upon a promontory during a storm and shaking his fist at God, or as a lonely genius convinced he is much too fine for this earth, or as a scornful dandy sullied by the people around him. And such a caricature stresses his basic trait – egotism (Ridge: *op. cit.*, p. 96)

Que nos banirão della injustamente,
E demais a fortuna nos roubarão. (vv.199-211)

Quando Abel diz que os bens de sua família foram confiscados injustamente, ele não concorda com as leis sociais. Mas não toma qualquer atitude direta no sentido de propor algo novo à ordem social. No trecho a seguir podem-se identificar outras motivações mais preponderantes em Abel, que não uma rebeldia ativa, ao querer se entregar à Inquisição:

“Sabes ja da paixão que por ti sinto.
Contra ella um partido só me resta.
Acaba de na Hespanha publicar-se
Um novo bando contra a nossa raça,
Em que o nosso catholico inimigo (sic)
Condemna ao Santo-Officio todo aquelle
De nós que se encontrar nos seus estados.
O que é o Santo-Officio tu os sabes,
E a morte que nelle dá-se aos nossos;
Mas o que certamente tu ignoras
É que vou entregar-me á esses homens
E receber a morte (irman, não tremas!).
É sim, barbara, a morte das torturas;
Mas não passa por isso de ser morte.
Antes de la chegar, ja saboreio
O prazer dos tormentos que me aguardão,
E me preparo para o sacrificio;
Tão alegre e contente, como dizem
Que marchavão os martyres de Christo
Para os circos romanos, onde feras
Bravejavão, de fome enraivecidas.
Certamente, quando esta receberes,
Ja nas mãos estarei dos meus algozes.
Agora, Elisa, adeos! até o dia
Em que se reunirem, como anjos,
Os irmãos que na terra não poderão
Pelos laços carnaes unir-se em corpo.” (vv. 305-331)

Pode-se argumentar que não há nada mais rebelde do que se revoltar contra a Igreja Católica na Idade Média. Isso estaria acontecendo quando Abel se entrega à Inquisição. Mas, atentando-se à passagem transcrita acima, nota-se que a principal motivação de Abel é a perspectiva de alívio que a morte dará para um dilema essencialmente pessoal: o desejo sexual pela irmã: “*Sabes ja da paixão que por ti sinto./ Contra ella um partido só me resta.*” . Logo após esses versos, o sentido de “partido” é elucidado quando Abel descreve

seu projeto de morrer através do Santo Ofício. Assim, a atitude de Abel é, antes, um paroxismo a que leva sua hipersensibilidade do que uma revolta consciente e deliberada contra instituições que oprimem seu desejo por uma ordem mais justa.

O judaísmo proscrito de Abel poderia sugerir que ele fosse essencialmente um rebelde, pária da ordem estabelecida. Tanto que Correa vale-se de uma licença poética para configurar uma Inquisição especialmente hostil aos judeus (ver página 87). Mas se se pensar em uma rebeldia *ativa*, o fato de ele ser judeu não propicia que seja necessariamente alguém que se levante contra o cristianismo - dominante política e socialmente - com o fim de destruí-lo. Apesar de só o fato de ser judeu representar uma ofensa para a ordem cristã, da maneira como está configurada em IA, Abel não faz esforço deliberado algum para ser judeu. Simplesmente *herda* essa condição.

Argumentou-se anteriormente que Abel se entrega à Inquisição predominantemente por causa do sentimento que tem pela irmã. Mas deve-se levar em conta também que, uma vez representando a si mesmo o sofrimento por que passará, sua hipersensibilidade propicia também uma idealização da própria morte projetada. Abel diz que vai pronto para o sacrifício. Ao entender sua morte projetada como sacrifício, Abel a enaltece. É como se ele considerasse sua situação a partir de uma outra instância que não a que o estigmatiza como infrator da lei. Nesta percepção de Abel estariam em jogo duas instâncias. A do mundo concreto, histórico, e outra, transcendental. É fácil perceber qual seria esta última esfera se se considerar mais detidamente o objeto de identificação de Abel no que diz respeito à sua atração pelo martírio. Quando ele fala dos mártires cristãos que eram entregues às feras, é provável que o leitor ocidental, herdeiro de uma cultura constituída, entre outras coisas, por séculos de cristianismo, lembre-se de um dos valores mais difundidos historicamente por essa religião. O dia de Todos-os-Santos (1º de novembro), por exemplo, é uma celebração de todos os santos e mártires cristãos, conhecidos ou não¹⁰⁵. O mártir, no sentido religioso

¹⁰⁵ Para uma análise específica da função da configuração dos mártires cristãos em IA, ver p. 87-88 deste trabalho.

que se está discutindo, é uma pessoa morta em decorrência de sua persistência em manter-se fiel à sua profissão religiosa. No caso do cristianismo, é muito famosa a história da perseguição sofrida pelos cristãos pelo Império Romano até o cristianismo tornar-se religião oficial. Apesar de a perseguição realizada sob Diocleciano ter sido a mais severa de todas (final do século III d. C.), a mais famosa foi aquela conduzida por Nero em 64 d.C.¹⁰⁶. Provavelmente Correia está configurando esta perseguição em IA. Ao se manter fiéis à sua religião, estes mártires estariam discriminando entre dois mundos. Um deles é aquele no qual vivem no presente, o mundo terreno. Este não é visto positivamente. É um lugar de sofrimentos e de espera para a reunião transcendental com Cristo nos céus. Este é o lugar que os cristãos procuram. Eles estão, na verdade, exilados em um corpo de carne e em um mundo corrupto. Desta forma, ao renunciar à própria vida por causa de sua fé, os mártires cristãos estariam manifestando sua adesão às determinações que lhes vêm de um poder espiritual (Deus) em vez de às determinações que lhes vêm do poder temporal. Se as leis do mundo temporal estão em confronto com as leis do mundo transcendental, então elas seriam moralmente más para os cristãos.

Martírio e mal de René

Se Abel se identifica com os mártires cristãos quanto à busca por um mundo transcendental, não se pode dizer que ele necessariamente queira o céu cristão. Apesar de escrever para a irmã: “... até o dia/Em que se reunirem, como anjos,/Os irmãos que na terra não poderão/Pelos laços carnaes unir-se em corpo” (vv. 328-330), é muito plausível interpretar “céu” em um sentido metafórico. Uma figura para a configuração do desejo de martírio de Abel. Desejo por um mundo apontado por sua hipersensibilidade. É importante lembrar do mal de René e do vago das paixões. Se o mundo do primeiro destes dois estados de espírito é expectativa de realização, o mundo do segundo é desilusão e *ennui* (“tédio”). Podemos pensar que Abel estaria buscando objeto para a satisfação de sua hipersensibilidade em um mundo que não este com que ele se decepcionou. Ele não afronta

¹⁰⁶ O famoso romance histórico *Quo vadis*, do prêmio nobel polonês Henrik Sienkiewicz (1895), traduzido para muitíssimas línguas e vertido para o cinema em ao menos um famoso épico (também *Quo vadis*, com Peter Ustinov no papel de Nero), narra justamente este martírio.

este espaço no sentido de transformá-lo conforme sua hipersensibilidade. Imbuído desta intuição de mundo do além, melhor que o temporal, noção presente no ideário das três religiões monoteístas – Judaísmo, Cristianismo e Islamismo -, Abel estaria projetando para este lugar transcendental as demandas de seu temperamento. Seria algo muito parecido com o mal de René, excetuando-se a ambivalência notada, neste último estado, entre um sentimento de esperança e outro de angústia. Neste novo mal de René, haveria apenas a esperança, e não a angústia, quanto à felicidade que a hipersensibilidade de Abel procura. Neste estágio de seu desenvolvimento emocional, Abel confere novos significados aos elementos presentes na cena de sua esperada execução. No que diz respeito a ele próprio, o herói não se vê como um criminoso punido pela Inquisição, representante da lei, mas como um mártir que morre por causa da fidelidade à sua hipersensibilidade. A Inquisição, configurada enquanto instituição do poder terreno, passa a desempenhar, dentro do ritual sacrificial que Abel representa para si, o papel do algoz de um mundo genericamente mau. O maior elogio que se pode fazer a este lugar é permitir que o crente não espere a natural morte biológica para libertar-se da contingência do mundo terreno.

No que diz respeito à auto-imagem que o herói tem de si mesmo em relação ao mundo temporal, uma morte como mártir é algo extremamente enaltecido. Ela rebaixa o algoz sobremaneira, de modo a confirmar, consolidar o desprezo que o herói nutre pela sociedade enquanto inferior a ele próprio. É uma maneira que ele encontra de afrontar a sociedade, nem que seja por via de uma compensação psicológica: utilizar-se da própria ação desta sociedade, valer-se dela para menosprezá-la e enaltecer-se a si próprio. Ele é um rebelde mais quanto a uma revolta interior. Ele não ataca essa sociedade *ativamente*, como se espera de um herói romântico caracterizado em função de sua rebeldia (ver pp. 92-93).

4.2.3.3. Fatalidade

O destino, como elemento importante para se estudar o herói romântico, aparece de diversas maneiras em IA. Até mesmo contraditórias. No começo do poema, o destino é configurado como determinação da natureza psicológica de Abel:

Realizado queres ver em vida
O inferno de Dante n'um só homem?
Te-lo-has em um desses infelizes
Á quem por infortunio a natureza
Deo um genio phantastico e sensivel,
Quando encontrão estorvo aos seus desejos
E ás loucas paixões que nelles brotão. (vv. 1-7)

Note-se que “infortúnio” dá a tônica da inocência de Abel ao ser constituído por um gênio hipersensível. Ele não tem responsabilidade por isso. Foi a natureza quem o fez assim.

Ridge identifica seis categorias para classificar possíveis perfis do herói romântico:

(...) the seeker (subdivided into “wanderer, thinker, and mystic”), the man of fate (both “fated” and “fatal”), hypersensitivity and the pathological hero, the poet-prophet (“the solitary, the leader, the visionary”), the rebel and dandy (“social rebel, metaphysical rebel and dandy”), and finally the anti-hero (“sophisticate and weakling”)¹⁰⁷.

Para o interesse desta pesquisa, julgou-se mais produtivo considerar apenas os capítulos do livro de Ridge (*op. cit.*) que tratavam do homem marcado pelo destino e do herói cuja hipersensibilidade alcançava graus de patologia. Estes elementos foram identificados na personagem Abel.

No que diz respeito ao “man of fate”, Ridge considera duas possibilidades dentro desta categoria (que podem ocorrer simultaneamente). Em primeiro lugar, o herói romântico pode ser o homem fatal, que prejudica as pessoas à sua volta como “an executor of fatality”. Ou ele pode ser vitimizado pela fatalidade (Ridge: *op. cit.*, p. 33). Para esta pesquisa é interessante notar como a hipersensibilidade do herói romântico pode ser a causa do seu destino trágico:

¹⁰⁷ Hugo, 1961, p. 105 (resenha de Ridge, *op. cit.*).

(...) since the hypersensitive hero possesses a romantic sensibility unlike the herdman, his patterns of emotional response are exaggerated. This fact becomes clear as the man of fate squirms in the social context. In this setting his failure to respond normally causes him as a fatal man to destroy others willingly or unwillingly, or he is destroyed as a fated man by his own hypersensitivity (*Idem*: p. 36).

Considerando-se o trecho acima, pode-se afirmar que a hipersensibilidade de Abel tem grande importância em seu destino. Como não consegue suportar a combinação entre o desejo sexual pela irmã e o sofrimento da auto-reprovação por causa desse desejo, ele decide se entregar à morte.

No caso de Abel, é importante considerar o “man of fate” como tendo seu destino determinado também em uma esfera cósmica. A este respeito, Ridge considera um comentário do narrador a respeito do destino trágico de René em *Les Natchez*: “... celui qui, même involontairement, est la cause de quelque malheur ou de quelque crime, n’est jamais innocent aux yeux de Dieu” (Chateaubriand *apud idem*: p. 41).

No entanto, referindo uma reflexão do próprio René, de que a causa de seu infortúnio não seria responsabilidade dos deuses, mas a sua própria, Ridge conclui que a fatalidade deste herói é concebida antes em um contexto social do que em um âmbito cósmico (*Idem*: p. 42). Mas soa estranha tal conclusão, uma vez que, na citação de Chateaubriand acima, claramente René é castigado por Deus. O que se pode argumentar é que René, e não Deus, é o culpado pela desgraça do primeiro. No entanto, Deus é o executor dessa fatalidade (pelo menos isso está sugerido).

Tais considerações sobre uma determinação cósmica do homem de destino são importantes para a presente pesquisa uma vez que Abel é julgado por Deus a partir de seu “antepassado” Caim:

Quando tingio Cain as mãos nefarias
No sangue do irmão, em sua ira,
O Senhor o maldisse e condenou-o
A fugitivo andar e vagabundo

Pela terra, em castigo do seu crime:
Sentença que aterrou o condenado
E abrangeo a sua descendencia!..
Abel e Elisa, de hebraica origem,
Na patria de Pelagio ao mundo vindos
(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
O odioso jugo sarraceno),
Tiverão que cumprir a sua parte
Na maldição fatal, de terra em terra
Com seus pais um asylo mendigando.

Na Africa o acharão. - Junto á Ceuta
Que as Quinas então ja possuião,
Pobre casa de campo habitar forão
Os miseros proscriptos vagabundos,
Á quem demais os bens forão tirados,
Por dizer-se que á perros pertencião... (versos 9-29)

É estranho, no entanto, que, se por um lado, Abel é inocentado pelo narrador quanto ao fato de ter um gênio hipersensível, por outro, o narrador dá a entender, já no final do poema, que seu destino trágico deriva da responsabilidade de Abel:

(...) o louco joven,
Na mente de ganhar a terra opposta,
Se atirara ao mar, e o fim tivera
Que sõem sempre ter os insensatos. (vv. 349-352)

Pode-se pensar que o narrador esteja julgando antes os atos do que o temperamento de Abel. Se ele lamenta que esta personagem tenha um temperamento que o faz sofrer, isso não justificaria agir conforme os fortes e destrutivos impulsos que derivariam de sua incomum configuração psicológica. Uma análise do trecho a seguir pode também, a partir das palavras do próprio Abel, corroborar, em parte, a imputação de responsabilidade pelo seu destino que o narrador confere a esta personagem:

“Mas o meu [nome], ó irman, quão pouco assenta
No teu misero irmão, que tão somente
Tem do primeiro Abel a triste sina,
Não a alma celeste e a candura!” (vv. 257-260)

Por um lado, Abel reconhece uma determinação negativa em seu destino que foge à sua responsabilidade (“triste sina”). Por outro lado, reconhece que não possui um caráter moralmente positivo, o qual é indicado pelo segmento “a alma celeste e a candura”.

4.2.3.3.1. Judaísmo visto como marginalidade

Pode-se ainda pensar na imputação de responsabilidade de Abel por seu destino se se levar em conta que seu judaísmo acarreta seu sofrimento e não necessariamente sua aniquilação absoluta. Na Idade Média esperava-se que os judeus se convertessem ao cristianismo (página 78). Em teoria, não eram para ser mortos, apesar do esforço para considerá-los como inferiores, para fazê-los sofrer - em vista do seu erro em não aceitar que o Messias já tinha chegado: mau-tratamento, expulsões, más condições de moradia, entre outras manifestações de discriminação¹⁰⁸. Levando-se em vista a justificativa teológica para a manutenção dos judeus entre os cristãos, Abel não pode morrer em função de seu Judaísmo. O que o leva ao paroxismo, que é a morte, é o descontrole quanto à sua hipersensibilidade.

4.2.3.3.2. Configuração da imagem de Caim

Tradição cristã

Há uma passagem de IA em que a expulsão dos judeus da Espanha é associada à maldição de Caim:

Quando tingio Cain as mãos nefarias
No sangue do irmão, em sua ira,
O Senhor o maldisse e condemnou-o
A fugitivo andar e vagabundo
Pela terra, em castigo do seu crime:
Sentença que aterrou o condenado
E abrangeo a sua descendencia!..
Abel e Elisa, de hebraica origem,

¹⁰⁸ Por mais que esse elemento teológico não tenha sempre sido, historicamente, sempre seguido. Vide, neste trabalho, as referências a matanças de judeus por não quererem se converter (página 80).

Na patria de Pelagio ao mundo vindos
(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
O odioso jugo sarraceno),
Tiverão que cumprir a sua parte
Na maldição fatal, de terra em terra
Com seus pais um asylo mendigando. (vv.9-23)

Nesse sentido, é ilustrativa para toda a Idade Média a associação que Santo Agostinho faz entre a relação entre Caim e Abel e a relação entre os judeus e os cristãos¹⁰⁹.

Este Caim é visto por essa tradição como moralmente mal, ao contrário de Abel, a vítima virtuosa.

Romantismo

Há uma inversão na imagem de Caim em relação à tradição cristã durante o romantismo. O trabalho que ressalta isso é a peça *Cain* de Byron [1821]¹¹⁰. Se o Caim da tradição cristã era visto como modelo negativo, esta figura é, agora, considerada positivamente em uma sociedade de valores mais laicos. Nesta nova tradição, Caim é o homem profundamente consciente. Já Abel, o extremo valorizado negativamente, transforma-se em imagem do homem acomodado¹¹¹. Fazendo eco com o que foi escrito sobre a consciência histórica do herói romântico René, Caim vive, no período romântico, em um contexto em que “... History may not be a benign process of reason, of dignity, and of wisdom, but rather one of arbitrariness, division, and conflict”¹¹². Muito diferente é a história para Abel. Para ele, o que há é a história cristã, que tem uma finalidade moral muito ressaltada.

Mas se Caim cresce em estatura moral no romantismo, tem que pagar um preço pela rebeldia contra Deus: uma existência sombria marcada pela errância e, dado o sofrimento incessante por que passa, a busca pela morte (Thorslev: *op. cit.*, p. 104; 106). Há também o tédio (*Idem*: p. 107).

¹⁰⁹ Ver nota 100 deste trabalho.

¹¹⁰ Em seu belo estudo *The Changes of Cain* (1991), Ricardo Quinones verifica três estágios no desenvolvimento da figura de Caim pela tradição ocidental. Em um primeiro momento, há a imagem negativa de Caim construída pela Antiguidade e Idade Média Cristã. Depois, a imagem de Caim como metáfora para o mal necessário para a manutenção da civilização: um evento sombrio na fundação da cidade como a briga de Remo e Rômulo. Por fim, a imagem positiva de Caim construída pelo Romantismo. Para este estudo, porém, interessa opor a imagem do Caim da tradição cristã com a imagem do Caim de Byron.

¹¹¹ Quinones: *op. cit.*, p. 96.

¹¹² *Idem*: p. 104.

O Caim constituído pelo romantismo, porém, não interessa a esta pesquisa. A configuração que ele recebe em IA é a da tradição cristã.

Ahasverus

Ahasverus ou Ahasuerus são outros nomes para o Judeu Errante. Segundo a versão mais conhecida do mito do Judeu Errante, publicada na Alemanha em 1602, um judeu contemporâneo de Cristo não lhe permitiu apoiar-se na parede de sua casa enquanto carregava a cruz. Jesus teria, por isso, o amaldiçoado com uma peregrinação eterna: “*I will stay and rest, but you shall go*’[grifos do autor]” (Edelman: 1986, p. 7). Esse judeu teria se arrependido do seu ato e abraçado o Cristianismo (*Ibidem*). No entanto, não lhe teria sido permitido o batismo, pois: “His continued life serves, as is expressly stated in the pamphlet, as a testimony of Jesus’ sufferings and death and as a warning for the godless people and the unbelievers, which means that his fate is a punishment” (*Ibidem*).

No período romântico houve um tratamento diferente dado à lenda do Judeu Errante. Segundo Maccoby, escritores românticos como Christian Daniel Schubart, Shelley, Monk Lewis viam o Judeu Errante como um herói romântico no sentido de ser “a wandering hero, isolated from normal society, expiating some crime which, in the last resort[,] was a praiseworthy act of rebellion against a tyrannous authority” (Maccoby: 1986, p. 254-255). O famoso ilustrador Gustave Doré, que desenhou para obras como *Dom Quixote* e *Divina Comédia*, compôs doze gravuras tendo como tema o Judeu Errante (dez dessas gravuras estão no apêndice de Hassan-Rokem & Dundes, *The Wandering Jew*, 1986 – ver o item “referências”).

O Judeu Errante e Caim podem ser vistos como figuras fortemente associadas entre si:

Cain and Ahasuerus are obviously twin figures in legend and in literature. It is very likely, in fact, that the eternal Jew owes something of his origins to his older counterpart. In any case, the similarity of their crimes and of their fates early associated them in the popular and in the literary mind, and the figures they represent for the Romantic poet – the outcast from God and Society, the eternal wanderer, the man of fate or of destiny, and the wisher for death – are so

intimately associated that it often seems a matter of chance that a poet chose to write of one figure rather than the other (Thorslev: *op. cit.*, p. 92)¹¹³

No que se refere à especificidade do Judeu Errante enquanto judeu, a análise de Thorslev dilui esse pormenor ao ponto de o Judeu Errante confundir-se, em grande medida, com outros heróis românticos (*op. cit.*: p. 92-107). Já Hélio Lopes leva em conta esse pormenor étnico ao referir que o poema “O Renegado: canção do Judeu”, de Junqueira Freire “... inclui-se na tradição que individualiza em Ahasvero o povo judaico” (*op. cit.*, p. 311). “Ahasverus e o gênio”, de Castro Alves, é outro poema famoso da literatura romântica brasileira que configura a lenda do Judeu Errante.

4.2.3.3.3. Caim como sombra de Abel

À primeira vista, pode-se notar uma aproximação entre a imagem configurada de Abel em IA e a imagem de Caim construída pela tradição cristã. A percepção de um desenvolvimento que corrobora essa associação entre Abel e Caim é suscetível de acontecer em duas passagens estratégicas do texto. O primeiro momento são as duas estrofes iniciais, importantes por consistirem na primeira apresentação de Abel. Elas já trazem uma síntese da caracterização dessa personagem apontando seu destino enquanto judeu e sua hipersensibilidade. No verso oito há a primeira referência ao nome “Abel”: “*Tal o caso d’Abel que vou narrar-te*”. Este Abel é personagem do poema, mas é homônimo do Abel de uma narrativa bastante famosa no Ocidente, a do fratricídio dele por Caim. Assim, poder-se-ia pensar em um processo na mente do leitor em que primeiro há a associação com o Abel do mito¹¹⁴. Depois, a inferência da figura de Caim. Por fim, a evocação do mito completo.

Já nos versos 9-13, que seguem imediatamente o verso com a primeira referência a Abel, aparece um sumário do mito:

Quando tingio Cain as mãos nefarias

¹¹³ Quanto à associação entre o Judeu Errante e Caim, ver também Lopes: *op. cit.*, p. 309; 313

¹¹⁴ Para o objetivo da análise empreendida neste subitem, a menção ao nome “Abel”, sem qualquer outra especificação, será considerada, doravante, como uma unidade semântica autônoma. Ela indica, ao mesmo tempo, a personagem do poema de Correa e o homônimo bíblico.

No sangue do irmão, em sua ira,
O Senhor o maldisse e condenou-o
A fugitivo andar e vagabundo
Pela terra, em castigo do seu crime

Esta é a visão da tradição cristã da narrativa de Caim e Abel. O primeiro é considerado moralmente negativo. É esta apreciação que se deduz do adjetivo “nefárias”, cujos sentidos são “abominável”, “execrável”, para especificar “mãos”, elemento da expressão eufemística dos dois primeiros versos do trecho citado para o fratricídio cometido por Caim. Se ele é o criminoso, Abel é a vítima virtuosa.

No entanto, se se atentar aos versos 14-23, que seguem imediatamente o trecho da descrição do mito de Caim e Abel, pode-se pensar em uma aproximação de Abel em relação a Caim:

Sentença que aterrou o condenado
E abrangeo a sua descendência!..
Abel e Elisa, de hebraica origem,
Na patria de Pelagio ao mundo vindos
(Reinava então Fernando; e com a tomada
De Granada, acabara em toda a Hespanha
O odioso jugo sarraceno),
Tiverão que cumprir a sua parte
Na maldição fatal, de terra em terra
Com seus pais um asylo mendigando.

A sentença a que o narrador se refere é a que Deus lança sobre Caim. Mas note-se que a maldição é relacionada também ao que é chamado de “descendência” de Caim. A explicação do que seria essa descendência vem a partir do verso dezesseis. Refere-se a origem étnica de Abel e Elisa. Enquanto judeus, teriam sido obrigados a sair da Espanha por terem contraído a maldição de Caim. O contexto histórico configurado nestes versos é a expulsão dos judeus da Espanha por Fernando após a unificação da Espanha em 1492. Conhecendo-se este contexto histórico é fácil deduzir que o grupo configurado como “descendência” de Caim no poema é o dos judeus. Essa relação simbólica entre Caim e os judeus foi estabelecida na tradição cristã que considera o povo judeu como adversário dos

cristãos¹¹⁵. Abel, protagonista nomeado no verso oito, após a descrição de sua natureza sombria, é referido como membro deste grupo associado a Caim. Desta forma, ele estaria relacionado simbolicamente a Caim dentro da tradição cristã.

Após essas duas primeiras estrofes, extrai-se do enredo de IA toda uma caracterização sombria de Abel, incluído que está no perfil do herói romântico. Até que se chega a uma outra passagem de importância estratégica para o projeto de analisar a personagem Abel, que é o momento em que ele chega à consciência de si mesmo enquanto personalidade sombria e fadada:

“Mas o meu [nome], ó irman, quão pouco assenta
No teu misero irmão, que tão somente
Tem do primeiro Abel a triste sina,
Não a alma celeste e a candura!” (vv. 257-260).

Neste trecho, não é necessário supor que o leitor possa inferir o Abel bíblico a partir da menção do outro Abel, personagem de IA. É o próprio Abel de Correia que remonta a Abel do mito e ao seu trágico destino e índole moralmente boa. Aqui é mais simples pensar na aproximação do Abel de Caim. O adjetivo “celeste”, que especifica “alma”, pode significar que essa alma é moralmente/religiosamente boa. Também “candura” aponta para este campo semântico do que é moralmente bom. Se Abel não tem essas características moralmente positivas, ele seria, em um óbvio silogismo, moralmente mau. Esta é a característica básica do Caim da tradição cristã.

Nesta relação de Abel com o Caim da tradição cristã é importante frisar que esta figura de Caim não tem relação clara com aquela construída pelo romantismo. Enquanto herói romântico, Abel se distancia muito da figura de Caim também enquanto herói romântico. Este, se volta ativamente contra a ordem estabelecida. O herói de IA, ao contrário, se rebela contra ela mais no plano subjetivo (ver subitem 4.2.3.2.3).

¹¹⁵ Ver nota 100 deste trabalho.

5. CONCLUSÃO

Grosso modo, o herói romântico pode ser visto como uma figura na qual há o conflito entre as demandas de sua hipersensibilidade e o que o mundo exterior a ele pode proporcionar como resposta.

Basicamente, os elementos sombrios explicitados na caracterização de Abel como herói romântico diziam mais respeito à sua hipersensibilidade: melancolia, misantropia, paixão incestuosa, sadomasoquismo. Um outro elemento, sua condição judaica vista como maldita pela cosmovisão cristã configurada em IA, dizia mais respeito ao mundo externo a ele. Deste modo, a análise da personagem Abel enquanto herói romântico foi dividida em três partes. A primeira dizia respeito ao elemento da hipersensibilidade (subitem 4231). Uma vez que a marginalização de Abel enquanto judeu parecia elemento até ominoso de todo o sofrimento e da tragédia final do protagonista, julgou-se que seria este o aspecto mais importante de sua caracterização enquanto herói romântico. Foram dedicadas duas partes da análise para o estudo deste elemento. Em primeiro lugar, uma vez que Abel se ressentia do tratamento que seu grupo étnico-religioso recebeu dos cristãos, dentro do contexto histórico configurado no poema, julgou-se importante examinar/analisar este elemento de rebeldia, muito facilmente associável ao herói romântico (subitem 4232). Mas a análise mostrou que a rebeldia de Abel enquanto judeu em uma sociedade que o segregava não teve lá essa preponderância nas passagens do poema em que, à primeira vista, ela se ressaltava. Ao se entregar à inquisição em função de seu judaísmo proscrito, Abel tinha mais em vista que a morte aliviaria o sofrimento que lhe causava o conflito entre o seu desejo incestuoso e seus escrúpulos morais. A punição que seu judaísmo proscrito receberia da Inquisição foi antes um instrumento utilizado por uma atitude motivada pela hipersensibilidade do herói. Pode-se pensar mesmo em uma relativa simpatia de Abel ao cristianismo dada a sua identificação com os mártires cristãos dos primeiros séculos desta religião. Aqui abre-se a hipótese não necessariamente de uma ambigüidade da relação de Abel com o cristianismo, mas de uma configuração do judaísmo - não só de Abel, mas do judaísmo em geral, em IA - bastante influenciada por uma representação cristã do mesmo.

Na outra parte do trabalho em que foi analisado o elemento da condição judaica de Abel levou-se em conta a fatalidade que pesava sobre esta personagem (subitem 4233). Segundo determinada tradição cristã, tal fatalidade consistiria em o povo judeu ter herdado a maldição de Caim de peregrinar sem descanso sobre a terra. Mas a análise mostrou que a importância deste elemento, no sentido de ser um índice para todo o *pathos* e tragédia final de Abel, era relativa. Verificou-se que a hipersensibilidade de Abel, mais uma vez, serviu como catalisador para seu destino trágico. Destino consumado por uma ação configurada enquanto deliberação da responsabilidade da personagem e não como determinação externa a ela.

Já foi dito que a maioria dos elementos sombrios relacionados à figura de Abel enquanto herói romântico estava incluída no estudo da hipersensibilidade desta personagem. Apesar da importância que inicialmente foi dada a apenas um elemento sombrio da caracterização de Abel - o seu judaísmo, configurado como maldito -, verificou-se que a hipersensibilidade desta personagem interferia em grau muito relevante até na discussão deste judaísmo. Esta constatação permite que se conclua pela maior importância da hipersensibilidade no estudo dos elementos sombrios presentes na constituição de Abel enquanto herói romântico.

Apontou-se uma maneira *lata* de se considerar a noção de herói romântico enquanto conflito entre uma hipersensibilidade e o mundo externo a ela. Mas tal esquema só é válido *grosso modo*. Os elementos da rebeldia e da fatalidade, analisados à parte do estudo da hipersensibilidade de Abel, dizem respeito ao pólo do sujeito neste conflito entre ele e o mundo. No entanto, o judaísmo, apesar de fazer parte da constituição de Abel enquanto personagem é um elemento bastante determinado pelo mundo externo ao herói. Em primeiro lugar, o judaísmo é também configurado em IA enquanto identificação de Abel com um grupo: “*Pelo Deos que á Moysés fallou no Sinai/ Juro que inda vos amo como sempre,/ A ti e a nossos pais (...)*” (vv. 84-86). Há nestes versos a referência ao evento

fundacional do povo judeu, segundo a tradição, que foi o pacto com Deus no monte Sinai (Êxodus 19 e caps. ss.).

Por outro lado, o judaísmo é também marca de discriminação com que um grupo externo, a sociedade cristã, da maneira como é configurada no poema (ver subitem 42322), identifica os judeus. Entre eles, Abel.

Na comparação com seu judaísmo, a hipersensibilidade de Abel é elemento mais idiossincrático, menos determinado pelo mundo exterior. Este caráter idiossincrático é mais facilmente associável ao sentido sugerido por expressões como “subjetivismo”, “egotismo” e “culto do *eu*”. Por sua vez, estas expressões são lugares-comuns para se falar de Romantismo.

Uma outra análise da personagem Abel poderia levar em conta justamente este elemento de idiossincrasia. O objetivo desta nova investigação seria valorizar a categoria do *eu*, tão comum a discursos sobre o Romantismo. Uma alternativa para não considerar esta categoria de uma maneira tão vaga, como pode sugerir a simples menção do termo “subjetivismo”, é examiná-la enquanto *forma conflitiva de sensibilidade*:

A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero -, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram (Nunes: *op. cit.*, p. 51-52; Mittner *apud idem*: p. 52)

Na descrição da sensibilidade romântica transcrita acima há o elemento da *ilimitação* que, pela possível sugestão de intensidade, pode apontar para o conteúdo semântico plausivelmente conotado por expressões mais corriqueiras como “subjetivismo”. Esta ilimitação pode ser identificada na análise realizada nesta pesquisa nos paroxismos a que conduziu a hipersensibilidade de Abel: masoquismo e sacrifício voluntário.

No entanto, a citação acima propõe um elemento mais sutil em relação à sugestão de intensidade de sentimento: a atitude da *ambivalência*. Note-se em IA a alternância de

estados de ânimo opostos em Abel na passagem do mal de René para o vago das paixões (vv. 38-67); na passagem da misantropia (vago das paixões) para um estado no qual é um “(...)joven alegre e sem cuidados,/Cuja vida era toda de criança.” (vv. 165-166); e, por fim, na passagem desta fase idílica para a melancolia e os paroxismos finais estimulados por sua hipersensibilidade.

Uma investigação cujo objetivo seja dar maior relevância ao papel do judaísmo na constituição da figura de Abel, poderia considerar este elemento étnico-religioso não em si mesmo, mas enquanto uma representação cristã. Justifica-se esta proposta de estudo pela hipótese, já apontada acima, de que o judaísmo é configurado em IA a partir de uma concepção cristã de mundo. Tomando-se o judaísmo de Abel como foco da análise, seria auspicioso verificar como este elemento poderia influenciar outros aspectos de sua constituição enquanto personagem.

O judaísmo poderia ser também estudado em IA em outros âmbitos que não o da personagem Abel. Em primeiro lugar, chamou a atenção, na análise, a configuração do judaísmo de Elisa em comparação com a maneira como ele é configurado em Abel (subitem 42314). Em vez de ser construído como uma marca de exceção, de marginalização, ressalta-se no judaísmo da irmã de Abel elementos como um caráter de representação modelar da coletividade em geral - seja judaica ou não - e um esforço de integração, de conciliação com o diferente (no caso, a opressora sociedade cristã).

Por fim, poder-se-ia pensar em estudar a configuração do judaísmo como um todo em IA. Tal investigação levaria em conta, além da caracterização de Abel e Elisa, a de seus pais. Estes são vistos, em um primeiro momento, de maneira bastante indiferenciada enquanto cumpridores do destino que a maldição divina determinou para o povo judeu. Mas no momento de sua morte, são caracterizados para além de sua especificidade étnico-religiosa, conforme configurada no poema, por ocasião da dor que sentem como pais que perderam seus filhos. Por outro lado, o estudo mais amplo deste judaísmo levaria em conta também o estudo da configuração do cristianismo em IA para além de sua relação com o

judaísmo (ver subitem 4232). Deve-se lembrar que há passagens de IA que Abel e membros de sua família não são vistos necessariamente a partir de seu judaísmo.

6. REFERÊNCIAS

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. 1ª reimpressão. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: EDUSP, 2006.

ALIGHIERI, Dante. *A divina Comédia: Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998

AMARAL, José Ribeiro do. *Efemérides maranhenses: 1ª parte: 1499-1923*. São Luís, Tipogravura Teixeira, 1923, p. 102-103.

AUERBACH, Erich. “Figura”. In: *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997, p. 13-64.

BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Ática, [1975], p. 9-13; 15-27.

BISHOP, Lloyd. *The romantic hero and his heirs in French literature*. New York/Berne/Frankfurt on the Main/Nancy: Peter Lang, 1984, 287p (American University Studies: Ser. 2, Romance Languages and Literature, v. 10)

BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Introdução de Linda Ferreira-Buckley e S. Michael Halloran. S.l.: Southern Illinois University, 2005, [liv +] 582 p (Landmarks in rhetoric and public address). Texto publicado originalmente em Londres: W. Strahan, 1783. O texto da edição consultada para este trabalho é baseado no da segunda edição (1785), o qual foi corrigido pelo próprio autor.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Krauss-Thompson, 1969, v III [Edição fac-simile de BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliografico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1883-1902].

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Presença maranhense na literatura nacional*. São Luís: UFMA: SIOGE, 1979, 125 p.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da retórica antiga”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 12ª edição. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 1-16.

BROGAN, T. V. F.; PREMINGER, Alex (Ed.); HARDSON, Jr., O. B.; MINER, Earl; WARNKE, Frank J. (Assoc. Ed.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1993.[3a edição, atualizada, de PREMINGER, Alex (Ed); WARNKE, Frank J.; HARDSON, Jr., O. B. (Assoc. Ed.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965]

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8ª edição. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997, volume II, 383 p. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, volume 178).

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. 6ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1991, 170 p [A primeira edição é de 1941].

CARVALHO, Reis. “A literatura maranhense”. In: VVAA. *Biblioteca Internacional de Obras Célebres: coleção das produções literárias mais célebres do mundo, na qual estão representados os autores mais afamados dos tempos antigos, medievais e modernos*. Lisboa/Rio de Janeiro/São Paulo/Londres/Paris, s.d., v. 20.

CHATEAUBRIAND, François-René, Visconde de. *Oeuvres romanesques et voyages*. [Paris]: Gallimard, 1969, volume I.

CORRÊIA, Frederico José (1817-1881). *Inspirações poéticas*. Maranhão: Typ. De J. A. G. Magalhães, 1848, 339 (i.e. 253) [4] p [errors in paging: no. 167-176, 201-254, 281-300, 305-306].

_____. *Inspiracoes poéticas*. 2ª edição. Maranhão: Antonio Pereira Ramos D'almeida, 1868.

COUTINHO, Graça; MOUTINHO, Rita (Coord.); COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dir.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2ª edição revista, ampliada, atualizada e ilustrada. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001, v.1.

EDELMANN, R. "Ahasuerus, the Wandering Jew: origin and background". In: HASAN-ROKEM, Galit & DUNDES, Alan (Ed.) *The Wandering Jew: essays in the interpretation of a Christian legend*. [s/l]: Indiana University Press/Bloomington, 1986.

FERNÁNDES, Luis Suárez. *La expulsión de los judíos de España*. 2ª edição. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992, 261p (Colecciones MAPFRE 1492, Colección Sefarad).

FEUDALISM. In: VVAA. *Encyclopaedia Britannica*. Chigago/ London/ Toronto/ Geneva/ Sydney/ Tokyo/ Manila: Encyclopaedia Britannica, Inc. 1967, volume IX.

GUIMARÃES, Bernardo. "Orgia dos duendes". Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000083.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2008.

HOMAGE. In: VVAA. *Encyclopaedia Britannica*. Chigago/ London/ Toronto/ Geneva/ Sydney/ Tokyo/ Manila: Encyclopaedia Britannica, Inc. 1967, volume XI.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles (Coord.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, lxxxiii + 2925 p.

HUGO, Howard E. "Untitled review". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, n. 1, 1961, p. 105 [*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* is currently published by the American Society for Aesthetics]. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici=0021-8529%28196123%2920%3A1%3C105%3ATHIFRL%3E2.0.CO%3B2-J>.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabé. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49. [*Intertextualidades* é a tradução de *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n. 27, [Paris], [Editions du Seuil], 1976. o ensaio de Jenny chama-se, aí, "La stratégie de la forme" e se encontra às pp. 257-281]

KAMEN, Henry. *La Inquisición española: Una revisión histórica*. Tradução de María Morras. Barcelona: Editorial Crítica, 1999 (Libros de Historia). [Título original: *The Spanish inquisition: a historical revision*.]

KRISTEVA, Julia. "Le mot, le dialogue et le roman" e "Por une sémiologie des paragrammes". In: [*Saemeiaotikae*]: *Recherches pour une sémanalyse: Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 143-173; 174-207 (Collection "Tel Quel").

LATERAN COUNCILS III, IV. In: VVAA. *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem; Keter Publishing House, Ltda, s.d., volume X.

LONGINO (Pseudo). *O sublime*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 12ª edição. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 69-114.

LOPES, Hélio. “O titanismo romântico” e “Ahasvero, tema literário”. In: *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 279-282; 309-314.

MACCOBY, Hyam. “The Wandering Jew as sacred executioner”. In: HASAN-ROKEM, Galit & DUNDES, Alan (eds.) *The Wandering Jew: essays in the interpretation of a Christian legend*. [s/l]: Indiana University Press/Bloomington, 1986.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina/São Paulo: Eduel/Edusp, 2005, xii + 270 p.

MELLINKOFF, Ruth. *The Mark of Cain*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2003, 151 p. + gravuras.

MEIRELES, Mário Martins (1915 -). *Panorama da literatura maranhense*. São Luís [Brasil, 1955], 255 P (Biblioteca da Academia Maranhense de Letras).

MORAES, Jomar. *Apontamentos de literatura maranhense: uma abordagem contextual que leva em conta os fatores políticos sociais e econômicos*. 2ª edição aumentada. São Luís: Edições SIOGE, 1977, 273 p.

_____ ; OLIVEIRA, Antônio de. *Cadeira 10*. São Luís[,] Legenda, 1970, p. 18.

MOURA, Pedro de Almeida. *A balada alemã à luz da psicologia*. São Paulo: Cadeira de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 1955, 424 p (Boletim n. 202, n. 1).

NITRINI, Sandra Margarida. “Conceitos fundamentais”. In: *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2ª edição. São Paulo: EDUSP: 2000, p. 125-182 (Acadêmica, n. 16).

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 51-74.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes a partir de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996 (Coleção Repertórios).

PREMINGER, Alex (ed); WARNKE, Frank J. & HARDSON, Jr., O. B. (associated eds.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955, 117 p.

QUINONES, Ricardo J. *The changes of Cain: violence and the lost brother in Cain and Abel literature*. Princeton: Princeton UP, 1991, viii + 284 p.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O verso romântico”. In: *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, [1959], p. 5-15 (Coleção Ensaio).

RIDGE, George Ross. *The hero in French romantic literature*. Georgia: University of Georgia Press[/Athens], 1959, 144p.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3ª edição [aumentada]. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943, volume IV (Coleção Documentos Brasileiros, 24-c).

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. 2ª edição. São Paulo: Ediouro, 2003 [Tradução de *L'amour et l'Occident*].

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 11ª edição revista e atualizada. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996, 526 p.

THORSLEV, Peter Larsen, Jr. *The byronic hero: types and prototypes*. Minneapolis: University Press, 1962, 228 p.

VIRGÍLIO. *Eneida* (texto original e tradução de Odorico Mendes consultados em versos eletrônicas – respectivamente <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/LiberIV.rtf> e <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/Livro04.rtf>. Acesso em 09 jul. 2008.

VVAA. *A Bíblia de Jerusalém*. [2ª edição]. São Paulo: Paulus, [1985]

7. BIBLIOGRAFIA¹¹⁶

7.1. LITERATURA MARANHENSE

BRAGA, Gentil Homem de Almeida *et al.* *Parnaso Maranhense*. São Luís: Tip. B. de Matos, 1861, 288p. [Obra publicada por uma comissão composta de: Gentil Braga, Antônio Marques Rodrigues, Raimundo de Brito Gomes de Sousa, Luís Antônio Vieira da Silva, Joaquim Serra e Joaquim Costa Barradas]¹¹⁷

LEAL, Antônio Henriques. *Panteon maranhense*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1873-1875, 4 volumes [volume I, 1873, 340 p.: Estudos sobre Odorico Mendes, João Inácio da Cunha, Sotero dos Reis, José Cândido de Moraes e Silva e Antônio Pedro da Costa Ferreira; volume II, 1874, 420 p.: estudos sobre Feliciano Antônio Falcão, Joaquim Franco de Sá, Joaquim Vieira da Silva e Sousa, João Pedoro Dias Vieira, Joaquim Gomes de Sousa, Antônio Joaquim Franco de Sá [não serão ele e Joaquim Franco de Sá a mesma pessoa?], João Duarte Lisboa Serra, Trajano Galvão de Carvalho, Belarmino de Matos e Francisco José Furtado; volume III, 1874, 580 p.: Antônio Gonçalves Dias; volume IV, 1875, 389 p.: João Francisco Lisboa, Antônio Marques Rodrigues e Frei Custódio Alves Serrão]¹¹⁸

MORAES, Jomar. *Bibliografia crítica da literatura maranhense*. São Luís: Departamento de Cultura do Maranhão, 1972, xix, 122 p.

7.2. FREDERICO JOSÉ CORREIA

7.2.1. OBRAS

Um livro de crítica. Maranhão: Typ. do Frias, 1878, 206 p.

O papa, de Ségur (tradução), 1860.

Pensamentos e máximas, 1865 (máximas);

Meditações. Maranhão: Typ. commercial de Ramos d'Almeida & cia., 1874, 475, iii p¹¹⁹

Exame crítico da legitimidade do placet e recursos á coroa, 1874, 74 p.

Novo glossario das palavras e phrases viciosas introduzidas no portuguez e de outras que a necessidade reclama (1880).

¹¹⁶ Os itens bibliográficos relacionados neste item não dizem respeito ao material necessariamente consultado para a elaboração deste trabalho. No entanto, julgou-se importante informar bibliografia, de que se tem conhecimento, para o aprimoramento de tópicos relativos a esta pesquisa.

¹¹⁷ As informações sobre o conteúdo deste item bibliográfico foram obtidas em Moraes: 1972, p. 1 (referência completa nesta bibliografia).

¹¹⁸ As informações sobre o conteúdo deste item bibliográfico foram obtidas em Moraes: *idem.*, p. 3

¹¹⁹ Na *Enciclopédia de literatura brasileira* (Coutinho & Moutinho: 2001, I), esta obra é apontada como um ensaio. Já em Blake (1969: III, p. 157), esta obra é apontada como uma coletânea de poesias.

7.2.2. FORTUNA CRÍTICA

MEIRELES, Mário Martins *et al.* *Antologia da Academia Maranhense de Letras*. São Luís, A. M. L., 1958, p. 22-25 (Biobibliografia e um excerto em prosa).

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro, ilustrado*. Prefácio do professor Antônio Cândido. São Paulo: Edição Saraiva, 1969, v. II, p. 374.

_____. *Dicionário literário brasileiro*. Prefácio de Antônio Cândido e apresentação da 2ª edição de José Aderaldo Castello. 2ª edição revista, aumentada e atualizada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978, p. 202.

OLIVEIRA, Antônio de. *Frederico José Corrêa e o Panteon maranhense*. *Jornal do Comércio* (supl. literário), Rio de Janeiro, 31 de março de 1963, 3º caderno, p. 5.

7.3. O GROTESCO E O SUBLIME

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin o four ideas of the sublime and beautiful*. Oxford/NY: Oxford University Press, 1990, xxviii + 173 p (Oxford Word's Classics)

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohde e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense-Univesitária, 2005, 381p. [Tradução de *Kritik der Urteilskraft und Schriften*, obra publicada originalmente em 1790]

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2003, 162 p. (Coleção Stylus, n. 6) [Tradução do original em alemão *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, s.l., Gerhard Stalling Verlag, 1957].

7.4. REPRESENTAÇÃO CRISTÃ DO JUDAÍSMO NA LITERATURA BRASILEIRA

MARCZYK, Marta Bernadete Frolini de Aguiar. *Representações cristãs de tipos judeus em As minas de prata, de José de Alencar*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

8. ANEXOS

8.1. ANEXO 1 - ANÁLISE RÍTMICA DE “*IMPROBUS AMOR*”

Improbus amor!

1	4-6-10 3-6-10 3-6-10 2-6-10
5	1-3-6-10 3-6-10 3-6-8-10 1-3-6-10
10	4-6-10 3-6-10 3-6-10 4-6-10 3-6-10 2-6-10
15	4-6-10 2-5-8-10 2-6-8-10 2-4-6-8-10
20	3-6-8-10 4-6-10 2-6-8-10 4-6-8-10 3-6-10
25	2-6-10 3-6-10 1-3-6-10 2-6-10 2-4-7-10 3-6-10
30	1-4-6-8-10 1-4-6-10 1-4-6-10 1-4-6-10 3-6-10
35	3-6-10 3-6-10 3-6-10 2-6-10
40	3-6-10 4-6-8-10 1-4-6-10 4-6-8-10 3-6-10 1-4-6-10
45	4-6-8-10 3-6-8-10 2-4-6-10 4-6-10 3-6-10 3-6-10

50	1-3-6-10 4-6-10 2-4-6-10 4-6-8-10 2-4-6-10
55	1-4-6-10 4-6-10 2-3-6-8-10 3-6-10 2-4-6-10
60	3-6-10 3-6-10 3-6-10 3-6-10
65	1-3-6-8-10 2-6-10 2-4-6-10 3-6-8-10
70	2-6-8-10 4-6-10 2-3-6-8-10 3-6-10 2-4-6-10 2-4-6-10 4-6-8-10
75	3-6-8-10 4-6-8-10 4-7-10 1-4-6-8-10 3-6-10
80	3-6-10 3-6-10
85	3-5-8-10 2-4-6-10 2-5-7-10 1-3-6-8-10 2-4-6-8-10 1-3-6-10 4-6-10
90	3-6-10 2-4-6-10 4-6-10 4-6-10 3-6-8-10 4-6-10
95	3-6-8-10
	3-6-10 3-6-8-10 3-6-10 1-4-6-10

100	3-6-10 1-4-7-10 3-6-10 1-3-6-10 1-3-6-10
105	3-6-10 3-6-10 1-3-6-10 2-6-10 3-6-8-10
110	1-3-6-10 3-6-10 2-4-6-10 3-6-10 2-4-6-8-10
115	1-3-6-8-10 2-4-6-10
120	1-3-6-10 3-6-10 2-4-6-10 4-7-10 2-4-7-10 1-4-6-8-10
125	1-3-4-6-10 3-4-6-8-10 1-3-6-8-10 1-3-6-10 2-4-6-10 3-6-10
130	4-6-10 3-6-10 2-6-8-10 2-4-6-8-10 4-6-8-10 4-6-10
135	2-4-8-10 4-6-10 3-6-8-10 3-6-8-10 4-6-8-10
140	3-6-8-10 3-6-8-10 3-6-8-10 2-4-6-8-10 3-6-10
145	2-4-6-10 3-6-8-10 2-6-8-10 4-6-8-10 2-4-6-10

150	2-6-10 3-6-10 2-6-10 3-6-10 4-6-10
155	4-6-10 3-6-10 3-6-10 2-4-8-10 2-6-10 3-6-10
160	
	1-4-6-10 3-6-8-10 3-6-8-10 3-6-8-10
165	3-6-10 3-6-10 1-4-6-10 4-6-10 4-6-10
170	2-4-6-10 3-6-10 3-6-10 4-6-10 3-7-10
175	3-6-10 2-4-6-8-10 4-6-10 2-6-10 3-6-10
180	3-6-8-10 3-6-10 1-3-6-10 4-6-10 4-6-8-10
185	3-6-10 3-6-8-10
	3-6-10 3-6-8-10 3-6-8-10 2-6-8-10 4-6-10 3-6-10 4-6-10 1-3-6-10
190	
195	3-6-10 4-6-10 3-6-10 4-6-10 2-6-10

200	4-7-10 3-6-8-10 3-6-8-10 3-6-8-10 3-6-10
205	3-6-8-10 1-4-6-8-10 4-6-10 3-4-6-10 1-3-6-10
210	4-6-10 3-6-10 2-3-6-8-10 3-6-10 4-6-10
215	3-6-8-10 3-6-8-10 1-4-6-8-10 2-6-8-10 3-6-8-10
220	3-6-8-10 3-6-8-10 3-6-8-10
225	3-6-8-10 4-6-8-10 3-6-10 3-6-8-10 2-5-7-10 4-6-10 3-4-6-10 4-6-8-10
230	4-6-10 2-6-10 4-6-10 4-6-8-10 1-3-6-7-10
235	4-6-10 2-6-8-10 2-4-6-8-10 3-6-8-10 2-4-6-10
240	1-4-6-8-10 3-6-8-10 1-4-6-8-10 1-3-6-10 3-6-8-10
245	2-4-6-7-10 3-6-8-10 1-4-6-10 4-6-8-10 3-6-10
250	2-4-6-10 2-4-6-10

	4-6-10
	3-6-8-10
	3-6-8-10
255	1-3-6-8-10
	3-6-10
	3-4-6-8-10
	3-6-8-10
260	4-6-8-10
	4-7-10
	4-6-10
	2-6-10
	1-4-7-10
265	3-6-10
	2-4-6-10
	3-6-8-10
	2-6-10
	2-6-10
270	2-4-6-7-10
	3-6-8-10
	2-4-6-10
	3-6-8-10
	2-4-6-8-10
275	3-6-10
	3-6-10
	3-6-10
	4-6-10
	3-6-10
	3-6-10
280	1-3-6-10
	4-6-10
	4-7-10
	1-4-6-10
	3-6-10
285	2-4-6-10
	1-4-6-8-10
	2-4-6-8-10
	4-6-10
290	1-4-6-8-10
	3-6-10
	3-6-10
	2-6-8-10
	1-4-6-10
295	2-3-6-10
	3-6-10
	1-4-6-8-10
	3-6-10
	2-6-10
300	1-4-6-10
	1-4-6-10
	2-6-10
	4-6-10
	3-6-8-10
	2-6-10
305	1-3-6-10

	3-6-10
	2-6-10
	2-4-6-8-10
310	3-6-10
	2-6-8-10
	2-6-8-10
	2-4-6-8-10
	3-6-8-10
315	4-6-8-10
	3-6-8-10
	4-6-8-10
	2-3-6-10
	3-6-10
320	1-4-6-10
	3-6-10
	4-6-10
	3-6-8-10
	3-6-10
325	1-3-6-8-10
	3-6-10
	3-6-10
	3-6-8-10
	2-4-6-8-10
330	2-6-10
	3-6-10
	3-6-8-10
	4-6-10
	2-4-8-10
335	2-4-6-7-10
	2-4-6-10
	3-6-8-10
	3-6-10
	4-7-10
340	3-5-7-10
	4-6-10
	3-6-10
	1-4-6-8-10
	4-6-10
345	4-6-8-10
	1-3-6-7-10
	3-6-10
	3-6-10
	4-6-10
350	1-3-6-8-10
	2-6-8-10
	4-6-8-10
	2-4-6-10
	3-6-10
355	4-6-8-10
	3-6-8-10
	2-6-8-10
	3-6-8-10

	3-6-10
	3-6-10
360	2-4-6-8-10
	4-6-8-10
	2-6-8-10
	4-6-10
	4-6-10
365	3-6-10

Estrutura rítmica	Número de versos
3-6-10	88
3-6-8-10	52
4-6-10	47
2-4-6-10	24
4-6-8-10	22
2-6-10	21
1-3-6-10	17
1-4-6-10	15
2-6-8-10	14
2-4-6-8-10	13
1-4-6-8-10	11
1-3-6-8-10	7
4-7-10	6
2-4-6-10	3
2-4-6-7-10	3
2-3-6-8-10	3
2-3-6-10	2
3-4-6-10	2
3-4-6-8-10	2
1-3-6-7-10	2
1-4-7-10	2
2-4-7-10	2
2-5-7-10	2
1-3-4-6-10	1
2-5-8-10	1
3-5-8-10	1
3-5-7-10	1
3-7-10	1

8.2. ANEXO 2 - ANTOLOGIA DA SEGUNDA EDIÇÃO DE *INSPIRAÇÕES POÉTICAS* (CLASSIFICAÇÃO POR CONTEÚDOS SOMBRIOS PREPONDERANTES NOS POEMAS)

8.2.1. VIRTUDE ULTRAJADA

“*Sortem miseratus iniquam*”¹²⁰

Ainda hoje repetem
Os echos de Holyrood,
Na mudez da solitude,
O fim trágico daquella
Que de todas as princezas
Do tempo foi a mais bella.

Não lhe valeo ser rainha,
Ter cingido duas c’roas,
Nem as validas e boas
Razões que tinha, por fim.
Fatal crime a condemnava:
Era o ser tão bella assim!

[p. 14] Implacavel inimiga
Negro odio lhe nutria,
E por isso a calumnia,
Para faze-la morrer;
Que de tudo foi só causa
Inveja de uma mulher.

Tudo o mais forão calumnias.
Maria era innocente
Dos crimes que falsamente
Lhe attribuhira a rival.
Isabel foi nesse [sic] trama
Perverso genio do mal.

Embora os tenha a historia
Sem reserva repetido,
Dando vulto immerecido
Á crimes phantasiados,
A consciencia os repelle,
Como enganos meditados.

Sim, Maria era innocente!
Ella tinha a formosura
Dos anjos, tinha a doçura
[p. 15] Das pombas no coração.
Amor, amor, era toda
Sua meiga vocação.

E quem nascera tão branda
De crimes era incapaz,
Que carece ser audaz
Quem conspira e assassina

Mas serem calumniados
Dos innocentes é sina.

Se foi de muitos amada,
E se houve nisto crime,
Foi do ceo, porque imprime,
Com maravilha indizível,
Nos eleitos da belleza
Um encanto irresistível.

E foi o collo mimoso
De Maria maltratado,
O seio foi profanado
Pelas mãos do vil algoz!
Mal haja quem foi a causa
De delicto tão atroz!

[p. 16] Se a historia fôra justa,
Peores crimes contara
Da mulher que se vingara
Por um modo tão cruel!
Assassina fôra ella,
Deshonesta e infiel.

Assim devêra vingar-se
A filha d’Henrique oitavo,
De cavalleiro tão bravo!
Assassino de mulheres,
Que também as diffamara
Com columnias [sic] e dizeres.

Ainda hoje repetem
Os echos de Holyrood,
Na mudez da solitude,
O fim tragico daquella
Que de todas as princezas
Do tempo foi a mais bella.

“*Deus noster refugium et virtus*”¹²¹

Eu a via aqui vir todas as tardes,
Hora d’avemarias,
Á Rainha dos Anjos consagrada
E á supplicas pias,

Ante esta cruz prostar-se humildemente,
E em choro desatar,
Com a piedade orando de nma [sic]¹²² martyr,

¹²⁰ CORRÊIA, Frederico José, *Inspirações poéticas*, 1868, p. 13-16.

¹²¹ *Idem*: p. 31-38.

¹²² Logo após o índice da segunda edição de *Inspirações poéticas*, há uma errata na qual a

E depois o ceo fitar.

Levava tempo neste santo officio.
Vestia roupas de dó:
Triste, pallido o rosto e descarnado;
Vinha e tornava só.

[p. 32] Pobre virgem! tão moça e tão formosa,
E ja tão infeliz!..
Serão crimes, remorsos que a devorão?
O seu rosto o não diz.

Tem tal ar d'innocencia em seu semblante,
E de tanto candor,
Que mal julga-la fôra uma injustiça,
Infundado rigor.

Certamente, uma alma, qual parece,
Corresponde á figura.
Vem aqui adoçar occultar magoas,
Alguma desventura.

Os que passavão, reprobos, sem crença,
Vendo-a tão piedosa,
Fazião della, á rir, grosseiras mofas,
Zombaria affrontosa.

Nestas practicas santas ja passados
Erão mezes que andava,
Sem falhar um só dia, ás mesmas horas,
Mesmo quando nevava.

[p. 33] Assiduidade tanta e persistencia,
Tanta dor e chorar,
Levarão-me á saber a sua historia;
Mas de quem a indagar?

Era o solemne dia anniversario,
Em que, posto na cruz,
Para remir seus filhos do peccado,
Expirara Jesus.

No adro da igreja estava um velho,
Arrimado ao bordão:
Ella veio, e humilde, se curvando,
Beijou-lhe a rugosa mão.

Vendo eu isto, depois qu'ella se fôra,
Á orar ao Senhor,
Ao ancião chegando-me, indaguei-lhe

expressão “de nma martyr” é corrigida por “de
uma martyr”

A causa de tanta dor...

Grande Deos! Porque deixas que partilhem
Todos a mesma sorte,
Bons e maos, innocentes e culpados,
O desvalido e o forte!

[p. 34] Mas, embora ignore os teus mysterios,
Eu, senhor, os respeito;
Tu és tão grande, que não posso crer-te
Injusto e imperfeito.

Soube então as desgraças dessa pobre!
E ninguém as soubera,
Sem verter uma lagrima, de magoa
E compaixão sincera.

Oriunda d'illustres ascendentes,
Nascidas na grandeza,
Recebera de Deos sublimes dotes,
Bondade e singeleza.

Seu virtuoso pai victima fôra
De perversos insanos,
Porque é este o premio da virtude
Neste mundo d'enganos!

E não só isto: os bens que possuia
Forão-lhe confiscados;
E á vê-lo padecer forão esposa
E filhos obrigados!

[p. 35] E ella o vio! só tendo quinze annos;
Vio esse acto de horror!
E do luxo passou á indigência,
Orphan! sem protetctor.

Sua mãe, a quem ella tanto amava,
Pouco sobreviveo;
Entregando-lhe, em lagrimas banhada,
Quando, triste! morreo,

Os seus caros filhinhos que deixava,
E irmãosinhos, della,
Sem mais ontrem [sic] no mundo que os amasse,
Que não fosse ella.

Mas em que os servir, em que prestar-lhes
N'um paiz de miseria,
Ella, pobre mulher, casta e tão pura
Como o foi Pulcheria!

Neste transe a conforta uma esperança;
Formoso cavalheiro,

Que ella amava em extremo, lhe jurara
Seu amor todo inteiro.

[p. 36] Havia um anno que elle se ausentara,
Promettendo voltar,
Mal findasse esse tempo. Era já findo:
Não podia pois tardar.

Uns aos outros os dias se succedem
E novas desventuras
Vem feri-la no intimo com a morte
Das pobres creaturas

Confiadas ao seu amor fraterno,
E naturaes carinhos:
Legado maternal, ternos penhores,
Queridos irmãosinhos!

Mas tudo isto soffreu com paciencia
E santa resignação:
Restava-lhe no mundo ainda um ente
Á quem dar seu coração.

Era o moço leal, segundo cria,
Que lhe jurara fé.
Innocente! Que nem suppunha ao menos
O lodo que o mundo é!

[p. 37] Já dous annos havia decorrido,
E ella ainda esperava,
No firme crer d'uma alma ingenua e pura,
Que elle ainda a amava...

Pensativa, na mente revolvendo
Era um dia o passado,
Quando os olhos erguendo, dá de vista
Com o seu namorado.

A alegria sua foi tão grande,
Que a fez estremecer;
Mas o torpe abaixou, ao vel-a, os olhos,
Fingindo a não conhecer!

Tudo então para ella fez-se claro,
E logo penetrou
O motivo de tão grande demora:
O infame a desprezou!

Desprezou-a, porque somente amara
A herdeira bemnada,
Não a filha infeliz d'um condemnado,
Na miseria lançada!

[p. 38] A consequencia horrivel desse caso,

Foi perder a razão,
Porque a misera vio toda a baixeza
E humana corrupção.

Taes as causas de tantos soffrimentos
E de tanto chorar;
De devoção tão grande e piedade
E de tanto orar!

Erão porem ja dias que faltava
Á deprecar á Deos,
Quando soube ao depois qu'erão ja findos
Os tristes dias seus.

Seja-lhe a terra leve! O ceo permitta
Que la viva tão feliz,
Quanto soffreo no mundo essa innocente,
Quanto foi infeliz!

8.2.2. MELANCOLIA

“O lacrymarum fons!”¹²³

Amo as lagrimas porque só exprimem
Sentimentos que vão do coração,
Porque não mentem, como mente o riso,
Que ás vezes occulta uma traição.

Amos as lagrimas porque só as verte
Uma alma sensitiva e generosa,
E mais ainda quando brandas cahem
No regaço da dor silenciosa.

Amo as lagrimas porque ellas correm
D’uma fonte que o mundo não corrompe:
Santa pia em que a alma se baptiza,
Quando o mundo a ventura lh’interrompe.

[p. 78] Amo as lagrimas porque ellas dizem
Que carece consolo o que as derrama.
Quem, ao ve-las correr, se não commove
É um rephobo [sic]¹²⁴ a quem o ceo desama.

Amos as lagrimas porque ellas guião
Ás regiões da bemaventurança,
Como outr’ora a contrita Magdalena,
Que só nellas fundou sua esperança.

Amo as lagrimas porque Deos amou-as,
Quando andou entre os homens peregrino:
Nunca vio um afflicto, que com elle
Não repartisse o seu amor divino.

Amo as lagrimas porque não as tenho;
A natureza avara m’as negou!
Que inspirando-me dellas sêde ardente,
Por inimiga a fonte me seccou.

“Per stagna ludens”¹²⁵

A libellinha mimosa
Se balança graciosa,
Inquieta e buliçosa,
Á flor do lago á brincar;
E vendo os seus esplendores,
Suas azas furtacores,
Morrendo por si de amores,
Desce as aguas á beijar.

¹²³ *Idem*: p. 77-78.

¹²⁴ réprobo

¹²⁵ *Idem*: p. 99-101.

Mas as suas estremecem,
E logo desaparecem
As cores que a enlouquecem,
De tão formosas que são!
E ella, desatinada,
[p. 100] Assim vendo-se enganada,
N’um relance, transportada
La se vai n’um turbilhão.

Ninguem a vio, de ligeira,
Na sua aerea carreira:
Tal era a sua cegueira,
De tão raivosa que vai!
Ouvio-se só um zunido,
De repente amortecido,
Como languido gemido,
Que os ouvidos attrahe.

Passa montes e campinas
Variadas de boninas;
Passa fontes crystallinas,
Até chegar á um jardim,
Deliciosa morada,
Que mais parece encantada
Habitação de uma fada,
Que parece não ter fim.

Ahi vê tanques serenos,
Lindos repuxos, amenos
[p. 101] Labyrinthos, e pequenos
Bosques de murta em flor.
Os jasmins formão tecidos,
De rosas entretecidos,
E neste amplexo unidos,
Exhalão suave odor.

Para logo s’extasia,
Vendo tanta phantasia,
E discorrendo á porfia
Com outras suas irmans,
Liba as flores, se balança,
Depois com ellas se lança
Na mais phantastica dança,
Quaes travessas aldeans.

Triste pallida donzella,
Que as via d’uma janella,
E que d’amores anhela,
Captiva no seu solar,
Chora, vendo a bella vida
Da libellinha querida,
Os cuidados e a lida
Da libellinha á dançar.

“Dulce levamen”¹²⁶

Muitas vezes, á hora do crepusc’lo,
Quando oppresso me sinto da tristeza,
Á companhia d’outros me socorro,
Por divertir o mal que me acabrunha.
Mas em vão, que o remedio se converte
Em novo mal, maior e mais pungente...
Então sinto travar-me mão occulta
E acenar-me para que a siga,
Como remota luz ao forasteiro,
Em tormentosa noite transviado.
Assim vou, sem saber onde conduz-me,
Machinalmente, o meu estranho guia.
E quando acordo, ou acho-me sosinho
N’alguma costa agreste e solitaria,
Vendo o mar se quebrar contra rochedos,
Ou n’alguma espessura aonde reine
A solidão em todo o seu imperio.
[p. 178] Sinto então succeder-me ao desespero
Branda melancolia que me afaga.
Meditabundo, sento-me, e pousando
N’uma das mãos a face, na memoria
Passo e repasso tudo o que na vida
Tenho visto e ouvido e cogitado:
A mudança das cousas deste mundo,
Gostos, penas, por que tenho passado,
Os meus amores de ja idos tempos,
Este e aquelle amigo ou companheiro,
Uns ja mortos, e outros não sabidos;
Tudo, emfim, quanto um echo acha no peito;
E os olhos de lagrimas se arrasão!..
Nellas vem reflectir-se a luz suave
Da vespertina estrella que se eleva
No Oriente pura e scintillante.
Então subito a mente se me aclara,
Por essa luz divina esclarecida,
Que da patria dos anjos me conforta
O espirito fraco e já cançado
Das miserias da vida e seus enganós;
Então choro de meigo regozijo,
Como o naufrago ao ver-se escapo á morte.

“Noluit consolari”¹²⁷

Tu te foste, meu anjo, e me deixaste
Nesta vida agitada e de tristezas,
Onde, todo pungido de saudades,
De gozar ancioso, em vão te busco,
Qual sombra errante, ou lugubre phantasma,

A vagar em um mundo que o repelle.
E nem ao menos, para meu consolo,
Me appareces em sonho, como tenho
Tantas vezes á Deos e á ti rogado!
E talvez neste exilio tenha ainda
De soffrer longos annos, á chorar-te!
Soffrerei, ja que assim Deos o permite!
Mas, enquanto eu viver, serás um culto
Para aquelle á quem foste um ser divino;
E se ha nisto culpa, é Deos a causa,
Dando prendas do ceo á um ser da terra!

¹²⁶ *Idem*: p. 177-178.

¹²⁷ *Idem*: p. 211.

8.2.3. CETICISMO¹²⁸

¹²⁸ No sentido de descrença, absoluta ou não, o ceticismo sugere uma atitude mais intelectual que disposição de espírito.

“*Toedet me vitae*”¹²⁹

Minh'alma é uma taça que trasborda
De absinthio e de fel;
Um ermo d'onde foi-se a esperança;
Um quebrado nebel.

Estalarão-lhe as cordas uma á uma,
E ella se calou,
Depois de muitas lagrimas vertidas,
Como fonte que seccou:

Porque vio que era inutil lamentar-se
E força era soffrer
As consequencias desta vida amarga,
De mentido prazer.

[p. 268] O que fui e o que sou! Meu Deos! eu
[mesmo
Quase me desconheço!
Um cadaver do eu que hontem era
Um menino travesso.

Menino hontem, e ja hoje velho,
Que de tudo descrê!
De tudo quanto é bello e nos encanta,
Porque o fundo lhe vê;

Porque cedo lhe veio a experiencia,
Essa mestra fatal,
Com o seu riso ironico ensinar-lhe
A verdade e o mal.

E a verdade é um vampiro que mata
Toda a doce illusão,
Toda a crença risonha, e nos constringe,
Qual bóia¹³⁰, o coração.

É a mágica fronte de Medusa
Que converte um festim
N'uma scena de luto, o riso em choro,
E tudo o mais assim.

[p. 269] Fez-me ver que o amor cedo desgosta,

¹²⁹*Idem*: p. 267-272. A página inicial do poema é a 267. Mas esta é erroneamente indicada sob a numeração de 194 no índice de *Inspirações poéticas*.

¹³⁰ “Boa /ô/: designação comum às serpentes do gênero. *Boa*, da família do bóideos, com uma única espécie, conhecida vulgarmente como jibóia” (HOUAISS & VILLAR: *op. cit.*).

Como tudo o que mente,
E que delle só fica o desagrado
Que depois se sente.

Que a belleza mais pura o tempo estraga,
Sem que isso lh'importe,
E faz della nma [sic] velha que repugna,
O esqueleto da morte.

Que os amigos mais intimos de hoje
Amanhan nos esquecem,
E nos olhao na cara como homens
Que nos não conhecem.

Que a gloria é um sonho, uma chimera,
Que nos custa bem caro!
Como assás o attesta o infortunio
De tanto engenho raro.

Que o coração humano é uma chaga
Asquerosa e sanguenta,
Que a gangrena corroe e de miserias,
Por tudo, se alimenta...

[p. 270] Marcho lento e sem forças ao destino
Á que todos se curvão.
Quero emvão [sic] conhece-lo: neste ponto,
As ideias se me turvão.

Por necessaria lei da natureza
Fui no mundo lançado.
Consultei a razão, logo que a tive,
E achei-me desgraçado!

Muito tenho vivido, embora joven,
E nestes poucos annos,
Tenho a vida sondado, e conhecido
Dor, prazer e enganoso.

Atraz de um simulacro de ventura.
Ja muito me cancei.
Vi por fim que a ventura não existe,
Neste mundo e chorei!

Convertem-se-me os olhos em torrentes,
A alma n'um abysmo,
N'um supplicio incessante o pensamento:
Abaixo a fronte e scismo...

[p. 271] Agora o que me resta dos encantos
Que inda hontem sonhava,
Quando a vida suppunha eu um banquete
Com que Deos nos brindava?

O que resta? A sciencia, que maldigo,
Esse infausto condão,
Que a perda innocencia faz chorar-nos,
Como chorou Adão.

A sciencia sem gloria e sem prazeres,
Que, em vez de dar vida,
Gera n'alma a trizeza [sic], o desconsolo,
Incuravel ferida.

A sciencia que o tempo nos ensina,
O homens [sic] e o mundo,
E faz da vida um calix d'amargura,
Um lodaçal immundo.

Não verei mais sorrir-me a esperança,
O prazer e o amor,
Porque a alma padece, e não ha cousa
Que lhe console a dor.

[p. 272] Breve foi o meu sonho de ventura,
Illusão d'um só dia.
Succedeo-lhe depois mortal desgosto,
Prolongada agonia.

“Tristis est anima mea!”¹³¹

Eolia harpa, que gemes
Na medonha solidão
Da espessura, qual rola,
Á carpir sua paixão;

Oceano lamentoso,
Que contra as praias arquejas,
E nesse esforço constante
Lugubre hymno solfejas;

Trovão que ao longe susurras
Na vasta esphera enlutada;
Soturno mocho que pias
Em negra noite calada;

[p. 180] Hervey, Young, emprestai-me
Vossa tristeza horrorosa;
Com ella eu quero da minha
Pintar a dor lastimosa...

Neste carcere do mundo,
Que de vida o nome tem,

As gerações se succedem,
Sonhando sempre com o bem.

Mas um só o não encontra
Em todo o curso da vida.
Debalde busca alcança-lo
O homem na humana lida.

Não ha prazer verdadeiro;
Tudo mente ao que parece.
No fim de todo o engano
A realidade apparece.

Um dia á outro succede,
E outros á este dia:
Sempre, sempre as mesmas cousas,
A mesma monotonia.

[p. 181] E sempre as mesmas miserias
De que o homem abunda:
Por um só riso mil lagrimas,
Por um gosto dor profunda.

Se no estudo se busca
Esse bem enganador,
Humilhados nos sentimos
No fim de tanto labor;

Porque, quanto mais aprende
O homem pensa e medita,
Mais a sua reconhece
Ignorancia infinita.

Na amizade, tão pouco:
A amizade é um engano,
Que d'um momento p'ra outro
Se converte em odio insano.

Só a gera o interesse,
Que outra origem não tem;
Se o interesse se muda,
Muda-se a scena tambem.

[p. 182] No amor? Oh! bem podera
Prazer tão almo e divino
Fazer a nossa ventura,
Servindo ao mal de anodyno.

Mas o ceo, o inspirando
No coração dos humanos,
Só lhes deo delle uma amostra,
Em troco de tantos damnos.

Celeste fructo exquisito,

¹³¹ *Idem*: p. 179-183.

De ineffavel doçura,
Se converte em fel amargo
Na boca da creatura.

Beijaflor auriluzente
De um paiz encantado,
Foge, quando se lhe chega,
Com medo de ser tocado.

Na riqueza? O que ella vale?
Cousas vis, que nada são.
Só lhe dá valor a humana
Miseranda condição.

[p. 183] Na gloria? Quanto ella é falsa!
Na vida sempre custosa,
O que é ella alem da vida,
Se o homem nada mais goza?...

Funesta razão do homem!
Tibia luz eu lhe foi dada,
N'um labyrintho de trevas
Eternamente enredada!

Bem longe de alumia-lo
Na indagação da verdade,
Só serve para faze-lo
Perder-se na escuridade...

Quero luz e vejo trevas;
Quero saber e não sei;
Quero ser feliz e soffro,
Por força de dura lei.

E minh'alma se contrista,
Neste barathro profundo,
De soffrimentos e males
A que chamão vida, mundo!

8.2.4. TÉDIO¹³²

¹³² No sentido de enfado ou desgosto, o tédio denota mais uma disposição de espírito do que uma atitude intelectual.

“Immedicabile vulnus”¹³³

Quem me dera morrer e ver-me livre
Deste longo penar que vida chamão!
Dai-me alento, meu Deos, para que possa,
Sem cahir de desanimo e de tedio,
Trilhar o resto que me falta ainda
Desta via de dores e tormentos,
D’agras humilhações e desenganos!

Todas as illusões [sic] tenho perdido.
Só aqui e alli vejo os destroços
Que ficarão; e quando vou colhe-los,
Esperando encontrar um resto ainda
Do que ellas forão, que me torne á vida,
Não os encontro mais, só acho espinhos,
Aferrados á terra, que me pungem;
E de mim se apodera uma tristeza,
Um mortal desalento que me prostra!

[p. 142] Para viver ainda me é preciso
Aturdir a razão, crear enganos,
Ideiados á força; mas a vida
Que resulta d’aqui tem sempre o travo
De fructo que ultrapassou a estação.
É o pomo enganoso da Judea,
Que em cinza resolve-se na boca.

E é esta a vida que se preza tanto!
Festim de um dia, que depressa acaba;
Depois, annos de lucto e desespero,
Em que se soffre, sem achar consolo;
Em que se chora e se devora o pranto!
Prisma de cambiantes esplendores,
Que á principio os olhos enfeitição,
Mas depois em desgostos se convertem,
Que nauseão a quem nelles attenda.

Debalde em ti, mulher, pensei um dia
Achar um anjo d’immortal belleza,
Idealismo [sic] todo e todo encantos,
Mais perfeito que eu, que me estancasse,
No remanso do amor, a sêde ardente
De ventura que a alma me abrazava.
[p. 143] Era ainda bem moço, e ja sentia
Quase gasto o prazer da existencia.

¹³³ *Idem*: p. 141-144. Vem escrito “*Immedicabile vulvus*” no índice... Apesar de conter elementos de ceticismo, no sentido empregado nesta antologia, julga-se que a configuração do tédio, mais propriamente, é preponderante neste poema.

Mais de uma illusão ja se me tinha
Apagado, deixando-me inquieto,
Á pensar no futuro, quando, ao ver-te,
Pulsa o meu coração arrebatado,
E resuscito novo para o mnudo [sic],
Para a vida que á pouco aborrecia.
Doudo, fora de mim, allucinado,
Um ceo a mente, a alma um paraíso,
Corro á ti, ergo o veo que te cobria,
Collo os labios nos teus, de amor arquejo,
Caio morto a teus pés. Mas, quando acordo,
Vejo que uma illusão m’escarnecera.
Tu não eras o anjo qu’eu julgara
Na minha embriaguez; eras, coitada!
Um ente, como eu, misero e fraco,
Vãos desejos nutrindo de ventura,
Sem pode-la encontrar, nem dar á outrem!
O teu rosto exprimia a piedade,
Vendo o meu desengano e desespero.
Quizeste consolar-me, mas debalde;
Eu jazia á teus pés, mudo, abismado
No medonho espectaculo da vida.
Desde então para ca nunca mais ri-me,
[p. 144] Nunca mais esperei achar remedio,
Lenitivo sequer ao mal que sinto.
P’ra onde quer que va, ahi o vejo,
Lentamente seguindo-me de perto.

Eis a vida o que é. – Feliz daquelle
Que não foi concebido nas entranhas
D’uma pobre mulher, nem houve della
Essa herança fatal de que a morte
É a parte melhor! Oh! quem me dera
Nunca ter conhecido a existencia!

“Sub floribus anguis”¹³⁴

Quizera amar-vos, porem ja é tarde!
Do fogo que sentia em outros tempos
Meu pobre coração só tem agora
Cinzas frias, que lagrimas gotejão.
Meu coração, senhora, é um sepulcro
Onde tudo são funebres despojos!
Não deis um passo para nelle entrardes,
Que acharieis só desgosto e pranto.
Ha creaturas de um amor sublime,
Que amão como no ceo só pode amar-se,
Mas cujo amor é fatal e desgraçado!
Dá delicias divinas, ineffaveis,
Embriaga, arrebatada e extasia.

¹³⁴ *Idem*: p. 265-266.

Mas não vos illudais! No fim de tudo
 [p. 266] Encontra-se o veneno disfarçado.
 Uma mortal tristeza enluta a alma;
 Corrosiva paixão lento a consome:
 Alegrias, adeos! Adeos, socego!
 E sereis tão ousada e imprudente,
 Que me queirais assim? Não o consinto,
 Que seria fazer-vos desditosa,
 E vós o não mereceis, que sois tão digna.

“Nulla gaudia sunt illi”¹³⁵

Vamos, meu summo bem, meU cavalleiro,
 Vem da tua extremosa amante ao lado
 A fresca briza respirar d’aurora:
 Vamos, que o gallo á isso nos convida...
 Como ver não é doce a natureza
 Despertar do seu somno e animar-se,
 Aviventada pela luz eterna!
 Tu que és tão romantico e sensivel,
 Sabes quanta belleza ha nisso tudo,
 Sabes quanto prazer em contempla-lo!
 Vamos; meu cherubim, que ja tardamos.
 - Deixa-me; eu ja não amo a madrugada!
 - Então á caça. – Aqui minh’hacanéa
 E o leste ginete de Numidia
 [p. 246] Trazei, pagens, depressa, aparelhados,
 Meu nebri ja aqui, galgos, podêngos,
 Venabulos, espadas e clavinas...
 Como ver-te p’ra mim não será bello,
 Redea solta, acossar de pique em riste
 O animal esbelto de Diana!
 Vamos, meu seraphim, que a trompa sôa.
 -Deixa-me; a caça ja me não diverte!
 - Então á pesca. – Anzoes, redes, tarrafas,
 O meu corvo marinho aqui ja quero:
 Mãos á obra; o batel quero ja prompto.
 Como é grato um passeio pelas aguas!
 Como as horas não mata docemente
 O trabalho da pesca, e ver os peixes
 Entre as malhas da rede se agitando!
 Vamos, meu caro amor, que nos esperão.
 - Deixa-me; a pesca ja me não agrada!
 - Então á tarde ao corso: ahi veremos
 Guapa turba de jovens cavalleiros,
 Cadaqual [sic] com a mente em sua dama,
 Que enamorada olha esperançosa,
 Reproduzir da Grecia os bellos jogos

Celebrados em Delphos e Neméa,
 [p. 247] Nos gloriosos tempos dessa terra
 Classica de ficções e poesia...
 Como interessa ver, ao signal dado
 Do arauto, abalar essa caterva
 De galhardos mancebos pretendentes,
 Este um bello ginete cavalgando
 Da Normandia, aquelle um de Niséa;
 Nuvens de pó erguer-se e turvar tudo,
 Ouvir o estrupido dos cavallois,
 O confuso clamor dos assistentes
 E os vivas por fim aos vencedores!
 Tu tambem, meus enlevos, se quizeres,
 Sahirás á liça á porfiar com os outros.
 Que poderás temer, se tens por dama
 A mais linda donzella e tern’amante?
 Quem te há d’igualar no nobre porte
 E garbosa postura?.. Então, iremos?
 - Deixa-me; a gloria ja me não fascina!
 - Então iremos logo ao espectac’lo,
 Ouvir o doce metro de Romani,
 Accommodado á musica divina
 Com que o genio da moderna Italia
 Faz do mundo os prazeres e deleites.
 Quando vejo, meu Deos, esse prodigio
 Deslumbrante de gosto, luxo e moda,
 [p. 248] O teu nome bemdigo extasiada!
 Então, meu anjo, iremos?... sim, iremos.
 - Deixa-me; as illusões ja se me forão!
 Então vem á meus braços, terno encanto;
 Vem fartar-te de amor e de delicias;
 Vem esquecer tristezas importunas,
 E o somno do amor dormir comigo:
 Vem depressa, meu idolo, não tardes.
 - Deixa-me; que o amor eu ja não sinto!
 Então o que te resta deste mundo?
 Nada mais, sabe-o pois que me perguntas!

Trasbordando de amor e juventude,
 Uma bella propunha ao seu amado
 Todas essas delicias e prazeres
 Que a phantaisa ardente lhe pejavão;
 E da saciedade ja tocado,
 Elle assim respodia [sic] aos seus convites...
 Ao ouvir a fatal resposta extrema,
 Muda, immovel ficou, pallida a bella!
 Infeliz! que perdera o seu amante;
 Infeliz! porque o era o seu amado.

¹³⁵ *Idem*: p. 245-248. O poema começa à página 245, mas a localização de seu início é erroneamente indicada à página 249 no índice.

8.2.5. HORROR SOBRENATURAL

“*Miserabile fatum*”¹³⁶

I

“Onde vais, Melusina, tão tarde,
Á taes horas de medo e pavor?!
Ind’ha dias casada tão poucos,
E ja deixas o leito de amor?”

“Ouve os ventos que zunem medonhos;
Ouve o mocho sinistro á piar;
Ouve o lobo que uiva faminto;
Ouve os cães la ao longe á ladrar.

“Estas horas são horas d’encantos,
De duendes e almas penadas,
De phantasmas, horrores e larvas,
De más bruxas, gnomos e fadas.

[p. 104] “Estes sitios são mal assombrados;
Nelles mais de uma vez se ha ouvido
Á gemerem phantasmas de noite,
E fazerem plangente alarido.

- “Ja, ó conde, tão cedo esqueceste
Os segredos do nosso hymeneo?
Meia noite não tarde que chegue...”
Assim disse e desapareceo.

II

Melusina com o conde casando
Raimundino, com elle ajustara
De não ve-la nos dias de sabb’do,
E esse dia o primeiro chegara.

Foi-se ella, e ficou Raimundino,
Que de prompto cahio no passado:
Assim fõra [sic]; e ai della! se acaso
Esse voto não fosse guardado.

Foi-se ella, e ficou Raimundino,
Opprimido d’extremo pezar:
[p. 105] Era a vez que se via primeira
Obrigado á tão duro apartar.

III

No castello isto passou-se
De Lusignan, tão famoso,
Assim chamado do nome
De Melusina formoso.

IV

La se vai a linda esposa,
Mais leve que a viração,
Á enfiar corredores
E sobre um outro salão.

Chega á porta do castello;
Acha a ponte levantada:
Não foi preciso abate-la;
La vai alem apressada.

Campeava a lua, cheia,
Em seu zenith, á luzir
[p. 106] No mais puro ceo d’outono,
Qual bella dona á sorrir.

Meigo silencio reinava;
Voz humana não se ouvia;
Somente a briza da noite
Suavemente gemia.

V

Melusina não parava,
Melusina tão formosa
Ca na terra, como a lua
La nos ares luminosa.

Á bosque espesso chegada,
Ella nelle s’entranhou.
E de uma fonte sabida
O caminhou [sic] procurou.

Chegou emfim á seu termo.
Um amplo tanque formava
A fonte, que, marulhosa,
De viva rocha manava.

[p. 107] Era o bosque ahi mais denso
Pelo frescor do lugar:
Só por uma ou outra fresta

¹³⁶ *Idem*: p. 103-114.

S'insinuava o luar.

Disse então certas palavras,
Que comsigo murmurou:
Deo um gemido, e de prompto
No tanque se arremessou.

VI

Alguns annos ja erão passados,
E ja fructos contava o consorcio.
Sempre o mesmo mysterio nos sabb'dos;
Sempre nelles o mesmo divorcio.

Então negras suspeitas o conde
Começou contra a honra á sentir
Da consorte, que tanto zelava,
E o mysterio assentou descobrir.

Em um sabbado, á hora da sesta,
Penetrando no bosque vai ter,
[p. 108] Pro atalhos, á fonte, de manso,
Para della sentido não ser.

Vio então Melusina á banhar-se,
Pelo tanque, qual cysne, nadando,
E com cauda de serpe escamosa
Seus cabellos e faces molhando.

Da cintura p'ra cima era a mesma
Melusina, a esposa gentil;
Mas p'ra baixo era um monstro hediondo,
Repulsante, asqueroso e mui vil!

VII

Seus fados ella cantava
Com maviosa inflexão.
Prestou ouvidos o conde:
Dizia assim a canção.

“Sou a fada Melusina
Illustre sangue real,
Do Oriente aqui vinda,
Meu doce berço natal.

[p. 109] “Por despicar uma affronta
Que á minha mãe fez meu pai,
Sotopu-lo á uma serra.
(Aqui ella deo um ai.)

“E, por maior culpa ainda,
Minhas irmans seduzi
Á me ajudarem no crime,
E deste modo as perdi.

“Minha mãe, banhada em pranto,
Ao sabe-lo, nos punio;
A mim mais severamente,
Como a que mais delinquo;

“E condemnada nos sabb'dos
Fui em metade á perder
A forma humana e de serpe
Tomar o vil parecer.

“Carregando este meu fado,
De minha patria sahi,
E por mil terras andando,
Á final vim ter aqui.

[p. 110] “Encontrei nobre mancebo,
Que d'esposo deo-me a mão.
Casei-me, e ambos vivemos
Na mais perfeita união.

“Se o juramento que fez
O meu esposo guardar,
De me não ver nesses dias,
Nem o mysterio sondar,

“Acabarei como acaba
Qualquer vivente mortal,
E comigo ha de acabar-se
O meu destino fatal.

“Mas se acaso elle, em contrario,
Seu juramento infringir,
Hei de soffrer meu castigo,
Até se o mundo extinguir.”..

Assim cantou Melusina,
E de novo começou
A sua infernal historia,
Até qu'emfim se calou.

VIII

[p. 111] Tudo vio e ouviu Raimundino,
Que qual pedra ficou d'estupor.
Esse ente a quem tanto elle amava
Era um ente infernal: oh! horror!

Ao castello voltou quase louco,
Revolvendo na mente o passado,
Que jamais poderia esquecer-lhe,
Pois ficara-lhe em mente gravado...

Meia noite chegara e o encanto
Da fadada infeliz se quebrou;
Mas debalde esperou Raimundino:
Ella ao leito de amor não tornou.

IX

Porem logo que amanhece,
A vai elle procurar
Pelo castello, ancioso
De nos braços a estreitar.

[p. 112] No pavimento encontrou-a
De um escuro camarim,
Banhada em pranto, e dizendo
De quando em quando: “Ai de mim!”

Quiz toma-la entre seus braços,
Mas ella se lh’escapou
D’entre as mãos; e quando o conde
Confuso p’r’o ar olhou.

Ouvio que uma serpente
Com azas assim dizia,
Chorando o seu infortunio
Em tom d’acerba agonia:

“Quebraste o teu juramento,
Ingrato esposo, que assim
Em soffrimentos me abysmas
Que nunca mais terão fim!

“Não viveremos mais juntos,
Ja que assim, conde, o quizeste,
Uma barreira invencivel
Entre ti e mim pozeste.

[p.113] “Mas aprende, antes qu’eu va-me,
De nossa estirpe o futuro;
E desde ja sabe que ella
Ha de ter fado bem duro.

“Não gozará jamais nunca
De seus dominios em paz.
Ha de viver sempre em guerras,
Por seu destino tenaz.

“Até que, sec’los volvidos,
Ha de remir um heroe
Á injuria recebida,
Que tanto n’alma me doe!

Godofredo ha de chamar-se;
Que em façanhas e gloria
Excederá tudo quanto
Refere d’outros a historia.”
Disse, e por uma janella
Enfiando, se sumio
No ar o conde deixando
Confuso do que lh’ouvio...

[p. 114] De Sassenage as cavernas
Foi Melusina habitar,
Que os camponezes ind’hoje
Se temem de devassar.

D’ahi se diz que a fadada,
Quando morre algum senhor
Da familia, ouve-se ainda
Exhalar triste clamor.

“*Horribile visu*”¹³⁷

Á horas ja altas de noite calada,
Que andão phantasmas, estando á sonhar,
De cousas estranhas a mente pejada,
Do mundo dos vivos me sinto apartar.

Satanico encanto de mim se apodera,
E fico em suores, de medo á tremer,
Por mais que quizesse, dizer não podera
As cousas horriveis que vi sem querer.

Phantastica dança, que a morte dirige,
Servindo-lhe a fouce de thyrsos na mão,
Fazendo uma bulha que espanta e afflige,
Começa aos meus olhos, da lua ao clarão.

[p. 260] A dança macabra [sic] que em Bale se
[via,

A dança dos mortos que Holbein desenhou,
Visões pavorosas de audaz phantasia,
Burlescas figuras de Goya e Callot,

Todo este cortejo, saltado em desordem,
Medonhos esgares fazendo e á rir,
Assim era a dança maldita, sem ordem,
Que vejo, transido de horror, á dormir.

¹³⁷ *Idem*: p. 259-264.

Rangentes engonços, de ossos formados,
Despidos de carne, só vis esqueletos,
Horrendas caveiras, de craneos pellados,
Compridas cannelas, em forma d'espertos,

De braços travados, em grupos ou sós,
Se agitação quaes ondas que [sic] o vento enfurece,
E quando se encontrão, motejão-se em voz
Fingida e aguda, que quase ensurdece[.]

Frenetica turba, de mundo invisível,
Sem medo dos vivos, respeito e pudor,
Excede as bacchantes no modo indizível,
Nos gestos, soltura, protervia e furor.

[p. 261] E vendo taes monstros de mim se
[chegarem,
Eu quiz escapar-lhes, fugir e gritar;
Mas tinha os pés hirtos; senti me gelarem
Os membros rebeldes, e a voz expirar.

Co' as mãos descarnadas p'ra mim apontando,
Suppuz que virião buscar-me e tremi;
Mas elles, do susto mettido zombando,
La forão-se aos saltos e rindo entre si.

Depressa converte-se a scena espantosa,
E esses demônios, tão feios assim!
Se despem da forma tremenda, asquerosa,
E bellas figuras se mostrão por fim.

Aqui vê-se um joven mais lindo que Paris,
Que amores respira, de meiga feição;
Alli um prelado, de roupas talares,
Que a purpura cinge, de bago na mão.

[A quem] um guerreiro, de vestes douradas,
De porte soberbo, alem um doutor,
Em ar de quem busca verdades sonhadas,
Que attento rasteja com calma e vigor.

[p. 262] Um bando de artistas aqui reunido;
Não longe um poeta, divino utopista,
Que em sonhos de gloria somente embebido,
Supporta a miseria que abate e contrista.

D'aqui apartado, se vê outro bando,
De principes, nobres, com ar insolente,
Olhando pr'o vulgo que vêem passando,
A quem elles tratão de infima gente.

Que moças formosas, flamantes de gala!
Doçares loureiras, subtis cortezans,
Que o attico nectar distillão ua [sic] falla:

Fidalgas, burguezas, mas todas louçans.

Um santo que as visse correra perigo
De ver-se captivo da carne e peccar,
E para livrar-se do prompto castigo,
Preciso lhe fôra bemzer-se e rezar.

De todo esquecido do que antes vira,
Eu ja me chegava de taes tentações,
Ardendo de amores, com ellas em mira,
Sonhando a conquista dos seus corações.

[p. 263] Mas, neste delirio, transforma-se a scena:
As bellas se mudão em torpes carcassas!
A chama qu'eu sinto converte-se em pena,
Em asco e desprezo por essas devassas.

E todos retomão as mesmas figuras
Que tinhão primeiro, e põem-se á dançar,
Rangendo a ossada nas vertebras duras,
Qual range cançado navio no mar.

De novo senti-me de medo gelado;
Percorre-me o corpo tremor glacial
Acordo, hiante, sem voz, assombrado,
Estupido, inerte e quasi mortal.

Um sonho terrível de mim se apossara;
Mas delle proficua lição resultou.
Aquelles demonios de tão triste cara
Havião ja sido o mesmo que eu sou!

Uns delles se crerão de cata divina,
Do vulgo diversos, a quem desprezarão;
Da mente de outros, que o gênio illumina,
Que cousas sublimes outr'ora brotarão!

[p. 264] E essas mulheres, qu'eu vi, tão brilhantes!
Depois se tornarem medonha visão,
Que chusma não virão de ternos amantes
Morrerem por ellas de amor e paixão!

Mas veio a infame que a todos iguala,
E genio e belleza e poder destruiu.
Depois, la se vêem confusos na valla
Os ossos de todos, que o monstro ferio.

8.2.6. MORTE

*“Gaudet amor lacrymis”*¹³⁸

Do mar á borda adejando,
Faceira borboletinha
Buscava, onde pousasse,
Suave, linda florinha.

Pouco havia s’ escondera
Das vagas no seio o sol,
De rosea cor colorindo
O vespertino arrebol.

Por mais que revôos dêsse,
Não achando, a desgraçada,
De seu amor os enlevos,
Eis que pouosa de cançada.

[p. 146] Para o mar lançando os olhos,
Um rosal se lhe figura,
Por suggestões do seu fado,
Do horizonte a pintura.

De contente, não cabendo
Em si, a bella vaidosa
Sem mais exame s’ entrega
Á extensão tormentosa.

Sobre as azas dos favonios
Suavemente adejando,
Cadavez [sic] se ia da terra
A pobre mais afastando.

No entanto ja a noite,
Suas sombras estendendo,
Os arabescos rosados
Ia lenta escurecendo.

Vôa [sic] e vôa a coitadinha;
Impelle-a seu louco amor;
É a morte que porcura
Na illusão de uma flor.

[p. 147] Ja de todo era extinguido
O negaceiro phanal.
Em seu erro então cahindo,
Lamenta a triste o seu mal.

Viera, porem, ja tarde
O desengano á infeliz,
Que, d’ estafada, ja era
Á baquear por um tris.

Á seu fado emfim cedendo,
Levada de um furacão,
Desce ao mar, onde sepulta
Sua belleza e paixão.

¹³⁸ *Idem*: p. 145-147. O título deste poema vem anotado como “*Gaudet amor lacrynis*” no índice.

Os olhos ponde, ó humanos,
Nesta victima do amor;
Aprendei della á ser cautos,
Á moderar vosso ardor.

*“Dulcis et alta quies”*¹³⁹

Á altas horas da noite
Carinhosa mãi velava
Á cabeceira d’ enferma
Filhinha que perigava.

Ó sublime amor materno!
Que extremos t’ igualarão?
Os dos amantes? – blasphemia!
São de curta duração.

Cada ai, cada gemido
Da coitadinha arrancava
Á pobre mãi as entranhas,
De tanto que a magoava!

Vendo o anjo, emfim, da morte
Ser ja o tempo chegado
De pôr termo aos soffrimentos
Daquelle anjinho humanado,

Veloz como o pensamento
Do ceo á terra calou,
E a morada da enferma
Invisível penetrou.

Ia ja cumprir seu acto,
Quando, para a mãi olhando,
Adormeceo-a, com pena,
Não visse a filha expirando.

Isto feito, se aproxima
Da pobresinha e lhe diz:
‘Vamos p’r’ o ceo, nenê?’
O que ouvindo, a infeliz,

Que, inda tão innocente,
Ja da morte se temia,
E muito bem comprehendera
O sentido qu’ involvia

Do anjo aquelle convite,
Pela mãi ia gritar,
Mas azrael, prevenindo
A mãi não fosse acordar,

N’ um relance incalculavel
Suas azas desdobrou
Aos olhos da coitadinha,
Que como estatua ficou.

¹³⁹ *Idem*: p. 213-217.

Bellezas taes nunca vira:
Erão ellas furtacores,
Fazendo um prisma encantado
De desenhos e de flores.

Só um anjo as merecera:
Tanto os olhos fascinavão,
Quanto a alma e pensamento
De quem as via arroubavão.

Agonias, dores, ancias,
Nada mais a innocentinha
Sentio: tal era o enlevo
Em que ficou su'alminha.

Mas só ver tantos encantos,
Sem tambem nelles tocar,
Não era d'uma criança
Nem proprio, nem d'esperar.

Vontades logo lhe derão
De tocar com os seus dedinhos
Nas gentilezas que via,
Brinquedos tão bonitinhos.

E como quer que queria
Toca-los e os não achava,
Cadavez [sic] mais da louquinha
A distracção se augmentava.

Assim que bem entretida
A vio, o anjo adejou
Suavemente, e comsigo
Da nesciasinha levou.

O espirito ja livre
Dos transes da humanidade,
Radiando de alegria,
Como etherea claridade.

Tão prestes, como viera,
Azrael subio ao ceo,
E de mil anjos n'um coro
Um novo anjo desceo.

Ca na terra só ficara,
Para della ser comida,
A mortal forma em que fôra
Aquella alma involvida.

Eis, mortaes, o que é a morte:
A suave transição
De um mundo em tudo enganoso,
De miserias e afflicção,

Para um mundo de delicias,
D'immortalidade e de amor,
Em que males se não sentem
E se ignora o que é dor.

“*Ignoscenda quidem*”¹⁴⁰

Repugna-me pensar que, aqui sepulta,
Á esqueleto seja reduzida,
Pasto dos vermes, a belleza d'anjo,
Admiravel typo de virtudes,
Que deparou-me Deos, compadecido,
No exilio da vida; a mulher rara,
Por quem meu coração, embriagado,
Arquejou delirante, sem fartar-se
Jamais do grande amor que lh'inspirara!

E comtudo assim é! de balde quero
Repellir a verdade; ella escarnece
Da minha pertinacia e dos meus sonhos,
E em toda a nudez se me apresenta!
Sim, ella aqui jaz (é força crê-lo),
Tendo apenas deixado, do que fôra,
O seu nome gravado no meu peito,
Como rocha tenaz que as ondas batem
E não podem render: seu doce nome,
Que, devendo de todos ser sabido,
Só eu o sei, pois ella, coitadinha!
Só viveo para mim, que distingui-a,
No tumulto do mundo confundida,
Como a conha que a perola enthesoura
O indio pescador, ou como o nauta
O pharol que scintilla entre as estrellas.

Amor, febre celeste, etherea essencia,
Nectar que Deos coou, em taça d'ouro,
Por labios d'anjos, lyrio immaculado
Dos jardins do Senhor, se houve um peito
De mulher em que tu fosses tão puro,
Qual no ceo, foi o seu! Sim, ella amava
Como se ama la, com fogo intenso,
E o coração em fragoa, palpitando
Das divinas delicias que o innundão!
Mas esse ardor do ceo devora e mata
O fraco peito humano em que se ateia.

Morreo bem moça, mas ja velha em lidas!
Porque para as pessoas, como ellas,
Preoccupadas só de pias obras,
A vida se faz longa em pouco tempo.
E felizmente assim Deos o permite
Por seu amor, justiça e piedade,
Não querendo que os dias se prolonguem
Aos servidores seus, pobres romeiros,
Que sentirão-se logo fatigados
No começo do seu lidar penoso;
Porque, como o mancebo de Cyrene,
Tiverão que soffrer a cruz pesada
Da humanidade sua e da dos outros.

O infortunio alheio era mais della
Do que o seu; a mão da caridade
Tinha sempre estendida, sem ser rica.

¹⁴⁰ *Idem*: p. 151-155.

Desvalidas crianças, mãis afflictas,
Indigentes, enfermos, eis aquelles
Com que ella gastava os seus disvelos.
Moça e bella, nem mesmo desdenhava
De roçar suas sedas pelos leitos
D'infelizes deixados ao desprezo,
Porque a peste tremenda os assaltara.
Onde gemia alguém, ella ahi' stava,
Com o seu rosto d'anjo, á consola-lo,
Porque era o ser boa o seu destino.

Creatura sublime, que me amaste,
Como nunca por outra fui amado,
E debaixo do involucro da carne
D'uma sancta nutriste a alma eximia,
Desce á furto do ceo, onde repousas
Das fadigas da vida e frues os premio
De teus actos na terra, oh! vem asinha
Murmurar-me ao ouvido uma palavra
Que m'inspire o vigor de que careço
Para viver no mundo abandonado,
Como vivo depois que te finaste!
Mas a campa da morte é impassivel;
Não ha choro nem rogos que a commovão!
E o profundo arcano qu'ella occulta
Jamais será aos vivos revelado.

Fica-te pois, abysmo tenebroso,
Rindo dos meus extremos e delirios,
Porque és só verdade e desengano.
Mas deixa ao menos qu'eu aqui deponha
Este simples tributo que lhe rende
Meu triste coração, - funerea c'roa
De jasmins e de rosas ennastrada.
Estas dizem qual foi sua belleza;
Aquelles quanto foi sua alma pura;
O cypreste, o que diz, á mim pertence;
O funesto pezar da sua morte!

“Haeret amor”¹⁴¹

“De certa aldeia entoava
O sino voz de alegria,
E repicando chamava o povo da cercania.

Ião ser associados,
Ante as aras do hymeneo,
De puro affecto rendidos,
A bella Chloe e Dirceo.

E aos reclamos do sino
Para o templo se apressava,
Alegre, a turba vizinha,
Á ver o par que casava

“Lindora! vozes clamavão;
Lindora onde ficou?
Lindora, a flor destes campos,

Porque de nós se apartou?”

E a formosa pastora
Indifferente ao prazer,
No cemiterio d'aldeia
Se comprazia em gemer.

Tres dias passados erão
Que nelle fôra enterrado
O Meleagro d'aldeia,
Argêo, o seu namorado...

De goivos juncando a campa
Do seu amante, a coitada,
Como no sol Clycie, tinha
A vista nella fitada.

Depois, os olhos erguendo,
No ceo se foi asylar,
E o seu triste infortunio
Assim poz-se á lamentar.
“Restitue-me, ó fria campa,
Restitue-me o meu amor;
Deixa-m'o ver, por piedade!
Commove-te a minha dor!

“Ou então abre-te e encerra
A nós ambos juntamente,
Ja que a morte separou-nos
Na vida tão cruelmente!

“Meu Deos, porque m'o tiraste?!
Que mal te fez elle ou eu?
Ó Senhor, a nossa sorte
Porque te não condooe?!

“Illudida pelas chammas
Da minha ardente paixão,
Immortal cheguei á crê-lo,
E era nesta illusão.

“Mas veio a morte tirar-me
Desta grata phantasia,
E zombando dos meus rogos,
Roubou-me a minha alegria.

“E tu, ó sino inconstante,
Que m'o ajudaste á chorar,
O que é dos teus lamentos,
O que é do teu pezar?

“Pois só tres dias bastarão
Por te fazer esquecer
Essa dor que me juraste
Para ti eterna ser?

“Mas ja tudo comprehendo;
Já te entendo, ó mercenario.
É o teu idolo e movel
Míngoado, torpe salario!

¹⁴¹ *Idem*: p. 83-87.

“Ao seu aceno, ora carpes,
Dobrando, ora te ris.
Sempre foi este o caracter
De todas as almas vis.

“Só eu, só eu o amava;
Só eu, porque não mudei;
Só eu, porque inda o choro,
E p'ra sempre o chorarei.

“Mas a razão se me turva;
Novos mundos entrevejo.
É o ceo que se me abre:
O meu amante la vejo.”
Assim disse a pastorinha,
E do prado como a flor,
Maltratada pela fouce
Do grosseiro segador,

Sobre o seio amargurado
A cabeça reclinou,
E como a pomba innocente,
O espirito exhalou!

E esta nova sabendo,
Cançado de repicar,
O mercenario do sino
Começou logo á dobrar.