

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

PATRÍCIA APARECIDA GUIMARÃES DE SOUZA

**Entre cartas e poemas:  
As relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo**

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Entre cartas e poemas:  
As relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo**

Patrícia Aparecida Guimarães de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Stella Maris Scatena Franco Vilaradaga

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S719 Souza, Patrícia Aparecida Guimarães de  
- Entre cartas e poemas: As relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo / Patrícia Aparecida Guimarães de Souza; orientador Stella Maris Scatena Franco Vilaradaga. - São Paulo, 2017.  
185 f.  
Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.  
1. Relações de Gênero. 2. Romantismo. 3. Álvares de Azevedo. 4. História. 5. Literatura brasileira. I. Vilaradaga, Stella Maris Scatena Franco, orient. II. Título.

Patrícia Aparecida Guimarães de Souza

**Entre cartas e poemas:  
As relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

**Banca Examinadora**

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_ **Instituição:** \_\_\_\_\_

**Julgamento:** \_\_\_\_\_ **Assinatura:** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_ **Instituição:** \_\_\_\_\_

**Julgamento:** \_\_\_\_\_ **Assinatura:** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_ **Instituição:** \_\_\_\_\_

**Julgamento:** \_\_\_\_\_ **Assinatura:** \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Agradeço à orientação da Professora Stella Maris Scatena Franco que, desde a primeira vez que conversamos, antes de saber que trabalharíamos juntas, foi extremamente generosa me apresentando aos principais debates relativos à História de Gênero. Também me deu oportunidade de participar como auxiliar de pesquisa em seu projeto “Quem ao centro se dirige”, financiado pela FAPESP, permitindo-me ter acesso a vasta documentação que compunha esse trabalho e, assim, refletir e aprender com ela sobre importantes temas que envolveram o século XIX latino-americano e sobre a atividade de pesquisa propriamente dita. E, por fim, a disponibilidade e a orientação atenciosa e amiga durante o mestrado.

Agradecendo à Stella, devo também agradecer à Professora Maria Lígia Coelho Prado, que fez a ponte para que nos conhecêssemos, quando o projeto dessa dissertação ainda era apenas uma ideia, por compartilharmos o interesse pela História das Mulheres e de Gênero. O contato com Maria Lígia, desde as aulas da graduação, foi fundamental para pensar o lugar da América Latina e do Brasil nos grandes temas do século XIX. Agradeço ainda, a leitura e às indicações realizadas por ela no exame de qualificação.

Na qualificação, também tive a oportunidade de contar com as contribuições e a leitura sempre sensível e aguçada do Professor Júlio Pimentel, a quem agradeço imensamente. Ainda no primeiro ano da graduação, ao cursar a disciplina de América Independente II, ministrada por ele, pude tomar contato com a instigante relação entre a História e Literatura e, já no mestrado, ao participar do Programa PAE (Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino), em sua disciplina sobre a Literatura do desassossego, desenvolver de maneira mais madura este olhar.

Agradeço à Professora Cilaine Alves Cunha, do departamento de Letras, com quem tive contato desde a graduação, ao cursar como “optativa livre” Literatura Brasileira IV. Ela sempre demonstrou grande receptividade e um olhar aberto para a multidisciplinaridade no estudo da Literatura. No mestrado, em sua disciplina “Prosa e Poesia no Romantismo Brasileiro”, tive oportunidade de conhecer mais profundamente sua leitura sobre a literatura romântica brasileira e, especificamente, sobre Álvares de Azevedo, que, certamente, perpassa esse trabalho. Cilaine gentilmente leu longas partes dessa dissertação e trouxe importantes contribuições, esse diálogo foi fundamental para mim.

Agradeço ao Professor Amílcar Torrão Filho, da PUC-SP, que me orientou no TCC realizado para o curso de especialização em História, Sociedade e Cultura. Esse diálogo foi fundamental para eu pensar as questões que envolviam a história das cidades e, especificamente, a relação de Álvares de Azevedo com São Paulo.

Agradeço ainda ao Professor Marcos Antonio Moraes, com quem realizei, no mestrado, a disciplina “Epistolografia no Brasil: Redes de Sociabilidades, Dimensões Literárias e Testemunhos da Criação Artística”, que trouxe reflexões importantes para o desenvolvimento do primeiro capítulo desta dissertação e ao Professor Elias Tomé Saliba, que permitiu que eu assistisse como ouvinte a disciplina “Nacionalismo e Produção Cultural no Brasil: Dilemas Metodológicos e Perspectivas de Pesquisa”, tendo oportunidade de ter contato com sua instigante visão sobre a História Cultural.

Em memória, agradeço ao Professor Nicolau Sevcenko, que, ainda no segundo ano da graduação, com sua aula apaixonante sobre o romantismo, apontou o tema para o qual eu gostaria de me dedicar por tantos anos. Pelas conversas com uma menina de 20 anos, que mal sabia o que queria estudar, mas era ouvida e, mesmo sem saber bem o que perguntar, recebia as respostas mais geniais. Por todas as aulas inesquecíveis e por sua produção historiográfica tão inspiradora.

Agradeço aos colegas de pós-graduação da História e da Letras: Andreyra Seiffert, Loildo Teodoro Silveira, Manuella Miki e Michelly Cristina Silva, que leram partes deste trabalho e fizeram sugestões e comentários atenciosos, que enriqueceram a dissertação. E às companheiras de orientação, Marília Antunes e Júlia Oliveira, pelo apoio, pelas risadas e por não me deixarem esquecer datas e prazos. Eles são a prova de que o estereótipo de uma vida acadêmica permeada pela competição e pelo individualismo não é o único caminho, além de ser muito mais pobre pessoal e intelectualmente.

Agradeço, especialmente, ao Marcelo Maraninchi, amigo que leu toda a dissertação e fez uma revisão cuidadosa de meu texto, e à Ana Carolina Silva, companheira de aventuras, inclusive as acadêmicas, amiga desde o primeiro ano da graduação, sua presença foi fundamental em toda essa trilha.

Agradeço ainda aos queridos amigos Ana Paula Dibbern, Matheus Treuk Medeiros, Tiago Bosi Concagh e Vinícius França por todo apoio e pelos momentos de descontração e beleza sem os quais nada é possível.

Agradeço, de maneira geral, aos colegas do LEHA (Laboratório de Estudos de História das Américas), do Grupo de Pesquisa em História e Gênero e do Grupo de

Pesquisa História e Literatura, nos quais pude participar de discussões muito importantes para o meu amadurecimento acadêmico.

Agradeço, principalmente, aos meus pais, Sueli das Graças Vieira Guimarães de Souza e Pedro Paulo de Souza, por todo apoio material e emocional sem o qual não seria possível chegar até aqui. Pela compreensão, pelas leituras feitas por minha mãe e pela segurança que sempre me passaram quando escolhi um caminho que nem sempre é o mais fácil nem de retorno mais imediato.

Agradeço a Deus por ter colocado todas essas pessoas no meu caminho.

Por fim, agradeço à CAPES que financiou essa pesquisa com bolsa de estudos entre 2015 e 2017.

*“O eco de antigas palavras  
Fragmentos de cartas, poemas  
Mentiras, retratos  
Vestígios de estranha civilização”*

Chico Buarque – Futuros Amantes

## Resumo

Neste trabalho, situado na fronteira entre a História e a Literatura, buscamos analisar a obra do poeta romântico Álvares de Azevedo através da perspectiva da História das Relações de Gênero. Damos destaque à correspondência do autor com diferentes interlocutores, aos estudos literários “George Sand – Aldo o Rimador” e “Alfred de Musset – Jacques Rolla” e à *Lira dos Vinte Anos*. Assim, pudemos observar, em textos de naturezas diferentes, como foram construídas as representações sobre mulheres, procurando assinalar as consonâncias e dissonâncias entre elas. Levamos em consideração as transformações nas formas de sociabilidade que ocorreram durante a primeira metade do século XIX e os discursos sobre os lugares das mulheres produzidos neste período. Também refletimos sobre a concepção de amor romântico exposta na obra do poeta, pensando como isto interferia na forma de registrar a relação entre homens e mulheres, e sobre o ideal de amor materno, que ganhava espaço com a ascensão do modelo de família burguesa e que foi tema tanto da correspondência, trocada, majoritariamente, entre o poeta e sua mãe, quanto da produção literária de Álvares de Azevedo.

**Palavras Chave:** Álvares de Azevedo; romantismo; relações de gênero; amor; mulher.

## Abstract

In this work that lies in the border between History and Literature we have tried to analyse the works of the romantic poet Álvares de Azevedo through the perspective of Gender History. I have given highlight to the correspondence of the author with different counterparts, to the literary studies "*George Sand – Aldo o Rimador*" and "*Alfred de Musset – Jacques Rolla*", and also to his book "*Lira dos Vinte Anos*". In this way we were able to observe how woman representation was built throughout texts of different nature trying in this manner to emphasize and give light to the differences and similarities between such representations. We took under consideration the social changes happening in the early 19th century and the discourse about women's role in that period. We have also pondered on the conception of romantic love exposed throughout the poet's works using that to think about how it interfered in the registry of gender relation at the time. Also we have thought about the ideal of motherly love that gained space through the ascension of bourgeois family models which were both the theme of great part of the letters exchanged between the poet and his mother and also the literary works of Álvares de Azevedo.

**Keywords:** Álvares de Azevedo; Romanticism; Gender Relations; Love; Woman.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1. As relações de gênero na correspondência de Álvares de Azevedo .....</b>	<b>33</b>
1.1 As cartas .....	33
1.2.1 Minha querida mãe... .....	36
1.2.2 Meu pai e amigo... .....	45
1.2.3 Nhãna... .....	51
1.2.4 Luís... .....	52
1.3. Os cenários: São Paulo e Rio de Janeiro e suas redes de sociabilidade .....	63
1.3.1 São Paulo e Rio de Janeiro e suas mulheres desvalorizadas ou sonhadas .....	63
1.3.2 As redes de sociabilidade e a criação de expectativa sobre o comportamento feminino .....	68
<b>2. George Sand e Alfred de Musset nas linhas de Álvares de Azevedo.....</b>	<b>78</b>
2.1 George Sand – Aldo o Rimador .....	80
2.1.1 A George Sand de Álvares de Azevedo .....	81
2.1.2.1 George Sand: Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron .....	82
2.1.2.2 “Poetar negro” e “teoria ardente” .....	91
2.1.3 Aldo e Chatterton, as obras analisadas no Estudo Literário .....	94
2.1.3.1 <i>Chatterton</i> .....	96
2.1.3.2 Álvares de Azevedo sobre <i>Chatterton</i> .....	98
2.1.3.3 Aldo o Rimador .....	101
2.1.3.4 Álvares de Azevedo sobre Aldo o Rimador .....	102
2.2 Alfred de Musset – Jacques Rolla .....	115
2.2.1 O Alfred de Musset de Álvares de Azevedo .....	116
2.2.2 Jacques Rolla .....	118
2.2.3 Jacques Rolla de Álvares de Azevedo .....	121
2.2.4 O amor e descrença .....	124
2.3 Semelhanças e diferenças nas análises de George Sand e Alfred de Musset .....	129
<b>3. Mulher: sujeito e objeto na poética Azevediana .....</b>	<b>131</b>
3.1 Amor romântico .....	133
3.1.1 O amor romântico e crítica social .....	135
3.1.2 O desejo de reciprocidade .....	146
3.1.3 Virgindade, amor sexual e amor ideal .....	159
3.2 Maternidade romântica .....	168
<b>Considerações finais .....</b>	<b>174</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>179</b>

## Introdução

Neste trabalho, estudamos as relações de gênero na obra poética, na correspondência e nos Estudos Literários de Álvares de Azevedo. Em sua literatura, observamos algumas personagens femininas que desejam, amam, escolhem seus parceiros e também sofrem por amor. Dessa forma, não são apenas objetos, mas também sujeitos na relação amorosa. Contudo, isso não significa que, *avant la lettre*, haja equidade entre os gêneros nas suas representações, nem que elas fossem livres de estereótipos. O poeta constrói modelos ideais e seus antimodelos, delineados também em sua correspondência, ao elogiar e criticar mulheres com as quais convivia no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de elencar características que desejaria ou não em uma senhorita com quem pudesse se relacionar afetivamente. Já nos estudos literários, podemos observar que, entre os autores que são contemporâneos ao poeta, George Sand é uma das mais admiradas, ainda que faça censuras à moral de algumas de suas obras.

A ambiguidade que encontramos no poeta pode ser vista em diálogo<sup>1</sup> com a sua época. Não sendo as relações de gênero alheias à sociedade em que se inserem, e sim parte estruturante dela, a ascensão do capitalismo atingiu diretamente as expectativas sobre o feminino, com diferenças marcantes entre as classes sociais, tanto na Europa quanto no Brasil. Se as mulheres ricas oscilavam entre as restrições na esfera pública, que a hipervalorização da maternidade e o culto da domesticidade lhe impunham, também ganhavam importância em ambientes de sociabilidade como os bailes e saraus, a formação intelectual passava a ser desejável e elas se tornavam uma das principais parcelas do público leitor. Quanto às mulheres pobres, que sempre tiveram de ser responsáveis pelo sustento econômico do lar, podemos observar que, se as atividades econômicas como arrumadeiras, parteiras, vendeiras, cabeleireiras, trabalhadoras de fábrica se ampliavam, com a urbanização crescente, as atividades informais, como artesãs e doceiras, que atuavam no espaço público para garantir sua sobrevivência, passaram a ser cada vez mais reprimidas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo “diálogo” para pensar a relação da literatura com seu tempo, pois entendemos, como veremos mais adiante, que a literatura não pode ser vista como “reflexo” de uma época nem deve ser utilizada apenas como forma de “colher” dados ou “confirmar” informações históricas. Apesar de estar situada no tempo-espaço e nele intervir, a literatura também é marcada pela possibilidade da fantasia, das expectativas, nostalgias e, também, por tradições e convenções retóricas vindas de outros tempos.

<sup>2</sup> COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à República*. São Paulo: UNESP, 2010, p. 500-509.

O lugar da mulher também esteve em debate junto com as diversas teorias sociais que surgiam. Ora idealizou-se a mulher apaixonada, capaz de tudo por amor, ora a mulher tímida e casta; ora a mãe que vive pelo filho, ora a romancista de sucesso; ora afirmou-se a naturalidade dos instintos, ora foi questionado se as diferenças não vinham das diferentes criações; o mito antigo da androginia também foi reelaborado trazendo a valorização da união entre características ditas femininas e ditas masculinas.

Ao tratar das relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo, buscamos nos afastar das leituras que trafegaram pelo viés consolidado no artigo “Amor e Medo”, de Mário de Andrade, que tem como mérito a busca de elementos-chave para interpretar a obra do poeta e ligar diversos autores do romantismo brasileiro. Contudo, partido de uma perspectiva excessivamente psicologizante, o modernista deixava de notar que muitos desses elementos, como o sofrimento amoroso, vinham de uma convenção literária, e afirmava que Álvares de Azevedo teria retratado apenas mulheres intocáveis – seja pelo excesso de “pureza” (virgens de 15 anos), seja pelo excesso de libertinagem (prostitutas) – devido a uma incapacidade “patológica” de amar mulheres<sup>3</sup>.

Antonio Candido, ao trabalhar com as personagens femininas intangíveis, parece repetir o discurso biográfico ao justificar a intangibilidade a partir dos “eu líricos” que representariam a dificuldade inicial do adolescente em conciliar a ideia de amor com a posse física<sup>4</sup>. Contudo, observamos que, apesar de se inspirar no trabalho de Mário de Andrade, Candido desloca esse elemento de uma característica psicológica do autor para uma característica textual da obra<sup>5</sup> e o remete a uma convenção romântica da representação do jovem-velho.

Ao analisar a crítica literária a respeito da obra de Álvares de Azevedo, Cilaine Alves Cunha separa-a em duas linhas interpretativas principais: Crítica Psicobiográfica, com análises que ligaram a obra diretamente à biografia do poeta<sup>6</sup>; e Crítica

---

<sup>3</sup> “Todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, se não são consanguineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis” ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 226.

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. V. 2 (1836-1880). São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 183-4.

<sup>5</sup> Sobre o artigo “Amor e Medo” Ver: MARANINCHI, Marcelo Castro da Silva, *O segredo dos sentimentos sinceros: Estudo da marginália de Mário de Andrade na poesia do romantismo brasileiro*. 2017. 729 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 38-76.

<sup>6</sup> A autora destaca nesse grupo: Joaquim Norberto (ainda sob uma chave romântica), Silvio Romero e José Veríssimo (sob uma chave naturalista-realista). Para esses autores até era possível observar alguma qualidade na obra de Álvares de Azevedo, mas predominava sua melancolia e falta de métrica, reflexo de sua vida doentia e desregrada, que o levava a uma “imitação” de Byron e Musset, não vista como uma escolha artística. Seguindo cronologicamente, Cilaine aponta o ensaio de Mário de Andrade. Este teve

Psicoestilística, que busca realizar uma análise focada principalmente na ordem temática e estrutural da obra.<sup>7</sup> Em seu trabalho, Cilaine Alves Cunha traz aspectos do contexto histórico e enfatiza a ironia azevediana como sua principal figura de linguagem, apontando que o poeta brasileiro bebeu nos teóricos do romantismo alemão para a construção do sujeito romântico reflexionante (que se afasta de si e volta num perpétuo desconstruir-se ao refletir sobre si) em sua obra. Esse tropo é assinalado na binomia que compõe a obra do poeta, por ele mesmo destacada na introdução à segunda parte da *Lira dos Vinte anos*. A autora coloca em evidência, além de Byron e Musset, outras matrizes de diálogo em sua poesia e sua prosa, particularmente de Kant, Schiller, Goethe, Jean-Paul Richter e Schlegel. Assim, também levaremos em consideração zonas de contato entre Azevedo e o romantismo alemão.

Tendo como foco as relações de gênero, ao ler a correspondência e a obra literária de Álvares de Azevedo, entendemos que as representações sobre elas são produzidas em diálogo com as redes de sociabilidade em que o poeta se inseria e com os modelos literários com os quais buscava se relacionar. Portanto, levamos em conta sua posição de filho e irmão, que enviava cartas constantemente à família; de estudante rico, que se mudou da Corte para São Paulo – considerada por ele provinciana – com a finalidade de cursar Direito e ali registrou um olhar comparativo sobre as mulheres das duas cidades; e também de autor e leitor do romantismo, movimento no qual emergiu ideal de “amor romântico”, e assim, a importância de amar e ser correspondido, abrindo espaço para que o sentimento da mulher fosse decisivo para o desfecho das “histórias”. Neste sentido, é interessante retomar as observações de Antoine Prost e Roger Chartier sobre a História Cultural. Os dois autores enfatizam que quando trabalhamos com as representações, objetos tradicionalmente ligados à cultura, não podemos pensá-las de forma meramente

---

grande repercussão e legitimou a ideia de patologia psicológica do poeta, ressoando até mesmo décadas mais tarde, como vemos no trabalho de Angélica Sores, de 1989. Neste, a autora afirma que a realidade é constantemente velada pelo poeta. Assim, o sonho e a ironia seriam uma forma de velar o amor e o desejo sexual inviabilizados pelo “medo de amar”. ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998, p. 29-56

<sup>7</sup> Cilaine Alves Cunha destaca nesta linha autores como Alfredo Bosi – um dos primeiros a perceber uma relação entre a teoria da poesia “sentimental” de Schiller e a exploração da subjetividade na obra de Álvares de Azevedo – e Antônio Candido, que enfatiza, na construção poética de Álvares de Azevedo, a “teoria dos contrastes”, baseada na binomia, em que a consciência lírica se divide em características contrárias, ora “crente e idealista, ora cético e irônico”, sendo importante destacar que o crítico liga diretamente essa dualidade a um “pressuposto da ideia romântica”, e não a uma característica particular do poeta, mesmo que também faça parte dela. ALVES, Cilaine, *Op. Cit.* p. 56-67.

abstrata, pois elas se encontram intimamente ligadas ao seu espaço e tempo sociais e produzem práticas concretas.<sup>8</sup>

Manuel Antônio Álvares de Azevedo nasceu em São Paulo, em 1831, mas, ainda criança, mudou-se para a Corte. Sua mãe pertencia a uma família da elite paulista e seu pai era filho de fazendeiros de Itaboraí (RJ). À época do nascimento do poeta, seu pai estava concluindo o curso Jurídico em São Paulo, mas já havia realizado parte de sua formação na Europa. A partir de 1834 o pai ocupou cargos públicos em Niterói e no Rio de Janeiro, onde teve um escritório de advocacia. Entre 1840 e 1843, Álvares de Azevedo estudou no Colégio Stool, em Botafogo, pertencente a um pedagogo francês. A escola funcionava como um internato, do qual o menino voltava para a casa apenas aos fins de semana. De lá, escreveu bilhetes para seus pais, fazendo pedidos e também treinando os idiomas que aprendia (algumas das cartas enviadas à mãe e ao pai nessa fase foram escritas em inglês e francês). Em 1844 foi para São Paulo com a finalidade de estudar latim, francês e inglês sob a tutela de seus tios maternos. Também existem cartas desse período. De volta ao Rio, entre 1845 e 1847, estudou no Colégio Pedro II<sup>9</sup> e obteve o bacharelado em Letras, podendo, enfim, matricular-se nos cursos jurídicos de São Paulo. Estudou no Largo São Francisco entre 1848 e 1851 (período mais farto em cartas), mas não chegou a concluir o curso porque adoeceu por uma infecção na fossa ilíaca no momento das férias entre o quarto e o quinto ano, vindo a falecer em abril de 1852.

Sua morte prematura e sua produção com elementos byronianos fizeram com que se convencionasse alocá-lo na chamada “Segunda Geração Romântica”. Contudo, concordamos com Cilaine Alves Cunha que essa divisão geracional opera de maneira artificial, tomando como exemplo Gonçalves Dias, que seria o principal expoente da

---

<sup>8</sup> Antoine Prost afirma: “reduzir a história das ideias à dos enunciados extraídos dos seus contextos, deligados das circunstâncias que os suscitaram, dos homens que os formularam e de toda a espessura do seu enraizamento social e humano, sem considerar os públicos concretos a que se dirigiam, é tomar esses enunciados em primeiro grau, correndo o risco de se deixar apanhar pelas intenções pouco inocentes dos seus autores e sair do real para construir com todas as peças um objeto histórico imaginário. (...) A história das representações remete para os conflitos reais de que estas representações são objeto”. In: PROST, Antoine. “Social e cultural indissociavelmente”. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 125, 130. E Roger Chartier: “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (...)”

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para caso o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas”In: CHARTIER, Roger. *A história Cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2002, p.16-17.

<sup>9</sup> Formavam o corpo docente do Colégio Pedro II importantes nomes ligados ao romantismo oficial do IHGB, como Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto-Alegre.

primeira geração, mas que é apenas oito anos mais velho que Álvares de Azevedo (dois mais velho que Bernardo Guimarães), produzindo antes e depois da morte do poeta paulista. A autora afirma que é possível identificar divergências programáticas, de viés teórico e político, e não temporais entre as chamadas “gerações”, sendo elas simultâneas, mas contraditórias entre si, o que mostraria facetas de um momento complexo e polarizado. Os debates românticos eram amplamente difundidos no Brasil, permitindo a apropriação de distintas vertentes por diferentes poetas, de acordo com suas perspectivas políticas e culturais. Dividindo, dessa maneira, em um romantismo indianista e outro byroniano. O romantismo oficial (indianista), liderado pelo IHGB, desenvolvia um ideal nacional harmônico e didático de teor neoclassicizante, diferenciava-se fortemente do romantismo byroniano, de teor caótico e universalizante e que buscava romper com a ideia de uma literatura utilitarista que deveria transmitir os valores do Império. Dessa maneira, o romantismo de São Paulo, ligado ao byronismo, por muito tempo esteve à parte do cânone romântico brasileiro, pois, mais distanciado das esferas de poder e crítico ao tipo de nacionalismo por elas fomentado, foi tratado como rebeldia de estudantes<sup>10</sup>.

Para compreendermos as representações sobre as mulheres, produzidas pelo jovem poeta, e como elas foram construídas em diálogo com o seu tempo e espaço, destacamos como fontes desta pesquisa: a *Lira dos Vinte Anos* (poesias); os estudos literários “George Sand - Aldo o Rimador” e “Alfred de Musset – Jacques Rolla”; e as correspondências, dirigidas majoritariamente à mãe, que nos legam importantes pistas sobre suas relações familiares e sociais. A seguir, passamos a uma breve descrição das obras elencadas.

· *Lira dos Vinte anos*. A *Lira* possui 77 poemas, que têm o amor e a arte como principal temática. Não há documentos que comprovem a data em que os poemas foram escritos, mas é possível fazer aproximações, pois a obra chegou a ter as duas primeiras partes revisadas pelo poeta, por volta de 1849, para serem publicadas em conjunto com poemas de Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa<sup>11</sup> num livro que se chamaria *As três*

---

<sup>10</sup> CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. 2000. 365 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 2-5. Ver também: CAMILO, Vagner; CUNHA, Cilaine Alves. *Ruptura e permanência*. História, estética e poética do romantismo. In: *Teresa revista de Literatura brasileira*, 12-13. São Paulo: Editora 34, 2013. P. 8-11

<sup>11</sup> Aureliano Lessa nasceu em 1828, em Diamantina, Minas Gerais. Iniciou a Faculdade de Direito em São Paulo em 1847 e a concluiu em 1851, em Olinda. Foi procurador fiscal da Tesouraria de Minas em Ouro Preto e advogou em Diamantina e Conceição do Serro, onde faleceu em 1861, aos 33 anos. Como Álvares

*liras*, mas que não foi concluído devido à morte prematura de Álvares de Azevedo, em 1852. As duas partes foram publicadas pela primeira vez em 1853, já sob o título de *Lira dos Vinte Anos*, no primeiro volume da edição de *Obras Completas*, organizada por Domingo Jacy Monteiro. Em 1862, já na segunda edição das *Obras Completas*, sob a mesma organização, foram adicionados mais alguns poemas, com o título de *Continuação da Lira*. Nesse mesmo ano, a Livraria Garnier comprou os direitos autorais e, em suas reedições, se destacam seguidas alterações do texto original. Na quarta edição, a *Continuação da Lira* aparece como *Terceira Parte* e, na oitava edição, já em 1942, Homero Pires, que buscou retomar a primeira edição, fugindo das alterações de texto feitas pela Editora Garnier, transferiu para a segunda parte os poemas que se encaixavam com a binomia proposta por Álvares de Azevedo no prefácio à primeira e segunda partes. Na maior parte das reedições posteriores essas alterações continuaram a ser reproduzidas.

· *George Sand*<sup>12</sup> - *Aldo o rimador*. Trata-se de um Estudo Literário escrito em 1850 e publicado postumamente em 1855. Nesse estudo, Álvares de Azevedo trata, com uma mistura de assombro e admiração, da obra e das atitudes de George Sand, que, aos olhos do poeta, destoam do que seria “feminil”.

---

de Azevedo, não chegou a reunir seus poemas em livro, sendo eles editados em 1873, pelo seu irmão Francisco José Pedro Lessa, em *Poesias Póstumas*. Bernardo Guimarães nasceu em 1825, em Ouro Preto, Minas Gerais. Iniciou a Faculdade de Direito em São Paulo em 1847 e se formou em 1852. Trabalhou como juiz em Goiás e como jornalista no Rio de Janeiro. Produziu, além de poemas, romances, com destaque para *A escrava Isaura*, publicado em 1875. Faleceu em Ouro Preto, em 1884. Os dois autores, junto com Álvares de Azevedo, teriam formado a sociedade Epicureia, sobre a qual se criou a imagem mítica de um grupo de estudantes boêmios e libertinos, além de participarem do periódico acadêmico *Ensaios Literários*, onde Bernardo Guimarães introduziu seu *Bestialógico*, que traria uma proposta de poesia desprovida da necessidade de sentido. Os três poetas estavam envolvidos com o contexto de produção cultural da São Paulo estudantil dos anos de 1840 e 1850.

<sup>12</sup> Aurore Dupin nasceu em 1º de julho de 1804 em Paris, tendo do lado paterno uma ligação com a nobreza e do lado materno uma origem popular. Após a morte de seu pai em 1808 passou a viver com a avó paterna em Nohant, onde conheceu os principais autores do iluminismo. Em 1818, foi estudar em um convento e, em 1822, casou-se com Casimir Dudevent, ganhando o título de baronesa de Dudevent. Em 1830, após grandes desentendimentos e traições, Aurore e Casimir se separam (ela só conseguiu oficializar a separação em 1836), no mesmo ano vai para Paris onde apoia a revolução (posição contrária à de seu ex marido) e passa a escrever no *Le Figaro*. Em 1832, utiliza pela primeira vez o pseudônimo “George Sand” no romance *Indiana*, com o qual recebeu reconhecimento público. Além do pseudônimo masculino, a romancista utilizava vestimentas masculinas para participar dos círculos literários majoritariamente formado por homens. Em 1833, passou a ter um contrato para escrever na *Revue de deux Mondes*. George Sand tem forte participação na política francesa até 1848, mantendo diálogo com autores ligados ao socialismo utópico, como Lamennais e Pierre Leroux, com quem publicou um jornal entre 1841 e 1844. Entre seus principais temas, defendeu os direitos das mulheres. Mesmo mais distante das batalhas políticas, continuou escrevendo até a sua morte. Faleceu em 8 de junho de 1876 em Nohant. Dados sobre a vida de George Sand podem ser recolhidos através do site: <http://www.georgesand.culture.fr>

· *Alfred de Musset*<sup>13</sup> – *Jacques Rolla*. Trata-se de um estudo publicado pela primeira vez em 1850, no periódico estudantil *Ensaio Literários*. Publicado em três partes, não chegou a sua totalidade no jornal acadêmico, tendo sua versão completa apenas na edição póstuma de sua obra completa de 1855<sup>14</sup>. Nele, Álvares de Azevedo analisa a obra de Alfred de Musset e depois realiza um breve balanço sobre a descrença na literatura de Voltaire, Byron, Shelley e do próprio Musset.

Para a leitura dos dois Estudos utilizamos a edição da obra completa de Álvares de Azevedo de 1855 e nos casos de dúvida quanto as atualizações ortográficas consultamos a edição da *Obra completa*, organizadas por Alexei Bueno<sup>15</sup>.

· *Correspondência*. Trata-se de um corpo de 72 cartas curtas e bilhetes, escritos entre 1840 (quando Álvares de Azevedo tinha apenas 8 anos) e 1851. A grande maioria foi enviada a sua mãe; eram primeiramente bilhetes infantis e, mais tarde, já morando em São Paulo, cartas nas quais conta sobre o seu cotidiano, as novidades, faz reclamações da cidade, compartilha suas aflições, mostra trechos de poesias, pede notícias e manda recados à irmã, a quem envia uma das cartas, com conteúdo próximo às cartas enviadas para a mãe. Dentre as cartas emitidas ao seu pai, conhecemos apenas duas, uma sobre seu aniversário de 18 anos e outra com temática política. Das destinadas ao melhor amigo, Luís Antônio da Silva Nunes<sup>16</sup>, há oito cartas, que são as mais longas. Nelas, trata de literatura, seus sentimentos de saudades do amigo e mulheres, além de fazer descrições

---

<sup>13</sup> Alfred de Musset nasceu em Paris no dia 11 de dezembro de 1810, no seio de uma família letrada (o pai era estudioso de Rousseau e o avô materno um magistrado). Aos 17 anos se recusou a estudar na Escola Politécnica e iniciou os cursos de direito e medicina, deixando-os ainda no começo. No ano seguinte, também tentou carreira militar, mas largou em pouco tempo. Participava ativamente dos principais salões de Paris e, aos 22 anos, passou a escrever na *Revue de deux mondes*, inicialmente de forma anônima, e manteve uma produção literária ativa até o fim de sua vida. Entre 1833 e 1835, viveu um romance bastante tumultuado com George Sand. Em 1845, foi nomeado cavaleiro da legião de honra e ocupou cargos públicos até a Revolução de 1848. Morreu em 2 de maio de 1857. MUSSET, Alfred. *La confession d'un enfant du siècle*. Texte établi et annoté par Gerad Barrier. Paris: Gallimard, 2008. p. 311-320.

<sup>14</sup> GARMES, Hélder. *O romantismo paulista*. Os Ensaio Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860.

<sup>15</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. George Sand – Aldo o rimador. In: \_\_\_\_\_. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p.73-99.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. George Sand – Aldo o Rimador. In: \_\_\_\_\_, *Obra Completa* (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 662-677.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Alfred de Musset – Jacques Rolla. In: \_\_\_\_\_. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p.23-71.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Alfred de Musset – Jacques Rolla. In: \_\_\_\_\_, *Obra Completa* (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 678-705.

<sup>16</sup> Luís Antônio da Silva Nunes (1830-1911), estudou no Colégio D. Pedro II como Álvares de Azevedo e em 1850 começou a cursar Direito em São Paulo, mas se formou em Pernambuco, construindo uma carreira política no Nordeste, onde presidiu as províncias da Paraíba e da Bahia. Em algumas cartas o nome de Luís aparece grafado com z e sem acento, padronizaremos utilizando sempre o s e o acento.

da cidade de São Paulo. Utilizamos o volume de *Correspondências Completas*, organizado por Vicente Azevedo<sup>17</sup>, exceto pelas cartas de 23 de agosto de 1848; 17 de agosto de 1848, 4 de setembro de 1848 e 18 de abril de 1849, enviadas a Luís, que não fazem parte do conjunto que compõe o livro citado. Para estas, utilizamos a versão que se encontra nas *Obra completa*, organizadas por Alexei Bueno<sup>18</sup>. Há ainda uma carta enviada ao primo Jacy Monteiro e uma à irmã Nhanhã.

Também foram relevantes para a produção deste trabalho a leitura das obras em prosa *Macário* e *Noite na Taverna*<sup>19</sup> e de poemas que não foram incluídos na *Lira dos Vinte Anos*, como “Glória Moribunda”, “A minha mãe”, “O Conde Lopo” e “Rex Lugebit”<sup>20</sup>. A leitura dos discursos proferidos por Álvares de Azevedo durante o curso de direito permitiu nos aproximarmos da visão política do poeta.

A utilização da literatura na historiografia não é mais objeto de grandes polêmicas. Há certo consenso entre os historiadores de que a obra literária pode ser uma fonte para os historiadores; contudo, a maneira como ela deve ser utilizada e mesmo os limites que separam a história da literatura ainda suscitam debate<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976.

Vicente Azevedo inicia seu livro narrando como teve acesso às cartas enviadas para a mãe de Álvares de Azevedo, mas nos deixa sem pistas sobre quem possa ter ficado com elas após seu falecimento, o que dificulta o acesso aos documentos originais. O autor também nos informa que não conseguiu chegar às cartas originais enviadas a Luís da Silva Nunes, apesar de elas também serem incluídas nesta edição. É notável o cuidado dispensado em tentar ser fiel ao documento enviado pelo poeta. Foi mantida a ortografia de época e os erros cometidos por Álvares de Azevedo, principalmente nas cartas escritas durante a infância, foram reproduzidos e “perdoados” em notas de rodapé. Destacamos ainda, a profunda pesquisa realizada por Vicente de Azevedo para apontar quem são as pessoas citadas, auxiliando a compreensão das redes de sociabilidade nas quais o poeta estava inserido. Ainda assim, na composição da coletânea, é evidente a criação de um sentido que busca enaltecer Álvares de Azevedo, perceptível na construção das notas de rodapé, no prefácio e nos comentários finais. Cria-se uma linha condutora que leva do menino prodígio, que é capaz de ter boas notas em todas as disciplinas, menos em ginástica, ao jovem poeta, falecido precocemente, possuidor de um grande “gênio” literário e fisicamente frágil. Vicente de Azevedo tenta “comprovar” que era equivocada a visão de que Álvares de Azevedo era um “boêmio”, enfatizando a imagem de “bom filho” por meio das cartas escritas à mãe. Isto nos remete aos apontamentos de Jeanne Bem sobre a diferença entre uma carta avulsa e uma coletânea de cartas. Na visão da autora, ao trazer a carta para um corpo de correspondências organizado, temos uma ruptura e a transformação dessas cartas em um novo objeto literário criado pelo editor e possuidor de sua própria “literariedade”. Ver: BEM, Jeanne. “Le statut littéraire de lettre”. In. FRANÇON, André. GOYARD, Claude. *Les correspondances inédites*. Paris: Economica, 1984, p.113-4

<sup>18</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Correspondência. In: \_\_\_\_\_, 2000, op. Cit., p. 806-810.

<sup>19</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário – Noite na taverna*. (org. e posfácio de Cilaine Alves Cunha). São Paulo: Globo, 2007

<sup>20</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Poesias completas* (Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, org. Iumna Maria Siomon). Campinas: Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, p.275-285, 291-293, 367-512, 535-538.

<sup>21</sup> FERREIRA, Antônio Celso. Literatura – A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (org.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 61.

Desde o início da Escola dos *Annales* e da ampliação do conceito de documento histórico, a literatura começou a ter um importante papel para os historiadores. Basta remetermos ao clássico de Lucien Febvre, *O problema da incredulidade no século XVI*, de 1942, em que, através da análise da obra e da biografia de François Rabelais, o historiador mostrou a inviabilidade de ser ateu no século XVI. Também podemos lembrar que, em *Apologia da História*, Marc Bloch chega a tecer comentários sobre a forma de se perceber na literatura as confluências das diversas temporalidades:

Não se ousaria mais escrever hoje em dia, pura e simplesmente, que a literatura é a “expressão da sociedade”. Pelo menos não o é de forma alguma no sentido em que um espelho “exprime” o objeto refletido. Ela pode traduzir tanto reações de defesa quanto uma concordância. Ela carrega quase inevitavelmente um grande número de temas herdados, mecanismos formais aprendidos na oficina, antigas convenções estéticas, que são também causas de atraso.<sup>22</sup>

Pensando as temporalidades que compõem a obra literária<sup>23</sup>, Bloch destaca que não podemos ver a literatura como espelho de sua sociedade e época, ainda que traga marcas que podem ser investigadas pelo historiador.

O campo se ampliou com a introdução da história das mentalidades e do imaginário. Um dos textos marcantes sobre o tema é o artigo de Jean Starobinski, *A literatura: o texto e seus intérpretes*, publicado no hoje clássico *História: Novas abordagens*, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Nele, Starobinski destaca que a própria escolha do objeto de estudo, no caso, a literatura, implica uma interpretação prévia, pois se trata de um fragmento do universo delimitado pelo nosso olhar. Para o autor, nessa operação ocorre uma dupla escolha: a do objeto e a da forma de interpretá-lo (os meios que utilizaremos). Ele também enfatiza que o conhecimento da obra em suas estruturas internas, e do meio externo, em que foi produzida, são complementares e fundamentais para sua utilização:

---

<sup>22</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar. 2002, p. 133-4.

<sup>23</sup> A questão das múltiplas temporalidades compondo a obra poética é trabalhada por Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*. O crítico literário entende que o poema se insere em uma “trama multidimensional” na qual o eu lírico expõe seus sentimentos sobre seu passado, seu diálogo com a tradição poética, desejos e medos sobre o devir, além de receber a carga interpretativa do leitor não contemporâneo a obra. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.

Em outros termos, a relação entre a poesia e seu tempo também é tratada pelo próprio Álvares de Azevedo no Estudo sobre Musset. O poeta diz concordar que a verdadeira poesia é aquela que não é somente “imitação” dos antigos, mas ecoa os sentimentos de sua época, contudo, afirmar que “o sentimento não é só o presente e a imaginação das multidões oscila entre o crepúsculo do passado e a aurora do futuro — que em seu coração também há a lembrança é a saudade, e o pressentimento enfim do porvir.” AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Alfred de Musset – Jacques Rolla. In. \_\_\_\_\_. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p.67.

A pesquisa histórica e a descrição estrutural são interdependentes. O movimento centrífugo, que vai da obra a seus antecedentes ou a suas vizinhanças, será apenas uma roda de acaso, se não for guiado pelo conhecimento das estruturas internas da obra. Reciprocamente, a análise interna das ideias e das palavras nada lucra em ignorar sua harmonia interna.<sup>24</sup>

Dessa forma, tendo como principal objeto a obra de Álvares de Azevedo, devemos levar em conta a crítica literária produzida a seu respeito, sua biografia, suas relações sociais e o contexto da escola romântica. Ainda que a ideia de “escolas literárias” não seja imprescindível na análise histórica e literária de uma obra e, por vezes, seja até limitadora, por criar, via de regra, segmentações muito rígidas, neste projeto a compreensão do contexto romântico é de suma importância, pois o poeta se considerava um romântico, escreveu intencionalmente como tal e, além disso, o seu grupo – de *byronianos* – alcançou ampla divulgação entre os estudantes de Direito do Largo São Francisco, revelando um tipo de sociabilidade cujo conhecimento ajuda na compreensão da obra.

Assim, as fontes utilizadas neste trabalho envolvem a produção artística, a vida pessoal e o contexto social de Álvares de Azevedo. Em *Represálias Selvagens*, livro no qual trabalha com romances realistas, Peter Gay aponta que a obra é criada por três motivações principais: a sociedade, a arte e a psicologia, e que essas três motivações fluem de uma para a outra. Partindo por um caminho psicanalítico, lembra que a sociedade e a arte são reelaboradas internamente pelo escritor, recebendo seus sectarismos, preconceitos e perspectivas. Peter Gay ressalta que a literatura pode ser um “tesouro traiçoeiro” para aqueles que, a partir dela, buscam o conhecimento do passado, e, voltando à metáfora do espelho citada por Marc Bloch, compara o texto literário a um “espelho distorcido da realidade”<sup>25</sup>.

Nesse sentido, também podemos ter como referência a reflexão feita por Nicolau Sevcenko em *A literatura como missão*. Para ele, a História e o Estudo Literário se encontram; a literatura não é a “realidade”, mas vem dela; assim como as árvores não são as condições ambientais que a circundam, mas dependem delas. Ele ressalta – partindo de Aristóteles – que, diferente do literato, (que na sua atividade não precisa se prender ao real e pode trabalhar com impressões, desejos e possibilidades de sua época) o historiador “procura o ser das estruturas sociais”, o real acontecido<sup>26</sup>. De forma que, ao ter como

<sup>24</sup> STAROBINSKI, Jean. “A literatura: O texto e seu interprete”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 134.

<sup>25</sup> GAY, Peter. *Represálias Selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.15.

<sup>26</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 29-30.

principal fonte a literatura, ele deve estar atento a sua especificidade diante dos outros documentos e ao porquê de sua riqueza:

Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar árvore sem raízes, ou como pode a qualidade de seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais?  
O estudo da literatura conduzido no interior de uma pesquisa historiográfica, todavia preenche-se de significados muito peculiares. (...) Sendo produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com seu estado real<sup>27</sup>.

Mesmo que entenda que o compromisso da literatura é “maior com a fantasia do que com a realidade”, Nicolau Sevcenko considera que o escritor pode tratar de “desejos inexecutáveis, projetos impraticáveis: todos porém produtos de situações concretas de carência e privação, e que encontram aí o seu âmbito social de correspondência, propenso a transformar-se em público leitor”<sup>28</sup>. Então, o historiador extrapola as definições aristotélicas ao refletir sobre qual a “matéria-prima” da história – aqui entendida como um tecido denso de possibilidades para além dos fatos que se confirmaram –, de maneira que a literatura seria uma das fontes mais ricas para apreender essas possibilidades que não se concretizaram, mas foram pensadas, e, por muito tempo, estiveram à margem da história oficial. Nesse momento, seu diálogo é com Nietzsche, que critica a história que se transforma numa “admiração nua do êxito que leva a idolatria dos fatos”<sup>29</sup>. Ao trazer o filósofo alemão para sua reflexão, o historiador se aproxima dos debates vinculados à “virada linguística” dos anos 1970 e 1980.

Sevcenko inicia sua obra refletindo sobre a linguagem e sua natureza ambígua, “palpável e impalpável, material e imaterial”, que possibilita e limita a comunicação humana. Ele entende que o discurso, dentro de uma regularidade, incorpora em si estruturas sociais e enquadra as hierarquias. Especificando o discurso literário moderno, afirma que, nele, a possibilidade de subversão das hierarquias impostas pela linguagem chegariam ao seu auge.

Sobre a “Virada linguística” e os debates acerca dos limites entre a História e Literatura, podemos destacar as leituras de Hayden White e Dominick LaCapra. Os dois historiadores enfatizam o papel da linguagem nas criações e concepções de História e,

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>28</sup> Ibid, p.30

<sup>29</sup> Ibid, p.30

assim, propõem que a análise histórica seja realizada com as ferramentas da crítica literária<sup>30</sup>.

Hayden White entende a história como uma atividade artística, ou seja, parte da atividade imaginativa do historiador; não uma ciência, pois, a seu ver, não existem leis na história, o que a coloca em um “estado de anarquia conceitual”. Então, como quem estuda uma obra de arte, defende uma teoria formal do trabalho historiográfico. Explica sobre o seu estudo: “considerarei o labor histórico como o que ele manifestamente é, a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa”<sup>31</sup>.

Dentro de sua perspectiva formalista da historiografia, entende que o discurso histórico perpassa três dimensões manifestas: epistemológica (por organização formal: formismo, organicismo, mecanicismo e contextualismo), estética (por criação de enredo: estórias romanescas, comédia, tragédia e sátira) e moral (por definição ideológica: anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo). E que a combinação desses três modos de explicação, que são as dimensões manifestas do discurso histórico, formam o “estilo” do historiador.

Contudo, afirma que todos os estilos vêm de uma tradição única do pensamento histórico, que é a pressuposição de que se contará o que aconteceu “de verdade”. Essa ideia anterior, que estrutura toda narrativa histórica, seria a “meta-história”. A forma da prefiguração da existência de uma verdade histórica, de acordo com a combinação dos modos de explicação, pode ser tipificada em quatro tropos principais: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Os três primeiros são considerados pelo historiador como “ingênuos” (no sentido schilleriano, de considerarem que as palavras podem representar o real), e o quarto (que já havia aparecido com Voltaire, no século XVIII, mas se tornou predominante a partir de fins do século XIX, com a história positivista, e estaria em pauta até os dias de hoje), seria “sentimental” (autoconsciente da impossibilidade de apreensão completa através das palavras). Este tropo seria também o dominante do romance realista.

---

<sup>30</sup> Sobre Hayden White e Dominick LaCapra ver: KRAMMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio Literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006. PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo*. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. De Dominick LaCapra ver: LACAPRA, Dominick. História e o Romance. *Revista de História*. Campinas, n. 2/3, 1991. De Hayden White ver: WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri da (org.). *A Nova História em Perspectiva*. Volume 1. São Paulo: Casac Naify, 2011.

<sup>31</sup> WHITE, Hayden. *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP: 2008, p.18

Para White, a forma irônica da historiografia pressupõe que o historiador possa ver a história “de cima”, tendo assim um conhecimento mais profundo sobre o passado. Ele defende uma historiografia que se perceba como “poética”, isto é, que também seja parte da atividade imaginativa do historiador, ainda que trate de acontecimentos “reais”, e que perceba que só tem uma dimensão parcial com uma criação de sentido subjetiva sobre eles.

Dominick LaCapra, utilizando-se da teoria desconstrucionista de Derrida – que vê inserido em cada conceito a suplementação de outro contraditório, ou mesmo oposto, impossibilitando, assim, qualquer ideia de identidade pura ou completa –, critica a noção de processo histórico, pois estaria implícito um ordenamento ou uma unidade. Assim, defende um estranhamento à ordem e a produção de uma história dialógica, que permita múltiplas vozes. Ampara-se, então, em Bakhtin, que teoriza sobre as múltiplas vozes de um mesmo discurso literário e, dessa maneira, vê como inspiradora a forma literária para os historiadores.

Entre os conceitos dialógicos que amparam a leitura de Dominick LaCapra destacam-se “texto” e “contexto”. Para ele, o contexto no qual seria inserido o texto é dado como certo por alguns historiadores, e não percebido como construções da linguagem, ou seja, também, uma construção textual. LaCapra entende que há múltiplos contextos permeando cada texto e interpretação.

Penso que um movimento em uma direção desejável se dá quando os textos são compreendidos enquanto usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou – “registram” – contextos de várias maneiras – maneiras que comprometem o intérprete como historiador e crítico em uma troca com o passado através de uma leitura dos textos.

Os contextos de interpretação são ao menos três: os da escrita, o da recepção e da leitura crítica.<sup>32</sup>

Tratando do uso da literatura no trabalho historiográfico, LaCapra alerta para que não tenha mera tarefa “documental” de “comprovar dados” encontrados em outras fontes, mas que seja visto em sua complexidade e suas múltiplas significações, trazendo ao historiador, inclusive, uma reflexão sobre o seu próprio fazer historiográfico. Ainda assim, afirma que seria insuficiente uma leitura que visse o texto apenas fechado em si mesmo (perspectiva que chama de “formalista”).

---

<sup>32</sup> LACAPRA, Dominick. História e o Romance. *Revista de História*. Campinas, n. 2/3, 1991, p. 118.

Consideramos que a utilização das perspectivas teóricas de White e LaCapra pode ser muito frutífera, como vemos na análise feita por Júlio Pimentel Pinto, em sua tese de doutoramento, que trata das relações entre história e literatura a partir da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges. O historiador vê a imaginação como eixo articulador entre “história e literatura” e “historiador e poeta”. Assim, Borges, em sua obra, faria um trabalho passível de ser aproximado com o de um historiador, ao elencar elementos do real e dar-lhes sentido, sem deixar de notar as múltiplas perspectivas que os constroem:

É esse o tipo de história apresentado por LaCapra e White que, pode-se dizer, pratica Borges, quando olhamos exclusivamente para sua produção textual: uma história definida pelas leituras e pelo trabalho contínuo de construção, de repetição e de crítica, uma história que continuamente se divisa com o exercício da produção literária<sup>33</sup>

As interpretações de Hayden White e Dominick LaCapra – que atenuam as fronteiras entre a história e a literatura e entre a atividade da historiografia e da análise literária – são bastante sedutoras. Concordamos com a reflexão de Hayden White sobre a história também ser produto de uma atividade imaginativa do historiador, que percebe faces da realidade, e com o alerta de Dominick LaCapra para compreendermos os textos em seus múltiplos contextos e não utilizarmos a literatura apenas para “confirmar dados” e sim, entendê-los em sua complexidade. Contudo, consideramos válidos os apontamentos de Peter Gay, em *Represálias Selvagens*, sobre as diferenças, inclusive formais, entre história e literatura. Para o autor, é parte fundamental da obra historiográfica sinalizar textualmente suas fontes.

Entendemos, conforme propõe Nicolau Sevcenko, que há diferenças fundamentais entre a literatura e a história, principalmente no que se refere ao seu objetivo, e apoiamo-nos em sua leitura para entender que a literatura deve ser vista em sua complexidade estética, mas que ela também é parte de um tempo e traz suas marcas.

No mesmo sentido, como já foi afirmado, Peter Gay elenca a arte, a cultura e as características psicológicas do autor como sendo as três motivações principais da criação. Entende, assim, a obra como uma reelaboração interna da sociedade e dos preceitos artísticos de seu tempo. Dessa maneira, as cartas se constituem como fontes privilegiadas para a aproximação das experiências vivenciadas por Álvares de Azevedo, através das quais é possível observar suas impressões sobre seu meio social e também a maneira que

---

<sup>33</sup> PINTO, Júlio Pimentel, op. Cit., p.218.

buscava se apresentar para as pessoas com quem se correspondia. Notamos, nelas, além dessas características individuais, marcas do período na reprodução de padrões na forma de se comunicar.

A leitura de Peter Gay e a utilização das cartas não nos insere na tradição psicologizante de Mário de Andrade. Não pretendemos nem consideramos plausível e possível descobrir as “neuroses” de Álvares de Azevedo para, a partir delas, explicar a sua obra. Contudo, entendemos, de acordo com o crítico literário José-Luis Diaz, que, principalmente no romantismo, havia uma preocupação dos próprios autores de se apresentarem de forma relacionada à obra que produziam, criando sua “personalidade literária”<sup>34</sup> e este movimento de representação de si é evidente em Álvares de Azevedo.

As cartas privadas se destacam como documentação importante para trabalhar a questão de gênero, pois, como afirma Michelle Perrot, constituem um espaço documental onde podemos observar a presença das mulheres, muitas vezes apagadas da documentação de caráter mais público. Segundo a historiadora, a escrita de cartas muitas vezes se tornava uma função materna:

A correspondência, entretanto, é um gênero muito feminino. Desde Mme. De Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas no convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela.<sup>35</sup>

Não temos acesso a cartas escritas pela mãe de Álvares de Azevedo. Assim, a comunicação ativa realizada pela mulher continua obscurecida nesse caso. Contudo, ao analisarmos as cartas do poeta enviadas à mãe, é possível perceber como sua figura é construída por ele e, através das respostas, “ouvi-la”, subentendendo suas perguntas.

Michel Foucault, tratando da “escrita de si”, lembra-se dela como uma “prática”, elemento do “treino de si”, pois, ao se expor na escrita, o emissor realiza um autojulgamento, transformando ações em discurso e também o contrário<sup>36</sup>. Vemos, dessa forma, na construção epistolar, uma projeção de si e do outro dentro de um campo de expectativas, o que ressalta a importância de considerarmos as redes de sociabilidade.

---

<sup>34</sup> DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire*. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. Paris : Honoré Champion Editeur, 2007, p. 106

<sup>35</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 28-9.

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_, *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1997. p.134

Nesse sentido, pensamos a importância da noção de *habitus* em Pierre Bourdieu ao analisar a experiência do indivíduo e a sua forma de relatá-la:

Sem dúvida, podemos encontrar no *habitus* o princípio ativo, irredutível às percepções passivas, da unificação das práticas e das representações (...). Mas essa identidade prática somente se entrega à instituição na inesgotável série de suas manifestações sucessivas, de modo que a única maneira de apreendê-la como tal consiste talvez em tentar recuperá-la na unidade de um relato totalizante.<sup>37</sup>

Bourdieu enfatiza que, ao escrever ou falar de si para o outro, a experiência privada passa para um discurso público. Este receberá outras formas de coesão e censuras, sejam elas oficiais ou subjetivas. Assim, ao lermos uma carta de Álvares de Azevedo à sua mãe, devemos considerar – além da experiência narrada, que se situa dentro de um *habitus* repleto, mas não ilimitado, de possibilidades – as censuras e as convenções esperadas da relação entre mães e filhos, certamente diferentes daquelas travadas com um amigo ou amante, por exemplo.

Contudo, assim como Fabiana Fredrigo em seu trabalho sobre a correspondência de Simón Bolívar, consideramos válida a noção de “autoria”, amplamente problematizada por Michel Foucault, mas defendida por Pierre Lejeune, que considera o autor como sendo “*uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso*”<sup>38</sup>. Essa percepção de autoria revela a importância da “*constituição subjetiva*” do ato de escrever.

Também é interessante destacar a leitura que Fabiana Fredrigo faz de Dominick LaCapra. A historiadora enfatiza a criação de contexto pelo texto, e também por aquele que o analisa, sendo o documento e a obra historiográfica uma percepção fragmentária da realidade passada e do olhar subjetivo do historiador sobre ela. Portanto, faz-se necessário levar em conta o caráter fragmentário e tendencioso deste documento sobre uma realidade, que no momento em que foi retratada estava aberta a uma miríade de possíveis futuros, que se concretizaram ou não. Podemos observar isso de maneira exemplar na carta em que, hiperbolicamente, Álvares de Azevedo narra suas tristezas falando da possibilidade de um dia morrer moço<sup>39</sup>, o que acaba de fato acontecendo. Ou, de maneira

<sup>37</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Maria de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996 p. 186.

<sup>38</sup> FREDRIGO, Fabiana de Souza. O Ato auto biográfico: Francisco de Paula Santander em combate com Simón Bolívar. In: Anais do 9º Encontro Internacional da ANPHLAC, UFG, 2010 p.9

<sup>39</sup> “Falei-te sempre e sempre com a mão no coração: se algum dia eu morresse moço ainda, na minha febre de ambiciosas esperanças, se – pobre imaginação de poeta! – o gelo da morte me corresse na trama do cérebro, há em algumas das minhas cartas a ti uma história inteira de dois anos, uma lenda, dolorosa sim mas verdadeira, muito verdadeira, no seu pungir de ferro, como uma autópsia de sofrimentos.” AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 1 de março de 1850. In: \_\_\_\_\_, *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976. P. 146.

menos dramática, na carta que troca com seu primo, aventando a possibilidade de escreverem um jornal<sup>40</sup>, o que não se concretiza. Assim, consideramos a correspondência como uma fonte com grande potencialidade para evidenciar a ampla gama de “futuros do pretérito” que não aconteceram, lembrando-nos que o passado foi um presente e que seu sentido não era certo.

Trabalhando com as cartas de um autor de meados do século XIX, é importante destacar seu significado no período. Peter Gay dedica um capítulo de *A experiência burguesa. Da rainha vitória a Freud* à escrita de si. Trata da correspondência e dos diários, práticas há muito existentes, mas que ganharam amplitude no século XIX, com o culto à sensibilidade que, antes restrito ao mundo feminino, torna-se matéria-prima de homens e mulheres românticos. O historiador enfatiza a tendência a se valorizar uma escrita próxima à linguagem oral, mas lembra que, desde Cícero este traço é recomendado na epistolografia, afirmando que “*O que distingue a correspondência vitoriana, portanto, era menos o espírito do que a quantidade*”<sup>41</sup>. Ao tratar do conteúdo, afirma que os assuntos foram ampliados, passando do rotineiro ao íntimo, do público ao privado, principalmente nas cartas enviadas no círculo familiar. Referências ao cuidado com a privacidade, expostas nas cartas, eram comuns, a exemplo da frequente utilização da ideia de que elas fossem queimadas depois de lidas.

Teresa Malatian, em *Cartas: narrador, registro e arquivo*, lembra a dimensão educativa da carta na interiorização dos valores burgueses, sendo elas, de certa forma, parte das regras de etiqueta do século XIX, e enfatiza como crucial para sua popularização a alfabetização das mulheres, que se corresponderão amplamente no período<sup>42</sup>.

As cartas ocupam um papel fundamental para compreendermos a relação entre as representações, as práticas e as suas apropriações, de acordo com a interpretação de história cultural de Roger Chartier<sup>43</sup>. Álvares de Azevedo tem contato com diversas representações de mulheres em suas leituras, e se apropria delas de acordo com seu lugar social. Dessa forma, reproduz práticas sociais sobre elas, expressas em sua obra literária e correspondência. Vale atentar para as diferentes formas de delinear as mulheres de seu

---

<sup>40</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 9 de setembro de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 169.

<sup>41</sup> GAY, Peter. *A experiência Burguesa. Da Rainha vitória a Freud. O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.342.

<sup>42</sup> MALATIAN, Teresa. *Narrador, registro e arquivo*. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. de. *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p.196.

<sup>43</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 2002, p. 26-27.

meio social, e também as mulheres pobres<sup>44</sup>. Também retrata as mulheres quando mostra a maneira de relacionar-se com aquelas que eram de seu convívio, que são descortinadas na sua correspondência.

Para pensarmos no conceito de representação, tão recorrente neste trabalho, como temos apontado ao longo desta introdução, nos baseamos em Chartier. Para ele, as representações são formas através das quais “os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é deles”. As representações, em confronto e contradição, movem toda prática e toda estrutura da sociedade, sendo necessário conhecer as “estratégias” e as “formas de dominação simbólica” que “determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser percebido constitutivo de sua identidade”<sup>45</sup>. Sobre as apropriações, o autor afirma:

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente determinam as operações de construção do sentido (na relação de leituras, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são descarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.<sup>46</sup>

Tratando-se de um trabalho que tem como foco as relações de gênero, é importante lembrar que as representações construídas sobre as mulheres também vêm das práticas sociais e geram novas práticas; e que elas não se constroem de maneira unívoca, deixando, assim, mesmo nos discursos de dominação margens para estranhamentos e construções de novas representações confrontantes com as primeiras<sup>47</sup>.

A partir da década de 1960, os debates acerca da História das Mulheres ganharam espaço na academia, impulsionados pela luta feminista. No campo teórico,

---

<sup>44</sup> Como podemos observar no poema “É ela, é ela, é ela”, em que ironiza a situação de um rapaz que se apaixona por uma lavadeira, que não faz nada de romântico como suspirar, pensar no amado e escrever sobre ele. Apenas dorme cansada, trabalha e carrega um bilhete com notas sobre os serviços do dia seguinte, em vez de cartas de amor.

<sup>45</sup> CHARTIER, Roger. *Op. Cit.* p. 17-23

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 26-7.

<sup>47</sup> CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos de Pagu*. Campinas, v.4, 1995, p.37-47.

desenvolveram-se em um momento em que não se pensava mais em uma história de grandes heróis, nem em um sujeito universal; permitindo-se, dessa maneira, que entrassem em cena novos sujeitos, até então marginalizados, entre eles, as mulheres.

Rachel Soihet aponta para a existência de uma polarização entre diferentes leituras no âmbito da História das Mulheres. Por um lado, temos as obras que mostram as mulheres em situação de miséria, que devido à opressão foram entendidas como figuras que não alcançaram a condição de sujeitos; no outro extremo, os autores que focaram em mulheres rebeldes, que desafiaram todos os preconceitos de sua época. A autora defende a produção de uma história que perceba de maneira dialética, não dicotômica, esses dois polos e destaca a importância dos estudos de Michel Foucault, sobre as microesferas do poder, para essa realização<sup>48</sup>. Afirma que inicialmente foi utilizada a categoria “mulher”, enfatizando-se que o fato de ser mulher criava uma unidade entre todas as mulheres, pois geralmente eram vistas como oprimidas. Contudo, principalmente a partir de fins da década de 1970, essa visão recebeu críticas por ser excessivamente biologizante e ignorar as relações de poder entre as mulheres de diferentes classes e etnias. Assim, ganhou espaço o conceito “gênero”, mais ligado a uma perspectiva relacional, pensando as múltiplas identidades (classe, gênero e etnia).

Dentro das discussões sobre gênero é importante destacar o papel de Joan Scott que, em 1989, ressaltou a importância da História de Gênero não ser um capítulo a mais em livros de história ou estar ligado apenas ao cotidiano. Propôs uma Nova História de Gênero em uma Nova História, que percebesse as relações de poder imbricadas no gênero, de maneira a ser possível construir uma história *política* de gênero. Também reafirmará a importância de a História de Gênero caminhar junto com a construção de uma teoria feminista, tendo em vista o afastamento ocorrido entre as perspectivas desde o início da utilização da categoria gênero.<sup>49</sup> Para a autora, de perspectiva desconstrucionista, o gênero é uma construção cultural e pode, dessa forma, ser também desconstruído. Ela enfatiza o papel das construções discursivas como determinantes de práticas sociais, sendo discurso e práticas indissociáveis, como também lemos em Chartier ao tratar das “práticas e representações”.

Com um caráter fortemente desconstrucionista, algumas leituras da história de gênero acabaram por enfatizar a tal ponto a diferença entre as mulheres, com o risco de

---

<sup>48</sup> Ibidem. p. 99-100.

<sup>49</sup> SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

esvaziar de sentido a luta “das mulheres”, como um sujeito político, que ainda que fragmentado, possuem causas comuns.<sup>50</sup> Em função dessa crítica, a partir do fim da década de 1990 e do início dos anos 2000, buscando o reencontro da luta feminista com os estudos de gênero, a categoria “mulher” passou a ser reabilitada, não mais utilizada de maneira essencialista, como nos anos 1970.<sup>51</sup>

Como aponta Amílcar Torrão, a leitura de Joan Scott sobre a história de gênero é fundamental para pensarmos, além da história das mulheres, a história das relações entre homens e mulheres, mulheres e mulheres, homens e homens. Desta forma, também a construção da masculinidade e da homossexualidade são inseparáveis da construção sobre a feminilidade. Entender gênero como um discurso de poder permite-nos pensar a misoginia e a homofobia.<sup>52</sup>

Tendo como objeto o século XIX, observamos, como Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, que nesse momento a posição da mulher se alterou, por vezes se ampliando (como quando vemos a participação das mulheres nas revoluções e nos espaços de sociabilidade da vida burguesa: passeios, bailes, etc); por vezes se reduzindo (na intensificação do discurso da domesticidade da mulher, dentro da família burguesa)<sup>53</sup>. A *História das Mulheres no Ocidente* recebeu críticas com relação à adoção da linearidade em sua estruturação, o que implicaria reforçar os marcos históricos tradicionais, nos quais a história política era determinante e o homem o seu protagonista. Afirmou-se também que o livro pensava mais a respeito das representações dos homens sobre as mulheres do que propriamente sobre as mulheres, e dessa maneira não realizava uma história nem de gênero, nem de mulheres.<sup>54</sup> Isso traz implicações específicas para esta pesquisa, pois abordamos a produção de um homem sobre as mulheres. Contudo, entendemos que esta crítica foi realizada num momento em que era preciso reforçar a importância dos estudos, que então eram mais raros, sobre as próprias mulheres – e não

---

<sup>50</sup> SOHIET, Rachel e PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 54, São Paulo, dez. 2007. p. 294.

<sup>51</sup> Sobre o debate historiográfico a respeito da reabilitação da “história das mulheres”. Ver também: PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? In: ALGARARANTTI, Leila Mezan (org.), *A Prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002.

SOHIET, Rachel. História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma (org.), *Gênero e Ciências Humanas*. Desafio às ciências desde a perspectiva das Mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

<sup>52</sup> TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos de Pagu*. Campinas, v. 24, jan-jun de 2005, p. 127-152.

<sup>53</sup> FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Ordens e liberdades. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle, *História das Mulheres no Ocidente – Século XIX*, Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 9.

<sup>54</sup> SOHIET, Rachel, op. Cit., p. 111-2.

sobre as representações masculinas a respeito delas, o que poderia funcionar como uma espécie de reiteração de um discurso da dominação. É possível compreender o sentido desse posicionamento, mas não concordamos que ele deva ser incorporado em sua integralidade, pois, nesse caso, estaríamos impedidos de realizar trabalhos que abordem a produção masculina voltada para as questões de gênero e ignoraríamos que as representações realizadas por homens dialogavam com as práticas das mulheres, ajudando a estabelecer e desconstruir padrões, visto que homens e mulheres, dentro de suas relações de poder, estão em diálogo na sociedade e se influenciam mutuamente.

Além disso, ao analisar a obra de Álvares de Azevedo (ficção, estudos literários e correspondência) observamos na representação discursiva sobre as mulheres as brechas que lhe garantiam alguma autonomia com relação aos seus sentimentos e que pudessem ir além dos estereótipos que temos sobre as mulheres do século XIX, pois, como aponta Peter Gay, o amor romântico, ligado ao ideal de reciprocidade, contribuía para que a mulher vitoriana tivesse perspectiva menos limitada sobre seu destino (ainda que valores de domesticidade fossem notáveis)<sup>55</sup>. Assim, entendemos que a perspectiva relacional, suscitada pelas discussões sobre gênero, é de suma importância para o debate historiográfico, principalmente no campo das construções artísticas, e que a análise do olhar masculino sobre a mulher pode contemplar este viés relacional.

\*\*\*

Partindo das fontes e do aporte teórico acima descritos, estruturamos a dissertação em três capítulos brevemente apresentados abaixo:

O primeiro capítulo tem como fonte principal a correspondência. Nele, tratamos de como as relações de gênero são evidenciadas nas descrições que Álvares de Azevedo faz sobre as mulheres de seu convívio e na forma de tratar seus diferentes correspondentes. A principal destinatária de suas cartas era uma mulher – sua mãe. Assim, buscamos analisar as diferentes formas que o autor se representa a depender de seu correspondente, levando em conta a especificidade etária e de gênero. Também buscamos mostrar, através de seu olhar sobre as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, como, de dentro de seu lugar social (estudante, pertencente a uma família com fortes relações na

---

<sup>55</sup> GAY, Peter. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. Vol. 2. A Paixão terna. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 55

Corte, leitor voraz etc), hierarquizava as cidades, os bailes e, principalmente, as moças com quem convivia, comparando-as entre si e também com os seus ideais. Aqui, nos deparamos com documentos ligados a uma circulação restrita.

O segundo capítulo tem como principal fonte os “estudos literários”, destacando-se *George Sand – Aldo o Rimador*. No estudo, podemos observar como as relações de gênero interferem na análise, o que Azevedo esperava e admirava em uma escritora mulher e o que lhe causava estranheza. Outro estudo que terá destaque será *Jacques Rolla – Alfred de Musset*. Musset e George Sand são os únicos contemporâneos a quem Álvares de Azevedo dedica estudos inteiros, assim podemos vislumbrar se há diferenças de tratamentos ao analisar a obra de um autor e de uma autora. Com esses trabalhos críticos, também podemos perceber a forma com que o poeta interpreta as personagens femininas e o destaque dado a elas em suas leituras. Temos, ainda, referências sobre a sua posição em relação à arte nacional e ao movimento romântico europeu, o que nos interessa principalmente por podermos identificar aí com quais obras está dialogando ao criar suas personagens. Os estudos tinham como público principal os estudantes da Faculdade de Direito.

O terceiro capítulo tem como fonte principal a obra literária. Nele, levantamos a hipótese de que a própria noção de amor romântico exige que o “objeto” amado também seja um sujeito, pois a realização amorosa depende da recíproca, não bastando peripécias de conquistas ou lugares sociais adequados. É preciso que a mulher queira corresponder ao sentimento, ou, ainda, que sofra por amar alguém que não lhe corresponde, como acontece também com o homem não correspondido. Buscamos entender como essa concepção de amor atinge a forma de entender tabus sociais como a virgindade, a prostituição e a vida libertina. Trataremos ainda o lugar dado à representação materna bastante marcante na obra de Álvares de Azevedo. Temos aqui uma obra pensada para um público mais amplo do que o seu círculo social (mas dentro dos limites do público leitor no Brasil do século XIX), apesar de o poeta ter morrido antes de sua obra ser publicada.

## 1. As relações de gênero na correspondência de Álvares de Azevedo

*“De tua carta nas queridas folhas  
Eu sinto-me viver...”  
Álvares de Azevedo - Vida<sup>56</sup>*

Manuel Antônio Álvares de Azevedo passou sua breve juventude entre o Rio de Janeiro e São Paulo, circulando entre os bailes das duas cidades, mas amparando-se em relações bastante distintas em cada uma delas. Na primeira, estava próximo à família; na segunda, foi parte do corpo estudantil da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Desse deslocamento advém a maior parte das cartas a que temos acesso, e, desse lugar social (estudante vindo da corte) imprime sua percepção sobre as mulheres das duas cidades. Insistindo na inferioridade de São Paulo com relação ao Rio de Janeiro, frequentemente desqualifica as mulheres paulistanas para exemplificar sua descrição negativa da cidade, ainda que, como veremos através da própria correspondência, esse olhar possa ser matizado, mostrando ambiguidades em uma leitura mais atenta. Além da descrição das “personagens” de suas cartas, a correspondência do poeta também se mostra uma fonte promissora para a perspectiva de gênero, pois sua principal correspondente foi uma mulher, sua mãe. Ainda escreveu cartas para o pai, o melhor amigo, a irmã e um primo, permitindo-nos, assim, analisar como os papéis de gênero se refletiam nas sua relação com os remetentes.

### 1.1 As cartas

Temos acesso a 72 cartas e bilhetes, escritos entre 1840 e 1851. Podemos dividi-los em três blocos, como fez Vicente de Azevedo em sua edição da correspondência<sup>57</sup>, sendo que iremos nos deter prioritariamente nos dois últimos.

O primeiro bloco é composto por cartas escritas entre 1840 e 1843, quando o poeta estudou na escola Stoll. Contém treze bilhetes infantis, nos quais podemos encontrar um caráter pedagógico, tanto por seu conteúdo, quanto pelo fato de algumas das cartas serem escritas em inglês e francês, idiomas nos quais Manuel Antônio dava os primeiros passos. Apenas uma é direcionada ao pai (escrita em inglês); as outras doze são dirigidas à mãe.

<sup>56</sup>AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. Lira dos Vinte Anos. In. \_\_\_\_\_. (edição crítica de Péricles Eugênio da Silva). Campinas: Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, p.100.

<sup>57</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976.

O segundo bloco é formado por quatro cartas, todas enviadas à mãe, escritas entre 1844 e 1845, período no qual Álvares de Azevedo foi aprimorar seus conhecimentos de inglês, francês e latim em São Paulo e morou junto à família materna.

O terceiro é constituído por cartas escritas entre 1848 e 1851, período em que estudou na Faculdade do Largo São Francisco. Nelas, conta o seu cotidiano, as novidades, faz reclamações da cidade, compartilha suas aflições e mostra trechos de poesias. A maior parte foi enviada à mãe. Conhecemos apenas duas cartas enviadas ao pai – uma sobre o seu aniversário de 18 anos e outra com temática política, da qual temos apenas um trecho –, oito ao melhor amigo, Luís Antônio da Silva Nunes<sup>58</sup>, uma à irmã, Nanhã (além dessa carta, Álvares de Azevedo mandava recados direcionados a ela nas cartas à mãe), e uma ao primo e editor de suas primeiras obras póstumas, Jacy Monteiro.

Ao lidar com essa documentação, devemos considerar que não temos acesso à correspondência passiva, o que torna a compreensão do diálogo e das relações entre os correspondentes limitada, visto que grande quantidade dela é escrita em tom de resposta. Nas cartas a Luís Antônio, temos diversos trechos pontilhados, indicando que foram cortados pelo receptor antes de as tornar públicas em 1862.

Também temos conhecimento, com a leitura dessas cartas, da existência de outras enviadas ao pai e às irmãs, além de mais algumas a Luís Antônio e à mãe, perdidas ou ocultadas. Tome-se como exemplo o comentário realizado na primeira carta enviada à mãe, quando Álvares de Azevedo chegou à província de São Paulo, aos 16 anos, para estudar no Largo São Francisco:

“Prometi escrever-lhe logo que pusesse pé em Santos, e cumpro a minha promessa: Enquanto ao desagradável da viagem lá conto na carta de Papai: porém para dividir de meio a meio o que lhes tenho a dizer, direi o que me aconteceu de mais”<sup>59</sup>

No trecho, também é possível notar o compartilhamento da correspondência: independente do destinatário a carta circulava entre o núcleo familiar.

---

<sup>58</sup> Natural do Rio Grande do Sul, viveu entre 1830-1911, estudou na mesma época que Álvares de Azevedo no Colégio D. Pedro II e voltou para sua terra natal. Em 1850, começou a cursar Direito em São Paulo, onde residiu na mesma república que o poeta. Contudo, formou-se em Pernambuco e construiu uma carreira política no Nordeste, onde presidiu as províncias da Paraíba e da Bahia. Casou-se com a filha de um marquês.

<sup>59</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Santos, 21 de março de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 53. (grifo meu)

A sobrevivência dessas e não de outras nos traz a questão, já clássica, colocada por Jacques Le Goff aos historiadores em *Documento/Monumento*: quando realizamos a crítica ao documento, também devemos refletir sobre quais decisões foram tomadas para aquele fragmento da realidade ter sido preservado em detrimento de tantos outros<sup>60</sup>.

Vicente de Azevedo afirma não ter nenhuma notícia sobre as cartas enviadas a Luís. Contudo, levanta hipóteses para o sumiço de cartas enviadas à mãe. Para ele, pessoas “mal-intencionadas” poderiam, aproveitando-se da “boa vontade” da irmã em mostrar o material nos primeiros tempos, ter roubado cartas que ficaram com ela, visando guardá-las como “lembrança” ou roubar os selos que as fechavam, visto que nenhuma aparece com o lacre. Todavia, não considera que o desaparecimento de algumas delas pode ter sido obra da própria família, que manteve consigo esse corpo documental por mais de meio século ou, ainda, não ter havido tanto interesse em preservá-las, até pelo seu tom cotidiano.<sup>61</sup>

Entendemos também que, ao registrar seus pensamentos na correspondência, o poeta empreendeu a construção de uma imagem de si próprio e de seu meio, que considerou válida de ser compartilhada com as pessoas que lhe eram próximas. E que, se as cartas trazem uma percepção sobre Álvares de Azevedo, esta faz parte, também de uma escolha de seus parentes e amigos próximos que as deixaram sobreviver, o que não a torna uma fonte menos rica se objetivamos nos debruçar sobre um olhar a respeito das mulheres, passível de ser encontrado dentro de determinada sociabilidade e passível de ser divulgado.

## 1.2. Destinatários

A principal destinatária de Álvares de Azevedo foi a sua mãe. Assim, iniciaremos este estudo com as cartas enviadas a ela. Depois trabalharemos com as cartas ao pai e à irmã, que têm em comum com as primeiras, além dos laços familiares, a perspectiva de serem lidas por um grupo de pessoas, não apenas pelo destinatário. Em seguida, trataremos da correspondência enviada a Luís, na qual, diferentemente das anteriores, encontramos uma situação de simetria (etária e de gênero), e, aparentemente, foram pensadas para só serem lidas por ele.

---

<sup>60</sup>LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: Memória-História. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2013, p. 485-499.

<sup>61</sup> AZEVEDO, Vicente. Cartas de Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Cartas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1976, p. 11.

### 1.2.1 Minha querida mãe...<sup>62</sup>

Nas cartas enviadas à mãe, Maria Luísa Mota Azevedo, observamos, de maneira entrelaçada, a narrativa do cotidiano na cidade (que inclui a participação em bailes e *soirées*, os estudos, as visitas aos amigos e familiares), a sensação de constante tédio, recados e notícias dos familiares de São Paulo, recados às irmãs, exaltação da figura materna; além de pedidos de ordem prática, como para que lhe enviasse livros e roupas, pois entendia que as vendidas em São Paulo eram de menor qualidade.

Nas primeiras cartas enviadas no período que fez o curso jurídico em São Paulo (1848-1851), observamos mais marcadamente a presença dos familiares, destacando-se a figura da avó:

A propósito de Vovó – ela veio lá do Rio toda zangada pela falta de religião e tem espalhado por aí que lá em casa não se vai á Missa, mas a bailes, em lugar de decorar rezas se decoram poesias & & &<sup>63</sup>

E de sua tia Francisca, a quem Álvares de Azevedo critica devido ao seu “mutismo”, que faz com que somente murmure “bom dia” ou “adeus”<sup>64</sup>. Observamos na descrição das duas personagens paulistanas a convergência com a imagem de uma São Paulo “arcaica” e “caipira”.

Dentre as relações comentadas no início de 1848, temos relatos sobre as atividades de Inácio, escravo da família que, aparentemente, fora mandado para São Paulo para auxiliar o rapaz:

O Ignácio de pouco préstimo me tem servido – porem antes pouco do que nada – Eu pedi a D. Brizida que lhe desse costura lá em cima e ao menos não sai ele à rua a dar passeios.<sup>65</sup>

E, na carta seguinte:

O Ignacio está costureiro, pois aqui em casa só raras vezes trabalham em sapato, - é uma vez na vida – Contudo vai se adiantando na costura, o que não é mau. D. Brizida muito se lhe recomenda.”<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Este e os seguintes subtítulos remetem à forma de Álvares de Azevedo se dirigir ao destinatário no início das cartas, ainda que haja variações.

<sup>63</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 59.

<sup>64</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 19 de abril de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 66.

<sup>65</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 59

<sup>66</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.61

Como Ignácio não volta a aparecer nas cartas, entendemos que ele só esteve em São Paulo no período inicial da vivência de Álvares de Azevedo na cidade, provavelmente antes de ele passar a viver em repúblicas. Assim, além de evidenciar a participação do escravo doméstico na experiência familiar, também observamos que o mesmo está sob a alçada da “mãe”.

Notamos apenas mais duas citações referentes a escravos na correspondência (o que denota que o assunto não era tido como relevante para Azevedo), sendo uma delas também ligada às relações de gênero:

Enquanto ao negócio de Iaiá sobre o qual Vmcê. me pede informações – já lhe mandei dizer há muito tempo que estavam reconciliados – A causa da *Revolução* dos seus lares – não foi a Fortunata que há muito tempo que não está lá, mas uma preta – Joanna – porém com a despedida dela pelo primo cessaram as hostilidades.<sup>67</sup>

Aqui observamos a escrava sendo tratada como motivo de desarmonia na casa de sua prima Iaiá, provavelmente causando-lhe ciúmes; o problema é resolvido com a sua despedida. Notamos que, apesar de o marido da tia ter participado da ação, o ciúme e sua motivação estão colocados apenas a cargo das mulheres envolvidas (sinhá e escrava), as ações do marido de Iaiá não são sequer citadas. Isso nos traz a percepção de que a estabilidade familiar era vista como algo que devia ser garantido pelas mulheres, além de um assunto para ser comentado com elas.

A outra referência à escravidão ocorre quando narra a morte de um escravo ao tratar do frio que fazia ao voltar de dois dias de caçadas, em carta de 19 de junho de 1848:

Além disto voltamos de noite, e chegamos gelados do frio – a geada foi tão forte nessa noite – a mais fria que tem havido esse ano – que aqui no quintal achou-se uma pedra de gelo do tamanho de uma mão – um negro (d’um fulano Coutinho) que adormeceu bêbado na várzea do Carmo, amanheceu morto – Era bem lindo o espetáculo de manhã das casas brancas todas – e das campinas que alvejarão como se fossem lençóis que a cobrissem.<sup>68</sup>

Observamos que há uma ambiguidade na representação. Se, por um lado, poderíamos considerar que a morte do escravo é vista com descaso, apenas como um exemplo do frio que fazia, por outro, observamos que ela tematiza e é descrita como uma cena de feições poéticas, descrevendo o ambiente, ao mesmo tempo, mortal e belo. O

<sup>67</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 12 de maio de 1848. In: \_\_\_\_\_. Op. Cit. p.72.

<sup>68</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 19 de junho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 90

apagamento da escravidão nas conversas da elite letrada é significativo do processo de “envergonhamento” trazido pela manutenção da instituição bárbara em meio a um projeto “liberal” de civilização trazido pelo império, como afirma Lilia Moritz Schwarcz, ao lembrar que dos 266 mil habitantes do Rio de Janeiro, em 1851, 110 mil eram escravos:

“Dividindo espaços, a corte da rua do Ouvidor tentava fazer da escravidão um cenário invisível. Não obstante, entranhado não só no município neutro do império como em todo o território nacional, o cativo existente no Brasil era uma ameaça constante à estabilidade da monarquia e contrastava com o brilho civilizatório desse reino americano”<sup>69</sup>

Assim, Álvares de Azevedo, conscientemente ou não, mas evidentemente numa carta de teor fortemente político, como vemos adiante, desvela a brutalidade dos contrastes sociais, mesmo em meio à magnificência da natureza.

Na mesma carta, observamos uma crítica ao chefe de polícia:

“Anteontem aqui houveram umas cacetadas – um estudante do 1º ano está à morte – os dois agressores (que querem fazer-se de agredidos) também ficaram bem convidados.

O bonito do negócio é que os dois que querem fazer-se de atacados brigaram de espadas e pistolas que levavam, enquanto que o estudante só levava uma bengala – contudo tão bons são uns como o outro – são cacetistas de profissão – mas o que não há de ter lugar quando o maior culpado é o Chefe de Polícia, que os deixa andar aí soltos a fazerem o que querem?...

Um estudante por ser achado de estoque dormiu na cadeia – e no entanto por aí andam os Maltistas de pistolas e espadas sem que a ninguém se dê por isso – A razão é esta – Um dos grandes no pau é o Gomide – e o sr. Chefe de Polícia não querendo desagradar as Gomides – pela simples razão de querer agradar à Chiquinha – não o prende nem manda recrutar...

Ora valha-nos Deus! Que terra esta onde a Polícia é feita por Gomides!”<sup>70</sup>

O poeta se mostra indignado com a parcialidade do chefe de polícia, que ao invés de atuar de forma “justa”, coloca à frente da ordem pública interesses privados. Destacamos que a temática tratada com a mãe não se restringe a assuntos de família ou aos bailes, ela é uma interlocutora relevante, com quem pode tratar de assuntos como a injustiça da polícia ou grupos armados locais desatrelados ao Estado. Ressaltamos ainda que nessa carta observamos um retrato político-social tenaz da cidade: vemos desde picuinhas pessoais definindo a justiça até a triste imagem do escravo morto ao relento.

<sup>69</sup> SCHUWARTCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.116.

<sup>70</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 19 de junho de 1848. In: \_\_\_\_\_ . Op. Cit. p. 90.

Em outra chave, também observamos os comentários a respeito dos vestidos e do comportamento das mulheres nos bailes, dos casais que se formam, maledicências sobre parentes e amigos. Destacamos, nesse sentido, o trecho de uma carta proveniente de sua primeira temporada em São Paulo, antes da faculdade:

Ontem a Marquesa de Santos me mandou convidar para ir jantar em sua casa por ser o dia de anos do Tobias e por casar-se uma afilhada (que todos dizem que é filha) sua com um luxo. O Tobias fez lhe uma saúde, e a Marquesa correspondeu a ela.<sup>71</sup>

Domitila era uma antiga amiga de sua mãe e o poeta faz diversas referências a jantares em sua casa ao longo do conjunto de correspondências.

Álvares de Azevedo também envia poemas à mãe, muitos de poetas que provavelmente tiveram destaque no período, hoje desconhecidos, além de citar autores do romantismo europeu, como Lamartine, Dumas, Hugo e Goethe. Isso demonstra que ela, como o filho, acompanhava e apreciava a literatura romântica. Manda-lhe também alguns poemas seus, inclusive aqueles que dizia não considerar bons. Na explicação para essa atitude, ressalta que o “amor maternal” faria com que ela compreendesse os seus sentimentos, ainda que expressos em maus versos. Isso ocorre na carta de 10 de julho de 1848, enviada para desejar à mãe felicidades pelo seu aniversário. Nessa carta, nota-se com clareza o amor incondicional de mãe como um valor ressaltado pelo filho/poeta.

Vão aí uns versos bem toscos e bem mal torneados, bem maus, talvez; e se algum merecimento têm eles é serem escritos do coração, e não a martelo. Peço-lhe que os não divulgue. Vmcê há de entendê-los; o coração materno tem uma segunda vista instintiva que advinha; haveis de compreendê-los, como eu os escrevi – e desculpareis a rudeza da execução, o desalinho e a incúria da emenda.<sup>72</sup>

Em oposição à compreensão e cuidados da mãe, tidos como naturais, temos o comentário crítico a respeito de tia Maria Francisca, considerada louca, por maltratar o filho, atitude que causa preocupação na avó:

Tia Maria Francisca, que pelos atos que me narrou minha avó, está louca varrida. O primo tem mostrado quanta é a sua pachorra - Numa dessas noites frias, fê-lo Tia Maria Francisca dormir n'uma rede, sem um cobertor!...<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 5 de setembro de 1844. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 38.

<sup>72</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 10 de julho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 93. (grifo meu)

<sup>73</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 29 de julho de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 120.

Observamos a idealização do amor materno também na sua obra literária. A centralidade da mãe é uma das principais características da família burguesa, que se erigia naquele momento. Os seus cuidados nos primeiros anos eram cada vez mais valorizados e, como estamos vendo, conforme também aponta Michelle Perrot, na juventude, as mães podiam ser a principal fonte de comunicação entre a família e o filho que estava longe<sup>74</sup>. Em contrapartida, vemos a valorização do amor filial, expresso fortemente nas cartas do poeta, e, também, na literatura da época. Podemos tomar como exemplo o romance *Rosaura, a enjeitada*, de Bernardo Guimarães. A narrativa é sobre uma menina “morena clara”, que foi vendida indevidamente como escrava quando bebê, e, por uma coincidência, aos treze anos, foi comprada pelo marido de sua mãe. Ao se conhecerem, ambas sentiram uma afeição mútua imediata, mesmo que a mãe ainda não soubesse que o bebê que havia tido antes do casamento havia sobrevivido e a menina sofresse por pensar que sua mãe havia morrido.

Gilberto Freyre também aponta para os fortes laços entre mães e filhos na época dos sobrados. Contudo, afirma: “*Nenhuma mulher ortodoxamente patriarcal, ou semipatriarcal do Brasil (...) foi capaz de comunicar a algum dos filhos, ao marido, ao irmão, a algum homem público ou a poeta seu apaixonado (...) sugestão que excedesse à de puro sentimento ou de pura sensualidade.*”<sup>75</sup>. Isso não se confirma se pensarmos na diversidade temática, inclusive de ordem poética, que temos na interlocução entre Álvares de Azevedo e sua mãe.

Segundo Elisabeth Badinter, o ideal do amor materno começou a ter relevo em fins do século XVIII, ganhando corpo durante o século XIX. Nesse período, por exemplo, as mães passaram a ser incentivadas a amamentar seus filhos e não deixá-los com amas de leite<sup>76</sup>. O movimento acontece tanto na Europa quanto no Brasil, diferenciando-se pelo fato de as crianças, aqui, serem cuidadas por escravas da casa e, na França, serem mandadas para casa das amas. Esse costume persistiu por mais tempo lá e, sobre ele, vale lembrar que Nísia Floresta ficou indignada, registrando o fato criticamente em seus relatos de viagem.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 28-9

<sup>75</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Record, 1990, p.112.

<sup>76</sup> BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*. O mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 202-204

<sup>77</sup> FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de Outrora*. Viajantes latino-americanas no século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007, p. 143-144.

A filósofa aponta que o amor materno foi estimulado por três discursos em fins do século XVIII na França: 1. Econômico: era preciso diminuir o abandono de crianças e a morte na infância, pois o país tinha um baixo aumento populacional. 2. Filosófico, seguindo os preceitos de Rousseau de que a criança se desenvolveria de maneira melhor e se tornaria um bom cidadão recebendo o afeto da mãe e sendo ensinado por ela na infância (por isso era importante o seu letramento). 3. A busca da felicidade, já que o amor traria às mães realização e assim sua felicidade e da família.<sup>78</sup> A filósofa afirma que a adesão das mulheres, primeiramente das classes médias, vinha do fato que, de certa forma, o mito garantia uma posição de maior destaque para as mulheres na família – cabia à mulher garantir que os filhos fossem bons cidadãos –, sendo assim, uma forma de se afirmarem dentro do núcleo familiar: a mãe é única e possuidora de um sentimento poderoso e incomparável.<sup>79</sup>

Já no século XIX e início do XX, para Badinter, o discurso da felicidade passou a ser substituído pela exaltação do sofrimento “natural” entre as mulheres, o que, de certa forma, restringia alguns avanços que a perspectiva anterior havia trazido com relação à afirmação das mulheres. Assim, exaltava-se o sacrifício da mãe pelo filho e sua felicidade poderia vir desses sacrifícios, imolando, assim, uma ‘santidade’ materna.<sup>80</sup>

Dos discursos de exaltação da maternidade destacados por Badinter para o contexto francês, podemos observar, neste trabalho, a predominância de dois deles no Brasil oitocentista: o filosófico e o do sofrimento. A mulher que se dedica à educação do filho é ilustrada e pode, inclusive, falar de política (o que está além do que Rousseau pensava sobre as mulheres), como vemos nessa correspondência e também a ideia da mãe que se completa com a felicidade do filho ou sofre com a sua infelicidade, que também podemos encontrar nessas cartas, mas que aparece de maneira mais contundente na obra literária, como veremos no capítulo 3. Sobre a dedicação da mãe aos cuidados do filho na infância, lembramos que apesar da intensidade das cartas, Álvares de Azevedo desde os nove anos estudou em colégios internos, assim, devemos levar em conta, além da proximidade dos correspondentes, a reprodução de um discurso comum à época sobre o significado da maternidade.

Narrando o cotidiano, as cartas trocadas com a mãe, nas quais tratava de parentes (tias, tios, primos, avó), nos mostram a diluição dos laços familiares mais amplos à

---

<sup>78</sup> BADINTER, Elisabeth. Op. Cit. 149-180

<sup>79</sup> *Ibid.* p.222

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 267-272.

medida que se enfatizava a valorização do núcleo familiar restrito, mesmo que eles ainda sejam parte da sua vida. Sua avó e seus tios o recebem, depois suas casas são visitadas, mas a casa deles só é tratada como “em casa” no primeiro momento. A relação de proximidade e afastamento, aparentemente, é mútua e ambígua, como vemos no seguinte trecho de 1850:

Tais despesas foram de mil reis para cá, dois mil reis para lá, que vi-,me reduzido a pedir emprestado dinheiro ao meu companheiro! Se não fosse o Luis Antônio não sei a quem pediria – Um dia estive com tio José contei-lhe essa história dos meus apertos, mas ele nem palavra de oferecimento!”<sup>81</sup>.

Após o breve período em que se hospedou na casa dos tios quando chegou em São Paulo para estudar no Largo São Francisco, não vemos mais a ideia de morar com os parentes da cidade. Como estudante, levava uma vida com relativa liberdade, morando com amigos em repúblicas, mas mantinha contato frequente com os familiares e considerava que eles deveriam ajudá-lo em situações de dificuldade.

Ainda sobre os elementos de seu cotidiano narrados a Maria Luíza, observamos, durante todo o período, ênfase sobre seu bom desempenho na faculdade. Em carta enviada durante o primeiro ano, lemos:

Enquanto a minha lição, creio que foi boa – é bem pouco modesta a minha resposta (...)<sup>82</sup>

Já no final do 3º ano, com ainda menos modéstia e mais rebuscamento, escreve:

Até hoje, não sei se é graça de Deus, ou amor de minha mãe, que tudo é o mesmo, a felicidade me tem acompanhado. Parece que as dificuldades só me apresentam, para que maior seja o prazer de tê-las vencidas. A naca de meu ano era terrível. De 30 estudantes, só 22 fizeram ato, e desses só 19 saíram plenamente: um foi aprovado simplesmente, e outros dois foram reprovados: todos os 3 com injustiça clamorosa. O Dr. Manoel Dias no dia de meu ponto disse a alguém em confiança que eu me segurasse muito porque o Dr. Furtado tinha dito que punha seu R, foi com esta notícia, a vista de 2 reprovações injustas da véspera, e vendo a debandada de meus colegas que fui fazer ato. Contudo como já lhe disse fui feliz ainda uma vez e obtive plenamente.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 16 de junho de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 159

<sup>82</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 4 de junho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 81.

<sup>83</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 1 de novembro de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.173 (grifo meu)

Nessa carta, observamos Álvares de Azevedo demonstrar seu bom desempenho para a mãe, de forma a merecer reconhecimento, e, ainda, afirmar que tudo que tem de bom deve a ela, chegando a comparar o poder de seu amor ao de Deus.

O detalhamento de sua vida, somado à construção da imagem de aluno dedicado, é tanto que no primeiro ano chega a descrever até seus horários de estudo, contando que acorda cedo e estuda das 7 às 9h<sup>84</sup>. A grande quantidade de cartas, comum durante o século XIX, é visível no seguinte comentário:

Acabo de receber duas cartas suas – uma datada de 30 de abril, e outra de 7 de maio - enquanto a mim tenho lhe escrito todos os Correios sem faltar um só. <sup>85</sup>

Já no 4º ano, um momento em que temos uma emissão menor de cartas, destaca seu tédio causado não somente pela cidade, mas também pelo curso, motivo de estar escrevendo menos:

Se fosse possível existir em mim a convicção de que sua amizade por mim se esfria pelo meu silêncio, eu lhe escreveria sempre, a todas as horas. Minha carta seria um verdadeiro diário, uma carta de amigo presente, ou uma Pacotilha. Mas não, felizmente não é assim, nem devia ser. Quando se vive só e insipidamente, o que se pode dizer? Que tive sabatina, que fui a aula, que li um Praxista rançoso, que tive um pesadelo à noite sonhando que me metamorfoseara em autos e que todos os Escrivães possíveis me escreviam no lombo – eis aí uma realidade da vida, mas um bem pobre assunto de carta. Tenho pena de minha mãe. Por pena de mim, não escrevo o diário de meu tédio; por pena dela não lho mando. <sup>86</sup>

Mesmo que o tom de tédio e o humor irônico predomine nessa carta e sejam traço marcante de sua poética, observamos a continuidade da construção de sua imagem enquanto estudante aplicado. Ainda que entediado, ele chega até mesmo a sonhar com as funções do curso. Lembramos que quem pagava suas despesas para os estudos em São Paulo eram seus pais. Assim, conviria mostrar que estava, de fato, estudando. Parte da crítica adotou essa construção para interpretar seus poemas; outros acreditaram plenamente no “eu lírico” de seus escritos mais irônicos para interpretar vida e obra<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, (sem dia) 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 61-62.

<sup>85</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 12 de maio de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.72

<sup>86</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 3 de maio de 1851. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 186.

<sup>87</sup> No primeiro grupo destacamos o artigo de Mário de Andrade, “Amor e Medo”, e os comentários de Vicente Azevedo na edição das cartas utilizadas neste trabalho. No segundo grupo, estão Silvio Romero e Joaquim Norberto de Souza Silva, que consideraram que as “orgias” descritas foram inspiradas em sua experiência estudantil em São Paulo (ainda que Silvio Romero faça ponderações). Para além dos autores citados, lembramos as caricaturas reiteradas nas aulas de literatura do ensino básico, que criam uma imagem folclórica do poeta.

ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p 221-152.

Ambas as interpretações deixaram de levar em consideração que essa representação de si era feita em diálogo com imagens que idealizava e também com a forma como desejava aparentar para cada correspondente.

A linguagem, na maior parte das cartas à mãe, é mais direta do que nas enviadas a Luis, como veremos adiante, mesmo que para ambos descreva seus sentimentos e o tédio que o inspirava.

Também são perceptíveis algumas respostas a possíveis críticas, primeiro em tom jocoso, ao dizer que, se ela tinha razão de reclamar de sua letra, era porque a forma vinha da casa:

“Enquanto à letra da minha carta passada reconheço que pertence ao tipo diabólico da casa – no qual incluo também o da sua carta última”<sup>88</sup>.

E, de maneira mais incomodada, quando provavelmente ela tenha reclamado de seu exagerado sentimentalismo:

“recebi as suas duas cartas de 28 de setembro e 8 de outubro.  
Agradeço-lhe as muito. Especialmente a do mês passado, onde tão letradamente e de um modo tão cavallier, com uns risinhos inteiramente mefistofélicos, vmcê trata o meu spleenético sentimentalismo...  
(...) a sua cartinha é uma contradição – muito bonita, é verdade, muito floreada, muito poética – dessa poesia á Don Juan e á Faust, que ri de tudo, em cuja lira cada vibrar estremece estrídulo como uma gargalhada, em cujos lábios cada canto se desfaz n’uma ironia.  
(...) Voltando à primeira carta sua dir-lhe-ei que não foi esquentado de novelas que lhe escrevi a carta do mês passado – nem as tenho lido. Se tenho às vezes fechado sobre a mesa o meu livro de Direito das Gentes – o Reddée e o Ortolan – meus mais afeiçoados não é para ler novelas que o tenho feito – há um estudo que se tem sucedido ao primeiro – é o da minha língua – Minhas novelas são um tanto sensaboronas à vista do *Antony*, do *Raphael* e do *Consuelo*.”<sup>89</sup>

Aqui podemos observar uma forte ironia com relação à reprimenda da sua mãe, junto à reafirmação de seu sofrimento, que, aparentemente, ela não levava tão a sério. No trecho, também se sobressaem as referências à literatura europeia contemporânea: *Don*

---

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1903, p. 195-216.  
SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Crítica reunida*. 1850-1892. (org. José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira, Roberto Acízelo de Souza). Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2005, p. 129-172.  
Sobre a análise da crítica literária baseada na psicologia do autor ver: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 29-56.

<sup>88</sup> Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 26 de julho de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 118

<sup>89</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 14 de outubro de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 141-142.

*Juan* (Byron), *Faust* (Goethe), *Antony* (Dumas), *Raphael* (Lamartine) e *Consuelo* (Sand)<sup>90</sup>. O poeta cita ainda seus livros de estudos, especificando a disciplina e os autores, de forma que podemos notar que, para além da literatura, a mãe não era completamente alheia aos temas de seus estudos. Não foi possível encontrar informações sobre Redée, mas Ortolan, segundo nota de Vicente de Azevedo, o livro de Ortolan seria *Règles Internationales et diplomatie de la mer*, publicado em 1845<sup>91</sup>.

De maneira geral, podemos observar nesta correspondência um grande leque temático, passando de situações comezinhas a citações literárias e exposição de sentimentos, além de comentários de ordem política. Assim, entrelaça-se na destinatária a representação de uma mulher sacralizada, cujo amor materno guarda poderes milagrosos, com a de uma mãe mais humana, que deseja notícias dos familiares e amigos, censura os exageros e os garranchos do filho, demonstra preocupação com seu dia a dia. É notável ainda que Maria Luíza é representada como uma mulher culta e elegante, que julgaria o comportamento de outras mulheres, não tão refinadas, seja no modo de vestir ou de se comunicar.

### 1.2.2 Meu pai e amigo...

Durante o período que estudou em São Paulo, temos apenas duas cartas enviadas ao pai: uma agradecendo as felicitações do aniversário de 18 anos e outra de teor político. A carta referente ao aniversário foi escrita no mesmo dia que a carta que agradece à mãe. Elas se iniciam da mesma forma: afirmando que tem sob sua vista as cartas que eles lhe escreveram no dia 12 de setembro. Nas duas, também reafirma que seus dias são monótonos, que sente saudades da vida no Rio de Janeiro e de seus pais. Contudo, na carta à mãe, prossegue falando que mesmo nos momentos mais angustiados da vida, para um homem, existe uma “flor”, que vem do “*amor místico trocado de mãe a filho, essa última corda de ouro que quando lufadas malaventurosas rebentam todas na harpa d’alma, derradeira e só permanece ainda*”<sup>92</sup>. Trazendo, assim, a idealização/naturalização do amor materno, superior a todos os outros. Então termina:

---

<sup>90</sup> Apesar de Don Juan e Fausto terem versões mais antigas, consideramos pelas outras citações e pelas epígrafes utilizadas em seus poemas que se trata dos textos do século XIX.

<sup>91</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 14 de outubro de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.143

<sup>92</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 19 de setembro de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.

Adeus, minha mãe, desculpe se levado de uma ideia deixei ir de corrida a pena escrevendo tanto romantismo – o Theophile Gautier disse – de que serve uma lira sem cordas, um coração sem amor? – não é verdade minha mãe, que há flor sem incensos?

Manuel Antônio

Se achar muito romântico – ou muito romanesco – esse bilhete, não ria dele não, que não há rir um seio de mãe do pobre filho – Não é assim? – Não; queime-a antes. E depois vendo essa cartinha flamejar, denegrir-se, enrolar-se e por fim descair pulverizada – pense – pense que eu levei-o bem alegre esse meu dia de anos – que ri-me muito, e muito folgadas me foram horas... no baile da Concórdia...<sup>93</sup>

O tom dramático da carta é cortado pela referência ao baile da *Concórdia*, que de maneira menos inflamada, ainda reafirmaria o tédio do poeta. É interessante notar que a carta em que Álvares de Azevedo reclama da insensibilidade de sua mãe, é a que sucede a esta.

Já na carta escrita ao pai, o tom é mais sóbrio. Agradece as notícias dadas na correspondência anterior e os livros de Direito que encomendou de Portugal. Então, em tom sentimental, mas ainda sério, reclama do seu dia e fala da coincidência dos dois irem dormir na mesma hora:

O meu dia de anos foi-me aqui bem insípido – Passei o dia – só – no meu quarto – e a não ser o baile tedioso da Concórdia nessa noite ficava eu sem festejo – As 11 horas metendo-me na cama abaixei o pano a mais esse ato passado do entremez às vezes tão doloroso que aí me tem ido em 17 anos - ... – Uma singularidade que notei agora lendo sua carta é que nos deitamos quase ao mesmo tempo nesse faustoso dia – Papai manda-me dizer que acaba a carta por serem 11 horas e ter de ir dormir –

Prossegue dando informações sobre a aproximação da volta para São Paulo, provavelmente só no dia 15 de novembro, quase dois meses após essa carta, e afirma que já está cansado do ano “maçante”.

A outra carta que enviou ao pai foi publicada em 1862, como prólogo ao seu discurso de 1850. Entendemos que isso ocorreu devido ao seu teor político. Nela, o poeta nega ter expressado ideias excessivamente liberais ou republicanas.

“A propósito do manuscrito do discurso

Não é intensão nenhuma política a minha... nele. Este discurso não é mais que o desenvolvimento da ideia esboçada no dia 11 de agosto. Falei ai na missão das academias: falo neste da influência política dessa missão. Até aí não mais do que uma dedução de ideias. Quanto ao que falei sobre a instrução pública, sobre o desleixo dos governos de todos os credos no Brasil, bem se vê que nisso não há

<sup>93</sup> Os bailes da Concórdia, como veremos a diante, são símbolo do atraso de São Paulo. Também se repete nessa carta o expediente comum do período de dizer para “queimar” o que foi escrito. AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 19 de setembro de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 129.

ideia nenhuma de liberalismo exagerado e muito menos de republicanismo. As minhas ideias sobre política resumem-se em querer menos palavras e mais convicções, menos alarido de liberalismo e mais instituição asseladas dele. Não digo se a Constituição é boa ou má: ninguém até hoje pôde dar opinião definitiva sobre isso. A Constituição tem sido atirada por todos e em todos os tempos para todos os lados, desde que não tem servido de instrumento para os partidos; e isso não foi só feito pela lei de 3 de dezembro. O que lamento é que a Constituição garanta instrução primária e que ela não se dê; que ela garanta Universidades e que ninguém cure de realizar a máxima fundamental. Creio, portanto, que não há esperar a realização daquilo que sonhou o imperial constituinte e que não pôde objetivar o esparzimento de luz científica pelas massas, que a fizera erguer como as estátuas de argila de Prometeu, da parte, menos dos governos: e por isso o único elemento donde eu posso esperar alguma coisa a esse respeito, são as academias. Teoria é essa repito, que nada tem de revulsiva.”<sup>94</sup>

Observamos claramente a reação ao poder de censura do pai sobre as posições do poeta, mas também sua barganha retórica, para, negando sua intenção política, reafirmá-la e, dizendo não ser um liberal exagerado, reclamar a falta de “liberalismo” dos “liberais”. Também devemos levar em consideração que o pai de Álvares de Azevedo era um político conservador que já tinha exercido as funções de auditor, juiz de guerra, chefe de polícia e deputado geral<sup>95</sup>. Além disso, mantinha relações de amizade com a família de Candido Ladislau Japi-Açu, mandante do assassinato do jornalista liberal Libero Badaró, como vemos em cartas da infância de Álvares de Azevedo em que conta estar passando o dia no sítio deles. Segundo Vicente de Azevedo, o pai do poeta teria chegado até mesmo a ajudar o então desembargador em sua fuga<sup>96</sup>. De forma que afirmar, ainda que timidamente, o liberalismo em uma carta é bastante significativo.

Aqui, apesar da discordância, não vemos um enfrentamento direto, como quando acusa sua mãe de ter sido irônica com ele. É preciso notar que, se a sua resposta é mais polida, a crítica recebida de seu pai se deu no campo das ideias políticas; no caso da carta a mãe, a crítica provavelmente tenha sido sobre seu modo de vida, “seu *speleenético* sentimentalismo”.

A lei de 3 de dezembro, referida na carta como uma das vezes em que a Constituição foi ignorada, trata da Reforma do Código de Processo Criminal, uma das principais realizações do chamado “Regresso Conservador”. A partir dela, o governo

<sup>94</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 3 de julho de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit, p.164.

<sup>95</sup> CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. In. *Itinerários*, Araraquara, nº33, jul-dez de 2011, p. 86.

<sup>96</sup> Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Niterói sem data. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit, p.18 (nota 1); AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Botafogo, 28 de novembro de 1840. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 22; AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Botafogo, 19 de setembro de 1842. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 26; AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Botafogo, 19 de setembro de 1842. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 27.

central passava a ter controle de praticamente todo aparelho administrativo judiciário, à exceção dos juízes de paz. Eles perdiam parte de suas funções, como as de julgar pequenas causas criminais, que passavam à polícia, que, além de investigar, com a mudança, também poderia julgar e aplicar penas. A lei criou a função do “Chefe de Polícia” em todas as capitais das províncias, eles seriam escolhidos pelo Ministro da Justiça e todas as autoridades policiais estariam subordinadas a ele. Também foi criada a função de delegados e subdelegados, que seriam nomeados pelos presidentes de província por recomendação dos chefes de polícia, criando, dessa forma, um controle muito mais rígido do poder central sobre o poder local.<sup>97</sup> Remetemos, então, à carta enviada à mãe, em que reclama da parcialidade do Chefe de Polícia e da possibilidade de uma pessoa que colocaria seus interesses privados à frente do público exercer essa função. Ora, essa escolha veio do poder central, que nesta outra carta é questionado. Assim, notamos que, mesmo que não trate tão diretamente das leis e não nomeie as posições políticas ao se corresponder com a mãe, as suas críticas nas duas cartas mantêm uma base coerente.

O discurso referido foi pronunciado na sessão de instalação da Sociedade Acadêmica Ensaio Filosófico, em 9 de maio de 1850. Álvares de Azevedo iniciou citando o período de decadência de Roma como momento em que se tornou “prostituta de César”, valorizando, em contrapartida, o período da República, o que daria razão ao seu pai em considerá-lo um republicano. Contudo, louvou o papel dos jovens nas revoluções de 1789 e 1830, demonstrando valorizar experiências de monarquias constitucionais, pois não citou a experiência de 1792, quando foi instaurada a Primeira República, na França, no contexto da Revolução, nem a de 1848, quando da instauração da Segunda República após uma revolução política e social que levou à queda da Monarquia de Julho, o que confirmaria a sua afirmação de não ser um republicano ou “liberal exagerado”. O poeta prosseguiu discorrendo sobre a atuação política dos estudantes com o mesmo recurso retórico utilizado na carta, de negar ser uma proposta política, para em seguida afirmá-la:

Senhores. Não a vossa uma missão política – diretamente ao menos, mas o que é a filosofia senão a luz, a luz que como o olhar de Deus se abre sobre o mundo inteiro? O que é senão o progresso? O que é o progresso científico sem o

---

<sup>97</sup> Ver: BETHELL, Leslie; CARVALHO, José Murilo de. O Brasil da Independência a meados do século XIX. In. BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina*. V.3 Da Independência até 1870. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 733-734 e FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994, P.175-176. A lei pode ser consultada através do site: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM261.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM261.htm) .

progresso político? O que é a causa sem o efeito? O que é o progresso senão sanear da grande febre que afana a humanidade?<sup>98</sup>

Tratou da importância da construção de uma filosofia e uma poesia nacional para a existência da pátria, e, finalmente, chegou ao tema afirmado na carta, de caráter explicitamente iluminista (e aparentemente mais aceitável para o pai), em que aborda a instrução pública:

E quando os governos se descuidam; quando a instrução pública é mais irrisão e escárnio que a realização do preceito da lei; quando não há peias que se evitem à popularização do saber, quando se escasseia a instrução primária para as classes baixas, nega-se proteção e melhoramentos para os colégios públicos, e se quer dar caça aos obstáculos pecuniários que vedam a porta das academias às classes pobres – iludindo assim o princípio constitucional, as garantias de instrução feita ao povo; quando enfim; depois de vinte anos de existência livre, os governos não quiseram ainda realizar a promessa do lábaro das nossas liberdades, que nos garante Universidades - tímidos talvez, como os olhos quebrados do doentio, que se dissipe a nuvem de ignorância, que é a parceira do despotismo; agora senhores vem muito a pelo este compromisso pela realização de uma ideia de amor filosófico e avançada luminosa, como aquela espada valente do espírito, de que falava João Huss, o reformador. Os palpites de brasileirismo no coração de nossos governos pode ser que se acordem à voz da mocidade, ao reclamo de toda uma geração nova, que se vá dos pés do altar das letras a perguntar-lhes ao leito do adormecimento: “o que é tanta jura de patriotismo leal de liberalismo profundo? e o que faz tanta gente de todas as crenças políticas, em tamanho tempo de governança?”<sup>99</sup>

Aqui, podemos observar uma forte crítica ao governo imperial e ao partido Liberal, que não coloca em prática o liberalismo, como é descrito na carta. Ao final do discurso, referindo-se à importância da construção de uma filosofia brasileira, exaltou o socialista Pierre Leroux, e criticou o ecletismo de Victor Cousin, filosofia ligada à Monarquia de Julho e que teve grande aceitação no Brasil, inclusive entre os acadêmicos do Largo São Francisco. Isso provavelmente levou o pai a crer que o poeta era republicano ou um “liberal exagerado”, ainda, que, devemos nos lembrar, ele sequer cite a escravidão.

O apuramento de uma nação, desfeita de sua dependência de ideias, livre em seu andar filosófico a sagração de um complexo de crenças e aspiração que forme a nossa filosofia brasileira no século XIX – bela de todo o fogo de entusiasmo, de todo ressumbrar de heroísmo passado – clareado ao reverberar longínquo das esperanças do futuro – não a ciência fragmentária e parasita do passado, pálida cópia do que foi , como o entendeu o ecletismo de Cousin – mas sim a síntese de

---

<sup>98</sup> AZEVEDO, Álvares de. “Discurso pronunciado na sessão da instalação da Sociedade Acadêmica – Ensaio Filosófico a 9 de maio de 1850”. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa* (Org. Alexei Bueno), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 763.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p.765.

um povo, como a querem Pedro Leroux e Gioberti em seus princípios filosóficos (...)<sup>100</sup>

Observamos ainda, como afirma Vagner Camilo, que Álvares de Azevedo, nesse discurso, ao chamar a população para a participação política, defender o acesso universal à educação e, acrescentamos, trazer autores socialistas, aponta para uma visão de liberalismo mais calcada na democracia do que o liberalismo econômico hegemônico entre os bacharéis, conforme estudado por Sérgio Adorno.<sup>101</sup>

É interessante notar que, na produção literária, publicada logo depois de seu falecimento, há situações de intenso erotismo e até algum satanismo, que, aparentemente, não sofreram tantos cortes ou acréscimos da família, como ocorreu com o discurso citado, ao qual foram feitas restrições em razão de suas posições políticas. Ainda assim, mesmo que de maneira menos direta, conforme aponta Cilaine Alves Cunha, a adesão à estética byroniana, que incorporava no seu programa a consciência da degradação social e moral, ligava-se diretamente a uma posição política crítica às injustiças e às hierarquias sociais.<sup>102</sup> Dessa forma, a autora aponta os Discursos e o poema “Rex Lugebit” como “documentos reveladores da adesão de Álvares de Azevedo ao republicanismo”<sup>103</sup>.

Por fim, é importante ressaltar que não podemos afirmar que Álvares de Azevedo falou exclusivamente de política com seu pai, pois encontramos referências sobre a menção a jantares na casa da Marquesa de Santos<sup>104</sup>, além de notícias da avó. Sobre o último ponto lemos:

Queixa-se vmcê de que nada escrevi para o Rio a respeito de minha avó – Apelo para meu pai, em cuja primeira carta que recebeu, verá vmcê que lhe mando dizer o que repito agora – está boa e muito boa - <sup>105</sup>

Ainda assim, podemos afirmar que há diferenças entre o que é tratado com o pai e o que é tratado com a mãe. Prova da existência de um tratamento específico dado às cartas, a depender do destinatário – e das questões de gênero – é dada pelo seguinte trecho, em que Álvares de Azevedo demonstra consciência das diferenças de seus interlocutores:

---

<sup>100</sup> Ibidem, p. 775

<sup>101</sup> CAMILO, Vagner. Op. Cit. p. 81.

<sup>102</sup> CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. Op. Cit. p. 239-243.

<sup>103</sup> Ibid. p. 243.

<sup>104</sup> Grifo do autor, talvez denotando ironia. AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 7 de julho de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 114.

<sup>105</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 26 de maio de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 154.

As razões porque não sigo na barca que daqui sai amanhã, vê-las-á a senhora na carta que escrevi a meu pai; o resultado de meu ato, e a confidência das minhas saudades, eis o objeto desta.<sup>106</sup>

Assim, observamos que tratou um assunto de ordem prática na carta enviada ao pai, ao passo que, descreveu na carta à mãe o que dizia respeito a si.

### 1.2.3 Nhanhã

Conhecemos as cartas enviadas à irmã através das que foram enviadas à mãe, nas quais são citadas. Em uma delas temos explicações sobre o motivo de não ter escrito diretamente a Nhanhã naquela remessa, como observamos no seguinte trecho:

Diga á Nhanhã que eu pretendia escrever-lhe, mas que como é tão preguiçosa de escrever, talvez seja também de ler, e como tem tantos TRABALHOS v. g. ir ao baile, ao teatro, pentear-se, etc, cousas que reconheço essenciais e trabalhosíssimas pode ser que não tivesse tempo para ler a carta. Se a desculpa é má será sempre melhor do que qualquer pretexto que ela tenha de mandar-me. Contudo dê-lhe um abraço que lhe manda o seu irmão e diga-lhe que não se esqueça dele.<sup>107</sup>

Notamos, na reclamação da falta de cartas enviadas por ela, uma ironia com relação ao cotidiano da irmã que, ao seu ver, tinha afazeres menos sérios que os dele. Na descrição dos afazeres de Nhanhã (pentear-se e participar de eventos sociais), observamos uma clara hierarquização de gênero na relação desenvolvida entre eles.

Das cartas enviadas à irmã, temos acesso apenas a uma, de felicitações pelo aniversário dela. Nesta, o poeta comenta que poderia escrever clichês que se dizem em aniversários, mas preferia enfatizar a sorte que ela tem de passar a data no Rio, e de não ter, como ele, de passar o seu dia em São Paulo:

No dia de teus anos que queres que eu te diga?

Que os anos da virgem são como as manhãs das flores? E que na aurora da vida flores e donzelas, cintilantes do orvalho de Deus, tem mais pureza e perfume? Não. Dir-te-ei somente uma coisa. É que lá no Rio vale talvez a pena fazer anos. Numa tarde de primavera, e d'esperança, vivendo e sentindo-se viver, é doce por ventura sentir que mais um ano passou como um sonho, mais um ano de saudade e felicidade.

Aqui não acontece assim. O céu tem nevoas, a terra não tem verdura, as tardes não tem perfume. É uma miséria! É para desgostar um homem toda a sua vida de

<sup>106</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Santos, 1 de novembro de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 173.

<sup>107</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 26 de maio de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 78.

ver ruínas! Tudo aqui parece velho e centenário... até as moças! São insípidas como a mesma velhice!

O dia 12 de Setembro está para chegar. Estou quase não fazendo anos d'esta vez. Adeus, minha irmã. A página nova da vida que se abriu hoje seja tão feliz como a que se fechou ontem. O dia seja belo como a aurora, — o futuro tão suave como a saudade é doce. Adeus!

É a palavra que de entre as taipas em ruínas da *nossa terra* te envia<sup>108</sup>

Percebemos uma distinção entre o que se deveria dizer para uma donzela e o que o poeta, tendo intimidade, diria para a irmã. Assim, passa dos votos de feliz aniversário, para uma descrição da própria vida e às lamentações sobre o aniversário dele.

#### 1.2.4. Meu Luís...

Podemos observar, apesar dos cortes e da existência de cartas às quais não temos acesso, uma relação de forte intimidade entre Álvares de Azevedo e Luís Antônio. O poeta dizia mostrar-lhe poemas que manteve ocultos para os colegas de São Paulo, demonstrando predileção por esse amigo:

Estou fazendo uma imitação em verso do quinto ato do Otelo de Shakespeare. Sou homem das reações, como sabes: dei agora em não mostrar versos a ninguém; e aqui em S. Paulo não há alma viva nem morta que lesse versos meus, exceto os do álbum da O... que remeti-te já. Por isso ainda virgem e inédita a minha imitação, que nem acabada ainda está. É longo demais o que há já feito para que eu possa mandar-te, por isso ficará para outubro, então juntos leremos o meu trabalho.”<sup>109</sup>

Pedia-lhe a opinião sobre seus versos:

agora segue-se uma poesia. Talvez não goste da segunda parte pela transição. Mas lê e verás.

(...)

Talvez, como eu disse no princípio, não gostes desta última parte, não aches muito de teu gosto este byronismo (se é que não denota este epíteto falta de modéstia em mim). Isto chama-se subir aos céus e cair na terra. São asas de Ícaro — cera que o sol derrete. Além disso, tem o defeito de serem um pouco longos.<sup>110</sup>

No trecho, podemos notar a forte preocupação estilística do poeta, tanto ao refletir sobre sua poesia (como vimos, nas cartas à mãe, apesar da ampla gama de citações,

<sup>108</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862, p. 135-136.

<sup>109</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 20 de julho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.99

<sup>110</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 26 de julho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.103-105.

qualifica os textos apenas de bons ou maus) quanto na descrição teórica do efeito produzido pela sua arte, se aproximando, como veremos no capítulo 3, das definições de humor e ironia de Jean-Paul Richter e Schlegel.

A Luís também fez comentários sobre mulheres de sua convivência:

Aqui há duas moças que para mim são as mais lindas e que passam geralmente por isso, uma é a N. M. ... a outra a D. Q.....

A N... é uma dessas moças de cabelos d'ouro e de olhos cor do céu, de faces de rosa e fronte de neves, que parecem a quem as contempla anjos esquecidos na terra a sonhar gozos de outra vida. (...) Porém vista de mais perto esvai-se o encanto: o anjo torna-se mulher.

A outra – a Q... se não é uma beleza, lembra esses ideais poéticos dessas virgens frágeis, desses lírios do vale que um sopro lança em terra: - é uma cópia da Madalena do Dumas – não te lembras? Também é loura, mas seus cabelos tendem mais para castanhos, seus olhos são pardos, sua tez é pálida. Às vezes, no ardor das danças, nos prazeres da conversação, ou no cansaço, suas faces se roseiam, ficam como duas largas pétalas de rosa.

O corpo de N... é de mulher (tu me entendes): apesar de não ser alta, é bastante cheia de corpo, sem sê-lo contudo em demasia. A Q... não é delicada é frágil parece que um sopro a quebraria. Um de seus admiradores disse que ela é mulher para se colocar dentro de uma redoma de vidro e adorar-se de joelhos.

Contudo, Luis, não sinto que eu ame nenhuma delas. A N... pareceu-me um anjo num momento de fascinação. A Q... parece uma santa; e não poderia eu sentir amor por ela: às santas adora-se, mas não ama-se<sup>111</sup>

Há ambiguidade na forma de descrever a aparência delas. As duas são primeiro descritas de maneira atraente e, depois, são notados defeitos. Contudo, são defeitos opostos: N. deixa de ser interessante por ser “mulher” e não um “anjo”; enquanto não se pode amar a Q., por se parecer uma “santa”, isto é, não uma mulher. A crítica à aparência frágil de Q. é um dos poucos momentos da correspondência em que Álvares de Azevedo não valoriza o estereótipo romântico. Nota-se ainda que não temos uma descrição intelectual das mulheres, como nas cartas enviadas à mãe, em que justifica o seu desinteresse pelas moças de São Paulo pelo seu não letramento.

Com intimidade, descreveu a Luís fantasias a respeito de mulheres imaginadas:

às vezes ainda- e hoje na minha solidão é essa minha ventura – quando a mente se embebe no ebrioso de uma cisma, quando me passam n'alma os sonhos de um homem que não dorme, que se chamam poesia, eu ainda sinto reabrir-se meu peito a amores de mulher. Parece que se aquela beleza de olhos e cabelos negros, de largo colo, que lhe flutuam, desatasse com seus dedos macios e finos aquelas sedas do roupão... e eu aí repousasse essa febre da fronte que me dói, esse queimar de um cérebro que me afoga, eu poderia ainda ter vida bastante para desvivê-la aí no voluptuoso de um espasmo, para morrer aí na loucura de um sonho de beijos... E quando, ante uma forma alva de loura, na limpidez de uns olhos

<sup>111</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 11 de maio 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 71

transparentes e azuis como o mar, eu leio o que vai de pureza, o que há de areias d'ouro sob aquele esmalte diáfano de vaga, então, como Faust de Goethe na alcova de Margarida, há uns eflúvios magnéticos que me avivam o já morto palpitar de minhas fibras, oh! Então eu espero ainda...

Mas, em geral, o que às vezes ainda me aviva o pulsar mais trépido do sangue é a voluptuosidade que se me vislumbra numa mulher donairoso, numa daquelas que parecem feitas por Deus como estátuas para rezar-se-lhes ao sopé, para pedir-lhes, como a Vênus lasciva, uma hora – uma só – de gozo...”<sup>112</sup>

Notamos que a descrição é bastante sensual, enfatizando uma mistura de impulso sexual e aparência angelical, sem maiores observações sobre características intelectuais ou de caráter. Mesmo quando a “pureza” é citada, esta é mais ligada a uma abstração imagética do que à virgindade “concreta”. Descrevendo a sensação que poderia sentir se visse alguém assim, cita a visão do *Fausto*, de Goethe, na alcova de Margarida. Dessa maneira, nos remete à percepção do Eterno Feminino goetheano, que, segundo explica Georg Simmel, traz a representação de uma perfeição impossível, pois uniria universais em uma singularidade do objeto amado<sup>113</sup>.

Para Luís, também lamentou o possível sofrimento de sua mãe ao vê-lo triste:

– talvez alguma lágrima furtiva rolou pela face da minha Mãe... Pobre mãe! – não é assim, meu Luís? Pobres (não o crês?) daquelas que vem o filho pender e murchar pálido como os sons daquela música sombria que só ele escuta!”<sup>114</sup>

Com isso, enfatizava e naturalizava mais uma vez o amor materno.

Também reclamou, poeticamente, da distância do amigo, demonstrando sentir saudade:

E bem longos três meses tem ainda de correr até que esta minha saudade se cale. Ela é doce, de certo, que é bem doce o pensamento de ter-se um amigo ainda que ausente: é bem doce, mas duma tristeza despedaçadora que prostra o coração.

‘meus prazeres,  
Foram só meus amigos, - meus amores  
Hão-de ser neste mundo eles somente’  
A. G. Dias.

Se eu quisesse algum dia descrever o sentimento – como experimento – de amizade, não acharia de certo dois versos que o traduzissem melhor<sup>115</sup>

<sup>112</sup>AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 1 de março de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.147

<sup>113</sup> SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos aires: Editorial Nova, 1949, p. 198-199

<sup>114</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 1 de março de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.148

<sup>115</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 20 de julho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 99-100.

E, reciprocamente, respondeu sobre a saudade que o amigo também sentia:

Queixas-te de mim. Dizes-me que te esqueço.  
E contudo não tens razão. Fui e sou teu amigo. Enquanto aqui dentro do peito bater-me quente o coração, teu nome acordará nele uma pulsação, enquanto houver vida em minh'alma, haverá nela uma lembrança tua. Bem vezes to hei dito, na hora senão alegre, ao menos de esperança, to disse e agora, na hora senão triste, ao menos de solidão, eu to repito.”<sup>116</sup>

Em algumas cartas, podemos ver insinuada a possibilidade de uma relação homoafetiva entre Álvares de Azevedo e Luís Antonio e, também, o desejo não realizado do poeta de amar uma mulher. Lemos na carta de 1º de março de 1850:

não irás pois a S. Paulo comigo. Dois anos tive eu lá como provação: era-me o consolo, esperança (ai! que bem pobre esperança que assim tão leviana se foi!) viver lá contigo...

Luís, há aí não sei quê no meu coração que me diz que talvez tudo esteja findo entre nós. Será mentira, uma dessas gotas de fel que se embebem no cérebro com uma loucura? – ou um pressentimento – negro embora – verdadeiro, como o primeiro pio da procelária aos prelúdios do vendaval por mar alto?

(...)

Disse-t’o eu: há uma única coisa que me pudesse dar o alento que me desmaia, uma mulher que eu amasse.

(...)

Adeus, meu Luís. A beleza do espiritualismo é o amor das almas, essa afinação que as palpita uníssonas par a par ainda na separação, ainda quando os sentidos que nos ligam à matéria não tateiam mais o objeto que se ama. Adeus. Assim como eu te amo, ama-me. Não esqueças entre tuas campinas do Rio Grande, ao riso de lábio rosa onde se desvelam pérolas, das tuas patrícias belas, o teu amigo:  
Azevedo<sup>117</sup>

Neste trecho é notável a ambiguidade dos sentimentos do poeta. Álvares de Azevedo, ao mesmo tempo que deseja amar uma mulher e conta isso ao amigo, declara um amor sensual por ele: sente falta de “tatear” o objeto de seu amor, ainda que antes afirme um amor “das almas”, lembrando que o romantismo valorizará a união entre o amor carnal e espiritual, como veremos com maior vagar no capítulo 3. Em seguida, afirma a possibilidade de ser esquecido “nos lábios das patrícias belas”, o que significa dizer que temia perdê-lo para as mulheres que o rodeavam.

Se considerarmos a existência de uma relação amorosa entre eles, a insistência em dizer que não ama nenhuma mulher nesta carta e na carta de 1848 - na qual escreve que

<sup>116</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Correspondência. In: \_\_\_\_\_, 2000, op. Cit., p. 810

<sup>117</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 1 de março de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 146-9.

mesmo vendo as moças “mais lindas” de São Paulo não pode amá-las – ganha mais um sentido. Pode significar a valorização da relação deles, pois, mesmo vendo moças bonitas, continua melancólico escrevendo ao amigo e sentindo a sua falta (Luís não estaria sendo esquecido nos lábios das patrícias belas). Além disso, dialoga com a impossibilidade do amor ideal (típica do romantismo cético ao qual busca se filiar) e de utilizar a incapacidade de amar as moças de São Paulo como uma forma de rebaixar a cidade.

Mário de Andrade sugere que a homossexualidade de Álvares de Azevedo, se ligava ao fato de ter sido criado “entre saias”. Ela é mostrada como explicação do “doentio medo de amar” presente em seus poemas. Como “provas” de sua interpretação, o modernista utiliza as cartas enviadas à mãe, em que comenta o vestuário das mulheres de São Paulo e diz que não as considerava atraentes. Contrapõe aos seus poemas, a escrita “macha” e “saudável” de Castro Alves, que não exporia tamanho “medo de amar”. Consideramos essa leitura errônea, pois apaga características de estilo e apropriações teóricas expostas na obra, para enfatizar o aspecto “psicológico” do poeta, que, na prática, não pode ser mais do que tateado. Entendemos que a obra de arte também é composta por características individuais do artista, mas essas características são mediadas por outros elementos, como os acima citados. Mas, tratando-se da análise das cartas, consideramos fundamental buscar estabelecer o tipo de relação que unia os correspondentes, pois ela dá a tônica do que irá ser dito: não se espera que alguém fale da mesma forma com a mãe e o melhor amigo; nem que trate da mesma maneira um amigo com quem mantém relações amorosas e um simples colega. A patologização da homossexualidade realizada por Mário de Andrade em seu artigo também causa grande desconforto, ainda que reconheçamos o anacronismo no qual podemos incorrer com esta afirmação.<sup>118</sup>

Ressalvamos que eram comuns, no período, as declarações entusiasmadas de afeto entre homens, como é notável na correspondência de Gonçalves Dias ao seu amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, na década de 1840. Contudo, mesmo sendo um número muito maior de cartas, não vemos declarações tão ardentes quanto às de Álvares de Azevedo para Luís.<sup>119</sup>

Peter Gay, ao tratar das relações homossexuais no período vitoriano, comenta as amizades apaixonadas nascidas na adolescência (como é o caso de Álvares e Luís, que se

---

<sup>118</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 221-152.

<sup>119</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. *Correspondência ativa de Gonçalves Dias*. Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1971, volume 84. Rio de Janeiro, 1964.

conheceram no Colégio Pedro II) e a troca de cartas calorosas entre pessoas do mesmo sexo:

Amizades apaixonadas iniciadas na adolescência muitas vezes sobreviviam à passagem dos anos, à provação da separação física, até mesmo ao trauma do casamento do outro. Mas essas ligações duradouras eram geralmente discretas, e, de qualquer maneira o século XIX nutria uma simpatia singular pelo uso da linguagem calorosa entre os amigos. O culto à amizade, que se originou na segunda metade do século XVIII, mas continuou a florescer, sem perder a força, durante boa parte do século XIX permitia que homens declarassem seu amor por outros homens – ou as mulheres por outras mulheres – com plena impunidade. Geralmente, é bem verdade, os abraços e os beijos que os amigos trocavam não passavam de efusões meramente epistolares. Isso explica por que a ideologia autoprotetora que afirmava a inocência da amizade, por mais calorosa que fosse, permaneceu basicamente intacta por muitas décadas.<sup>120</sup>

Nesse capítulo, o historiador afirma que, quando não claramente publicizadas, as relações homossexuais eram ignoradas, e que eram comuns, principalmente nos colégios, entre os alunos<sup>121</sup>. Ele ainda enfatiza que as declarações de amor feitas a outros homens muitas vezes eram concomitantes a declarações feitas a mulheres, como vemos na carta de Álvares de Azevedo a Luis.<sup>122</sup>

Como já afirmamos, é notável nessas cartas um apego formal, mesmo que ao final às vezes lamente não as ter revisto, construindo para si a ideia de “gênio” poético romântico, que escreve diretamente o que sente, como observamos no seguinte trecho da já citada carta de 1850:

Quis reler minha carta para emendar algum erro que aí resvalasse no andar da pena, mas achei-a tão longa que faltou-me o ânimo: Demais a letra saiu tão má que quase a não entendo. Se não entenderes também atira ao fogo este papel. Pouco ou nada perderás com isso. Será um quarto de hora de menos perdido.<sup>123</sup>

Também vemos a representação clara do que podemos imaginar por “poeta romântico” no seguinte trecho:

Versos, Luís! pedes-me versos meus! Pudera-tos eu dar para ler se aqui estivesse, até enjoar-te; mas nasceram-me eles, como esses sentimentos d’alma que um importuno quebra, como um desses sonhos doirados que em meio se apagam.

<sup>120</sup> GAY, Peter. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. Vol. 2. A Paixão terna. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 190.

<sup>121</sup> Essas relações também são descritas no romance do realista brasileiro de caráter autobiográfico, *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

<sup>122</sup> GAY, Peter. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. Vol. 2. A Paixão terna. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 177-186.

<sup>123</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 1 de março de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p. 149

Para mim ali há uma tradução, embora infiel, um reflexo, embora embaciado, do que se me passa aqui no fundo d'alma; para os outros, para ti mesmo que não classifico entre os outros, talvez nada lá haja, talvez aches frios e secos, quando ao escrevê-los nem sabes quanta quente lágrima orvalhou-me o papel! Perguntas-me por que não te deixei meus versos. Dir-to-ei. Não foi falta de confiança em ti, longe de mim, longe de ti tal ideia. Mas tu vês, Luís, aqui nesta minha solidão, neste exílio de tudo quanto de caro para mim vive aí nesse mundo, só eles me restam, neles acho eu muita recordação doce, muita lembrança de cismada ventura, Acontece, às vezes, que depois de lê-los eu os atiro fora, às vezes rasgos, mas ao menos antes me haviam eles concedido sonhar; e, as vezes, ao lê-los uma lágrima fresca me corra do mar de dor que alaga o cérebro.....<sup>124</sup>

A imagem de poeta romântico destoa fortemente da linguagem política pragmática que tenta apresentar na carta escrita ao pai. Também aqui notamos diferenças em relação às escritas à mãe, nas quais, apesar de vermos constantemente a afirmação do seu *spleen* (típico do gênio romântico), também notamos a construção da imagem do aluno exemplar, que destoaria do contexto byroniano de valorização da vida desregrada.

Ainda que nessa carta, escrita em São Paulo, diga que se sente num “exílio”, não temos uma descrição concreta da cidade, como veremos nas cartas enviadas à mãe. Mesmo a motivação do seu tédio, quando explicada a Luís, é abstrata. A referência ao “exílio” liga-se à saudade e ao fato de sentir-se fora de lugar; não é concreta como o desagrado de viver em uma cidade com bailes antiquados e calçadas mal-ladrilhadas. A única imagem de São Paulo que descreve ao amigo é da natureza sombria e bela (quase elogiosa) a algumas léguas da cidade, mais uma vez remetendo ao byronismo.

Anteontem partiu para Santos o... – um bom velho. Eu e mais rapazes o acompanhamos até légua e meia de distancia. Era noite quando voltámos. O céu estava nublado e escuro. Só se via, dum amarelo avermelhado, a estrada até uns vinte passos, perder-se no escuro das matas negras: parecia uma ponte em lago de lampiões, abalados pela ventania, pareciam esses meteoros efêmeros que se levantam das paludes e que as tradições do norte da Europa julgavam espíritos destinados a distrair os viandantes, a correrem sobre o pântano imenso e preto... ou estrelas de fogo faíscas de alguma fogueira do inferno semeadas sobre campo negro. E do outro lado, à minha esquerda, uma barra vermelha se estendia formando do lado do poente um segmento de circulo no horizonte e semelhava um reflexo de um incêndio imenso que alastrasse um lado do globo.

Eu parei o cavalo e admirei! Tinha ido com outros e, tendo galopado, os outros ficaram-me no caminho. Parei e admirei esse espetáculo belo! Essas nuvens cor de cinza e esfumadas! Esse céu ermo de estrelas..., E a brisa balsâmica embatia e sacudia, estremecendo as capoeiras e silvava nas arvores, nos outeiros; e sozinha, por entre a mudez da noite que se aproximava, uma ave desconhecida descantava o seu hino de adeus ao dia que morrera nas trevas...

E então, meu Luís, eu senti como que exalar-se de mim também um hino de tristeza, languido como um adeus, mas se de lagrimas menos amargas. E esse

<sup>124</sup> Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Correspondência. In: \_\_\_\_\_, 2000, op. Cit., p. 810

cântico esse pensamento tão doce a incensar-me era uma ideia de saudade: eras tu.<sup>125</sup>

Enfatizando a natureza estética das cartas publicadas por Luís, lembramos que no poema “Minha Terra” há uma descrição muito parecida da cidade:

Amo o vento da noite sussurrante  
 A tremer nos pinheiros  
 E a cantiga do pobre caminhante  
 No rancho dos tropeiros;  
 (...)
 E a névoa e flores e o doce ar cheiroso  
 Do amanhecer na serra,  
 E o céu azul e o manto nebuloso  
 Do céu de minha terra<sup>126</sup>

A descrição de São Paulo como um lugar de passagem, aqui marcada pela presença do caminhante e do tropeiro, enfatizando o olhar a partir das elevações do relevo, foi recorrente desde os relatos de Saint Hilaire, de 1819, tornando-se fundamentais para a criação do imaginário a respeito da São Paulo Colonial<sup>127</sup>. Entendemos que esse princípio de tradição, já reconhecido por Álvares de Azevedo, se junta a sua experiência na cidade e à valorização da natureza sombria relacionada com a expressão de um projeto literário ligado ao romântico alemão Jean-Paul Richter – citado em *Macário*<sup>128</sup> – que contrasta a poesia do sul (solar) e a do norte, descrita de maneira bastante similar à de Álvares de Azevedo:

No se encuentra más serenidad particular en la vida del Norte que en el cielo que la cubre; en médio de nuestros más belos días de invierno hay alrededor nuestro grandes sombras de la tarde, físicas y morales<sup>129</sup>

Notamos que Álvares de Azevedo se apropria desses elementos literários na construção que faz da experiência descrita na carta. A correspondência, como já foi dito, é uma importante ferramenta para a construção de si e, tratando-se de um autor do

<sup>125</sup> Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 19 de julho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit, p. 99.

<sup>126</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. Lira dos Vinte anos. Op. cit, p. 75.

<sup>127</sup> MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloísa. *Arcadas*. Largo São Francisco. História da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos / Alternativa, 1999, p.15.

<sup>128</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário*. In: \_\_\_\_\_. *Macário – Noite na taverna*. (Cilaine Alves Cunha org. e posfácio). São Paulo: Globo, 2007, p.60.

<sup>129</sup> RICHTER, Jean-Paul. *Introducción a la estética*. Madrid: Editorial Verbum, 1991, p. 75-76.

romantismo, concordamos com a afirmação de José-Luis Diaz de que “*la recherche de son identité propre et la construction de son identité auctoriale sont deux processus intimement liés*”<sup>130</sup>. Dessa forma, ao mesmo tempo que Álvares de Azevedo busca construir uma imagem de si ao amigo, também se define enquanto autor<sup>131</sup> nessas cartas, legitimando e se apropriando de temáticas próprias do romantismo nessa construção. Analisando a correspondência do jovem Balzac, o crítico francês afirma:

*La correspondance, ce dispositif d'écriture dont le versant « pragmatique » est si manifeste, permet à l'écrivain de se choisir des comparses. Sorte d'« adjuvants d'auctorialité » : conseillers parfois, mais d'abord témoins de sa naissance, de son advenir programmé à la littérature. Ainsi, pour le jeune écrivain, se « dire » par lettre – plus encore que par toute autre forme d'écriture intime –, c'est « faire ».*<sup>132</sup>

Desse modo, no caso de Álvares de Azevedo, principalmente na correspondência com Luís, é evidente a construção de sua identidade literária e a escolha de um daqueles que acompanhará esse desenvolvimento, intrinsecamente ligado à construção que faz de si.

<sup>130</sup> DIAZ, José-Luis. *Devenir Balzac*. L'invention de l'écrivain par lui-même. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 2007, p. 9.

<sup>131</sup> Diaz reflete sobre a questão da “autoria” negando tanto a visão biografista de que a obra corresponde exatamente ao eu que a escreve, quanto a radical negação desse sujeito na obra:

« *Pour repenser l'« espace auctorial », nous avons vu qu'il convient d'abord de ne pas le réduire à l'« homme » ; mais il convient aussi de ne pas le réduire à l'inverse, à une simple fonction linguistique : celle d'un pur « sujet d'énonciation », dont l'existence se limiterait à des marques textuelles. Car s'il est vrai de dire avec Benveniste et la pragmatique contemporaine que rien ne permet de conclure, à partir de telles marques d'énonciation, à la présence d'un sujet existentiel doué de substantialité, il n'en est pas moins faux de croire, par un immanentisme ravageur, que tout se réduit à un jeu de pronoms de noms propres et de déictiques.* »

Para ele, a instância autoral é composta por três planos que se entrecruzam e se superpõem, formando o “espaço-autor”. São eles: o *real*, o *textual* e o *imaginário*.

O *real* traz o sujeito biográfico do autor, o “*homme de lettres*” que é uma pessoa do mundo, carregando a parte concreta da atividade literária. O *textual*, que ele chamará de “autor”, representa o “eu” do texto, não um “ser do mundo”, mas uma instância nominal. O *imaginário*, chamado de “*écrivain imaginaire*”, consiste na atividade do autor, os estereótipos que compõem a sua imagem de escritor, dentro dos quais o autor é visto e produz sua representação, mas reitera:

*Mais qu'on s'entende bien : cela [l'écrivain imaginaire] ne veut pas dire un être idéal, virtuel, inexistant. Tout au contraire. Car cet écrivain imaginaire que le romantisme met au centre de l'aventure devient, tout au contraire, une présence substantielle déterminante. La réalité la plus vive du nouvel espace littéraire, c'est lui. Aussi les images de l'écrivain qui se multiplient au cours de cette époque ne sont-elles pas de simples re-présentations – médiates, secondes, structurellement négligeables. Ce sont des dispositifs identitaires, par lesquels les écrivains tentent de signaler leur « position ». En d'autres termes, Il ne sera pas ici question seulement de représentations, d'images après-coup, mais bien de « scénographies auctoriales », matricielles et structurantes.*

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire*. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. Paris: Honoré Champion Editeur, 2007, p. 5,16-18.

<sup>132</sup> DIAZ, José-Luis. *Devenir Balzac*. L'invention de l'écrivain par lui-même. Op. Cit. p. 16-17.

Contudo, não podemos afirmar que somente assuntos etéreos tiveram ênfase nas cartas trocadas com o amigo, nem que, diferentemente das cartas enviadas à mãe, não tratou de assuntos cotidianos, como os detalhes sobre os bailes, por exemplo. Como foi mostrado, Luís realizou diversos cortes nas cartas que recebeu antes de torná-las públicas, e vemos, por exemplo, na carta de 27 de agosto de 1848 o seguinte desfecho: “*Meu Luís, por agora adeus. Quando vier do baile contar-te-ei alguma coisa que me impressionar mais por lá*”<sup>133</sup>. Contudo, não temos o prosseguimento da carta. Os apontamentos feitos por Peter Gay, citados acima, nos ajudam a entender como, em meio a tantos cortes, trechos tão íntimos foram reproduzidos.

Por fim, não podemos passar despercebido que o poeta inicia as cartas com: “Luís” ou “Meu Luís” e em uma delas “*My dearest*”, e que, contudo, sempre assina somente “Azevedo”, diferentemente das cartas à mãe, as quais assina como “Seu filho do coração”, “Manuel Antônio” ou “Maneco”.

É notável que, apesar das divergências de tom, a principal consonância entre as cartas é o seu *spleen*, na maior parte das vezes causado pela cidade de São Paulo. Mas nem sempre isso ocorre, visto que, em carta escrita do Rio de Janeiro, conta a Luís:

“todos aqui me estranham este ano o taciturno da vida e o peso da distração que me assombra. O meu viver solitário, fechado, só no meu quarto, o mais das vezes lendo sem ler, escrevendo sem ver o que escrevo, cismando sem saber o que cismo – talvez alguma lágrima furtiva rolou pela face da minha Mãe...”<sup>134</sup>

Isso nos traz a ideia de uma “tristeza programática”, nem por isso mentirosa. A correspondência com Luís é marcada por um forte emaranhamento entre as questões de ordem poética e de ordem pessoal, ainda que traços de seu estilo sejam perceptíveis em toda a correspondência. Também é notável por ser a única em que temos uma relação de plena simetria, tanto etária, quanto de gênero, visto que a carta trocada com o primo é demasiado curta e não nos trouxe elementos relevantes para esta pesquisa.

Sobre a assimetria etária nas correspondências e os tipos de hierarquia que ela cria, destaco a situação de “jovem” de Álvares de Azevedo nas correspondências estudadas, apesar da noção de infância, juventude, vida adulta e velhice ser variável ao longo da História<sup>135</sup>. Nesse momento, como rapaz branco e rico, que estudava Direito,

<sup>133</sup> Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Correspondência. In: \_\_\_\_\_, 2000, op. Cit., p. 807-809.

<sup>134</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 12 de junho de 1849. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit, p.148

<sup>135</sup> Philippe Ariès, em seus estudos sobre a infância e a juventude, afirma que a noção de uma época da vida específica, identificada com um período em que se realiza um rito de passagem, antes da vida adulta, existiu

era dessa maneira que Álvares de Azevedo era visto. Sua situação social é a de estudante, que ainda depende financeiramente dos pais, a quem se reporta com frequência, pedindo conselhos, justificando posicionamentos políticos e reclamando da cidade. Esses exemplos compõem a sua situação de “jovem”. Contudo, não é mais um menino, como quando passou a sua primeira estadia de estudos em São Paulo e ficou sob a tutela de seus tios, que permitiam ou não que ele fosse para festas ou jantares<sup>136</sup>. Também é importante destacar, como afirma Antonio Candido, que uma das tópicas de sua poesia é a imagem do jovem-velho, que embora tenha consciência da juventude, não tem mais esperanças no porvir e sente-se envelhecido<sup>137</sup>.

Não objetivamos aqui conhecer quem era o “verdadeiro” Álvares de Azevedo, mesmo porque isso seria impossível; contudo, acreditamos que a forma como pretendeu se apresentar liga-se diretamente à forma como buscou apresentar as mulheres que descreveu: um estudante dedicado não se interessaria por uma mulher que não fosse tão intelectualizada como sua mãe e principal correspondente; por outro lado, um rapaz com “gênio romântico”, que traz suas percepções do cotidiano em conformidade com um projeto estético de romantismo e que reafirma seu amor pelo amigo a quem escreve, não o convenceria dizendo que simplesmente não se interessa pelas moças que conhece por elas não serem inteligentes nem apresentarem a forma mais bela. Seria demasiado

---

em comunidades primitivas, mas que, nas sociedades ocidentais, durante a Idade Média, foi apagada. As crianças, logo que deixavam de necessitar dos cuidados mais imediatos da mãe, muito antes da puberdade, já passavam a conviver em meio aos adultos sem maiores distinções. No início da idade moderna, em um processo lento, começou a surgir um tipo de escolarização mais longo que acabava por separar a criança do adulto. Para consolidação desse processo, foi fundamental a ideia de educação moderna, surgida no século XVIII, que via a criança e o jovem como depositários de valores essenciais do “homem-total”, o que levaria esse período da vida a ser valorizado e alongado, de modo que a escola, onde os jovens estavam separados dos adultos, era o espaço ideal para isso (essa noção de um momento a ser preservado seria diferente das comunidades primitivas, em que apenas marcaria uma passagem, se aproximando mais com a iniciação no serviço militar). Por caracterizar esse momento como um caminho até chegar a vida adulta, Ariès o denomina “purgatório escolar”. Para ele, o primeiro grande impulso de escolarização ocorreu no início do século XIX e seria responsável pelo aparecimento da primeira juventude consciente dela mesma. Essa tomada de consciência seria acompanhada de uma doença: o mal do século, expresso em obras românticas. O historiador das mentalidades aponta que, nesse período, o surgimento da juventude e de sua primeira crise esteve restrito à burguesia, tornando-se completo só com a ampliação da escolaridade no século XX. O autor afirma ainda que foi fundamental para o surgimento da noção de “juventude” não somente a autoconsciência desse período, mas também a lembrança nostálgica dos adultos devido à nova noção do “homem-total”. ARIÈS, Philippe. *Essais de Mémoire*. 1943-1983. Paris: Seuil, 1993, p. 274-279, 281-283.

<sup>136</sup> “A marquesa no dia que eu fui levar-lhe a carta e ontem, me pediu que fosse lá passar algum domingo, e como Tio José custou mesmo ontem a me dar licença para ir e disse que deixou ontem sem exemplo, porque diz que v.mcê não quer que eu jante fora.”

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 5 de setembro de 1844. In:\_\_\_\_\_. Op. Cit, p.38.

<sup>137</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. V.2 (1836-1880). São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia. 1975, p. 179.

racional para o amor romântico, sendo, nesse caso, importante ressaltar algo de abstrato nessa negação.

### 1.3. Os cenários: São Paulo e Rio de Janeiro e suas redes de sociabilidade.

Para compreendermos as representações das mulheres feitas na obra literária e na correspondência de Álvares de Azevedo, consideramos de fundamental importância pensar as redes por onde elas circularam e como se relacionavam com a forma de sociabilidade vivenciada pelo poeta nas cidades em que viveu.

#### 1.3.1 São Paulo e Rio de Janeiro e suas mulheres desvalorizadas ou desejadas

Como observamos nas cartas, principalmente aos familiares, as mulheres descritas pelo poeta e seus destinatários estão situadas em cenários bem definidos. Assim, as representações exageradamente positivas, no caso do Rio, ou exageradamente negativas, no caso de São Paulo, ganham peso, ao pensarmos que seus interlocutores e suas “personagens” fazem parte da composição desse quadro. Lemos em carta escrita durante o segundo ano da faculdade:

Enquanto no Rio reluzem esses bailes a Mil e uma noites, com toda sua magia de fulgências e luzes, por aqui arrasta-se o narcótico e cínico baile da Concórdia Paulistana.

Nunca vi lugar tão insipido, como hoje está São Paulo. – nunca vi cousa mais tediosa e mais inspiradora de spleen – se fosse eu só que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia – mas todos pensam assim – a vida aqui é um bocejar infinito.

Nem há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedades – parece isto uma cidade de mortos – não há nenhuma cara bonita em janela, só rugosas caretas desdentadas – e o silêncio das ruas só é quebrado pelo ruído das bestas sapateando no ladrilho da rua.<sup>138</sup>

As luzes e os bailes do Rio de Janeiro contrastam com o “baile narcótico” e o silêncio das ruas de São Paulo. Ao discutir a apreensão historiográfica a respeito da cidade, Maria Stella Brescianni define-a como uma experiência visual:

As cidades são antes de tudo uma experiência visual. Traçado de ruas, essas vias de circulação ladeadas de construções, os vazios das praças cercadas por igrejas e edifícios públicos, o movimento de pessoas, a agitação das atividades concentradas num mesmo espaço. E mais, um lugar saturado de significações

<sup>138</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 12 de junho de 1849. In:\_\_\_\_\_. Op. Cit, p.110.

acumuladas através do tempo, uma produção social referida a alguma de suas formas de inserção topográficas ou particularidade arquitetônica.<sup>139</sup>

As calçadas mal ladrilhadas de São Paulo compõem com as damas e os bailes desinteressantes uma imagem para o tédio de Álvares de Azevedo. Na época do poeta, o Rio de Janeiro, enquanto corte, já vivia hábitos como o passeio público, o teatro e os bailes como espaços de flerte, mas estes não haviam se confirmado por todo o país. Ainda assim, a cidade onde reluziam “os bailes a Mil e Uma Noites” só teria saneamento básico a partir da década de 1860. Em meados do século, ainda eram comuns febres endêmicas, que se proliferavam com as chuvas de verão; havia uma grande quantidade de mortes de mulheres e de bebês nos partos, realizados majoritariamente por parteiras<sup>140</sup>. A mortalidade infantil era altíssima e foi narrada no poema *Anjinho*, feito por Álvares de Azevedo sobre um irmão, dialogando com a tradição da ideia de que as crianças mortas se tornavam anjos e iriam ao céu sem pecados<sup>141</sup>.

São Paulo, mesmo com a Academia de Direito, fundada em 1827<sup>142</sup>, que mudara profundamente a vida cultural da cidade, com alunos vindos de todas as partes do Brasil<sup>143</sup>, criando repúblicas, teatros, revistas literárias, discutindo estética e política, não passava por uma transformação tão abrangente. A cidade ainda estava longe da pujança que alcançaria com o ciclo do café e a passagem das estradas de ferro. A viagem do Rio de Janeiro a São Paulo também era longa, visto que o caminho mais comum era ir de barco até Santos e lá subir a serra por mulas. Esse distanciamento enfatizava a sensação de exílio do poeta.

Separamos, a seguir, três trechos que ajudam a compor a relação entre as mulheres e a cidade. Eis o primeiro:

... pois resolvi-me dançar só com uns pares certos dos quais não prescindo e em desdouro meu ou de São Paulo seja dito que nem são da terra – são Xavieres –

<sup>139</sup> BRECIANNI, Maria Stella M. “História e Historiografia das cidades, um percurso” In: FREITAS, Marcos Cezar de (org). in. *Historiografia Brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto; Bragança Paulista: USF, 2000, p. 237.

<sup>140</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem no Império” In, *História da vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 67-71.

<sup>141</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. Lira dos Vinte Anos. Op. Cit. p. 59-61

<sup>142</sup> As discussões sobre a cidade que receberia a faculdade de direito, prevista na Constituição do Império, apontavam como “vantagens” de São Paulo, além do clima ameno, elementos vinculados ao seu pouco desenvolvimento: O baixo custo de vida e a falta do que fazer (os estudantes não se dispersariam). Ao pensar em desvantagens chegaram a referir-se ao “sotaque desagradável”, que poderia ser contraído pelos estudantes. MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloísa. *Arcadas*. Op. Cit. p. 26.

<sup>143</sup> Até 1875, 74% dos alunos do Largo São Francisco vinham de fora de São Paulo. MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloísa. *Arcadas*. Op. Cit. p.30.

Olympia – e Milliets – que são todas santistas – Enquanto a gente daqui só uma vez na vida danço com as Brigadeiras (Pintos) ou com a filha do Pacheco – (que seja dito entre parêntesis é uma menina de 13 ou 14 anos que vai aos bailes de calças – non obstante o que dizem (se não são más línguas macacos as mordam que a mim, que só repito alheios ditos) direi q. está pedida em casamento para daqui 3 anos pelo Moreira Pinto – Conhece?<sup>144</sup>

No excerto, observamos uma separação entre as moças com as quais vale a pena dançar – as que não são de São Paulo – e as da cidade, sobre essas fazendo valer uma exceção que, ainda assim, é rebaixada frente às outras: ela tem apenas 13 ou 14 anos e usa calças, o que faz com que cause espanto no poeta o fato de ela já estar prometida em casamento.

...ir a bailes para dançar com essas bestas minhas patrícias, que só abrem a boca para dizer asneiras, acho que é tolice. Não julgue vmcê. que falo com exageração – a moça, senão a mais bonita, a estatua mais perfeita em tudo, uma Belisária (mineira) é uma estúpida q. diz – *nós não sabe dançá pôque, etc.* e contudo é uma beleza, mas  
É uma estátua estúpida e sem vida –  
como diz o soneto do Octaviano - <sup>145</sup>

Nesse segundo excerto, observamos uma generalização entre as moças da cidade: nenhuma, nem mesmo a mais bonita, fala corretamente, e por isso o poeta não se interessa por elas. Também podemos entender, pela oposição implícita, que, em sua visão, as moças que vão aos bailes do Rio de Janeiro não seriam assim, e que, entre elas, Álvares de Azevedo enquadraria as mulheres de sua família, com as quais ele dialogava constantemente e que tinham opiniões que lhe interessavam.

O não letramento das moças de São Paulo (lembrando que estamos falando das elites) é questionável quando nos deparamos, por exemplo, com a existência, em 1848, do periódico *Violeta*, citado por Helder Garmes em seu estudo sobre as Sociedades literárias e os Periódicos Acadêmicos em São Paulo. Era um semanário de quatro páginas dirigido ao “belo sexo”, com conteúdo literário, que contava com textos de escritores que também colaboravam com o *Ensaio Literários* (periódico acadêmico). Garmes traz luz a mais dois periódicos femininos, *A Camélia*, de 1852, e *Lírio*, de 1860, e aponta para o fato de que provavelmente as moças também liam os periódicos que tinham como público-alvo os estudantes, visto que parte frequente do conteúdo eram poemas

<sup>144</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 11 de junho de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.82

<sup>145</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 4 de agosto de 1848. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit, p. 106.

endereçados a musas paulistanas<sup>146</sup>. Assim, entendemos que a insistência na desqualificação dessas moças nas cartas enviadas à mãe é uma forma de enfatizar suas saudades e o desagrado que a cidade lhe causava; e também uma forma de, pela negativa do terceiro, elogiar as mulheres com quem falava, visto que, mesmo que também critique as mulheres paulistanas para Luís, essa crítica ocorre em tom menos mordaz. Finalmente, no terceiro trecho lemos:

Quanto a outros divertimentos – nichts – só andar pelas ruas dando toadas nas pedras – cousas em que nada se ganha a exceção de calos e roturas nos sapatos – Reduzido a ficar em casa por não ter sequer aonde ir, e não achar prazer em andar correndo ruas, acho-me maior insipidez possível ansioso de deixar essa vida tediosa do mal-ladrilhado São Paulo<sup>147</sup>

Nessa citação, a vida noturna da cidade, que já havia sido desqualificada nos momentos anteriores, é mais uma vez negada, pois não valeria nem “gastar os sapatos”. Assim, para ele, as moças “bestas” se juntam aos “bailes arcaicos” e às “calçadas mal-ladrilhadas” para compor a imagem de tédio enfatizada na correspondência.

As calçadas de São Paulo, citadas com frequência nas cartas de Álvares de Azevedo, também são mencionadas em outros documentos do século XIX, como no relato do memorialista Francisco de Assis Vieira Bueno, que afirma que “a cidade tinha poucas ruas empedradas, e o calçamento dessas era péssimo, por ser feito com pedras não aparelhadas; e, além disso, de má qualidade para semelhante aplicação por ser pouco resistente, e muito irregular na forma”<sup>148</sup>. Na historiografia, as calçadas também ganham relevo quando Maria Odila Leite Silva Dias, em *Quotidiano e Poder*, as cita ao questionar o encarceramento da mulher paulistana. Ela afirma que as mulheres escravas ou trabalhadoras livres pobres participavam ativamente da vida urbana da cidade, e as ricas realmente pouco saíam, mas os homens ricos também não, tendo em vista a má qualidade dos espaços de passeio e das calçadas. De forma que os passeios das elites, para homens e mulheres, eram mais limitados à realização de visitas<sup>149</sup>.

De maneira ambígua, São Paulo também é a cidade de sua mãe (sempre tratada como uma mulher culta); é o local onde foi realizada a maior parte de sua produção

---

<sup>146</sup> GARMES, Hélder. *O romantismo paulista*. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006, p. 126-128.

<sup>147</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 7 de julho de 1850. In: \_\_\_\_\_, Op. Cit. p.114.

<sup>148</sup> BUENO, Francisco de Assis Vieira. A cidade de São Paulo – Recordações evocadas de memória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org.). *Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 2013. p.159.

<sup>149</sup> DIAS, Maria Odila Leite Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984, P. 68.

artística, muitas vezes servindo de cenário, como vemos exemplarmente em *Macário*<sup>150</sup> (de modo negativo) ou em *Minha terra*<sup>151</sup> (de modo positivo); é o espaço onde pode encontrar a paisagem ideal para o *spleen*, motivo de sofrimento e inspiração; além de poder tratar, de maneira mais aberta, de temas políticos, como vimos na reprimenda do seu pai, e estéticos, lembrando que a cidade foi palco de um romantismo bastante diverso do proposto pelo IHGB. Enfatizamos que Álvares de Azevedo se tornou um ícone do romantismo paulista, mesmo também tendo estudado no Colégio Pedro II, onde lecionaram figuras-chave de nosso romantismo oficial como, por exemplo, Gonçalves Dias, Gonçalves Magalhães e Araújo Portoalegre. Refutou o romantismo nacionalista idealizado por eles no IHGB e criticou-o ironicamente com seus colegas nas sociedades literárias de São Paulo.

Essa percepção dupla da cidade de São Paulo, composta tanto pelas “luzes” vindas da forte produção intelectual da cidade repleta de jovens estudantes, quanto pelas “sombras” de sua precariedade material, a partir da obra de Álvares de Azevedo, foi estudada por Ana Edite Montoia, que compara o olhar noturno do poeta sobre a cidade com o de Baudelaire sobre Paris. Nas duas obras, encontramos uma visão fantasmagórica da cidade, o eu lírico encontra-se rodeado por alucinações e sobras advindas do tédio de viver e também das longas doses de conhaque e charuto, para Álvares de Azevedo, e de vinho e haxixe, para Baudelaire. A experiência tensa da modernidade ligada ao espaço urbano também seria um ponto de encontro.<sup>152</sup> Contudo, ressalvamos que, se para Baudelaire Paris é um mundo denso, povoado, repleto de vitrines, em que “tudo” podia

---

<sup>150</sup> Lemos o seguinte diálogo em *Macário*:

SATÃ: Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia: iluminada, mas sombria como uma essa de enterro.

MACÁRIO: Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

SATÃ (boceja): Ah! É divertida.

MACÁRIO: Por acaso há mulheres ali?

SATÃ: Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, e os soldados são padres, os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isso salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.

MACÁRIO: Esta cidade deveria ter teu nome.

SATÃ: Tem o nome de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de *spleen*, ou alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas.

Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário*. In: \_\_\_\_\_. *Macário – Noite na taverna*. (Cilaine Alves Cunha org. e posfácio). São Paulo: Globo, 2007, p.41-42.

<sup>151</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Lira dos Vinte anos*. Op. Cit. p. 75.

<sup>152</sup> MONTOIA, Ana Edite Ribeiro. *Espaço urbano e política em São Paulo no século XIX*. 1991. 309f. Dissertação (mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 35-81.

desfilar ao seu olhar enquanto flanava pela cidade, onde podia ver e se admirar com a “Passante” que se perderia no meio da multidão; a São Paulo de Álvares de Azevedo, ao contrário, é o vazio, onde se anda, anda e não se encontra “viva alma”, onde a conversa das moças o entendiam e, daí, o seu sentimento, não menos romântico, de incompletude e tédio diante da realidade.

### **1.3.2 As redes de sociabilidade e a criação de expectativa sobre o comportamento feminino**

Em São Paulo, Álvares de Azevedo teve a possibilidade de ser visto não apenas como Maneco, filho de uma família rica da corte, mas de ter o seu próprio espaço social, como estudante em uma cidade repleta de filhos das diversas oligarquias regionais do Brasil; e de jovens de classe média, que deveriam “se virar” para viver com uma renda reduzida, o que chegou a ser tema de poemas de Álvares de Azevedo<sup>153</sup>. Assim, nessa nova rede de sociabilidade, fortemente amparada em discussões estéticas – como podemos notar pela construção de “sociedades literárias” por alunos do Largo São Francisco –, atuava de modo a construir uma imagem de si mesmo, o que é possível observar em suas cartas, ainda que de maneira fragmentária.

Nesse sentido, consideramos útil pensar na noção de sociabilidade. De acordo com a definição do historiador francês Jean-François Sirinelli,

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente dominantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar.<sup>154</sup>

O autor também discorre sobre as redes – pequenos círculos sociais que criam a sociabilidade. Nelas, temos linhas de pensamento e tensões subjetivas como, por exemplo, a amizade ou o rancor, como formadores e motrizes das sociabilidades.

Trabalhando com a visão do poeta a respeito das relações de gênero, é importante lembrar que, entre as elites, as mulheres participavam efetivamente da vida social, em

---

<sup>153</sup>A reclamação sobre a falta de dinheiro e a mercantilização da arte é uma de suas tópicas, como vemos nos poemas “*Namoro a cavalo*”, “*Dinheiro*” e “*Minha desgraça*”. Este tema também compõe a imagem do “poeta maldito” típica do século XIX. Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Lira dos Vinte anos*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 170-171, 174, 175

<sup>154</sup>SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: René Rémond (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. P. 248.

bailes, recepções e teatros, podendo flertar e conversar (é com a mãe e com as irmãs que Álvares de Azevedo se informa sobre esses eventos no Rio de Janeiro). Lembramos ainda que participar ativamente dos bailes colocava as mulheres em um espaço marcadamente político. Vanderlei Pinho, autor retomado por Schwarcz ao afirmar o período entre 1840-1860 como o “apogeu dos bailes”<sup>155</sup>, chega a afirmar:

Um parlamentar que sabia dentro de poucas horas ir encontrar-se com seu contendor à mesa de um convite ou no sarau de uma grande dama, limava a aspereza dos debates e evitava choques pessoais que inimizam.

Os salões do segundo reinado exerceram esse grande papel de moderadores do canibalismo das facções, e não poucas vezes favoreceram, dentro dos partidos, as conciliações, prevenindo rompimentos, cicatrizando dissidências, mantendo a unidade disciplinada dos grandes corpos políticos, sem a qual não era possível o regime representativo parlamentar.

“Não se faz política sem bolinhos” – Sentenciava Cotegipe.<sup>156</sup>

A possibilidade de contato direto com as damas da sociedade era um dos pontos principais do baile para os jovens. Dessa maneira, Álvares de Azevedo destaca como uma das marcas do atraso dos Bailes da Concórdia, em São Paulo, o fato de haver um mestre de sala que escolhia os pares. Assim, as moças mais interessantes, a seu ver, acabavam dançando com os “jovens de 50 e mais anos”:

O elogio desse baile se pode resumir em bem poucas palavras – ainda se dança com cartas –

De danças com cartas segue-se que os jovens de 50 e mais anos que de ordinário são Mestres salas nesses bailes escolhem os melhores pares para si (...) para outros vem a cair as respeitáveis metades e as meninas que vão ao baile em uma idade de só servirem para comer doce e baralharem as contradanças <sup>157</sup>.

Ao ter que dançar com “os pares” mais velhos ou com meninas muito novas, a possibilidade do encontro amoroso durante a dança era inviabilizada.

Entendemos que no século XIX, se o casamento por amor passou a ser defendido com mais frequência, esse amor deveria acontecer entre iguais, em espaços favoráveis a que os jovens da mesma classe se conhecessem, o que enfatizaria o papel dos bailes e tornaria lamentável a oportunidade perdida nas danças marcadas pelos “velhos”, como

<sup>155</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Op. Cit.* p. 113.

<sup>156</sup> PINHO, Vanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, p. 12.

<sup>157</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 26 de maio de 1848. In: \_\_\_\_\_, *op. cit.*, p. 77.

aponta Peter Gay<sup>158</sup>. Essas aparições públicas nem sempre traziam apenas mais “liberdade” para a mulher, pois como destaca D’Incao, elas também traziam maior vigilância:

Se agora era mais livre – “a convivência social dá maior liberdade às emoções” – , não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada<sup>159</sup>.

Podemos encontrar em nossas fontes o olhar “vigilante” da sociedade do século XIX citado pela historiadora. Foi sobre as moças com quem conviveu nesses meios, além do familiar, que Álvares de Azevedo escreveu nas cartas, descrevendo e julgando sua beleza e comportamento:

Dancei umas oito contradanças e – valha-me Deus! – dancei com todos os pares bons da sala – a saber: as três Xavieres – a D. Olympia – e as duas filhas do Consul da França em São Paulo – Milliet – das quais como mandei dizer a Nanhã uma anda na roda da fama e talvez se case com o Chiquinho Xavier que formasse este ano – e foi para obstar esse casamento que a família dele transplantou-se para a Pauliceia.

Nada mais há a dizer da soirée senão que a filha do Milliet em consequência de ser a língua mais ferina de São Paulo serviu de palito a umas poucas pessoas – Tio José e o Dr. Menezes, etc – Tio José em vingança d’uma alcunha que ela pregou-lhe – coisa esta de que é muito pródiga... Sabe Deus qual será o meu!... Contudo, logo que eu saiba terei a honra de mandar-lhe dizer para que apreciem a espirituosa rebecca da estonteada D. Laurita.<sup>160</sup>

Aqui observamos que a senhorita Milliet, apesar de colocada entre os melhores pares, tem o comportamento reprovado pelo poeta. Se antes vimos Belisária e a prima Iaiá criticadas por pouco falarem, esta “merecidamente” tem seu nome feito “de palito” na boca de alguns, por ter uma “língua ferina”, ou seja, falar mais do que devia. Também notamos que enquanto a julga, ainda que de maneira debochada, preocupa-se com qual poderia ter sido a alcunha que recebeu da moça. As Xavieres voltam a ser citadas por Álvares de Azevedo, que pede à mãe notícias detalhadas do baile de aniversário de uma dama do Rio de Janeiro para lhes contar<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> GAY, Peter. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. Vol. 2. A Paixão terna. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 9.

<sup>159</sup> D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORI, Mary del. São Paulo: Contexto, 1997, P. 228

<sup>160</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 4 de junho de 1848. In: \_\_\_\_\_, *op. cit.*, p. 82.

<sup>161</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 26 de julho de 1849. In: \_\_\_\_\_, *op. cit.*, p. 118.

O vestuário das moças também é observado e julgado pelo poeta. Ao traçar tais julgamentos podemos observar características que seriam valorizadas dentro de sua sociabilidade, pois a mãe dele e os familiares do Rio de Janeiro diretamente entenderiam suas descrições partindo de pressupostos comuns, visto que a boa apresentação nos bailes era fundamental para as moças daquele meio social.

:

A condessa de Iguaçu e a Belisaria eram as rainhas do baile – com uma diferença que a Belisaria com a simplicidade de seu traje estava mais bonita que a Bella com sua riqueza de joias e sedas.

A Bella tinha um vestido cinzento que lhe fazia uma cinturinha de sílfide – No colo numa volta só lhe corria um colar de finíssimas, digo, grossíssimas pérolas. Nem havia dizer-se as pérolas aí eram enfeite ou enfeitado.

Na cabeça prendendo as tranças tinha um pequenito boné à grega cujo fundo era de rede de prata e as franjas também de prata – No colo, na cintura no buque exalavam-lhe perfumes ramos de violetas – Não sei se é porque eu gosto muito de flores, - achei muito imã nessa realidade risonha que aí corria valsando dançando passeando – incansável e incensada sempre.

A Belisaria não vão lá entender que estava mal vestida. Estava com seu penteado de crespos grandes dois dos quais – um de cada lado lhe caíam nas neves dos ombros e quatro ou seis ou oito sobre o colo. O seu vestido era de finíssima fazenda branca toda bordada de flores de seda verde – Simples porém bem vestida, realizando inteiramente essas criaturas mimosas de fábula que não apreciam sobrecarregadas de pedrarias, porém ricas e ufanas de sua própria beleza – era ela a rainha indisputável, a senhora soberana, a Sultana soberba ante a qual as outras eram apenas humildes odaliscas, sobras de sua beleza sem par, - era a rosa sobressaindo entre lírios e violetas.

Por falar em sobrecarregada de pedrarias – lá estava a senhora Marquesa com todo o seu luxo de brilhantes – para mamãe que lhe conhece de criança – as joias não seria nova descrição que eu lhe fizesse delas. Por isso adiante –

A Lolóca, escolástica da marquesa, e a Mariquinhas estavam lá também muito bonitas. Mas aquelas duas moças meteram-se a andar sempre com a Bella donde se deduzia um eclipse imenso tanto em beleza quanto em riqueza de vestuário.

(...)

A propósito – esqueci-me de dizer-lhe que a Laura esteve também muito bonita. Ofuscada porém como foi pela Bella e pela Belisaria (dois nomes parecidos não é assim?) teve de ceder-lhe o trono da beleza que ela ocupa nos bailes da Concórdia.<sup>162</sup>

Desse trecho podemos destacar a hierarquização que realiza entre as moças. Também observamos a valorização de uma beleza ligada à simplicidade e não aos excessos, o que nos traz a valorização romântica do natural (o poeta chega a remeter suas imagens às “criaturas de fábula”), frente à ostentação burguesa. Contudo, todas as suas considerações e a forma de realizar tal hierarquização e objetificação denota uma quantificação racional da beleza, que se oporia aos ideais de amor romântico –

<sup>162</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 13 de agosto de 1849. In: \_\_\_\_\_, *op. cit.*, p. 123-4.

contingente, irracional e inquantificável. Lembremos que ao descrever a Luís as moças por quem se interessa temos uma imagem mais abstrata.

Na descrição de Bella, apesar de afirmar não ser a mais bonita e até ironizar as suas joias: “*Nem havia dizer-se as pérolas aí eram enfeite ou enfeitado*”, existe uma narração do comportamento que lhe atraía (imã): ela corria valsando, dançando, passeando, incansável e incansada. Ou seja, participava ativamente do baile e demonstrava grande vitalidade. Podemos encontrar descrição parecida na obra *Senhora* de José de Alencar, onde este é um dos motivos de destaque da heroína Aurélia.

Laura aparece novamente na citação. É notável que Azevedo, apesar de reafirmar a sua beleza, coloca sua descrição apenas após o fim da carta, querendo demonstrar ter esquecido da moça, e diz que ela perdeu seu “trono da beleza que ocupava nos bailes da Concordia”, que como já foi dito eram bastante malvistas pelo poeta, assim, duplamente, busca diminuir a importância da senhorita.

Belisaria também já foi citada, antes afirmou que, apesar de sua beleza, não era interessante por ser iletrada. Contudo, aqui não há referências além da sua aparência. Esperava-se que mulheres das camadas dominantes também chamassem atenção por sua cultura e letramento<sup>163</sup>, o que foi utilizado por Álvares de Azevedo como forma de hierarquizar as moças, os bailes e as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Enfatizamos que a carta acima, na qual sobressaem elogios a mulheres de São Paulo, é uma exceção dentro do conjunto da correspondência.

Além dos bailes, outro espaço de sociabilidade para os estudantes que viviam em São Paulo eram as reuniões dos periódicos acadêmicos que circulavam na época. O grupo que impulsionava o periódico *Ensaios Literários*, do qual Álvares de Azevedo fazia parte, realizava sessões nas quais se discutiam temas diversos e tinham lugar polêmicas filosóficas e políticas. Nessas reuniões, o lugar da mulher também foi tratado. Helder Garmes realizou um levantamento sobre os temas discutidos pelos acadêmicos entre 1851 e 1853, do qual destacamos no ano de 1851:

- Emancipação da mulher (01/06/1851)

- A propriedade, tal qual se acha hoje organizada, é o resultado de um direito, ou abuso de força? (09/06/1851)
- O que pensar-se (sic) sobre a solidariedade de Fourier? (29/06/1851)
- A quem pertence de direito o território do Brasil? Ao indígena? Ao português? Ao brasileiro? – Isto é: ao povo autóctone ou ao emigrado em remotas eras? Ao povo conquistador? À fração dos dois povos que hoje o habita? (1851)

<sup>163</sup> Ver: HAHNER: June E. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi Pinsky; PEDRO: Joana Maria (org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 43-64.

- A ordem dos jesuítas no Brasil merece as bênçãos da Nação pelo bem que fez, ou as censuras de ter feito mal? (03/08/1851)
- Pode-se conciliar intimamente a Filosofia com o Cristianismo? (10/08/1851)
- Se o panteísmo em Filosofia oferece algum lado verdadeiro pelo qual deve ser abraçado pela razão? (28/09/1851);
- O suicídio pode em algum caso ser desculpado? (31/08/1851)”
- Se o casamento, encarado como contrato, é ou não dissolúvel? (21/09/1851)<sup>164</sup>

Com esse levantamento, percebemos um ambiente histórico cultural onde é possível discutir a emancipação da mulher e, assim, conferir autonomia a ela. Também é discutida a possibilidade de dissolução do casamento, aqui visto como contrato, assim, laicizado, o que é relevante, lembrando-se que o Brasil era uma Monarquia Católica. Além disso, a possibilidade de desfazer o laço conferiria maior liberdade a ambos os cônjuges. Não sabemos o resultado dessas discussões, nem como Álvares de Azevedo se posicionou nelas, mas consideramos relevante o fato de que esses debates faziam parte de seu repertório.

Notamos ainda a grande e ágil circulação e pluralidades de ideias. Visíveis não somente nessa ata, mas também na constante citação de autores europeus contemporâneos a Azevedo na correspondência, nos textos publicados nos periódicos e na obra literária. Destacamos o pedido a sua mãe, em carta de julho de 1849, para que lhe enviasse *La démocratie*, de Guizot (o livro foi lançado em janeiro daquele ano na França), e *Raphael*, de Lamartine (também de 1849).

Sobre a ligação de sua obra com o espectro cultural da cidade, também é interessante lembrar que Azevedo comenta ter sido daguerreotipado com uma capa ã “Byron”, que estava na moda, e que a *Lira dos Vinte Anos* foi pensada inicialmente para compor uma obra conjunta com outros dois poetas que estudavam no Largo São Francisco<sup>165</sup>.

Nesse sentido, consideramos de grande utilidade a noção de geração, apresentada no mesmo texto de Sirinelli:

Esses efeitos da idade são às vezes suficientemente poderosos para desembocar em verdadeiros fenômenos de geração, compreendida no sentido de estrato demográfico unido por um acontecimento fundador, que por isso mesmo adquiriu uma existência autônoma. Por certo, as repercussões do acontecimento fundador não são eternas e referem-se, por definição, à gestação dessa geração e a seus primeiros anos de existência. Mas uma geração dada extrai dessa gestação uma

<sup>164</sup> GARMES, Helder. Op. Cit. p 33 (grifos meus).

<sup>165</sup> Seriam publicadas com Aureliano Lessa (1828-1861) e Bernardo Guimarães (1825-1884).

bagagem genética e desses primeiros anos uma memória coletiva, portanto ao mesmo tempo inata e adquirida que a marcam por toda a vida.<sup>166</sup>

Sobre o aspecto geracional, Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, enfatiza o período do Segundo Reinado como um tempo de oposição entre os velhos e os jovens e, tendo como exemplo o próprio imperador, de valorização da juventude. Para o autor, a entrada em cena dos bacharéis coroa uma lenta passagem do mundo familiar patriarcal da colônia para uma visão mais universalista do Império, porém, em suas palavras, “o patriarcalismo urbanizava-se”, não deixava de existir.

Gilberto Freyre indica que a valorização da sisudez entre os jovens era um traço da permanência do patriarcalismo e critica vivamente o que chama de “volúpia de doença” dos bacharéis, que tornava os homens dessa geração frágeis e também alcançava as moças, valorizando uma beleza de aspectos doentios. Contudo, entendemos que a valorização desse tipo de aparência está ligada a um movimento cultural que perpassava a América e a Europa, não como uma continuação do patriarcalismo da “casa grande”, ainda que elementos patriarcais persistissem, como é notável na força das relações familiares, na diferença de linguagem utilizada nas cartas enviadas ao pai, na necessidade de explicar seus posicionamentos políticos, e, mesmo na relação de gentil superioridade que tem com a irmã.

Observamos que Álvares de Azevedo já é parte de uma segunda geração que vive a transição política que levou a construção de uma elite urbana. Seu pai havia sido aluno das primeiras turmas de Direito (chegou a iniciar o curso em Coimbra), e era um bacharel bem-sucedido.

É latente na correspondência de Álvares de Azevedo a emergência de uma elite urbana (“nova”) que se afasta das tradições rurais (“velhas”), adotando hábitos, por assim dizer, mais “aburguesados”, como observamos na já citada carta enviada à mãe, na qual ironiza as críticas da avó sobre a vida da família no Rio de Janeiro.

O desconforto da avó corresponde a um incômodo com os modos “afrancesados”, inspirados nos romances sentimentais, que começavam a fazer parte dos hábitos das elites brasileiras na primeira metade do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro e Pernambuco. Esses modos se apresentaram como reprováveis no periódico *O Carapuceiro*. Escrito pelo Padre Lopes Gama e publicado em Recife entre 1832 e 1845, defendia a plena domesticidade da vida da mulher, que deveria se ocupar somente da

---

<sup>166</sup> SIRINELLI, Jean-François. Op. Cit. p.255.

administração do lar. Por outro lado, os mesmos modos são exaltados na peça de teatro de apenas um ato “*Amor e pátria*”, de Joaquim Manuel de Macedo, cuja protagonista é “Afonsinha”, à “moda francesa”. Sobre ela, diz seu tio Prudêncio:

“[aprendeu] tudo quanto podia ignorar, e a deixaram ignorar tudo que devia saber. Assim minha sobrinha (...) conversa com homens como se eles fossem mulheres; é capaz de discutir sobre teologia com Frei Sampaio, sobre arte militar com o General Conrado; mas se lhe perguntarem como se toma a ponto a umas meias, como se prepara um bom jantar, como se governa uma casa, espicha-se completamente: eu até aposto que ela não sabe rezar”<sup>167</sup>.

É importante enfatizar que o tio que fala isso em tom de crítica é um personagem covarde, que foge de se apresentar para lutar nos momentos mais importantes que sucederam a Independência do Brasil. Além disso, o noivo da mocinha, que aprecia o seu jeito de ser, é um herói da Independência.

A avó de Álvares de Azevedo poderia ter uma visão parecida com a do tio de Afonsinha, visto que reclama “*que lá em casa não se vai à missa, mas a bailes, em lugar de decorar rezas se decoram poesias*”, contudo, não podemos pensar que a simetria que Afonsinha apresenta na peça com relação aos homens com quem fala fosse paralela a relação do poeta com as irmãs e com as outras moças de sua convivência.

Entendemos que as expectativas criadas por Álvares de Azevedo sobre a aparência e o comportamento das mulheres fazem parte de um ambiente cultural de sua geração, daí nascem as musas de seus poemas, as personagens das tramas e também a representação epistolar das mulheres de sua convivência. Pensava-se em heroínas românticas pálidas, senhoritas atraentes em bailes, conversações, namoros, sendo possível até discutir se as mulheres poderiam ser emancipadas.

\*\*\*

Lembramos que a maior parte da correspondência estudada foi escrita por um homem, mas enviada a uma mulher, sua mãe, que, aparentemente, lhe respondia dando conselhos e demonstrando preocupação. Assim, podemos observar o anseio por uma relação de cumplicidade e reciprocidade com as mulheres de seu convívio familiar (a mãe e a irmã). Ao escrever sobre a irmã, o poeta a reconhece como alguém que deve receber

---

<sup>167</sup> MACEDO, Joaquim Manuel. *Amor e Pátria*. In. \_\_\_\_\_. *Teatro Completo* Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979, p. 152.

sua atenção e dar atenção a ele, mas também é nítido que se vê com superioridade em relação a ela, que julga não ter trabalhos sérios a fazer, como ele, que estuda Direito.

A relação com a mãe, apesar de íntima, é marcada por uma visão de naturalização do amor materno. Assim, observamos o elemento de gênero estruturando as relações expressas na correspondência, evidenciada principalmente no contraste com o que é escrito para o pai. O poder paternal sobre as escolhas e posições do filho é notável, mas também observamos a possibilidade de, mesmo que timidamente, discordar e manter uma posição diferenciada da que seria sua herança.

Sobre o amor materno, apesar de ser uma personagem pouco frequente, é importante destacar que a Tia Maria Francisca é considerada “louca”, ou seja, fora do padrão de “normalidade”, ao, aparentemente, não se preocupar com o bem-estar do filho.

Ainda sobre as mulheres com quem tinha relações familiares, é notável que a Prima Iaiá seja descrita primeiro de maneira pejorativa, por seu “mutismo”, ao apenas saudar, sem iniciar uma conversação, e depois com um forte teor irônico ao relatar que as brigas que aconteciam em seu lar se resolveram com a despedida de uma escrava, insinuando ciúmes. Assim, é possível denotar que, apesar da expectativa de conversar, não via bem que essa conversação fosse para além do afável e pudesse trazer à tona algum conflito, como observamos também, fora do âmbito familiar, ao criticar a “mania de colocar alcunhas” da Srta. Milliet, apesar de ela ainda ser descrita como uma das moças mais bonitas de São Paulo.

A cidade e as moças que nelas vivem muitas vezes são colocadas como espelho. Assim, ao retratar sua antipatia em relação às moças de São Paulo, Álvares de Azevedo reafirma seu desgosto pela cidade, ambos classificados de acordo com a inserção ou não num tipo de sociabilidade mais próximo ao modelo expresso nos romances sentimentais europeus.

A Luís dedicou suas cartas mais íntimas, tratando inclusive de seus desejos sexuais e afetivos, além de demonstrar um profundo sentimento de amor e amizade. Diferentemente da irmã, a quem vê com “gentil” inferioridade, e do pai, superior, o tratamento resguardado ao amigo é igualitário. Assim, percebemos que esse equilíbrio é definido por uma identificação de gênero e etária.

É interessante observar que, nas cartas a Luís, os motivos de interesse e desinteresse sobre as moças são abstratos; já nas cartas à mãe, mesmo quando é constatada a bela aparência de uma senhorita, o motivo para a ausência de desejo seria de ordem intelectual. Assim, inicialmente, podemos dizer que, apesar de reiterar um discurso em

que o homem prevalece, notamos o anseio por uma mulher intelectualizada, que possa, de alguma maneira, ter uma paridade enquanto conversar com ele, ao passo que a que considera iletrada é desprezada.

## 2. George Sand e Alfred de Musset nas linhas de Álvares de Azevedo

Na “obra completa” de Álvares de Azevedo, deparamo-nos com cinco textos elencados como “Estudos Literários”: “Lucano”, “George Sand – Aldo o Rimador”, “Alfred de Musset – Jacques Rolla”, “Literatura e Civilização em Portugal” e “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. Neles o poeta escreveu sobre história e “teoria” da literatura e sobre autores de seu tempo. Essas questões também são abordadas diretamente nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos*, *Macário* e *Conde Lopo*, evidenciando a grande preocupação de inserir sua obra no projeto literário que delineava nesses exercícios críticos. Assim, o jovem escritor explicitou os diálogos que mantinha e qual seria a sua escrita “ideal”, demarcando a própria personalidade enquanto escritor<sup>168</sup>.

Nos “Estudos”, Álvares de Azevedo demonstra grande erudição e conhecimento das concepções clássicas de literatura e das críticas românticas. Também podemos observar quem elege como pares, visto que os dois únicos autores de seu tempo que recebem trabalhos específicos são George Sand e Alfred de Musset, ainda que cite muitos outros contemporâneos.

Ricardo Piglia, ao refletir sobre o trabalho de crítica realizado por um escritor, retoma a afirmação de Baudelaire de que seria cada vez mais difícil ser um artista sem ser um crítico, o que nos remete ao autor sentimental exponenciado desde o romantismo, que irremediavelmente refletiria sobre sua arte. Mas alerta: “*De hecho un es alguien que traiciona lo que lee, que se desvia y ficionaliza: hay como un en la lectura que hace Borges de Hernandez o en la lectura que hace Olson de Melville o Gobrowicz de Dante.*”<sup>169</sup>. Apesar de nessa citação referir-se apenas a autores do século XX, perpassa a ideia de uma continuidade do XIX, e, em nossas fontes, é bastante forte esse traço de “desvio” e de uma nova “ficcionalização” das obras trabalhadas. O escritor argentino ainda aponta a crítica como uma “autobiografia” ideológica, teórica, política e cultural,

---

<sup>168</sup> José-Luis Diaz destaca que a imagem do escritor também é construída na relação com o leitor, num jogo que envolve a expectativa cada vez maior de uma identidade entre aquele que escreve e a sua obra, alimentado pelo autor nas pistas dadas por ele em prefácios e comentários biográficos. Assim, ganham importância para o jovem escritor, na construção que fará de si e das suas escolhas estéticas, as leituras realizadas e a forma com que visualizou os autores dessas obras. Diaz afirma:

*C'est que le choix de sa « personnalité littéraire » est cruciale pour le jeune écrivain. Souci d'autant plus impérieux qu'il s'entrecroise avec d'autres questions : celle de son esthétique et celle de son statut économique-social. Pour que son oeuvre sorte des limbes, il faudra bien qu'il s'engendre lui-même comme son auteur. Ce qui suppose toute une série de décisions, de gestes, tout un labeur de production de soi.*

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire*. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. Paris : Honoré Champion Editeur, 2007, p. 106.

<sup>169</sup> PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986, p.12.

por ser escrita a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. Se podemos considerar a palavra “autobiografia” demasiado forte, consideramos bastante relevante nos textos críticos de Álvares de Azevedo o quanto eles têm de revelador de suas posições ideológicas, teóricas, políticas e culturais.

A ampla gama de autores elencados por Álvares de Azevedo nos dois estudos demonstra a intensa circulação de ideias entre a Europa e o Brasil; e que ela foi fundamental para a consolidação das diversas vertentes do romantismo brasileiro, que se desenvolveram em constante diálogo com o romantismo europeu, criando vínculos mais ou menos fortes com determinados grupos de acordo com os posicionamentos socioculturais dos autores locais. Destacamos a crítica que Álvares de Azevedo faz aos arcaísmos, após desaprovar também o excesso de desregramento em algumas obras de Byron e a poética considerada monótona, ainda que bela, de Wordsworth, que teria “influenciado” muito alguns franceses a escreverem melodias confusas (Musset seria uma exceção). Ao tratar dos arcaísmos, chega a enunciar o papel da poesia para o desenvolvimento da língua pátria.

Certo que é lei o fluxo e refluxo das línguas, e que — na expressão de Victor Hugo — quando elas se fixam morrem; e que o poeta deve remoçar as velhas expressões de outrora, e enriquecer a literatura contemporânea com os tesouros do passado — aviva-la com aquilo que Sainte Beuve chama — um perfume de antiguidade. Entre nós, por exemplo, que tão opulento havemos o idioma pátrio, são irrecusáveis méritos aqueles que retemperam as ideias de hoje, no fogo das expressões dos mestres da língua: por isso os escritos dos Srs. Alexandre Herculano e Garrett, A. F. de Castilho e Mendes Leal, quando esses dois últimos não resvalam nos trocadilhos do seiscentismo — além de seu quilate literário, tem esse valor. Mas desde que o excesso vem, teremos de repugna-lo, e nos lamentar do sacrifício das ideias e da poesia, a um lavor pelo exprimir — belo sim, mas morto — da língua antiga: desse abandono da láurea de bardo pela gloria de antiquário, pela imitação dos poemas de Chatterton, e da seita erudita de W. Scott. É isso desconhecer a missão de aperfeiçoamento da língua. A combinação dos elementos da dicção moderna com os da envelhecida, pôde ser um progresso: a imitação servil do estilo dos primeiros séculos é um regresso. Portanto só como exercícios eruditos de antiquaria poderemos olhar o estilo das *Memórias* de P. L. Courier, das *Cem Novellas* de Balzac das poesias da pseudo-Clotilde de Surville; e em nossa literatura, o do *Rausso por homizio* do Sr. Rabello da Silva — talvez o do *D. Sebastião o Encoberto* do Sr. Abranches — o de alguns solaos do Sr. Serpa Pimentel e A. P. da Cunha, e o das *Sextilhas de Frei Antão* do nosso mais mavioso poeta Brasileiro, o Sr. A. G. Dias.

Nesse longo trecho, destacamos que, mesmo ao pensar no desenvolvimento da língua, Álvares de Azevedo procura tratar a literatura de modo universalizante, citando ao mesmo tempo autores brasileiros, portugueses, ingleses e franceses. É notável ainda que, ao dizer “entre nós”, cite autores portugueses, opondo-se frontalmente ao

romantismo nacionalista do período, que buscava a construção da literatura brasileira separada da portuguesa, e, citando aqueles que fizeram mau uso do arcadismo, destaque Gonçalves Dias, que já ocupava importante papel entre os poetas da corte, afastando-se assim desse grupo.

Álvares de Azevedo escolheu seus pares – Alfred de Musset e George Sand – e elegeu Byron como mestre comum a ele e ao casal francês. Ao escrever sobre eles, enfatizou características que se ligavam ao seu próprio fazer poético, assim, sendo ativo na criação da imagem desse homem e dessa mulher que escrevem o que ele lê<sup>170</sup>.

Através da análise dos dois ensaios e dos textos sobre os quais se centram, buscaremos observar como as questões de gênero interferiram no modo como Álvares de Azevedo construiu e compreendeu a imagem de Sand e Musset e seus respectivos textos, com o intuito de realizar uma comparação ao final. Também abordaremos os lugares das personagens masculinas e femininas dessas obras na leitura feita pelo poeta brasileiro.

## 2.1 George Sand – Aldo o Rimador

*“Lélia ou Consuelo? Espirito de Byron  
Em fôrmas belas de mulher ardente,  
(...)”*

*Gênio sublime d'ideais romances  
Cheios de sangue e de blasfêmia acerba  
(...)”*

*Mulher sublime  
De poemas infernais, d'alma descrida  
Em corpo etéreo — Jorge Sand, na terra  
Que peito d'homem que te lesse os cantos  
E alma de poeta que entender pudesse  
(...)”*

*Que não sonhasse-te, em ardentes Sonhos”  
Álvares de Azevedo<sup>171</sup>*

<sup>170</sup> Maria Lucia Garcia Pallares-Burke aponta que, ao pensarmos a circulação e a recepção de ideias, é importante levarmos em conta a recepção como uma “apropriação ativa e criativa, implicando adaptações conscientes ou inconscientes a um novo contexto”. Nesse sentido, a historiadora relaciona a recepção de ideias com a noção de “tradução cultural”, desenvolvida inicialmente por antropólogos por pensarem que, ao apresentarem uma cultura a outra, realizariam, tal qual um tradutor, um trabalho que demandava “interpretação e criatividade”. Assim, “a ideia de comunicação cultural implicando tradução cultural se relaciona com a recepção de ideias, por envolverem a mesma criatividade que a ideia de recepção implica, com maior ênfase, entretanto, no caráter consciente dessa atividade”. Ainda segundo Pallares-Burke, podemos pensar a ideia de “tradução cultural” de maneira ampla, desde a atividade do historiador, que tenta “traduzir” uma cultura distanciada no tempo, até a efetiva atividade do tradutor.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 12-13.

<sup>171</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares. Conde Lopo. In. \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. (edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002, p. 394.

A descrição poética e idealizada de George Sand, realizada por Álvares de Azevedo em “Conde Lopo”, ressoa no Estudo do poeta sobre a romancista. Este é dividido em cinco partes. Na primeira, lemos uma apresentação de Sand. Na segunda, Álvares de Azevedo trata da crítica moralista feita à obra dela e do sentido da moral na arte. A partir da terceira, realiza a tradução, análise e comparação de *Aldo o Rimador*, de Sand, e *Chatterton*, de Alfred de Vigny.

Nesse texto, podemos observar que Álvares de Azevedo tem uma atitude pendular sobre a autora. É visível a grande admiração que o poeta brasileiro lhe devota, inclusive, pelo fato de as ações realizadas por George Sand serem vistas como pouco comuns para as mulheres do período. Trata-se de uma mulher que escreve, participa ativamente das lutas políticas, viaja sozinha. Contudo, Álvares de Azevedo não se exime de tecer comentários de teor moralista sobre a “valorização” do adultério em sua obra e, no contexto de um país escravista e monarquista, relaciona os posicionamentos políticos de Sand a sua personalidade, classificando seu socialismo como “teoria ardente”. Não deixamos de nos perguntar sobre os limites colocados para seus julgamentos sobre uma autora socialista que, em seu primeiro romance – *Indiana* –, fez de um republicano o herói e de um monarquista o vilão. Lembremo-nos que, nas cartas, observamos uma censura clara do pai de Álvares de Azevedo frente ao que seria um “liberalismo exagerado” ou “republicanismo”.<sup>172</sup>

Assim, nossa análise desse Estudo tratará, inicialmente, da visão de Álvares de Azevedo sobre a escritora, e, posteriormente, das obras analisadas por ele no ensaio.

### **2.1.1 A George Sand de Álvares de Azevedo**

A ligação entre escritor e obra é uma das tópicas do romantismo. Muitas vezes ela é alimentada pelo próprio autor, que participa ativamente da criação de uma imagem de si. Dessa forma, Álvares de Azevedo utiliza pistas dadas por George Sand sobre a sua personalidade para criar a representação da autora em diálogo com suas próprias idealizações. Ao traçar o perfil da romancista no primeiro parágrafo, mistura elementos pessoais, políticos e estéticos para descrevê-la:

---

<sup>172</sup> O tema foi abordado no Capítulo 1.

“George Sand – a loira – com seu viver desvairado, aquele poetas negro a ir ter na descrença, na desilusão das abusões mais doces, ao zombar de tudo quanto aí há de mais santo até do casamento, de tudo quanto há aí mais consagrado pelo longo correr da humanidade, as fórmulas de propriedade, naquela sua teoria ardente balanceada entre o socialismo e o comunismo, entre Platão e Fourier, assombrada daquele S. Simonismo que delira tanto à França inteira as cabeças mais ricas de poesia, desde Lerminier o neófito e renegado até Pierre Lerroux antieclético, Félix Pyat o dramaturgo, Eug. Sue romancista dos Mistérios do Povo<sup>173</sup>... A fé que aquela mulher que num dia spleenético pisou as sedas com que o homem decorou a fraqueza feminil, talvez como o paganismo de flores as suas hecatombes, merece atenção daquele, embora humilde espectador da riqueza do crepúsculo brilhante da poesia acordado no belo período de suas glórias literárias e liberalismo revolucionário, que tão bem o Sr. Capefique caracterizou na sua *História da Restauração*, ido de Carlos X que enfraquecia e ameaçara cair ao futuro das barricadas de 1830 até Luis Philippe o rei cidadão, a quem chamaram Napoleão da paz, e a França chamou também de traidor de um futuro onde o rei só ia ser o garante da liberdade republicana e que, diziam-no ao menos, e o povo assim o cria, ele jurara aos emissários de Julho.”<sup>174</sup>

Álvares de Azevedo apresenta George Sand através de uma linguagem prolixa, evocando diversos personagens políticos e literários de sua contemporaneidade. Podemos observar na forma de sua escrita tanto a demonstração da sua própria erudição, quanto a sensação de desnorteamento que provoca no leitor a profusão de adjetivos, citações e digressões com informações de ordens distintas, trazidas pela menção à romancista, e que confere a ela uma imagem grandiosa. Também notamos que o epíteto “a loira” traz corporeidade a Sand.

Para efeito de análise, trataremos em separado dos elementos relacionados a sua vida privada, que, dada a sua postura ativa diante do mundo, leva aos elementos de sua vida pública (atuação política e literária).

### 2.1.2.1 George Sand: Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron<sup>175</sup>

A descrição de George Sand realizada em *Conde Lopo* se inicia com a pergunta sobre qual personagem da romancista herdaria o seu caráter: Lélia, que foi lida como uma mulher sedutora, mas que não ama, o que, portanto, pode ser entendido dentro do

<sup>173</sup> O título do folhetim de Eugene Sue é *Mistérios de Paris*, Álvares de Azevedo pode ter trocado pelo fato de a História ser focada nas camadas populares da cidade.

<sup>174</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares. "George Sand – Aldo o rimador". In. \_\_\_\_\_. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p. 73. Atualizamos a ortografia nos baseando na edição das obras completas de Alexei Bueno, de 2000, mas mantivemos a pontuação de acordo com a de 1855, evitando possibilidades de dupla interpretação.

<sup>175</sup> Lélia e Consuelo são personagens de George Sand.

estereótipo de “mulher fatal”; ou Consuelo, uma mulher que se entrega ao amor, mesmo após a primeira decepção, e, assim, encontra a felicidade. Também é notável que, se há dúvidas sobre qual mulher representaria Sand, isso não ocorre quanto ao homem que lhe representaria: no poema e no Estudo, lemos que ela “é” Byron, ou possui o “espírito” de Byron.

O poeta inglês tornou-se uma figura mítica do romantismo e teve participação ativa para que assim fosse percebido por seus leitores, incentivando a mistura entre vida e obra. Onéida Célia de Carvalho Barboza elencou três tópicos principais em torno dos quais se configurou o mito de Byron: 1) a imagem do poeta solitário, incompreendido, desencantado, melancólico e cético; 2) o campeão da liberdade, inimigo da tirania; 3) o jovem belo e nobre com passado misterioso e vida dissoluta<sup>176</sup>.

No Brasil e na França, destacaram-se na sua obra os textos ligados à tradição da novela gótica inglesa, em que o herói, inspirado no modelo do Satanás do *Paraíso perdido* de Milton, traz como características recorrentes a “origem misteriosa que se supõe ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis”<sup>177</sup>, compondo o que Mario Praz chamou de “homem fatal do romantismo”, que, segundo o autor, Byron teria levado à “perfeição” em *Lara, O Corsário, O Incrédulo e Childe Harold*.<sup>178</sup>

Podemos observar maior proximidade de Byron com a obra de Álvares de Azevedo e Alfred de Musset do que com a de George Sand, mas a comparação estabelecida pelo brasileiro não é centrada na produção literária e sim no “espírito”. A primeira frase do Estudo Literário sobre Sand afirma que “seu viver” é “desvairado”, implicando no seu “poetar negro” e na “sua teoria ardente balanceada entre o socialismo e o comunismo”. Temos, dessa maneira, tanto o herói errante, quanto o político e o dissoluto, que compõe a imagem do inglês.

No mesmo parágrafo em que fala do “viver desvairado” de George Sand, Azevedo afirma que ela nega e humilha a ideia de fraqueza feminina valorizada pelos homens; entendemos que a sua feminilidade é outra, pois mesmo que, para o poeta, ela renegue o ideal de feminilidade vinculado ao lar e à fragilidade, ele entende que Sand encanta os homens com sua imaginação literária, “sentimentalismo apurado” e visão de

---

<sup>176</sup> BARBOZA, Onéida Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*. Traduções. São Paulo: Ática, 1976, p. 17.

<sup>177</sup> PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1986, p. 76.

<sup>178</sup> Idem *ibidem*.

mundo. Diminuindo essa negação, o poeta a coloca como obra de um dia “splenético”<sup>179</sup>. Contudo, provocando um paradoxo, a ação é elevada por ele ao comparar a um sacrifício pagão (hecatombe). Assim, observamos a ideia de uma mulher forte que deve ser admirada pelos homens: ela “merece atenção”<sup>180</sup> daquele, embora humilde espectador da riqueza do crepúsculo brilhante da poesia acordado no belo período de suas glórias literárias e liberalismo revolucionário”<sup>181</sup>. George Sand faz parte do “crepúsculo brilhante da poesia” que ocorre em uma época de “glórias literárias e liberalismo revolucionário”. Mais uma vez sua personalidade está conectada ao seu fazer poético, e este, ao momento histórico.

No parágrafo seguinte, Álvares de Azevedo liga George Sand a Lord Byron e trata novamente de sua feminilidade.

Sand, a duelista, a romancista fogosa que percorrera a sós as ruínas dessa Itália, onde Byron fizera estacar Childe Harold sobre a cinza de tantas glórias (...) Sand a peregrina que se apossara tanto de seu caráter viril, que nem há (senão às vezes, na febre de seus delírios feminis, no seu sentimentalismo apurado) clarear-lhe ao fundo a ideia da mulher —; Sand, passada apenas do seu papel de Byron para o leito de amante daquele, cuja voz profética corra sussurrosa de augúrios como um vendaval pelo ameaçar ruinoso do Cristianismo que parecia desboroar-se — o poeta das *Palavras de um Crente*<sup>182</sup>

Ao aproximá-la de Byron, Álvares de Azevedo sublinha elementos que destacam sua autonomia e vigor. O primeiro adjetivo utilizado é “duelista”, salientando seu caráter combativo. Depois, ela é tida como “fogosa”, conotando seu entusiasmo. E, em seguida, é dito que ela viajou sozinha para a Itália, como Byron e seu personagem “Childe Harold”, em referência às suas *Lettres d'un voyageur*<sup>183</sup>.

A semelhança com Byron é ligada ao seu “caráter viril”. Destoavam dos ideais de domesticidade feminina do período a viagem solitária<sup>184</sup> e o debate filosófico-político. Contudo, o poeta afirma que Sand mantinha características de mulher “na febre de seus delírios feminis” e no “seu sentimentalismo apurado”. A ideia de febre de delírios como

---

<sup>179</sup> Palavra utilizada em carta enviada a mãe, negando estar neste estado que poderia ser motivado por ler George Sand.

<sup>180</sup> Grifo nosso

<sup>181</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. *Op. Cit.* p; 73

<sup>182</sup> Ibidem. p; 74

<sup>183</sup> Obra epistolar de George Sand em que ela narra, através de cartas, uma viagem pela Itália e faz reflexões estéticas e políticas.

<sup>184</sup> Apesar de destoar do estereótipo da mulher do século XIX, George Sand não foi a única a viajar sozinha e a fazer relatos, como podemos ver através do trabalho de Stella Maris Franco Vilardaga Franco. Ver: FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de Outrora*. Viajantes latino-americanas no século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

motriz para a realização poética é muito usada por Álvares de Azevedo também ao tratar de homens (seja escrevendo sobre si mesmo, seja tratando de Musset ou Byron), e o “sentimentalismo apurado” no romantismo é uma característica valorizada. Dessa forma, a mistura de elementos masculinos e femininos traz singularidade e engrandecimento para a obra romântica.

A valorização da mulher que também é uma artista romântica é destacada em *Lucinde* de Schlegel<sup>185</sup>. Nessa obra, completando seus anos de aprendizagem da masculinidade, nos quais vive diversos amores infelizes e amizades libertinas, o protagonista apenas reconhece seu verdadeiro amor ao encontrar a moça que tem uma alma de artista parecida com a sua:

*Pero pronto olvidó esta y otras pequeñeces semejantes al encontrar a una joven artista que al igual que él veneraba apasionadamente lo bello, que parecía amar igualmente la soledad y la Naturaleza. En sus paisajes se veía y sentía el vivo soplo del verdadero aire, siempre era una mirada completa. [...] Lucinde tenía una decidida inclinación a lo romántico, Julius se sentía afectado por la nueva semejanza y descubría cada vez más. También ella era de los que no viven en el mundo general, sino en uno propio pensado y formado por uno mismo.*<sup>186</sup>

Lucinde ultrapassaria os limites do masculino e do feminino, como vemos em outro trecho, no qual o narrador conta sobre a capacidade dos dois de “brincarem” passando-se ele por mulher e ela por homem, chegando a ideia de um vínculo perfeito baseado numa complementariedade andrógina entre os sexos para uma humanidade plena<sup>187</sup>.

Álvares de Azevedo, após vincular George Sand a Lorde Byron, liga-a ao escritor cristão Félicité Robert de Lamennais, que fora padre, mas rompeu com a Igreja em 1834, quando publicou *Paroles d'un croyant*, defendendo um cristianismo que combatesse as injustiças sociais e condenando os reis, ao comparar a luta dos povos contra o monarca

<sup>185</sup> Sobre a obra ver: BOGADO, Angelita Maria. *O Romance Projeto*. Um estudo de *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara; CECCHINATO, Giorgia. "Ironia dos gêneros em *Lucinde* de Friedrich Schlegel". *Discursos*. São Paulo, v. 47, nº 1, 2017, p. 169-186.

<sup>186</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Valencia: Natan, 1987. p. 69-70.

<sup>187</sup> “Una entre todas es la más ingeniosa y la más bella: cuando cambiamos los papeles y con placer infantil rivalizamos sobre quién sabe remedar al otro más perfectamente: si a ti te sale mejor la cuidadosa vehemencia del hombre o a mí la atractiva entrega de la mujer. Pero ¿sabes también que este dulce juego tiene para mí otros encantos distintos además de los suyos propios? Tampoco es simplemente la voluptuosidad del agotamiento o el presentimiento de la venganza. Ahí veo una maravillosa e ingeniosamente significativa alegoría de la perfección de lo masculino y lo femenino hacia una Humanidad completa y plena. Hay mucho ahí dentro, y lo que está ahí dentro seguro que no se levante tan rápido cómo yo cuando soy vencido por ti.”. SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit. p. 12-13.

com a luta do Arcanjo contra o Diabo. Para o poeta brasileiro, Sand passa do “papel de Byron” para o “leito” de Lamennais; assim, mantém sua personalidade, inicialmente, mais próxima do primeiro, de quem ela fez o papel (ou seja, agia da mesma forma), mas o encontro amoroso seria com o segundo, com quem a autora teve grande afinidade político-filosófica ao defender um socialismo com fundo cristão. Observamos que, se há uma dicotomia entre Byron, um descrente, e Lamennais, um ex-padre, ambos se encontram como defensores de revoluções, assim como Sand.

Ainda buscando a personalidade de Sand, Álvares de Azevedo, apesar de não explicitar a obra, faz um comentário e uma citação da 7ª carta que compõe as *Lettres d'un voyageur*, na qual a romancista, após tecer grandes elogios ao fisionomista Lavater, conta que quem lê a obra deste autor procura nos retratos por ele analisados alguém com quem se pareça. Assim, ela teria se enxergado no retrato do pintor Henri Fuessli<sup>188</sup>. Para Azevedo, Lavater “talvez entreviu G. Sand” no pintor, podendo não ser uma ilusão dela reconhecer-se naquele retrato. Então, Álvares de Azevedo convida seu leitor a ler também as obras de Sand, “*Lélia, Consuelo, Jacques, O secretário íntimo*” e depois observar seu retrato, pois assim também pensará que a romancista estava certa sobre a análise de sua imagem. A autora reproduz, em sua carta, o trecho com o qual ela se identifica e o poeta o traduz com alguns cortes e pequenas alterações:

“A curva do perfil indica um **caráter enérgico e sem peias**. — A fronte, por seus contornos e postura **vai melhor ao poeta que ao pensador** — há i mais força que doçura, **mais fogos de imaginação que o sangue frio da razão**. O nariz semelha sede de um **espírito audaz**. A boca promete um espírito de aplicação e precisão: e contudo custa-lhe o dar a derradeira mão a obra. A grande vivacidade leva-lhe de vencida sobre a atenção e exatidão de que o doou natura, e que se lhe vê inda nas partes de suas obras. Às vezes mesmo se lhe topam lugares de um acabado de labor, que singularmente lhe contrasta com o desleixo do todo.....  
 .... É-lhe mister comoção porque o arroubem.... **sua imaginação visa sempre ao sublime, e se embebe nos prodígios**.... É de ver-lhe nas figuras capitães de seus painéis uma qual tensão, que na verdade não é vulgar, mas que ele alça frequente até a exagerar, inda a mal da razão. **Ninguém amara com mais terneza: o sentir do amor se lhe pinta no olhar; mas a fôrma e o sistema ossoso do rosto asselam nele pendor ás cenas terríveis, e aos atos de poder e energia que elas exigem.** —A natureza fê-lo para poeta, pintor ou orador...<sup>189</sup>

George Sand constrói uma imagem para si em que características do gênio romântico são ressaltadas, como vemos nos trechos que destacamos da citação de Álvares

<sup>188</sup> Henrique Fuessil em Azevedo.

<sup>189</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. p. 76.

de Azevedo. Observamos ainda que o maior trecho suprimido pelo poeta é referente a sua facilidade de esquecer os amores quando estão distantes:

*On pourra se douter aisément qu'il est sujet à des mouvements impétueux. Mais dira-t-on qu'il aime avec tendresse, avec chaleur, avec excès? Rien n'est pourtant plus vrai, quoique d'un autre côté son amour ait toujours besoin d'être réveillé par la présence de l'objet aimé; absent, il l'oublie et ne s'en met plus en peine. La personne qu'il chérit pourra le mener comme un enfant tant qu'elle restera près de lui. Si elle le quitte, elle peut compter sur toute son indifférence<sup>190</sup>.*

Essa característica é uma forte demarcação de sua liberdade afetiva, o que não combinaria com a imagem poética romântica de Álvares de Azevedo e o grande número de poesias suas em que o eu lírico chora lembranças antigas. Ainda assim, destacamos que a própria escritora cria uma imagem de si, vinculando quem ela é (desde a aparência) a sua arte, com a qual o poeta dialoga, não sem pequenas inserções suas.

Concluindo a primeira parte, Álvares de Azevedo define George Sand da seguinte maneira:

Eis o que basta. Juntai-lhe toda a influência do gênio de Shakespeare e o da realidade de Lara, o misticismo que o levava ao gênio de Liszt, Weber e Meyerbeer, aos estudos de análise profunda de Lavater — aquele caráter singular repassado inda com seu ceticismo de visões, de crenças no mesmerismo, do sonambulismo magnético ao ponto em que Cagliostro talvez o cria — o desregrado daquele viver passado entre o ebrioso do latakia, nos cachimbos turcos, as inspirações da música de Liszt, aquela fronte calva e bela de Everard surcada das incisões perpendiculares que Lavater só leu nas altas capacidades — e o amor de Lamennais — e após as longas noites a só —, bem vindos sonhos onde corriam bem vindas as sombras de Raphael e Tebaldeo os lindos — o passado do *vale negro* — *os salgueirais do rio* — as leituras ebrias de Corina, Atala, e a Iliada — aquelas tantas mulheres de seus romances onde ela encarnou, na sua poesia italiana, sua alma de Árabe — ligai tudo isso n'uma ideia, numa individualidade — tereis J. Sand.<sup>191</sup>

Observamos, aqui, como já foi visto no primeiro parágrafo, as mais diversas citações. A influência do “gênio de Shakespeare”, cultuado pelos românticos, se mistura à “realidade” de Lara, herói byroniano. Álvares de Azevedo adiciona à “mistura” o misticismo que levaria Sand ao gênio de três músicos do romantismo alemão, entre eles Liszt<sup>192</sup>, e a Lavater. Soma, na sua representação da romancista, o “desregrado daquele

<sup>190</sup> SAND, George. *Lettres d'un voyageur*. Paris: Michel Levy Frere, libraires-éditeurs, 1856, p. 223-234.

<sup>191</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. p.77.

<sup>192</sup> Liszt foi um dos melhores amigos de George Sand e foi através dele que ela conheceu Lamennais. O pianista é o destinatário da sétima correspondência de *Lettres d'un voyageur* e teórico da “sinfonia poética”, também praticada por Beethoven. Lembramos ainda que para Hegel, no romantismo, a música é o tipo de

viver”, cachimbos turcos e o amor do cristão Lamennais. Cita ainda os sonhos vindos de artistas do Renascimento (Raphael e Tebaldeo). E, por fim, completa o quadro, numa combinação de obras românticas com uma clássica, ao mencionar as leituras “ebrias” de *Corina*, de Madame de Staël, e *Atala*, de René de Chateaubriand (ambos da virada do século XVIII para o XIX), junto com a *Ilíada*. Assim, dessa grande complexidade de partes não coerentes entre si, surgiria a “singularidade de George Sand”. Esse conjunto impossível, grandioso e vertiginoso cria uma sublimidade na caracterização da romancista.

A segunda parte do Estudo é permeada por uma profunda oscilação de Álvares de Azevedo ao julgar a “moral” da obra de Sand. O poeta inicia com uma crítica à revista Edimburgo, que havia “anatemizado” George Sand, ofendendo-lhe não apenas a obra, mas também a honra. Contudo, para Álvares de Azevedo, quem decai é a própria revista, vista como algo retrógrado, que não acompanhou a mudança na arte produzida por Byron, comparando o periódico com o Vaticano após Lutero. E conclui, voltando ao conteúdo da crítica:

Sand é aí uma perdida — só lhe faltou a palavra Shakespeariana — o cinismo de Otelo abafando Desdemona — chama-la a *whore*...<sup>193</sup>

É interessante notarmos que Álvares de Azevedo evita o termo prostituta e utiliza-o em inglês, passando a impressão de quem diz algo que não deve ser plenamente expressado, por isso o encobre com o véu do idioma, o que lhe causaria tanta indignação. Para o poeta, essa, mesmo que nas entrelinhas, não é a forma pela qual uma grande literata deve ser tratada, ainda que o próprio Álvares caracterize seu viver como “desvairado”, e comente uma relação amorosa que não é com seu marido, isso é objeto de exclamação, não de ofensa.

Discutindo o papel da crítica, elogia Vitor Hugo, Saint Beuve e Théophile Gautier que, ao atuarem como críticos, traduziam ideias filosóficas, não faziam uma “diatribe a

---

arte superior porque, despida de palavras, consegue alcançar mais profundamente os sentimentos. George Sand também expressa opinião parecida no início da carta enviada a Litz:

« Heureux amis! que l'art auquel vous êtes adonnés est une noble et douce vocation, et que le mien est aride et fâcheux au-près du vôtre! Il me faut travailler dans le silence et la solitude, tandis que le musicien vit d'accord, de sympathie et d'union avec ses élèves et ses exécutants. La musique s'enseigne, se révèle, se répand, se communique. L'harmonie des sons n'exige-t-elle pas celle des volontés et des sentiments? Quelle superbe république réalisent cent instrumentistes réunis par un même esprit d'ordre et d'amour pour exécuter la symphonie d'un grand maître! Quand l'âme de Beethoven plane sur ce chœur sacré, quelle fervente prière s'élève vers Dieu! » SAND, George. *Lettres d'un voyageur*. Op. Cit. p. 196.

<sup>193</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares. "George Sand – Aldo o rimador". *Op. Cit.* p. 78

rasgar com mãos ímpias o véu de vestal das criações da poesia”<sup>194</sup>, elevando a arte poética à posição da sacerdotisa. Refletindo novamente sobre George Sand, o poeta dá razão a Nisard, crítico francês que “convenceu-se mais do seu ministério”, ou seja, agiu mais como um crítico, do que a já citada revista. No entanto, Nisard também teria realizado críticas morais ao papel do marido e do casamento na obra de George Sand. A resposta da autora a essa crítica não satisfaz o poeta brasileiro:

Embalde a resposta da romancista a Nisard, a expressão dele é verdadeira a síntese dos livros da autora de *Valentina e Leoni* é o *egoísmo dos sentidos*, a metafísica da matéria — , o amante é o rei nos livros dela, o marido se azumbra, sublimado apenas quando se sacrifica, como Jaques, aos prazeres de sua mulher com seu amante<sup>195</sup>

Contudo, Álvares de Azevedo cita mais um crítico que defende como essa tópica seria comum no romantismo, desde *A nova Heloisa*, de Rousseau, o que resulta numa forma de defender a pessoa de Sand frente aos ataques da primeira revista. O adultério não é uma especificidade dela, mas uma temática da época. Assim, tratar desse tema não atacaria moralmente a romancista:

E seja-nos licito aqui estender mais uma ideia do Sr. E. de Girardin no seu livro de *Estudos Dramáticos* — aquele Jaques que veio dar o quarto desenlace ao romance dos amores cobiçosos de um estranho pela mulher casada (após Rousseau que o findara com a morte de Julia de Woldemar, Goethe com o suicídio de Werther, Dumas com o assassinato de Adèle e a devoção de Anlony o bastardo), com a morte voluntária do marido. Aí nesses volumes o casamento é um escarnio.<sup>196</sup>

A despeito de amparar Sand das críticas, reafirma uma posição moralista, demonstrando indignação com a equiparação do amor adúltero com o amor “sacrossanto” do casamento. Essa aproximação é feita pela romancista, ao comparar, “espirituosamente”, um livro seu com a obra de autores de contos de fadas, pelo fato do livro terminar em casamento, e, depois, citar outro romance onde não haveria hierarquia entre o amor conjugal e o adúltero (nenhum amor seria elevado frente ao outro).

Que importa Simon finde por um casamento *nem mais nem menos que um conto de Perrault ou de Mme de Aulnay*, como o diz espirituosamente Mme Dudevant —, e no André o pleito não vá mais pelo amor conjugal que pelo adúltero? que

---

<sup>194</sup> Idem Ibidem

<sup>195</sup> Idem ibidem

<sup>196</sup> Idem ibidem

importa? já não é bastante ir contra o casamento, igualar-lhe o sacrossanto com o amor adúltero?<sup>197</sup>

Observamos que esta é a segunda vez que Álvares de Azevedo utiliza o nome de casada – Dudevant – para se referir a George Sand, mesmo ela tendo se divorciado oficialmente em 1838, depois de anos já vivendo separada de seu marido. Nesse contexto de defesa do matrimônio, a escolha ganha um sentido mais profundo. Notemos também que ele nunca a trata por Aurore Dupin, seu nome de solteira.

Por fim, contraditoriamente, tenta negar o próprio moralismo:

Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand — , Tartufo que suma virtuosamente a face nas mãos ante os tesouros da beleza. A poesia é a beleza — desde que o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade, desde que o assunto se lhe não desflore em mãos torpes, seja embora a sua inspiração essa *metafísica da matéria* que emana de Don Juan e Lelia : — que importa ?

O poeta diz que não se “arrepia” com a “desenvoltura” de George Sand, assim, as atitudes que seriam “repreensíveis” ganham um eufemismo. Defende que a poesia é a beleza, logo, não importaria o tema. Contudo, faz ressalvas para que o poeta não se “enxurde” na obscenidade e o assunto “se lhe não desflore em mãos torpes”. O poeta, não se misturando com a obra, poderia tirar sua inspiração da “metafísica da matéria” que vem de *Don Juan* e *Lélia* (obra de George Sand, que à época foi considerada a versão feminina de Don Juan). E termina categoricamente perguntando: "Que importa?" Reafirma, assim, a preponderância da beleza sobre o moralismo.

Lembramos ainda que, como aponta Cilaine Alves Cunha, Álvares de Azevedo opta, na sua própria obra, pelo rompimento com a moral para representar uma época de decadência, em que a única saída para arte encontra-se no horror (caso de *Noite na Taverna*)<sup>198</sup>:

O tratamento moral nas obras de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães inverte os valores socialmente aceitos, tomando o incesto, o fratricídio, a antropofagia e toda sorte de degradação como inerentes e naturais a uma sociedade corrompida, não menos dissoluta.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Idem p. 78-79

<sup>198</sup> CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. Op. Cit. p 270.

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 329

Desse modo, é coerente com a estética produzida pelo poeta a elevação do belo frente à moral. É notório o fascínio provocado em Álvares de Azevedo pela romancista. Ao mesmo tempo que, no Estudo, ele se coloca como defensor de uma moral mais rígida, reafirma a liberdade e o belo como superiores à moral na arte e entende a literatura como parte do seu tempo, num jogo de idas e vindas em que, ao fim, o belo prevalece sobre a moral, pensamento efetivado em sua produção. Também observamos que, apesar de tentar afastar a autora de sua obra nessa segunda parte, é preponderante uma visão em que liga vida e obra ao longo do Estudo. Entendemos que, assim como nos discursos, em que o poeta nega e afirma a ação política, o Estudo nega e afirma a ousadia de George Sand, repetindo a forma de maneira estética, mas também como uma proteção frente a possíveis censuras em uma produção que expressaria sem maiores mediações o seu pensamento e não um “narrador”, como no caso da produção literária. Lembramos as implicações de uma mulher negar os valores do casamento e defender uma prática de amor independente das amarras sociais na primeira metade do século XIX.

#### 2.1.2.2 “Poetar negro” e “teoria ardente”

Como vimos, já no primeiro parágrafo do Estudo, a escrita de George Sand é definida como um “Poetar negro”, descrente, desiludido e que, por isso, se opunha às velhas tradições morais – casamento – e político-econômicas – propriedade. Esses textos amargos fazem parte do “crepúsculo brilhante da poesia”. Assim, temos a ideia de uma arte que se encontra entre dois momentos, um tempo que já se foi e outro que ainda não chegou. Também vemos que esse crepúsculo ocorre em meio às convulsões políticas, ou seja, produto de seu tempo. A ideia da arte e da subjetividade correspondendo à vivência histórica do século XIX, visto como um período de interregno, também aparece em Alfred de Musset. Lemos em *Les Confessions d'un enfant du siècle*:

*Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. (...) Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.*<sup>200</sup>

<sup>200</sup> MUSSET, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Gallimard, 2008, p. 25 e 35.

E em “*Un mot sur l’art moderne*” :

*Lorsqu’un siècle est mauvais, lorsqu’on vit dans un temps où il n’y a ni religion, ni morale, ni foi dans l’avenir, ni croyance au passé; lorsqu’on écrit pour ce siècle, on peut braver toutes les règles, renverser toutes les statues; on peut prendre pour dieu le mal et le malheur, on peut faire les brigands de Schiller, si l’on est Schiller par hasard, et répondre d’avance aux hommes qui vous jugeront un jour: « Mon siècle était ainsi, je l’ai peint comme je l’ai trouvé »<sup>201</sup>*

Contudo, é notável que Álvares de Azevedo, apesar de exaltar o “poetar negro” ligado à época, não tem uma visão tão pessimista quanto a de Alfred de Musset sobre a política francesa. Para ele, o período é de “glórias revolucionárias”; demonstra mesmo empolgação com os diversos socialismos do momento. Contraditoriamente, chama Luis Felipe de “rei cidadão”, embora reconheça que, para muitos dos revolucionários de 1830, entre eles George Sand, Luis Felipe não passava de um traidor. A romancista era companheira de Pierre Leroux em seu jornal crítico à monarquia burguesa, que defendia um tipo de socialismo cristão. Álvares de Azevedo, dessa forma, mais uma vez repete, no Estudo, a postura ambígua de seu discurso, no qual, após dizer que não tinha intenção política, conclama os jovens estudantes a terem como exemplo a filosofia de Leroux para a construção da nação, e não a obra “parasitária” do eclético Victor Cousin (apoiador da Monarquia de Julho).

Como vimos, Álvares de Azevedo compara o espírito de Sand ao de Byron, ainda que literariamente a obra dela se afaste da dele. Ciente desse distanciamento, o poeta brasileiro busca encontrar semelhanças literárias entre os dois, trazendo Musset para a comparação:

Bofé, que fora belo estudar-lhe um a um os elementos filosofo-literários, ir buscar-lhe as inspirações na vida aventureira, no entusiasmo excitado às insônias do poeta-rei, desse Lord Byron, cujo ardente ceticismo calara no século como as linfas calcárias a reverem suadas pelas estalactites gigantescas das grutas dos Andes, naqueles lagos negros onde o som da lagrima da abobada reboa como um tombar grão a grão das areias da ampulheta da eternidade. Àquele que foi buscar nos elementos dos poemas de Musset a origem no Childe (que, se sobrare-lhe horas irá indagá-los em alguns laureados da literatura moderníssima) não será inútil estudo a relembração do poeta inglês, nas harmonias selvagens de M.me Dudevant<sup>202</sup>.

Contudo — Sand não está tanto para Byron como Musset. Se lhe falta aquela melodia Lamartiniana há nela mais fogo —, e aquela ideia funda que fazia dizer

<sup>201</sup> MUSSET, Alfred de. “Un mot sur l’art moderne”. *Revue des deux mondes*. Paris. Septembre, 1833 (Première Quinzaine), p. 518.

<sup>202</sup> Sobrenome do primeiro marido de George Sand.

a Alphonse Karr na sua sede de *originalidade*: “É preciosa cousa a individualidade. Fora melhor nada ser e ser *si próprio*, que resumbrar a caricatura, ou a prova pálida de um grande homem —, fora desesperança parecer com Voltaire, Napoleão ou Byron.”<sup>203</sup>

A reverberação de Byron “no século” é destacada por Azevedo. Ele convida o crítico a lê-la não só em Musset, onde ela seria mais clara, mas também em Sand. Contudo, diferencia a forma como os dois franceses se aproximam do poeta inglês. Com Musset, a ligação seria mais direta e os poemas dele seriam mais harmônicos, como os de Lamartine. Já na obra de Sand, apesar da ligação, haveria mais originalidade, valorizando, através de uma citação da própria autora, a importância da singularidade frente aos grandes inspiradores do desencantamento<sup>204</sup>.

Também frisamos que Lamartine, aqui distanciado de Sand, teria para Álvares de Azevedo uma imaginação “feminil”, como vemos quando o poeta comenta a tradução de *Childe Harold* realizada pelo francês:

no seu [de Lamartine] ultimo canto do peregrinar de Childe Harold, não soube atingir nenhum daqueles rasgos da poesia do Lord; e só mostrou o que ia de mar longo entre a imaginação feminina e suave do amante de Graziella — aquela cabeça mimosa e feminina de cabelos castanhos, que sonhava Laurence — e a fronte olímpica, pálida de febre e insônia, e amorenada pelos mormaços do Mediterrâneo — que sonhava Lara e Werner, Gulnare e Zuleika.<sup>205</sup>

Podemos observar que, diferente dos “delírios feminis” de George Sand ligados à ideia de febre, o termo, quando dirigido a Lamartine, traz o sentido de suavidade, em contraste com Byron, que podemos entender como modelo de masculinidade; e, este sim, ligado à noção de “febre” e “insônia”. Além disso, temos a oposição física da “cabeça feminina”, indicando delicadeza, com a “fronte olímpica”, indicando força.

<sup>203</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. "George Sand – Aldo o rimador". *Op. Cit.* p. 75.

<sup>204</sup> O romantismo do desencantamento diz respeito à geração de 1830, na França, que sentia a Monarquia de Julho como uma frustração, mas também não demonstrava grandes esperanças no porvir. Saint Beuve e Nodier seriam os nomes mais exemplares do grupo, no qual Alfred de Musset também se inseria. Paul Bénichou diz entender essa expressão “*comme désignant une famille d’esprits désillusionnés (...) Mais le désenchantement qui leur est commun est bien chez eux tous la ruine de certitude et d’espérances précédentes. Il disent tous le mal du désir non satisfait, et ne savent remédier à leur infortune qu’en la glorifiant plus ou moins explicitement, au sein même de leurs plaintes. Ils annocent une autre époque de la poésie, une altération du rôle et des pouvoirs que le romantisme victorieux attribuait au poète* ». José-Luis Diaz aponta também que a novidade dessa geração consiste na mistura da desilusão e do sarcasmo. Destaca ainda um ceticismo geral com relação à humanidade.

Ver: BÉNICHOU, Paul. *L’école du désenchantement*. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992, p. ; DIAZ, José-Luis. *Op. Cit.* p. 565-570.

<sup>205</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. "George Sand – Aldo o rimador". *Op. Cit.* p.40.

Encontramos uma postura não linear sobre o papel da mulher como escritora. Isso envolve não somente a atividade criativa, ora valorizando os “delírios feminis”, ora criticando as harmonias feminis, mas também a circulação no meio poético. Ao mesmo tempo que admira a “vivência” byroniana e os amores, recrimina o adultério e ignora o divórcio, sendo que estes dois elementos, na caracterização do próprio Álvares de Azevedo, foram fundamentais para a concretização do “viver desvairado” da autora e também de sua atividade artística.

Observamos ainda que a composição que faz do “escritor ideal” comunga elementos ligados aos estereótipos de gênero masculinos e femininos. Por esse motivo, George Sand seria tão brilhante em sua androginia.

### 2.1.3 Aldo e Chatterton, as obras analisadas no Estudo Literário.

Na terceira parte do Estudo, Álvares de Azevedo inicia o comentário a respeito da obra que dá título ao texto. Afirma que, apesar de ser uma obra curta, é “um prisma onde se lhe iriam os raios mais belos da luz de seu gênio”<sup>206</sup>.

É interessante notar que esse é o texto em que George Sand mais se aproxima do romantismo do desencantamento. O crítico José-Luis Diaz chega a questionar se a obra não seria de Alfred de Musset, por usar um vocabulário próximo ao dele e ter sido escrita no auge do relacionamento entre os dois<sup>207</sup>. Acreditamos que não haveria motivos para a hipótese dele ser verdadeira, uma vez que se trata de dois autores com carreiras iniciadas antes de seu encontro e que persistiram depois, além de trazer uma visão crítica sobre “o poeta” que reaparece em outros escritos dela e que não vemos em Musset. Ainda assim, é plausível a influência mútua em textos vindos de autores com tamanha proximidade.

A peça gira em torno da figura do jovem poeta que não encontra seu lugar em um mundo onde a vida e a arte estão mercantilizadas, de forma que não há espaço para os sentimentos verdadeiros do “rimador”, que se sente profundamente só. Encontramos essa tópica nos poemas “Cadáver de Poeta”, “Glória Moribunda” e “Conde Lopo”. Também há um encontro formal dessa obra com *Macário*, ambos fragmentos escritos na forma de drama.

---

<sup>206</sup> Ibidem. p. 79.

<sup>207</sup> DIAZ, José-Luis. *Op. Cit.* p. 593-595.

Após o elogio de “Aldo”, Álvares de Azevedo o compara com o “Chatterton” de Vigny:

Aldo é como Chatterton —um poeta que se acabrunha na miséria. Até aí a ideia de Sand se funde na de Alfred de Vigny: — contudo, na justa entre o melodioso cantor de Elôa, o suavíssimo tradutor do Otelo (que na sua sobejidão de doçura resfriou por ventura a beleza selvagem da criação senão a mais sublime de Shakespeare [...]) ao menos o que mais influência teve na literatura do século XIX pelo acordar da teoria dos contrastes que o Sr. V. Hugo [...]), — como dizíamos, na lide entre Vigny; melodioso ainda no sombrio e fatal de seu ideal de Chatterton, — e Sand ardente, a esta devia caber o laurel. O Chatterton que teve quarenta representações seguidas apesar de seu nenhum interesse *dramático*, aquele primor do conde Vigny, belo no seu lúgubre lirismo ao gênero dos cantos dialogados de Job, precioso como a Ode do poeta que morre no hino de Gilbert — é contudo uma sombra ante a riqueza de imaginativa da criação do Aldo.<sup>208</sup>

Álvares de Azevedo considera Vigny um autor menor do que Sand, da mesma forma que Musset, como já vimos. Ambos seriam excessivamente “melodiosos” e ela seria mais “ardente”. Ao lembrar positivamente Victor Hugo pela sua “teoria dos contrastes” – que trata da possibilidade de expor na obra de arte romântica tanto cenas sublimes como cenas grotescas, pois, assim, a obra estaria mais próxima da realidade – observamos, novamente, uma reflexão que alcança o seu próprio fazer poético, pois tal contraposição também é intentada na obra de Álvares de Azevedo. Também destacamos sua afirmação de que *Chatterton* não tem “nenhum interesse dramático”, apesar da sua beleza, demonstrando que a obra de George Sand teria mais méritos ao seu ver. Álvares de Azevedo cria, assim, uma escala entre os autores franceses de sua preferência, na qual a romancista tem grande destaque.

A comparação entre “Aldo” e “Chatterton” não foi realizada apenas por Álvares de Azevedo. Deduzimos isto a partir do prefácio feito por George Sand, escrito posteriormente à obra, no qual afirma que não teria problemas em admitir se o seu texto fosse inspirado no de Vigny, dada a beleza da obra dele; contudo, acentua que não foi assim que ocorreu, pois ela teria escrito antes.

Comme cette bluette a paru longtemps avant le roman et le drame de *Chatterton*, personne ne pensera que j'aie eu la prétention d'imiter ce modèle, bien qu'une scène d'*Aldo le rimeur* présente quelques apports de situation avec le beau et déchirant monologue que M. de Vigny a mis dans la bouche de son poète. Je ne me défendrais pas d'avoir été inspiré par ce sujet, d'abord si le fait était vrai, ensuite si ma pensée eut été la même.<sup>209</sup>

<sup>208</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, George Sand - Aldo o rimador, *Op. Cit.* p. 79.

<sup>209</sup> SAND, George. Aldo le rimeur. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Perrotin Editeur, 1843, p. 1.

Encontramos esse prefácio na edição de obras completas de 1843, indicando que talvez caberia melhor a Álvares de Azevedo dizer que a obra de Vigny se funde na de George Sand, não o contrário. Contudo, a ideia de se inspirar na obra de outro autor para escrever a própria não é um demérito para Álvares de Azevedo, como veremos no Estudo sobre Musset. Inclusive, seria outra forma de aproximar-se da romancista tão idealizada.

Destacamos ainda que Álvares de Azevedo primeiro comenta longamente a obra de Vigny, antes de chegar à obra de Sand. Entendemos que dessa forma a chegada ao texto dela e sua viva descrição se tornam apoteóticas; contudo, também podemos observar que, mesmo para a obra de uma mulher ser valorizada, ela teve que ser vista em relação à de um homem. Apresentaremos brevemente as obras e, em seguida, analisaremos a tradução e o comentário do poeta brasileiro.

### **2.1.3.1 Chatterton**

O drama de Vigny é inspirado na vida do poeta inglês Thomas Chatterton (1752-1770), diretamente ligado ao mito do poeta maldito, pois meses antes de completar 18 anos e em condição financeira precária, por não ter alcançado suficiente reconhecimento enquanto poeta, suicidou-se com arsênico. Chatterton escreveu poemas em forma medieval sob o pseudônimo de Thomas Rowley e estes se tornaram célebres pouco após sua morte.

A peça de Vigny foi apresentada pela primeira vez em fevereiro de 1835. No mesmo ano, o texto foi publicado com um prefácio no qual o autor narra como escreveu a obra. Ele teria se dedicado por 17 noites seguidas, sendo sempre interrompido pelo barulho do dia. O dramaturgo conta que essa realização lhe causou sofrimentos e que pensava com tristeza sobre a sua utilidade e se seria escutada. Vigny prossegue falando dos três tipos de autores. O *homme de lettres*, que tem a escrita apenas por profissão, o *grand écrivain*, que tem grande inteligência e personalidade própria na obra, e o *poète*, que é o mais puro e que escreve com toda sua alma. Por fim, discute o suicídio como um fim para o poeta.

A peça de três atos inicia-se com a apresentação das personagens que moram no apartamento onde Chatterton aluga um pequeno quarto. São eles John Bell, um burguês que explora seus operários e não se importa com seus sofrimentos; sua esposa, Kitty Bell, doce e melancólica, que sofre com as grosserias, avareza e insensibilidade do marido;

seus filhos Rachel, de seis anos, e o irmãozinho de quatro, que não é nomeado. Além deles, também convive com Chatterton e com a família um Quaker, que tem ideias igualitárias e critica a forma de John Bell tratar seus empregados e sua esposa<sup>210</sup>. Ele mantém conversas sensíveis com Chatterton e consola e aconselha Kitty Bell. Também é bastante atencioso com a pequena Rachel e, em um diálogo com a garota, após ela assistir a uma briga de seus pais, reflete sobre a condição feminina:

“RACHEL.— J'ai peur !

LE QUAKER.— De frayeur en frayeur tu passeras ta vie d'esclave. Peur de ton père, peur de ton mari un jour, jusqu'à la délivrance. (*Ici on voit CHATTERTON sortir de sa chambre et descendre lentement l'escalier. —Il s'arrête et regarde le vieillard et l'enfant.*) Joue, belle enfant, jusqu'à ce que tu sois femme ; oublie jusque-là, et, après, oublie encore si tu peux. Joue toujours et ne réfléchis jamais.»<sup>211</sup>

Chatterton é doce no tratamento com as crianças, mas está sempre pálido, mal se alimenta, devido à miséria em que vive. A briga a qual Rachel assiste é decorrente do pai perceber uma diferença nas contas feitas pela mãe, que cuidava das finanças da casa. Ela havia usado esse dinheiro para ajudar Chatterton, que se hospedara sem dar maiores informações sobre si.

O mistério sobre a origem do poeta se mantém até o Segundo Ato, com a chegada de jovens nobres que foram colegas de Chatterton em Oxford. Eles não entendem por que o poeta está em tal estado de miséria. Ao perceber que o rapaz pode ser rico, John tenta lhe dar um quarto mais amplo e recebe bem os jovens, mesmo que esses façam troça de sua mulher, dizendo que o poeta só poderia estar lá por causa de Kitty. Contudo, o pai do rapaz havia morrido sem lhe deixar herança e ele não conseguia encontrar emprego, pois se via incapacitado para as atividades matemáticas e físicas e tinha por única vocação a poesia, com a qual também não conseguia sobreviver. Ele tenta escrever um livro para pagar uma dívida, pois havia prometido que se suicidaria e venderia o corpo para a faculdade de medicina, que deveria entregar o dinheiro para seu cobrador, caso não conseguisse.

Passado o prazo limite, sem alternativas e apaixonado por uma mulher que não correspondia ao seu amor, não vê outra saída além da morte. O Quaker tenta dissuadi-lo,

---

<sup>210</sup> O paralelo entre as camadas oprimidas e as mulheres foi comum entre os socialistas do século XIX. Contudo, já observamos essa comparação em Mary Wollstonecraft, que afirma que muitos dos homens que lutam contra o absolutismo, na sua casa agem como verdadeiros absolutistas.

<sup>211</sup> VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Librairie Larousse, 1941, p. 36-37.

contando que seu amor por Kitty é correspondido. Um antigo amigo de Oxford ainda tenta ajudá-lo, devido às relações que o pai dele teria com o prefeito de Londres. Contudo, este diz que lhe daria um emprego de valete, mas que ele deveria parar com coisas inúteis como a poesia. Sentindo-se humilhado pelo emprego oferecido e sem alternativas para sua arte e para viver seu amor, decide cometer suicídio. Kitty tenta mais uma vez convencê-lo do contrário sem perceber que ele já havia ingerido o arsênico e, ao vê-lo morrer, acaba por também morrer de tristeza ao lado do poeta.

### 2.1.3.2 Álvares de Azevedo sobre *Chatterton*

A quarta parte do Estudo é dedicada exclusivamente ao *Chatterton*. Álvares de Azevedo mais uma vez aponta para a simplicidade do enredo, que se tornaria ainda mais simples se “abstraíssemos” o marido de Kitty. Na opinião do poeta, este só existe para dar contraste à suavidade da esposa. Contudo, observamos que John Bell traz o principal eixo de crítica social do poema e não contrasta apenas com Kitty, mas também com Chatterton. O mundo grosseiro e exploratório de John Bell esmaga Kitty e não dá espaço para a existência do poeta.

Álvares de Azevedo explica o primeiro ato como uma apresentação dos personagens e, assim, entendemos o motivo do desagrado do brasileiro para com a construção deste:

John Bell em furor que aumenta o trabalho, como se aumenta o fogo nas fornalhas de um vapor, sem lembrar-se que pode o engenho estourar — o homem de dinheiro que no seu orgulho inglês lá naquela constituição anacrônica equilibra a aristocracia e reúne-se com ela para esmagar aquele povo que o orgulho daquela nação aristocrata maldisse na palavra *mob* — e lamenta na ferida do braço de um operário o dano que o entalamento causou à máquina.  
Após do fabricante bárbaro, é o marido brutal e grosseiro — o relevo está completo. — De mais, é um quadro só, é uma medalha sem verso.<sup>212</sup>

A crítica social, contudo, não é despercebida e, ao tratar a constituição da Inglaterra monárquica como anacrônica, por “equilibrar a aristocracia”, também atinge a brasileira. Contudo, enquanto personagem, ele “é um quadro só, é uma medalha sem verso”, desinteressante para o poeta da binomia, que admira a heroína “amante e pura a um só tempo”.

A descrição também se contrapõe à de Chatterton:

---

<sup>212</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, George Sand - Aldo o rimador, *Op. Cit.* p. 81.

Depois é Chatterton. — Pálido, abatido, submisso ante os olhares da mulher que ama, ardente e entusiasta ao cantar de seus poemas de Harold — a ironia que lhe remorde nos lábios.<sup>213</sup>

Os adjetivos “abatido” e “submisso” contrastam, ao gosto de Álvares de Azevedo, com “ardente” e “entusiasta”. A ideia de submissão também destoa da descrição da “ironia que lhe remorde nos lábios”.

Aqui, encontramos dois modelos de masculinidade: um é o do poeta apaixonado, doce e frágil, contudo irônico, com coragem para tirar a própria vida (o suicídio é visto como um ato de coragem) e honra. O outro é o homem bruto, fisicamente mais forte e insensível.

Passando para o segundo ato, Álvares de Azevedo destaca a fala desesperada de Kitty Bell ao saber da intenção de Chatterton de se suicidar. O poeta brasileiro traduz quase palavra por palavra esse trecho. Álvares de Azevedo descreve como sublime o movimento da heroína em direção ao poeta, disposta a arriscar-se para ajudá-lo. Enaltece, dessa maneira, a mulher que age movida pelo amor, independente dos laços de um casamento infeliz. Anotar a sublimidade dessa ação após a titubeante crítica à obra de George Sand, por “o amante ser o rei” nela, é também uma forma de reafirmar que o mais importante é o belo e que não foi somente ela que valorizou o amor adúltero.

O terceiro ato é tido como “O primor da peça” por Álvares de Azevedo. Ele destaca dois monólogos, traduzindo-os de maneira bastante literal. O primeiro, referente à Cena 1, inicia-se com o lamento de Chatterton de não ser amado, mas rapidamente ele passa a refletir sobre sua situação concreta – tem as “mãos geladas e febre” – e sobre como lidar com isso. Afirma que já atuou como se estivesse em uma comédia frente às outras pessoas, sorrindo e cumprimentando, e, agora, iniciaria outra comédia a sós. É interessante nesse trecho que a produção artística também é vista como uma forma de atuação, o que lhe deprime ainda mais, pois mercantilizará sua dor verdadeira, maculando-a. Assim trata da “Venda das dores do poeta”, em que o coração, quanto mais ferido, melhor é pago.

Chatterton repete que não é amado por “ela” e diz que esse pensamento não cessa. Quebra a continuidade de sua reflexão, destacando essa ideia fixa. Então, passa a discorrer o quanto os homens atuam na frente das mulheres e essas, de alguma forma, acreditam e

---

<sup>213</sup> Ibid. p. 82

só amam aqueles que nunca abaixam a cabeça, e que ele não fará isso em frente a sua amada. Nesse ponto, é interessante destacar que Kitty Bell o ama, inclusive pela sua fragilidade. Dessa forma, as falas dela mostrariam que Chatterton, mesmo realizando uma profunda análise sobre a arte, engana-se brutalmente sobre o amor; não percebe ser amado, e justamente por aquilo que consideraria motivo de inferiorização.

A reflexão é novamente interrompida com Chatterton falando para si mesmo que é preciso voltar ao trabalho. Recrimina a fraqueza de sua vontade e mais uma vez diz a si mesmo para escrever, para ter um livro pronto e poder vender. Lamenta não ser católico, pois mesmo os monges têm uma cama para dormir e a sua ainda serve ao trabalho. Reitera, assim, o prefácio de Vigny, também citado por Azevedo, em que o dramaturgo diz que sua pena trabalhava todas as noites até o nascer do dia, colocando o trabalho de poeta como uma atividade noturna e exaustiva.

Chatterton volta para o que já escreveu, relendo sua obra, e se dá conta que não é boa, pois foi feita às pressas e para viver, não de coração. Lembra do pai, que morreu sem lhe deixar herança e a quem envergonharia não podendo pagar as suas dívidas. Diz que, apesar da fome, não comerá e vê o ópio como consolo. A cena acaba com o poeta afirmando-se livre como Catão, que tinha sua espada, demonstrando tanto uma forte ironia quanto à ideia do suicídio, como uma saída, visto que Catão, político romano, também se matou com uma espada.

A tradução desse trecho é notável. No âmbito formal o personagem, em uma única grande fala, passa por diversos assuntos, numa espécie de “*brainstorming*” – forma que Álvares de Azevedo também utiliza em seus poemas narrativos –, na temática, temos a ideia de suicídio como uma forma de libertação, também recorrente na obra de Azevedo. E, dentro da perspectiva de gênero, o trecho ganha relevância pela expectativa quanto ao desejo da mulher. Destacamos ainda a recorrência da ideia de que a mulher amaria o forte; contudo, as heroínas com as quais nos deparamos frequentemente estão apaixonadas pelos belos, pálidos e jovens poetas.

O próximo trecho traduzido por Álvares de Azevedo é bem mais curto, não chegando a um parágrafo inteiro. Refere-se à decisão de Chatterton de finalmente pôr fim a sua vida.

Salve! Primeira hora de repouso que provei na vida! Última da minha vida, aurora do dia eterno! Salve! Adeus humilhações, ódios, trabalhos degradantes, incertezas, angústias, misérias, torturas do coração.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Ibid. p. 87

E conclui sobre a obra:

A última cena, como toda a peça, não tem nenhum interesse dramático. Há contudo aí aquele pairar de uma nuvem que se ensombra e enegrece pouco e pouco e baixa mais medonha — como na tragédia grega. — Não é o lirismo brilhante ao jeito do cintilar da poesia de Victor Hugo, aquele fervor que lhe corre nos diálogos, — não — é a agonia do suicida que o ópio repassa — é ainda a melodia.<sup>215</sup>

Destacamos que, após elevar as qualidades da peça, considerando-a digna de ser traduzida, o poeta brasileiro volta a considerá-la sem “nenhum interesse dramático”, e compara seu autor com Victor Hugo, afirmando que não há em Vigny o mesmo fervor, o que nos remete ao elogio também feito a George Sand, que escreveria de forma “ardente”. Contudo, Álvares de Azevedo atribui a ele o que seria um dos maiores méritos no romantismo: representar exatamente o que se sente. O que “lhe corre” nos diálogos é a “agonia do suicida que o ópio repassa”, ressaltando ainda, dessa vez positivamente, sua já citada melodia.

Observamos, enfim, a ênfase dada à fala da personagem Kitty Bell, que, por causa do amor, tomaria as rédeas de uma situação, o que poderia lhe trazer riscos, mas a colocaria como responsável pelo seu destino, o que não ocorria quando apenas obedecia ao marido. Se Álvares de Azevedo critica os adultérios na obra de George Sand, não comenta o fato de a bela história de amor de Vigny também consistir em um amor adúltero – considera o marido “supérfluo” na narrativa.

### 2.1.3.3 Aldo o Rimador

"Aldo o Rimador" foi publicado pela primeira vez na *Revue de deux Mondes* em setembro de 1833. Também se estrutura como um drama de dois atos. Outra característica formal é se tratar de um fragmento.

O texto de Sand se inicia com a visita do anão da corte, Tickle, ao poeta, querendo encomendar-lhe uma peça de teatro para apresentar como se fosse sua. Aldo recusa. A conversa dos dois é marcadamente irônica. Após a saída do anão, Aldo reflete sobre sua pobreza e a prostituição de sua arte com a venda de poesias, lembrando que um poema

---

<sup>215</sup> Ibid. p. 87-88.

que havia feito para sua amada Jeanne foi vendido e lido para outra mulher. Isso faz com que se sinta vendendo, mais do que seu corpo, sua alma.

Meg, a mãe de Aldo, vai procurá-lo, mas ele se encontra no meio do delírio do momento entre o sono e a vigília, fazendo com que as palavras trocadas entre eles não tenham sentido: ele não está acordado e ela está surda. Quando Aldo acorda, ele procura pela mãe e acha seu corpo já morto. A próxima cena ocorre no velório, quando conversa com sua amada Jeanne, que não compreende suas palavras e pensa em soluções práticas para a vida dos dois, falando em casamento. Aldo se desencanta com o prosaísmo da ex-amada, que considera de uma “*merveilleuse stupidité*”, mas pior, apesar de sua inocência, acredita que ela no fundo é egoísta. Então, o miserável poeta decide se suicidar, lançando-se à correnteza de um rio.

Quando está pronto para pular no rio, Aldo é visto pela rainha Agandecca e por seu anão Tickle, que inicialmente fala da desimportância do poeta, mas vendo o interesse da rainha, muda o tom. Ela convida o trovador a entrar em seu barco e fazer um passeio, mas diz não saber quanto tempo irá durar. Assim acaba a primeira parte.

A segunda parte começa com uma conversa entre o anão e a rainha, que comenta não conseguir compreender a tristeza do poeta que escolheu para estar com ela. O anão novamente tenta criticá-lo, mas muda o tom conforme a fala da rainha, que também comenta os pretendentes com os quais seria mais fácil estar. Na cena seguinte, vemos um monólogo de Aldo sobre como se sente inferior aos outros pretendentes, mas também incompreendido, o que lhe dá certa superioridade moral. Depois, temos um diálogo da rainha com o poeta, em que ela fala da sua incompreensão e do seu amor. Após a conversa, sentindo-se só, Aldo pensa em se suicidar, mas sua ação é interrompida por um velho sábio que o convida a conhecer a natureza e observar as constelações. O final fica aberto.

#### **2.1.2.4 Álvares de Azevedo sobre Aldo o Rimador**

Finalmente, a quinta e última parte do Estudo é destinada à peça que dá título ao texto. Este se inicia com uma comparação entre a obra de Sand e a de Vigny.

O que no drama de Vigny fora aquelas cenas terceira do segundo ato, quinta e sexta do terceiro ato para Chatterton — aquele contato do mundo que lhe eletriza um escarnio — é o prelúdio da fantasia de Sand. Tickle o anão é o símbolo epigramático do mundo aquele *Demos* caricático que Parrhasio o Grego expusera como um sarcasmo, talvez como uma vingança, ao povo de sua pátria.

A cena segunda é o monólogo de Aldo. — É a sensibilidade de Vigny a fundir-se no gosto de sensações fortes, daquela que bebera em Lara e Corsário as brilhantes ideias. Se não fosse tão longa, eu aqui traduziria toda essa cena de solidão. Darei aí algumas ideias que mais sobressaem - <sup>216</sup>

Para Álvares de Azevedo, os trechos mais fortes da obra de Vigny são prelúdios para a de Sand. Isso pode nos dar uma dupla interpretação. Uma, refutada pela própria autora, de que a dele seria inspiração para o seu texto; outra, a de que os momentos de ápice em Vigny são apenas o início para ela. Álvares de Azevedo também enfatiza a ideia da “fantasia” em Sand. A peça se passa num ambiente mágico, com rainhas e anões, remetendo a Hoffmann, autor do romantismo alemão referenciado em *Noite na Taverna* e *Macário*, que também traz elementos mágicos em sua obra. O vilão, Tickle, apesar de linear como John Bell, pelo seu aspecto onírico é considerado simbólico e epigramático, não recebendo as mesmas críticas.

Mais uma vez, Álvares de Azevedo trata da “sensibilidade” de Vigny a fundir-se no gosto de George Sand, colocando a obra dele em primeiro plano e como inspiração. Contudo, Sand alcançaria a primazia por trazer as qualidades de ambos, enfatizando ainda sua inspiração byroniana.

A tradução de Álvares de Azevedo se inicia pela cena dois, com a fala do poeta sobre sua alma, que só lhe traz dor, e que ele “dá de pástio” ao público, podendo até lhe fazer rir, para nessa situação humilhante matar sua fome. Define a fome como “sofrimento do lobo”, assim trazendo o primitivismo da necessidade que coloca o homem no mesmo lugar do animal. Antes, porém, no texto de Sand, vemos Aldo reclamar de meia hora perdida com a visita do anão e que poderia gastar o tempo trabalhando (produzindo). produção artística é equiparada à produção de mercadoria. O personagem deplora ainda a atividade de poeta, de dar seu cérebro como “livro” e o coração como “teclado”, para o público se divertir quando quiser e depois poder dizer que não é um livro bom. Reclama ainda de “escrever”, “pensar” e “sentir” pelos outros, prostituindo a própria alma. Dessa maneira, mesmo que a tradução mantenha o essencial, parte de sua tenacidade é perdida. Essa comparação também é recorrente na obra de Álvares de Azevedo, como vemos no poema “Glória Moribunda”:

Para um pouco de pão ganhar da turba,  
Como teu corpo no bordel profanas.

---

<sup>216</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, George Sand - Aldo o rimador, *Op. Cit.* p. 88.

-Fiz mais ainda! prostituí meu gênio<sup>217</sup>

Na continuação do texto de Sand, lemos ainda Aldo reclamar que, mesmo sendo um homem de inteligência e reflexão, não tem a glória de um sofrimento mais nobre que a necessidade. Ironiza, dessa forma, sua vida de poeta numa aproximação clara do poema com o sarcástico poema “Minha desgraça”, da *Lira dos vinte anos*<sup>218</sup>. O texto de Sand prossegue com grande sarcasmo, ao afirmar que vozes da alma se curvam perante a voz do estômago, e define a alma do poeta como uma loja:

L'âme d'un poète est une boutique où le public vient marchander toutes les formes du désespoir : celui-ci estime l'ambition déçue sous la forme d'une ode au dieu des vers.<sup>219</sup>

É interessante atentarmos para o fato de Álvares de Azevedo não ter traduzido esse trecho, pois ele é exemplar de características valorizadas por ele, desde o sarcasmo até a utilização de imagens que contrastam: “alma” e “estômago”; além de realizar claramente o vínculo entre as duas obras anunciado pelo jovem brasileiro, pois em Chatterton também lemos que o poeta “vende” suas dores.

Aldo deplora aqueles que são poetas, expondo-se e prostituindo-se, tendo opções de serem outras coisas, diferente do filho do rei que tem uma “vocação” hereditária. Mas Álvares de Azevedo traduz apenas um trecho da frase, colocando reticências e um ponto de interrogação onde estaria um ponto e vírgula, deixando-a solta e sem um sentido na continuidade do texto:

Aquele que nasceu filho de rei, histrião ou algoz, é força que siga a vocação hereditária.... ?<sup>220</sup>

Celui qui est né fils de roi, d'histrion ou de bourreau suit forcément la vocation héréditaire; il accomplit sa triste et honteuse destinée. S'il en triomphe, s'il s'élève seulement au niveau des hommes ordinaires, qu'il soit loué et encouragé!

<sup>217</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Glória Moribunda. In \_\_\_\_\_. (ed. crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Op. Cit. p. 281-282.

<sup>218</sup>“Minha desgraça, ó cândida donzela,  
O que faz que o meu peito assim blasfema,  
É ter parar escrever todo um poema  
E não ter um vintém para uma vela.”

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Lira dos Vinte Anos. In \_\_\_\_\_. (ed. Crítica de Péricles Eugênio da Silva). Op. Cit. p. 209.

<sup>219</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. p.89

<sup>220</sup> SAND, Geoge. Aldo le rimeur. Op. Cit. p. 11-12

Mais vous, grands seigneurs, hommes instruits, hommes robustes, vous avez la fortune pour vous rendre libres, la science pour vous occuper, des bras pour creuser la terre en cas de ruine, et vous vous faites écrivains.<sup>221</sup>

A tradução é retomada com a crítica do público, quando o poeta “convida” os “corvos ávidos de seu sangue” para lhe verem e trata da infâmia de ter entregue versos que compôs para sua amada, uma moça simples, para serem lidos a uma cortesã, criando uma oposição entre os dois tipos de mulheres:

Sim — Lady Mathilde é morena, esbelta: esses versos puderam ter sido feitos para ela; tem dezoito anos — a idade de Jane — Jane! vou vender teu retrato escrito por mim, trair-te os mistérios da beleza, revelados a mim só, confiados a minha lealdade, a meu respeito; vou contar as volúpias com que me embriagaste, vender a bela roupagem de amor e poesia que te fizera, para que vão cobrir seios de um'outra. Esses elogios à santa pureza de tua alma subiram como vã fumaça sobre o altar de deusa estranha: e essa mulher a quem terei dado teu rubor de faces, a alvura de tuas mãos, vão ídolo que eu adornara com teus cabelos castanhos, e o diadema de ouro cinzelado por meu gênio, — essa mulher, que lera sem pejo a seus amantes, a suas confidentes as estâncias escritas para ti, é uma mulher sem brio, a fêmea de um cortezão, o que se chama *uma cortesã*<sup>222</sup>

Uma é a cortesã que não mereceria versos e tem amantes, a outra é “pura” e teve sua beleza revelada somente ao poeta. Em nenhum dos casos a moça é virgem, mas a oposição está entre a volúpia e o amor.

Álvares de Azevedo corta mais um trecho, que se refere a assuntos já tratados, e vai para a parte em que Aldo pensa em escrever um texto satírico e faz algumas tentativas.

O trecho seguinte, em que a mãe de Aldo vai procurá-lo antes de morrer, Álvares de Azevedo resume sem fazer uma tradução literal, mas, curiosamente, compara essa parte – que não traduziu – com o “gênio sublime de Shakespeare” na composição do sonambulismo de Lady Macbeth, elevando a autora. É interessante notar que Álvares de Azevedo acrescenta uma descrição da velha mulher que não encontramos no texto.

Aquela velha mulher no escuro, tremendo de frio, pendendo as faces ressequidas sob as melenas brancas a se lhe espalharem no colo assueto e mirrado — batendo as gengivas roxas e desdentadas, aquele olhar turvo, os pés nus e frios, a fraqueza que se lhe apossa d'alma, sentindo os joelhos que vão quebrar-se n'um passo mais, apalpando com as mãos de esqueleto um lugar onde sentar-se nas trevas... « Frio, noite, silencio, solidão, velhice, que tristes que sois! »  
Ao gemido da velha que morre de frio nos tijolos regelados do chão — cuja última palavra é ainda —Aldo — ele acorda.

<sup>221</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. p.89

<sup>222</sup> Idem ibidem.

E' no escuro. O delírio vai-lhe cada vez mais intenso. Ele lembra como num sonho um espectro que roçou por ele, vozes que pareciam ecoar do túmulo — então a agonia se requinta, e ele amaldiçoa-se pelo seu dormir...<sup>223</sup>

Álvares de Azevedo passa, então a entremear trechos de análise, sua narrativa da peça e partes da tradução, criando, dentro do próprio Estudo, a sensação de maior vivacidade na obra de Sand do que em Chatterton, onde encontramos a tradução e uma análise mais fria. O trecho seguinte, apesar de não ter uma tradução literal, corresponde a uma das partes de mais desencantamento da obra, quando Aldo percebe que sua mãe falou com ele e ele não ouviu, antes de encontrá-la morta:

. . . . , . . . . Não pudeste lutar uma hora... Como os discípulos do Cristo, mal velaste o horto das oliveiras! Bebes em vão o eterno cálice das dores humanas: teu pai eterno é surdo, teu irmão o Espírito Santo perdeu as azas de fogo. O cérebro do poeta é árido como a terra, e o coração dos ricos boto e insensível como o céu!...<sup>224</sup>

O personagem se compara aos discípulos de Cristo no Jardim das Oliveiras, por também não conseguir se manter acordado. Depois, dirigindo-se ao próprio Cristo<sup>225</sup>, nega os outros elementos da trindade, que não se aproximavam mais dos seres humanos, tornando vão o sacrifício do Filho. Completando a miséria da humanidade, afirma que os poetas têm o cérebro árido, \_ não vão dar respostas através de seus poemas \_, e os ricos com o coração insensível, \_ não vão ajudar ninguém. Notamos assim, numa crítica social cortante, uma humanidade fraca e egoísta e uma divindade indiferente, além da negação da salvação.

O texto continua entremeando a narrativa de Álvares de Azevedo com a tradução, dá grande emotividade para a busca de sua mãe e ao momento em que, desesperado, Aldo encontra seu corpo.

Temos um longo trecho traduzido em que o poeta se dirige ao cadáver de sua mãe. Pergunta-lhe por que ela o deixara, se ele a descontentava, se ela considerava seus versos maus. Então, lamenta a sorte da mulher que fora uma “literata” e acabara na miséria.

---

<sup>223</sup> Ibid. p. 91

<sup>224</sup> Idem ibidem

<sup>225</sup> O trecho em francês é mais claro. Nos perguntamos o motivo de Álvares de Azevedo ter suprimido o vocativo “cristo”, dificultando a interpretação:

«*J'ai dormi une heure !... L'horloge moqueuse semble me demander ce que j'ai fait du temps ! Tu as dormi, bête stupide !... Tu n'as pas pu lutter une heure... comme les disciples du Christ, tu as mal gardé le jardin des Oliviers. Jésus ! tu bois en vain l'éternel calice des douleurs humaines ; ton père est sourd, ton frère l'esprit saint a perdu ses ailes de feu. Le cerveau du poète est aride comme la terre, et le cœur des riches est insensible comme le ciel...* » SAND, George. Aldo le rimeur. Op. Cit. p. 19.

Volta a lamentar a sorte da mãe, que tendo sete filhos, só lhe sobrara o mais fraco, chegando a se colocar como “seu aborto”, e conta que inicialmente nem sua mãe acreditava que ele sobreviveria. É interessante notar que o termo utilizado por Sand e traduzido por Álvares de Azevedo por “Literata” é “*bas bleu*”, que poderia significar uma mulher de letras, mas também ter uma conotação pejorativa em relação às mulheres que escreviam, indicando esnobismo. O “rimador” também lamenta sua extrema solidão:

Quanto a mim, nada me resta. A tarefa está finda. Todas as ervas de Inisfail-a-verde podem brotar-me no cérebro agora — deixei-o de pousio.... É tempo que descanse: bastante sofri por ti, velha mulher, espectro macilento, cuja sagrada lembrança me fez realizar tão rudes labores, aprender tanta cousa árdua, passar tanta noite gelada sem sono e sem manto! Sem ti, sem o amor que te sagrei, eu jamais seria nada. — Porque me abandonares quando eu ia ser alguma cousa? Tiras-me um prêmio que eu mereci; — era ver-te feliz, e morres no mais feio dia de nossa miséria, na mais áspera de nossas fadigas! Mãe ingrata ! que te fiz, para que me desfolhes meu único desejo de gloria, minha só esperança na vida, o honesto orgulho de ser um bom filho!... Velho seio ressequido que aleitaste seis homens e meio, recebe esse beijo de exprobração, de dôr e amor!...

**(Lança-se sobre ela em soluços".)**

Ai de mim! minha mãe morreu!...<sup>226</sup>

A forte ligação entre mãe e filho poeta é trabalhada por Álvares de Azevedo em suas obras. Contudo, normalmente, o que se observa, ainda que o grande amor do filho pela mãe também seja sempre reafirmado, é o sofrimento da mãe pelo filho, na relação inversa que encontramos aqui.

Terminada a segunda cena, Álvares de Azevedo interrompe a narrativa/tradução e analisa:

Até aqui J. Sand mostrou duas cousas — o poeta e o filho — o poeta, na sua luta corpo a corpo com a sociedade escoroavel; o filho, na sua desesperança junto ao cadáver da velha Meg. Depois vem o amor — Jane e Agandecca; — Jane, o primeiro amor, a primeira ilusão que finda num descrer no amor da mulher, ao sentir-lhe estatuido aquele colo de anjo.<sup>227</sup>

Álvares de Azevedo separa três faces do personagem, sendo que todas compõem um quadro triste e duas delas estão ligadas à forma de se relacionar com as mulheres. A sociedade, indigna de seu próprio poder, é inimiga do poeta. A sua mãe morre e o deixa só. Seu primeiro amor lhe causa uma desilusão.

<sup>226</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. 92

<sup>227</sup> Ibid. p. 93.

Ao contrapor o sentimento “estatuado”, de Jane com seu “colo de anjo”, observamos a utilização de símbolos bastante presentes em seus poemas (estátua para se referir a mulheres com sentimentos “frios” e anjo para se referir a belas jovens) na análise de George Sand.

O texto de George Sand explicita a decepção de Aldo com Jane: a moça pensa no casamento e ele se sente cobrado em um momento de aflição por algo que ele gostaria de “oferecer” e não “ceder”. Além de ela não compreender sua dor e poesia. Aldo sente-se enganado pelo contraste de sua idealização sobre Jane e a moça real. Álvares de Azevedo não especifica as causas fúteis do rompimento, resumindo-as ao sentir “estatuado” de Jane. Logo volta à tradução com a conclusão de Aldo sobre “as mulheres”, após sua desilusão.

Mulher! mentira! não existes! és apenas uma palavra, sombra ou sonho. Criaram-te poetas, teu fantasma dorme no céu talvez. Cri-o às vezes passar por mim em minhas nuvens. Louco que fui, porque descí-me á terra a busca-la<sup>228</sup>

O jovem protagonista nega a existência da mulher idealizada no plano terreno, o que lhe traria um sentimento ainda mais forte de desencanto do mundo e vontade de fuga e morte. Ao lastimar sua vida e desejar uma outra, vendo-se, nas palavras de Azevedo, “à beira de um abismo”, afirma ainda sobre sua relação com Jane:

Covarde criança! pedias o amor com lagrimas! Pedia-lo a uma camponesa imbecil, quando é num mundo desconhecido que deves busca-lo!<sup>229</sup>

Dessa forma, observamos uma completa transfiguração na forma de ver Jane. Se, a princípio, sua simplicidade é exaltada, agora ela se torna uma “camponesa imbecil”, que não mereceria ser objeto de seu amor. Os cortes podem ser motivados pela extensão do texto e a necessidade de resumi-lo, visto que sua proposta é de um estudo e não de uma tradução. Contudo, as escolhas podem nos trazer o endosso ou não do texto original. Há mais relevo para Azevedo na impressão de frieza do sentimento da moça, do que no seu desejo de casar-se brevemente. Dessa forma, sobra apenas a frieza na tradução. Assim como a visão elitista do eu lírico, que não julga poder ver amor na camponesa, de forma parecida ao eu lírico do poema de Azevedo “É ela, é ela, é ela”<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> Ibid. p. 94.

<sup>229</sup> Idem ibidem.

<sup>230</sup> Nesse poema, o poeta observa uma jovem dormindo extremamente fatigada e imagina que nas suas mãos tem uma carta de amor. Contudo, com ironia, nota-se que o cansaço vem do trabalho e que o que ela

Álvares de Azevedo prossegue com a tradução das palavras de suicídio e fuga de Aldo:

Adeus leito onde tão mal dormi! Adeus mesa dura e fria onde concebi versos ardentes! Adeus fronte lívida de minha mãe, onde tantas vezes investiguei com ânsia os estragos do sofrimento e as últimas lutas da vida prestes a apagar-se! Adeus esperanças de glória! adeus esperanças de amor que me mentíeis! rebento as malhas da rede onde tão longo me foi o cativo ridículo! Vou alevantar-me a vossos olhos, quebrar um jugo que me envermelhece de pejo.... Adeus!<sup>231</sup>

A imagem do jovem que se despede de seus sonhos de glória também é recorrente em Álvares de Azevedo. O poeta pergunta ao leitor de seu Estudo, se, ao se deparar com a aventura de Aldo e seu encontro com Agandecca, não se lembrara de Shakespeare, elevando a autora do fragmento.

Dizei-me vós que vistes passar ante vós n'alguma noite de febre aquelas visões de Agandecca na barca mágica, e a fronte pálida e bela do mancebo sobre o peito da rainha — e aquele afastar de uma gondola pelas águas — e aquela solidão de um cadáver insepulto no chão do quarto deserto — vós que talvez então lembrastes ás fantasias de Shakespeare no conto da — Noite de inverno — e no sonho da — Noite de Verão — aqueles risos de Titânia a fada e a voz de Oberon e as melodias de Ariel — não é sublime aquela criação dos amores do poeta e da soberana, aquele amor languido do mancebo e aquele sentimento da misteriosa rainha?<sup>232</sup>

A sucessão das palavras “e” e “aquele” no fragmento também conferem grandeza ao texto estudado, visto que enfatizariam a multiplicidade de elementos que compõem a cena e o personagem de Sand. Também destacamos a ideia de que o leitor se aperceberia dessa dimensão em “uma noite de febre”, ressaltando o momento noturno como o ideal para a inspiração poética e a febre como elemento motriz. Lembramos ainda que, no início do texto, o poeta brasileiro destaca como elemento feminino do caráter da autora suas “febres”, agora colocada como elemento sem gênero.

Como vimos, no texto de Sand, o primeiro ato termina após o encontro com a rainha. O segundo ato acontece já na corte de Agandecca onde vemos uma conversa entre a rainha e o poeta, na qual ela o questiona sobre sua permanente tristeza e fala da grande

---

tinha na mão era “um rol de roupa suja”, afastando a possibilidade da moça pobre estar no lugar da donzela sonhada. AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte anos*. In \_\_\_\_\_. (ed. Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Op. Cit. p. 191.

<sup>231</sup> Idem ibidem.

<sup>232</sup> ibid. p. 95

quantidade de coisas “práticas” que ela precisa fazer como rainha, enquanto ele pensa em poesia:

LA REINE, *impatientée*

Alors vous êtes un pauvre sire; moi, je ne peux pas toujours parler d’Apollo et de Cupido. J’ai d’autres sujets de joie ou de tristesse que le nuage qui passe dans le ciel ou sur le front de mon amant; j’ai de grands intérêts dans la vie: je suis reine, je fais la guerre; je fais des lois, je récompense la valeur, je punis le crime; j’inspire la crainte, le respect, l’amour, la haine peut-être; tout cela m’occupe; je vais d’une chose à une autre, je parcours tous les tons de cette belle musique dont aucune note ne reste silencieuse sous mon archet; mais votre lyre n’a qu’une corde et ne rend qu’un son. Vous êtes beau et monotone comme la lune à minuit, mon pauvre poète.<sup>233</sup>

Nessa fala, há uma inversão dos papéis de gênero tradicionais: é a mulher quem sai e resolve as grandes questões políticas, e seu amante fica em seu aposento, restrito às questões privadas (a relação) e aos sonhos poéticos, ocupando, assim, o papel da donzela. Nessa cena, também encontramos uma tensão entre os personagens. Aldo lamenta não ser compreendido e ela se impacienta com sua constante tristeza.

Contudo, Álvares de Azevedo atenua ao máximo a tensão, resumindo o trecho à seguinte reflexão sobre o amor, que, apesar de parafraseada do texto original, dá outro sentido às últimas frases:

Ah! o amor do poeta é o perfume das rosas úmidas da valada, é o santuário misterioso onde a lâmpada santa não descora nas sombras do nicho. — “ O amor é neles o princípio da vida; empalidecem, sofrem, morrem se vão ferir-lhes a sensitiva da ternura delicada e tímida. — Uma palavra, um olhar — e o seio lhes bate de gozo. Que importa que a lira do amante só tenha uma corda e um som, e o pobre poeta seja belo e monótono como a lua da meia noite?”<sup>234</sup>

A rainha está impaciente ao dizer que o poeta só tem uma corda, contudo, a monocórdia, na “tradução” de Álvares de Azevedo, está elevada. Não por motivos de incompreensão sua, visto que a mesma metáfora é utilizada com sentido de tédio pelo poeta em "Ideias Íntimas". Assim, há uma escolha nessa valorização do amor, que não ocorre em Sand. A autora, no já citado prefácio em que nega a comparação com Vigny, afirma que não é apenas a miséria e a decepção amorosa que tornam Aldo desesperado, pois quando o poeta está vivendo no luxo de uma corte e tem seu amor correspondido por

<sup>233</sup> SAND, George. "Aldo le rimeur". Op. Cit. p.37.

<sup>234</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. 95.

uma rainha (não uma “camponesa imbecil”), continua triste. Esse é o estado de sua alma, desmontando, ela mesma, o argumento elitista do personagem:

je ne songeais à peindre la misère du poète que comme un accident, un des malheurs passagers de sa fantasque et douloureuse existence. Je voulais peindre le poète en général; une âme de poète quelconque, mobile, généreuse, ardente, susceptible, inquiète, fière et jalouse.<sup>235</sup>

Sand afirma ainda que, se tivesse continuado o romance, Aldo poderia ir embora e esquecer Agandecca, como esqueceu Jane, e sempre permanecer infeliz.

A tradução de Álvares de Azevedo é retomada quando a discussão chega no auge. Aldo diz que a rainha pode ir ao baile e esquecê-lo em sua tristeza. Ela lhe responde que irá e fará um brinde a ele. Mas não conseguimos notar a dimensão da discussão, pois também é o momento das “pazes”, quando a rainha, percebendo que o poeta chora, voltará a lhe declarar seu amor.

#### **ALDO**

A lua é melancólica: fácil vos é cerrar as janelas e acender os lustres quando sua claridão macilenta vos importuna. Porque ir sonhar pelas veigas á noite? Ficai no baile: a bruma e o raio frio das estrelas não vos irão entristecer nos salões delirantes de rumor e luz.

#### **AGANDECCA.**

Ficai-vos pois com vosso gênio, meu caro poeta. As estrelas se ateiam no céu: brisa da noite vagueia mansa por entre flores: sonhai, cantai, suspirai. A fachada do meu palácio se ilumina, e o som dos instrumentos preludia o banquete noturno. Vou brindar-vos entre meus convivas com a taça de ouro, e falar de vós a homens que vos admiram. Permanecei aqui, debruçai-vos sobre esse balaústre, e conversai com as sílfides — se não me acharem indigna de uma lembrança, falai-lhes de mim....

.... Mas que!... Beijastes tristemente a minha mão, e rolou sobre ela uma lagrima.... Vinde — que vos beije essa fronte bela : — secai as lagrimas e tornai cedo a mim<sup>236</sup>

A conciliação também tem um grau maior de tensão em George Sand, pois Álvares de Azevedo corta uma parte da fala em que ela, após sentir as lágrimas de Aldo, pergunta se o machucou e diz que isso é insuportável. Pede ainda que o poeta seja mais sábio e veja que ela o ama ternamente e o prefere entre os reis. Lemos no trecho completo:

Au revoir. — Mais qu’est-ce donc? Vous avez baisé bien tristement ma main, et vous y avez laissé tomber une larme! Quoi! vous êtes triste encore? je vous ai encore blessé? Oh! mais cela est insupportable. Allons, mon cher amant,

<sup>235</sup> SAND, George. Aldo le rimeur. Op. Cit. p.1.

<sup>236</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. p. 95-96.

remettez-vous et soyez plus sage; je vous aime tendrement, je vous préfère aux plus grands rois de la terre. Faut-il vous le répéter à toute heure? ne le savez-vous pas? Venez, que je baise votre beau front. Séchez vos larmes et venez me rejoindre bientôt.<sup>237</sup>

Após a reprodução do diálogo entre Agandecca e Aldo, Álvares de Azevedo realiza mais uma comparação entre essa obra e o *Chatterton*. Para ele, o suicídio de Chatterton e a primeira tentativa de Aldo, que não é concluída pela chegada de Agandecca, advêm do desespero. Contudo, a segunda decisão, apresentada num longo monólogo, na quarta cena da segunda parte, é vista com mais complexidade:

porém quando ele só, nos terraços do palácio da rainha se prepara à morte, quando ele titubeia entre sua sede de sonhos e seu tédio de vida, em meio àquelas sombras vem ainda o hino da saudade.<sup>238</sup>

A complexidade é notada pela confluência de sentimentos conflitantes. Ao mesmo tempo que tem sonhos, sente o tédio da vida. Resultando na saudade, não do que viveu, mas da esperança de viver.

Lemos, no texto de George Sand, Aldo, em um monólogo, afirmar que a rainha teria razão frente a Deus e aos homens, enquanto ele só tem razão frente a si mesmo. Depois ele pergunta sobre os que consideram seu sofrimento afetação, se a coragem deles não é insensibilidade. Questiona também a Deus, dizendo mais uma vez que é surdo e que deixa as pessoas sofrerem em vão, sem tomar parte pelo oprimido. Repete o questionamento sobre a coragem e a razão dos que o consideram fraco e lembra-se de sua vida e de toda miséria que enfrentou. Afirma também que sempre sentiu o sofrimento do outro. Álvares de Azevedo retoma a tradução no momento em que as memórias de Aldo se voltam para Agandecca, quando, ao encontrá-la, decidiu não morrer.

E contudo eu tomara meu partido pela última vez! Venturas que eu não achara nem no ouro, nem nas glórias, busquei-as no coração de uma mulher e esperei. — Aquela, disse eu, veio tomar-me pela mão, da ribanceira do rio onde eu ia morrer; levou-me em seu mágico batél, deu comigo no mundo de prestígios que deslumbrou-me, enganou-me — mas ao menos ela revelou-me alguma coisa de verdadeiro e belo, o seu próprio coração. Se os inanidos fantasmas de meu sonho breve esvaeceram-se, é que ela era uma fada, e seu condão sabia evocar mentiras e maravilhas.... E ao cabo da viagem achá-la-ei a verdade após sua nuvem de fogo — beleza nua que indaguei sublime, que adorei através de todas as falsias da vida e cujo raio esclarecia o trilho em meio dos recifes onde os outros estalarão o cristal puro de sua virtude. Fantasmas que nos iludis, sombras celestes que seguimos nas nuvens, que nos fazeis correr após vós sem olhar onde assentamos

<sup>237</sup> SAND, George. Aldo le rimeur. Op. Cit. p. 38.

<sup>238</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. George Sand – Aldo o rimador. Op. Cit. p. 97

os pés, — porque revestir formas sensíveis, disfarçar-vos em mulheres? Chamai-vos a verdade, a beleza, a poesia, — e não Jane, Agandecca, o amor.<sup>239</sup>

Primeiro encontramos a ideia de que o amor de Agandecca é verdadeiro para Aldo, apesar de o mundo ao redor dela ser falso. Contudo, em seguida, a própria ideia de amor é relativizada, dizendo que os fantasmas aos quais os poetas procuram, na realidade, são a verdade, a beleza e a poesia, não uma mulher concreta (por isso iguala neste momento Jane e Agandecca) ou mesmo o amor.

Álvares de Azevedo enfatiza a contraposição do entusiasmo inicial seguido do “marasmo do sarcasmo que delira” da fala de Aldo. Então apresenta o último trecho traduzido. Contudo, antes da parte mostrada por Álvares de Azevedo, ainda temos uma longa lamentação de Aldo sobre a insensibilidade de seus acusadores, a força da rainha a quem ama, a superioridade de seus rivais, que, apesar de serem preteridos pela rainha, não sofreriam tanto quanto ele, pois a sua forma de amar faz com que se esqueça de si. E, finalmente, vemos sua decisão pela morte (traduzida pelo poeta brasileiro).

**ALDO.**

E morre pois, covarde! E' tempo de acabar com isso. Assaz corcoveaste aos acicates da necessidade: os flancos te sangrarão —e nem um passo além!... Ai de mim! ai de mim! Morrer, é horrível! Se fosse só desangrar, desfalecer, tombar — mas não é isto! Se fosse levar a cabeça ao machado, penar a tortura, emparedar-se vivo no frio do túmulo!... Mas é pior ainda, é renegar das esperanças, renegar do amor, pronunciar a sentença do nada sobre todos aqueles sonhos ébrios que nos iludiam! Renunciar aos raros instantes de voluptuosidade que faziam pressentir a ventura e eram-na quiçá! E na verdade um dia, uma hora da vida, não é bastante, não é de sobra? Agandecca! Tu me disseste palavras que valiam um ano de glórias, tu me deste transportes que valiam mais que um século de descanso. Essa noite, amanhã tu me darias um beijo que apagaria todas as torturas da minha vida e fizera de mim o rei da terra e do céu

.....

L u a . . . . brisa da noite.... Cala-te, poeta; és um louco. — Quem te vale um adeus? Quem te dará uma saudade?<sup>240</sup>

Durante o corte presente na tradução do trecho, Aldo reflete sobre as felicidades inspiradas pelo amor de Agandecca, mas conclui que essas felicidades são momentos e que ele sempre se vê na beira do abismo, sofrendo ainda mais quando ama. Então se pergunta o que faria se deixasse Agandecca:

Si je quittais la reine?... Mais je ne le pourrai pas ; et, si je le puis, j'aimerai une autre femme qui me rendra plus malheureux. Je ne saurai pas vivre sans aimer.

<sup>239</sup> Idem ibidem.

<sup>240</sup> Ibid. p.98

L'amour ou l'amitié ne me paieront pas ce que je dépenserai de mon coeur pour les alimenter!...<sup>241</sup>

A sua conclusão é desencantada, tanto pela negação do amor único, visto que “não saberia viver sem amar”, de forma que deixar a rainha significaria encontrar outra mulher, quanto pela certeza de que nenhum amor ou amizade seriam suficientes para retribuir o quanto ele se doaria nas relações.

A cena final de Aldo ocorre quando o poeta é interrompido pelo velho cientista Dr. Acroceronius, no momento em que iria se matar. Este diz que não irá impedi-lo, mas o seduz com a ideia de assistirem a um eclipse lunar e pensarem sobre as diversas ciências, explicando que a sensibilidade do poeta ajudaria o cientista a ampliar sua percepção. Interessado nos mistérios da natureza e da astrologia, Aldo deixa a espada e segue o velho.

Álvares de Azevedo resume o trecho e enfatiza a beleza da ciência unindo-se à poesia e compara o trecho ao Conde de Monte Cristo. Para ele a história de Dumas também traria mistérios. No romance, o personagem central, através do conhecimento científico, consegue criar uma aura quase mágica para si e, no final, parte sem rumo com sua nova amada.

Álvares de Azevedo ao trabalhar com *Aldo o Rimador* não escolheu uma obra com uma protagonista feminina, como é o caso de *Indiana*, *Lélia* e *Consuelo* (que dão título aos romances), mas aquela que teria maior proximidade temática com os seus próprios poemas, de maneira a acentuar o vínculo entre ele e a escritora. Na peça, com um protagonista masculino – Aldo –, vemos como “pares românticos” Jane, que tem pouca participação, e a Rainha Agandecca, uma personagem forte, que chega a ter cenas nas quais Aldo não aparece. A primeira é excessivamente prosaica, pensando na vida prática e não alcançando a dor do poeta. A segunda, poderosa e apaixonada pelo poeta, salva-o da sua primeira tentativa de suicídio, mas também não compreende completamente suas dores. Os monólogos de Aldo são o principal eixo da obra que, assim como Chatterton e boa parte dos trabalhos de Álvares de Azevedo, se centra na figura do poeta como alguém que não consegue se encaixar plenamente no mundo à sua volta. Contudo, ao contrário de Azevedo e Vigny, no texto de Sand há uma crítica ao personagem, que causa compaixão, mas também irrita a rainha<sup>242</sup>.

<sup>241</sup> SAND, Jorge. *Aldo le rimeur*. Op. Cit. p. 45.

<sup>242</sup> A crítica a figura do poeta também aparece em *Histoire de ma vie*, de George Sand, apontando os perigos do egocentrismo e da perda do contato com a realidade pelo excesso de autocontemplação:

Observamos que, durante o Estudo, Álvares de Azevedo “protege” o personagem principal dos trechos em que demonstra orgulho e certa arrogância de sua grande sensibilidade, defeitos destacados por Sand. É notável também que, mesmo enaltecendo o fato de o texto de Sand ser mais “ardente”, ele esvazia muitas de suas tensões. Assim, apesar de indicar a distinção face à obra de Vigny, dá destaque às semelhanças em suas escolhas. Ainda que valorize a personagem de Agandecca, não traduz nem comenta alguns momentos em que ocorre uma quebra dos lugares de gênero. Sobre Jane, destacamos que, ao contrário do que acontece com a personagem de Chatterton, Kitty Bell, ou mesmo com a mãe de Aldo, que ganham destaque na leitura do poeta brasileiro, ela praticamente desaparece, ao não citar nenhum trecho de sua fala nem o motivo de considerá-la uma estátua.

Assim, entendemos que são destacadas as ações das personagens femininas quando elas têm motivações amorosas, ao passo que as ações por motivação práticas passam sem ênfase. Mas isso não ocorre com a escritora: estar no mundo, lutar politicamente, escrever são motivos de embevecimento do poeta.

## 2.2 Alfred de Musset – Jacques Rolla

O estudo sobre Alfred de Musset é mais longo e divide-se em nove partes, que compõem quatro artigos. Na primeira parte, Álvares de Azevedo apresenta Alfred de Musset e sua relação com outros autores do romantismo. Da segunda a sexta partes realiza uma espécie de tradução da obra, mas com alguns trechos resumidos e entremeados (principalmente na terceira parte) de análise e reflexões artísticas. Na sétima parte, o poeta

---

*“Quand on s’habitue à parler de soi, on en vient facilement à se vanter, et cela, très involontairement sans doute, par une loi naturelle de l’esprit humain, qui ne peut s’empêcher d’embellir et d’élever l’objet de sa contemplation. Il y a même de ces vanteries naïves dont on ne doit pas s’effrayer lorsqu’elles sont revêtues des formes du lyrisme, comme celles des poètes, qui ont, sur ce point, un privilège spécial et consacré. Mais l’enthousiasme de soi-même qui inspire ces audacieux élans vers le ciel n’est pas le milieu où l’âme puisse se poser pour parler longtemps d’elle-même aux hommes. Dans cette excitation, le sentiment de ses propres faiblesses lui échappe. Elle s’identifie avec la divinité, avec l’idéal qu’elle embrasse; s’il trouve en elle quelque retour vers le regret et le repentir, elle exagère jusqu’à la poésie du désespoir et du remords; elle devient Werther, ou Manfred, ou Faust, ou Hamlet, types sublimes au point de vue de l’art, mais qui, sans le secours de l’intelligence philosophique, sont devenus parfois funestes exemples ou des modèles hors de portée.*

(...)

*Il est certainement impossible de croire que cette faculté des poètes qui consiste à idéaliser leur propre existence et à en faire quelque chose d’abstrait et d’impalpable soit un enseignement bien complet. Utile et vivifiant, il l’est sans doute; car tout esprit s’élève avec celui des rêveurs inspirés, tout sentiment s’épure ou s’exalte en le suivant à travers ces régions de l’extase; mais il manque à ce baume subtil, versé par eux sur nos défaillances, quelque chose d’assez important, la réalité.* » SAND, George. *Histoire de ma vie*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856, p. 3-4.

brasileiro faz um adendo ao poema de Musset tratando dos sentimentos de Marion, personagem-chave na obra do romântico francês, por ser o par amoroso do protagonista, mas que tem sua subjetividade pouco trabalhada pelo autor. Essas sete partes formam os três primeiros artigos. O quarto traz uma síntese do poema e considerações sobre a descrença em Byron, Shelley, Voltaire e Musset, criando, assim, um vínculo entre os quatro autores. Observamos que o conteúdo da primeira parte de Jacques Rolla, apesar de não ser citado diretamente, pode ser visto em diálogo com essa reflexão final sobre a descrença.

Esse trabalho crítico de Álvares de Azevedo foi minuciosamente estudado por Maria Alice de Oliveira Faria em seu livro *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*, publicado em 1970. Bastante influenciada pela leitura psicanalítica de Mário de Andrade a respeito da obra azevediana, a autora encontrou nos dois poetas “afinidades eletivas” vindas de personalidades similares, notáveis nas “atitudes quase coincidentes de adolescentes em face de alguns problemas de afirmação e reação do mundo adulto”<sup>243</sup>, diferenciando-os pelo fato de Musset ter vivido experiências reais de amor e Álvares de Azevedo não<sup>244</sup>.

Oliveira Faria afirma que são formas iguais de reagir a uma atmosfera romântica comum que atingiu a Europa e a América, utilizando como exemplo de situação similar a relação entre Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe<sup>245</sup>. Entendemos que a intensa circulação de ideias que envolvia os dois continentes foi fundamental para a consolidação das diversas vertentes do romantismo brasileiro e que, apesar das diferentes “atmosferas”, essas leituras foram apropriadas por diferentes autores, de modo a refletirem também sobre os contextos locais dentro de uma base estética com elementos comuns.

### 2.2.1 O Alfred de Musset de Álvares de Azevedo

O jovem poeta brasileiro inicia o seu estudo com a frase: “o gênio é como o Jano Latino: tem duas faces” e aponta em Homero, Goethe, Byron e Thomas Moore<sup>246</sup> essa característica de trazer dois opostos nas suas obras. Conclui afirmando: “Musset também

---

<sup>243</sup> FÁRIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p.7

<sup>244</sup> *Ibid*, p.131

<sup>245</sup> FÁRIA, Maria Alice de Oliveira. *Op. Cit.* p. 7.

<sup>246</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Alfredo de Musset – Jacques Rolla. Op. Cit.* p. 23

é assim”. Dessa maneira, identifica em Musset o gênio poético. Essa também é a forma que caracteriza o seu próprio trabalho no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*:

É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta que escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.<sup>247</sup>

Notamos o poeta inserido na linha em que colocou Musset, de modo que, ao afirmar o gênio do francês, afirma também a si mesmo. Por isso, consideramos interessante pensar no conceito de cenografia de Diaz, pois observamos que Álvares de Azevedo participa ativamente no estabelecimento de vínculos entre a sua obra, o seu viver e o dos autores citados, havendo, assim, não mera “influência” nem apenas coincidência de personalidades.

Prosseguindo na descrição de Musset, Azevedo afirma:

Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram no ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário contudo — não é um árido imitador. — Mal fora dizer de algum de seus poemas, eis uma cópia. O que há, é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro.

(...)

Em meio às criações todas que se atropelam, fascinantes no centelhar prísmeo, da literatura francesa moderna, Rolla sobressai como um troféu, como a sombra mais sublime de Byron.<sup>248</sup>

Álvares de Azevedo enfatiza a inspiração byroniana de Musset. Contudo, nega que o poeta seja um plagiário, dando-lhe um gênio próprio. Ao tratá-lo como a “sombra mais sublime de Byron”, que se insere “no centelhar prísmeo da literatura francesa moderna”, podemos entender que, dentro diversidade da literatura francesa, aquele que melhor soube se iluminar com a luz projetada pelo nobre inglês é Musset, de maneira a elevar o poeta naquela que seria uma crítica à sua arte (tratá-la por “sombra”). Além de conferir a Byron o papel de emanar uma luz própria, que atingia as literaturas estrangeiras.

Consideramos fundamental salientar que, da mesma forma que faz no estudo sobre Sand, após demarcar a forte influência byroniana, Azevedo traz características de outros autores, também presentes na obra de Musset, que, com tal “mistura”, se tornaria única.

Ainda entre a magia grandiosa de Victor Hugo, é ele um dos primores da poesia íntima à feição dos solilóquios de Shakespeare, da melodia selvagem das paixões

<sup>247</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit. p. 139.

<sup>248</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Alfredo de Musset – Jacques Rolla*. Op. Cit. p. 26

naquela testa negra de Otelo, a refrescar-se nas brisas das lagoas, das febres do ciúme; um tipo de beleza entre aquela tendência á exageração e a uma originalidade lavrada de arabescos, abismada em seu deleite de negridões; porque ele soube sem despir sua personalidade literária, inda retemperar seu gênio nas fantasias alemãs de Hoffmann, e na assonia de Lamartine — como o Hernani de Hugo, no enrijar de seu gládio de bandido nas torrentes das montanhas.

E por isso há em Musset, o brilhantismo dos Contos do Alemão, o peso da febre no desanimo descrito do Dr. Faust, o desespero suarento do Giaour, e o cadente e puro — aquilo que o Sr. Lopes de Mendonça chama Lamartiniano — dos versos que se estilam como serpeiam lágrimas de perfume dos cabelos da Odisca à sesta — adormida de afã no banho morno de pórfiro — como se alteiam as gotas de essência de rosa entre ondas de vapor pelo âmbar do *narguilé* da Sultana.<sup>249</sup>

Os principais autores que o poeta menciona também são elencados no estudo de George Sand: Hoffman, Goethe, Lamartine (que Azevedo considera ausente na obra de Sand), deixando bastante claro parte do universo literário com o qual dialoga. Também vemos repetidos os motivos orientais: “odalisca”, “Narguilé”, “sultana”, com uma imagem esfumaçada, menos nítida, no ensaio sobre George Sand representado pelos cachimbos turcos. Observamos, tanto na análise de George Sand, quanto na de Musset, a ideia da fruição da poesia dissociada do espaço da clareza e da racionalidade.

Destacamos que, assim como na primeira parte do estudo de Sand, Álvares de Azevedo se volta a características gerais do autor. Contudo, diferente do estudo sobre a romancista, ao ler, não encontramos informações sobre seus casos amorosos, seu “viver” ou sua aparência, mesmo que Musset fosse considerado “Libertino” ou “dândi”.

### 2.2.2 Jacques Rolla

Jacques Rolla é um poema narrativo publicado pela primeira vez na *Revue de deux mondes*, em agosto de 1833, ou seja, na mesma revista que “Aldo”, apenas um mês antes. O poema é dividido em cinco partes. Na primeira, Alfred de Musset faz uma reflexão sobre as fases da humanidade. Inicia pelos tempos míticos, citando “ninfas”, semideuses, humanos e elementos da natureza vivendo em comunhão. Um tempo “*Où quatre mille dieux n’avaient pas une athée, / Où tout était heureux, excepte Prométhée, / Frère aîné de Satan, qui tomba comme lui?*”<sup>250</sup>. Passa ao período cristão: “*Le temps où se faisait tout ce qu’a dit l’histoire; / Où sur les saints autels les crucifix d’ivoire / Ouvraient des bras sans tache et blancs comme le lait; / Où la Vie était jeune, — où la Mort espérait?*”<sup>251</sup>. E,

<sup>249</sup> Ibid, p. 27

<sup>250</sup> MUSSET, Alfred de. Rolla. In. \_\_\_\_\_. *Poésies complètes*. Paris : Gallimard, 1986, p. 273

<sup>251</sup> Ibid. p. 274.

então, lamenta sua própria época: “ Ô Christ ! je ne suis pas de ceux que la prière/ Dans tes temples muets amène à pas tremblants (... ) Je ne crois pas, ô Christ ! à ta parole sainte / Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux./ D’un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte; ”<sup>252</sup>. O lamento pelo seu tempo sem crença é longo, pois, para o autor, o indivíduo nascido nesta época está perdido.

Na segunda parte, somos apresentados ao personagem que dá título ao poema. Filho deste século<sup>253</sup>, Jacques Rolla é “o maior debochado de Paris”, a cidade mais libertina. O seu pai, apesar de falido, criou-o como se fossem ricos e, após a morte do progenitor, quando Rolla tinha 19 anos, decide gastar sua pouca herança vivendo de maneira opulenta por três anos, quando o dinheiro acabaria. Ao final desse tempo, se suicidaria.

A terceira parte se inicia com a cena de Marion dormindo. O narrador descreve como a um quadro o sono da jovem de quinze anos, pálida e de aparência pura, que na verdade se chama Marie. Ela dorme segurando uma correntinha com um crucifixo e, de acordo com o narrador, não tem nem mesmo idade para sonhar com amor. No entanto, o quarto em que Marion dorme está em um lupanar. E a sua mãe, que vela seu sono, é a cafetina. Então, o eu lírico amaldiçoa a pobreza por causar a “prostituição da infância”. Também se dirige às leitoras abastadas, que poderiam recriminar a menina, criticando sua hipocrisia, visto que elas nunca passaram necessidade e, diferente de suas filhas, a quem protegem, a mãe da jovem adormecida a vendia. Ressaltamos que a temática da prostituta pura também é recorrente em Álvares de Azevedo.

O narrador reflete, então, sobre o tempo que carrega tantos acontecimentos, mas mantém esta condição: a pobreza que leva à prostituição. A voz do poema passa a Jacques Rolla. Ele chama a menina para beber com ele, ter prazer, brindar a Baco, ao amor e à loucura, aos tempos passados e presentes e dar vivas à liberdade, nesta sua última noite.

A quarta parte inicia-se com uma invocação a Voltaire. O narrador questiona se o filósofo está contente com o século que lhe sucedeu, já que o seu era jovem demais para compreendê-lo. Pergunta, em tom acusatório, se acredita que está tudo bem e se a sua obra era boa. Ainda em diálogo com o pensador iluminista, pergunta se pode ouvir os dois jovens que se enlaçam e sentem prazer sem jamais amar, criticando dessa forma a

---

<sup>252</sup> Idem ibidem.

<sup>253</sup> *Les confessions d’un enfant du siècle* é um romance de Alfred de Musset que, apesar de mais longo, também se inicia com uma reflexão sobre a sua época, para depois tratar da vida do herói, marcada pelo seu tempo.

dissociação entre o prazer sexual e o amor. Prossegue, trazendo uma imagem bastante cara a Álvares de Azevedo: anjos profanos em momentos de volúpia:

*Ô profanation ! point d'amour, et deux anges !  
Deux coeurs purs comme l'or, que les saintes phalanges  
Porteraient à leur père en voyant leur beauté !  
Point d'amour ! et des pleurs ! et la nuit qui murmure,  
Et le vent qui frémit, et toute la nature  
Qui pâlit de plaisir, qui boit la volupté !  
Et des parfums fumants, et des flacons à terre,  
Et des baisers sans nombre, et peut-être, ô misère !  
Un malheureux de plus qui maudira le jour ...  
Point d'amour ! et partout le spectre de l'amour !<sup>254</sup>*

O narrador culpa diretamente Voltaire pelo viver de Jacques, que, tão moço, por causa de sua grande descrença, não vê sentido na vida para além do material, de forma que, quando acaba seu dinheiro e, assim, a possibilidade da vida libertina, ainda que esteja “cheio de vida”, se matará, pois a descrença espalhada pelas ideias do filósofo levaria ao nada.

Lamenta ainda seu tempo sem crença, esvaziado de sentido, pois os antigos, mesmo que passassem por momentos de tragédia, ainda teriam os céus para olharem e terem esperança, mas a geração marcada por Voltaire, de “deicidas”, não.

Na quinta parte, voltamos a observar o jovem casal. Rolla se levanta primeiro, relembra sua infância e lamenta seu destino, e entende que, sendo descrente, não faz diferença viver. Ao se virar para Marie, que ainda dorme, acredita amá-la, mesmo tendo passado a vida a se orgulhar de ter o “coração como uma rocha” e nunca ter amado. A possibilidade de amar e crer de Rolla é comparada ao grito de libertação dos negros de Santo Domingos após tantos anos de escravidão. É a fuga do nada:

*Nègres de Saint-Domingue, après combien d'années  
De farouche silence et de stupidité,  
Vos peuplades sans nombre, au soleil enchaînées,  
Se sont-elles de terre enfin déracinées  
Au souffle de la haine et de la liberté ?  
C'est ainsi qu'aujourd'hui s'éveillent tes pensées,  
Ô Rolla ! c'est ainsi que bondissent tes fers,  
Et que devant tes yeux des torches insensées  
Courent à l'infini, traversant des déserts.<sup>255</sup>*

<sup>254</sup> MUSSET, Alfred de. Rolla. Op. Cit. p. 285.

<sup>255</sup> Ibid. p. 289.

Quando Marie acorda, ela lhe conta que teve um sonho estranho. Sua cama fazia parte de um cemitério e o jovem estava estendido com um sangue negro à sua volta. No sonho, ele lhe pergunta por que ela havia roubado seu lugar e a moça vê sua cama como uma tumba. Ao ouvir o pesadelo, o libertino conta à bela prostituta que seu sonho é suficientemente real, pois ele se matará. Marie tenta dissuadi-lo, oferecendo seu colar de ouro para que ele jogue e tente pagar as suas dívidas, visto que ela não tem mais nenhum dinheiro, pois tudo que tivera fora apossado por sua mãe. Nesse momento, ele a olha ternamente, bebe uma garrafinha com veneno, beija a amada e cai em seus braços, já sem vida.

A cena é bastante parecida com o final de *Noite na Taverna*, mas nesta obra, quem toma o veneno é a mulher que reencontra o amor depois de cinco anos na prostituição. Nos dois casos, o amor, ao mesmo tempo em que torna perdoável a vida de pecados, não é capaz de salvar o pecador.

### 2.2.3 Jacques Rolla de Álvares de Azevedo

A tradução de Álvares de Azevedo, conforme Maria Alice de Oliveira, apesar de conter passagens bastante literais, por vezes se torna mais rebuscada que o texto original, que preza pela linguagem corrente. Podemos observar o zelo do poeta em manter os versos alexandrinos. Ele mesmo observa para a dificuldade da tradução e a importância de manter a musicalidade do poema, que em alguns momentos pode causar alterações, tornando a tradução menos literal<sup>256</sup>.

A segunda parte do estudo de Álvares de Azevedo volta-se à apresentação de *Rolla*. Compara-o com *Childe Harold*, de Byron, mas também aponta outras referências para a descrição do personagem, citando Dumas, Goethe, Marlowe e Bocage<sup>257</sup>. Assim como no estudo do *Aldo*, de George Sand, o poeta entremeia trechos de tradução com resumos em que narra a trama.

A terceira parte do estudo, intitulada “Marion”, inicia-se com a terceira parte do poema, na qual somos apresentados à personagem. Álvares de Azevedo ressalta a contradição que a compõe – ser ao mesmo tempo criança pura e prostituta, diferenciando

---

<sup>256</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. "Alfredo de Musset – Jacques Rolla". Op. Cit. p. 35

<sup>257</sup> *Ibid*, p. 29

do aspecto pouco sublime de outras descrições de cortesãs, entre elas a realizada por Flora Tristan:

Não cerreis também os olhos, como ante a visão asquerosa e anátoma dos escárnios de George Crabbe, do Minotauro de Barbier, e dos passeios em Londres de Flora Tristan.<sup>258</sup>

O livro de Flora Tristan, *Promenades dans Londres*, foi publicado na França pela primeira vez em 1840. Nele, a autora socialista e feminista descreve as condições de vida da população pobre da Inglaterra, além de realizar uma longa crítica à política externa inglesa, que submetia outros países. Dá como exemplo as nações da América do Sul, que há pouco tinham conquistado a independência de Espanha e Portugal, mas se tornavam dependentes da Inglaterra. Por essa citação, mais uma vez sublinhamos a circulação de ideias políticas com a França, e que ela não se limitava a autores vinculados ao liberalismo moderado, como já vimos no discurso em que Álvares de Azevedo cita o socialista Pierre Lerroux. Também notamos, com referência à Flora Tristan, que é mais uma mulher lida pelo jovem poeta brasileiro.

Álvares de Azevedo elogia o poder purificador da poesia, que faz com que o poeta seja capaz de iluminar a jovem prostituta descortinando sua essência, independentemente de seu trabalho.

“Não: a alma do poeta é como o sol, — nem há fisga de túmulo, ou grade negra de calabouço onde não corra a luz n'uma réstia, uma esperança no ouro dessa luz. Essa moça, despiu-a o poeta do roupão infame — banhou-lhe a cabeça de perfumes, acendeu-lhe as faces de rosas, abriu-lhe os lábios num sorrir infantil, como uma magnolia ao luar; acordou-lhe a medo um daqueles hálitos, mornos como os sonhos de que falia Hoffmann o Alemão — “que são como a escuma das águas, e paixão e se esvaecem como ela”.<sup>259</sup>

Refletindo sobre as dificuldades de alcançar a beleza desses versos, o poeta brasileiro cita autores que considera “melodiosos” em português, cuja leitura o ajudaram na tradução, como Almeida Garrett. Por fim, justifica que seria impossível uma tradução perfeita. Passa, então, a discutir a importância da musicalidade dos poemas, elogiando os autores que realizaram obras melodiosas, como Lamartine, Victor Hugo, Mendes Leal e Alexandre Herculano. Cita ainda palavras de Byron e Mme de Staël sobre a importância da música e da ligação desta com outras artes, como a pintura.

---

<sup>258</sup> *Ibid*, p. 32

<sup>259</sup> *Ibid*. p. 33

Voltando ao elogio de Musset, Álvares de Azevedo afirma que ele foi capaz de unificar o fervor de *Childe* (obra de Byron), com a harmonia da “escola de Lamartine”, e, depois, mais uma vez é crítico a este falando da “monocórdia” de sua obra. Continua a reflexão estética discutindo o arcaísmo e o excesso de desregramento no romantismo.

A quarta parte do estudo, “Ao pé do leito”, ainda se centra na terceira parte do poema, interrompida pelas reflexões estéticas do trecho anterior. Notamos que essa parte, que tem como foco Marion, é quase completamente traduzida, sendo entremeada apenas por poucos comentários de Álvares de Azevedo.

A quinta parte (início do terceiro artigo), nomeada “Últimas horas”, também se restringe à tradução do texto de Musset com pequenos trechos de narração correspondente à quarta parte do poema. Traz a invocação e culpabilização de Voltaire pelo problema da descrença no século XIX e o encontro carnal de Jacques e Marion; contudo, é mais resumida que a parte anterior.

A sexta parte, referente à quinta de Musset, traz junto com a tradução e narração do poema reflexões a respeito dos sentimentos do protagonista e se detém longamente no sonho de Marion. Em contrapartida, o trecho no qual Musset compara a libertação de Rolla da descrença, através do amor, com o grito de liberdade dos negros de Santo Domingos não é nem traduzida nem comentada.

Entendemos que o silêncio sobre esse trecho não é uma coincidência ou simplesmente relacionado ao fato de considerar outras reflexões mais importantes. É uma escolha política de um jovem que já tinha sido censurado pelo pai por fazer um discurso político considerado “excessivamente liberal”, e que vivia em um país que continuava escravista. Também devemos levar em consideração que o único de seus poemas com menção clara à escravidão é “Rex lugebit”, no qual realiza uma dura crítica à monarquia<sup>260</sup>.

A sétima parte, não intitulada, não se refere precisamente a nenhuma parte do texto de Musset. Álvares de Azevedo reflete sobre como Marion se sentiu com a morte de Jacques, logo após terem de fato amado pela primeira vez. Enfatiza seu desespero e a compara tragicamente com Julieta; contudo, Marion seria mais infeliz, pois nem teve a oportunidade de ouvir as palavras românticas de Romeu no jardim. Notamos, apesar da

---

<sup>260</sup> O poema foi publicado em 1959 no *Correio da manhã* em um artigo intitulado “Uma poesia esquecida de Álvares de Azevedo”, antes teria ganhado lume apenas em 1872 no *Arquivo Contemporâneo*. AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “Rex Lugebit”. In. \_\_\_\_\_. Poesia Completa (edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Op. Cit. p. 537-538.

valorização do amor espiritual frente ao carnal, o enaltecimento da estética do encontro físico entre os amantes.

Álvares de Azevedo amplia o papel da personagem feminina em relação à obra de Musset. Se, no autor francês, ela é apenas instrumento para elevação de Rolla, a beleza de sua própria purificação é também objeto de Azevedo. Notamos que, se há longos trechos cortados e resumidos, a única parte em que isso não ocorre é a que tem Marion como foco. Ainda assim, sua valorização se dá por meio do amor que desperta e sente e de seu provável sofrimento, visto que a personagem é demasiado indefesa para fugir do destino que lhe foi imposto pela própria mãe.

Maria Alice de Oliveira interpreta a ênfase dada a Marion como um efeito da personalidade do poeta e da sua leitura focada no byronismo mais banal do texto (um herói libertino, que se apaixona por uma prostituta de sonhos premonitórios e que, por fim, se suicida), com o qual Álvares de Azevedo realmente dialoga. Contudo, não podemos entender, como faz a autora, que os elementos filosóficos e políticos do texto são ignorados na leitura do poeta, visto que a relação entre a pobreza e a prostituição e a invocação de Voltaire estão traduzidas. Além disso, vemos uma longa reflexão no quarto artigo, que encerra o estudo, sobre a questão da descrença em diversos autores. A ênfase na heroína também pode ser vista como um exercício literário de continuação da obra de Musset e um espaço para reverberar suas reflexões sobre o amor, que ganham destaque na próxima parte do artigo. Lembramos que o amor e a morte têm propriedades purificadoras para homens e mulheres nas leituras e obras de Azevedo.

#### **2.2.4 O amor e descrença**

No último artigo do estudo (oitava e nona partes), temos reflexões mais gerais sobre elementos que atravessam *Rolla*. Intitulada “Síntese”, a oitava parte se inicia com uma reflexão sobre o final da obra: o último beijo de amor antes da morte. O poeta brasileiro observa a recorrência da temática em Musset, mas aponta que não é um mote utilizado somente por ele, ao lembrar que o português Alexandre Herculano também tratou do tema e afirmou que o hálito da morte purificaria o último beijo. Ao tratar especificamente da obra do francês afirma:

a morte vem sempre de envolta no voluptuoso de um beijo, como ao suicida oriental no vapor ebriativo do ópio. O crime aí se apura na morte ao crisol do amor. É que o amor não é — como o ria a boca satânica do *Yago* do trágico inglês

— um fervor lubrico do sangue — é a fé — a fé é a religião — a religião é o céu — como o diria a Mística do monaquismo dos tempos em que se cria.<sup>261</sup>

O amor é afirmado como um elemento purificador. Assim, afasta a concepção do amor “lubrico de sangue”, que faz decair aquele que ama, enunciada por Yago – vilão de *Otelo* de Shakespeare, ele desperta o ciúme do protagonista, que acaba por assassinar a esposa – e valoriza a ideia de um amor espiritual, capaz de elevar quem ama. O amor que é a fé pode apurar até mesmo o suicídio. Contudo, esse amor que eleva e está ligado à religiosidade também tem características sensuais, pois vem ligado ao beijo “voluptuoso”, que embriaga tanto quanto ópio, sugerindo uma reação orgástica<sup>262</sup>. A valorização nostálgica dos tempos em que se cria (anteriores ao Iluminismo) também revela um diálogo com a primeira parte da obra de Musset, não traduzida.

O poeta segue citando obras em que o amor apareceria como elemento purificador até chegar ao *Candido*, de Voltaire, que seria diferente, pois “depois do último soluço há o abafamento bochornal do nada, a treva *do não-ser*”<sup>263</sup>. Com Musset seria diferente:

No descrer de Musset (como ainda às vezes no de Byron) — ao desfreio daquele poeta que soube transpor os limiões do prostíbulo sem o sarcasmo cínico dos lábios amargos de George Crabbe — e, como o Jocelyn de Lamartine, teve ainda lágrimas pela visão da mulher perdida — não rejeita quase a furto a nuvem das esperanças? uma como fé que aduja, de que o leito tumular é também um leito de amor, como o fingira a tradição de Heloísa e Abelardo? — e de que o batismo do amor na pia do passamento lava e apaga muito? entre aquele ventar de passamento, uma doçura, como em meio ao monótono das canções fúnebres do Cafre junto ao cadáver do irmão — do escravo — , a lágrima que recorda a esperança daquele amor tamanho que lhe prendera o sentir de Africano por aquele que é morto? <sup>264</sup>

Álvares de Azevedo propõe que, mesmo no descrer, Musset é capaz de encontrar alguma esperança e ter compaixão com “a mulher perdida”. Assim como em Lamartine (aqui visto de forma elogiosa), ela não é tratada com sarcasmo. Humaniza-se a prostituta, como vemos no poema “Harmonia”, do próprio Azevedo. Essa possibilidade advém do amor, que seria como um novo batismo purificador, ainda que também possa vir no leito de morte. Devemos notar que, para ele, a prostituta e o libertino são passíveis de amar e

<sup>261</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. "Alfredo de Musset – Jacques Rolla". Op. Cit. p.59.

<sup>262</sup> Essa afirmação do amor que comunga o carnal com o espiritual também é apresentada em *Lucinde*, de Schlegel. Abordaremos com mais vagar o tema no capítulo 3.

<sup>263</sup> *Ibid*, p.60.

<sup>264</sup> *Idem Ibidem*

serem amados. Ao tratar da relação do amor com o leito de morte, não se limita ao amor erótico e traz o amor fraternal. Para isso, cita como exemplo o amor do africano (cafre) que chora o irmão morto. A morte seria uma libertação do escravo (palavra colocada em destaque com os travessões, ao lado de irmão) e lembraria a esperança de seu irmão. Dessa forma, humaniza também o escravizado e tangencia sua liberdade, ainda que de maneira significativamente mais indireta que Musset ao citar a revolução do Haiti. Contudo, como vimos, o seu ambiente para tratar do tema é incomparavelmente mais restritivo que o do francês. Ressaltamos que Gonçalves Dias, no poema “A escrava”, de *Primeiros Cantos* (1846), também usa do expediente de expor o sofrimento amoroso de uma escrava para humanizá-la frente à desumanidade do senhor, que não a permite nem sofrer.<sup>265</sup>

Álvares de Azevedo volta a enfatizar que, embora Rolla fosse um libertino e suicida, ele era belo, e Marion também, pois a obra não recai no “materialismo bruto” no qual não poderia haver poesia. Então retoma a questão da binomia para explicar a poesia da obra de Musset:

Não há aí o poema do materialismo impuro a revolver-se como um verme em lodaçal. — Não: é antes uma luta entre o corpo e a alma — entre a morte e a vida, — entre o céu e a terra — entre as melodias de Ariel e o fel do Caliban perdido nos sonhos das noites de verão de Shakespeare, — entre a negridão da noite e a luz dourada da lâmpada mal guardada ao róseo dos dedos transparentes da virgem que passa pelas ousias do claustro a desoras — é o pleito, agro e renhido sim — das aspirações ao céu.<sup>266</sup>

Mais uma vez destacamos, no elogio a Musset, a utilização de elementos que aparecem no prefácio da *Lira dos Vinte anos*, desde a referência a Ariel e Caliban até a disputa entre o corpo e alma.

Na última parte do Estudo, Álvares de Azevedo traz mais uma vez o amor como forma de libertação da descrença ou, ao menos, um atenuante. Assim, elenca heróis de Byron que, apesar de sofrerem ou terem uma vida libertina, amaram e foram amados, por isso, seu canto seria menos “infernai” que o de Voltaire.

---

<sup>265</sup> Na parte final do poema lemos:

“Do ríspido Senhor a voz irada / Rábida soa, / Sem o pranto enxugar a triste escrava / Pávida voa. // Mas era em mora por cismar na terra, / Onde nascera, / Onde vivera tão ditosa, e onde / Morrer devera! // Sofreu tormentos, porque tinha um peito, / Qu’inda sentia; / Mísera escrava! no sofrer cruento, / ‘Congo!’ dizia.”

<sup>266</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Alfredo de Musset – Jacques Rolla. Op. Cit. p. 61.

O jovem poeta discorre sobre o “paralelismo histórico dos fatos e dos homens” e afirma que o nome de Byron traria a recordação da Revolução Francesa, que é vista, ao mesmo tempo, como uma vingança do plebeu e como o “batismo de sangue da liberdade”<sup>267</sup>. Ainda tratando da relação entre a história e a literatura, concorda que a poesia canta os sentimentos de sua época; contudo, afirma que o poeta pode se inspirar e sentir os sentimentos de outra época.

Cremos que sim — e conciliamos essa crença com a ideia capital do Sr. Jouffroy — “que os verdadeiros poetas tresladam o sentimento de sua época”, dizendo que o sentimento não é só o presente e a imaginação das multidões oscila entre o crepúsculo do passado e a aurora do futuro — que em seu coração também há a lembrança é a saudade, e o pressentimento enfim do porvir.<sup>268</sup>

Assim, responde aos comentários de Musset sobre a literatura e seu tempo, concordando apenas parcialmente, apesar de não citar seu nome e elencar outros críticos. Nesse sentido, compara o *Childe* de Byron com a *Íliada*, pela capacidade de “transuntar” o seu tempo em uma obra e mais uma vez o afasta de Voltaire, ao citar o amor como elemento diferenciador.

Byron contudo não era só a cria de Voltaire — nele havia outra cousa. O moço estudante de Eton fora o amante de Maria Chaworth — por ventura daquele amor que é um na vida — que ama-lo é viver, e perdê-lo morrer — e que, perguntar a um homem quanta vez o estremeceu, fora, na frase de Antony, perguntar ao cadáver quantas viveu.<sup>269</sup>

Ao tratar de Shelley, considera-o ainda mais cético do que Byron por ter vivido menos amores<sup>270</sup>. É interessante notar que Álvares de Azevedo chega a fazer uma descrição de sua frente e afirmar sua solidão, ignorando que o autor fora casado duas vezes. Isso evidencia que Álvares de Azevedo faz dos autores que estuda personagens quando não necessariamente conhece sua biografia ou esta não se encaixa no perfil que imagina, lembrando que a relação entre autor e obra é fundamental no romantismo. O único que destoa dessa ligação é Musset, que, segundo o poeta brasileiro, apesar de não ter vivido tantas dores, foi inspirado pelas leituras que fizera:

“A descrença de Musset é mais suave, mais aérea, de uma melodia que canta intimamente. É que o moço autor das *Confissões de um filho do século* sonhou mais que sofreu; teve mais agonias no cérebro que no coração; mais insônias de

---

<sup>267</sup> *Ibid.* p.64.

<sup>268</sup> *Ibid.* p.65.

<sup>269</sup> *Ibid.* p.67.

<sup>270</sup> *Ibid.* p.68

febre às visões do cavaleiro Lara e da cabeça linda e desgrenhada do Giaour, que à realidade. Foi ao amanhecer de um sonho assombrado pelos cantos de Don Juan, que ele acordou incrédulo. A diferença de Byron a Musset nesse ponto de vista, é que Byron procurou no poeta de Joanna d'Arc um sarcasmo que se aunesse com o dele, uma alma doida como a sua. Musset com o cérebro inda quente das inspirações do bardo, inglês, buscou no excitado dos seus sonhos, na sua imaginação de poeta as aparições que lhe assomarão ltuosas e sangrentas”<sup>271</sup>

E justifica, negando a existência de artificialidade no poeta francês:

Contudo, como o dissemos antes, de Musset a Byron a relação não é um plágio, uma cópia. É por ventura uma inspiração. (...). É a teoria de Platão, uma ideia que desperta, uma ideia que descobre um relevo aquela folha metálica encoberta de cera, do símile do inatismo acadêmico.<sup>272</sup>

Reforçamos que, mesmo que não haja artificialidade, Álvares de Azevedo entende que o fato de ser somente “Inspirado”, não vivido, faz da melodia de Musset mais suave. Lembramos que os paralelos entre a obra de Azevedo e de Musset são buscados em todo o Estudo. Dessa forma, não podemos deixar de entender como uma justificativa de sua própria poética, muitas vezes situada em lugares distantes, com temáticas inspiradas pelos autores citados. O que não significa que elas sejam artificiais, pois, como já afirmamos, são fruto de escolhas, leituras, apropriações que condiziam com sua imaginação poética, que não pode ser vista de maneira descolada de sua historicidade.

Entendemos que, ao trazer o amor como eixo fundamental de sua análise, a presença do feminino necessariamente ganha importância, fazendo com que ao ler o *Rolla*, Marion tenha destaque, e, ao falar de Byron, as mulheres com quem se envolveu sejam citadas. Se, por um lado, isso pode recair na imagem de uma mulher com elementos quase santos, capaz de realizar milagres, dessa forma retirando a humanidade, por outro lado, valoriza o seu desejo e sua ação, tornando-a sujeito. Também permite que a prostituta seja condenada ou salva de maneira paralela ao libertino. Lembramos ainda que, apesar da maior parte de suas citações invocarem autores (homens), também encontramos a citação de três mulheres relativamente contemporâneas: George Sand, Flora Tristan e Madame de Staël (um pouco anterior), ainda que Mary Shelley seja obscurecida para compor uma determinada imagem de seu marido.

---

<sup>271</sup> *Ibid.* p.70-71.

<sup>272</sup> *Ibid.* p.71.

### 2.3 Semelhanças e diferenças nas análises de George Sand e Alfred de Musset

Podemos afirmar que, se Álvares de Azevedo proclama que “George Sand é Byron”, em sua apresentação, “Musset é Azevedo”, visto que encontramos em sua obra os principais elementos que destaca e elogia no autor francês, desde a binomia até versos melódicos como os de Lamartine. Neste sentido, podemos afirmar que mesmo que os dois franceses sejam colocados como pares contemporâneos do poeta brasileiro e seguidores do mesmo mestre (Byron), George Sand distancia-se ao ser igualada ao mestre (ainda que esteticamente seja quem mais difira entre os três) e Alfred de Musset torna-se ainda mais próximo do poeta.

O olhar embevecido que lança à romancista, ao mesmo tempo em que a eleva, torna-a exótica, como vemos na ênfase dada ao que Álvares de Azevedo imagina ser seu viver. Mesmo que a tentativa de recuperar elementos biográficos também se dê na leitura que faz de outros autores (Musset, Shelley e Byron), é num grau bem menor e as obras desses autores não passam por uma crítica moral tão rígida; pelo contrário, o poeta busca elementos que iluminem os textos.

A comparação das obras analisadas com outros textos ocorre nos dois estudos. Ainda assim, a proporção dessa comparação é diferente, visto que o texto de Vigny ocupa quase tanto espaço quanto o *Aldo* de Sand.

Observamos ainda que a tradução do poeta brasileiro interfere na representação das personagens femininas das obras originais. A rainha Agandecca de *Aldo* perde espaço e suas ações além da vida privada são desfocadas; por outro lado, Marion, que em *Jacques Rolla* é apenas um objeto para a salvação do protagonista, cresce no texto de Azevedo e seus sentimentos também passam a ser enfocados. Assim, as personagens ganham ou perdem relevância de acordo com sua relação com o amor, o que interpretamos como uma forma limitada de conferir espaço para as representações femininas nas obras, pois, se por um lado entende-se a importância do desejo das mulheres e este é fundamental para o desenvolvimento das tramas, por outro, sua vivência no mundo público é menos importante. Ressalvamos que, mesmo para os personagens masculinos, o amor é o elemento central de suas existências, mas ainda assim, sua apresentação é mais ampla.

Destacamos que, embora a personagem de Sand tenha sua vida política obliterada, na descrição da autora isso não ocorre e sua atuação no mundo público é destacada pelo poeta como motivo de admiração.

Por fim, deve-se observar que há uma mudança de sentido no texto de Sand que não ocorre no texto de Musset e entendemos que isso é motivado pelo fato de que a obra dela, se não alterada, estaria em contradição com o pensamento de Azevedo sobre o amor como elemento redenção, o que não ocorre com a de Musset.

### 3. Mulher: sujeito e objeto na poética Azevediana

*“A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras enlaçam-se uma após a outra de modo que a fala pode comparar-se a uma veia de água a correr. No poema, a linearidade torce-se, volta sobre seus passos, serpeia; a linha recta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral (...)*

*Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam configurações imaginárias: poemas e cerimônias”*

Octavio Paz<sup>273</sup>

Ao trabalharmos com a poesia de Álvares de Azevedo, devemos, como aponta Octavio Paz, além dos sentidos denotativos, observar a linguagem que serpenteia entre ditos e não ditos, intenções, sensações e desejos. Assim, em um trabalho historiográfico, é desafiador tomar como objeto representações, emoções e expectativas, observando seu entrelaçamento, nem sempre direto, com o mundo sociocultural no qual se inserem.

As mulheres ocupam papel central na obra de Álvares de Azevedo, sejam elas as musas que inspiram seus poemas ou personagens de suas narrativas sombrias. Destaca-se, além da donzela e da jovem heroína, a mãe, que se compadece dos sofrimentos do filho poeta. Elas são o objeto do qual se fala, mas, ainda assim, por vezes, sujeitos decisivos para a construção da situação descrita. É preciso compreender sua representação em seus variados sentidos. Elas também podem representar alegorias para o desamparo do eu lírico, para a concepção de arte do poeta e, até mesmo, ponte para críticas sociais ou construções utópicas. Ainda assim, mostram-nos os ideais aos quais as imagens femininas estão ligadas.

Também é preciso notar a imprecisão temporal dessas imagens. Não podemos afirmar, por exemplo: “Esta ‘é’ a mulher da Corte em 1848”, pois, conforme explica Alfredo Bosi, a poesia não define um momento estático e sim um complexo em que se encontram temporalidades diversas, desde tradições seculares (notáveis na persistência de ideais ligados ao amor cortês), sensações presentes, projeções do devir e a carga interpretativa do leitor que chega ao poema no futuro.

---

<sup>273</sup> PAZ, Octavio. *A chama dupla*. Amor e Erotismo. Lisboa: Assíro & Alvim, 1995, p.11.

E qual fase histórica foi vivida só de instantes presentes, pura abstrata contemporaneidade sem memória nem projeto, sem as sombras ou luzes do passado, sem as luzes ou sombras do futuro? A pergunta ganha toda pertinência quando se trata da história da cultura e, mais ainda, de história de uma prática densa como a poesia.

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional, uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desolada de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema.<sup>274</sup>

Diante da “trama multidimensional” que envolve a obra de Álvares de Azevedo e suas personagens, detemo-nos, prioritariamente, nesta análise, em sua inserção sociocultural, que analisamos com maior vagar no capítulo 1, e em sua escolha por construir uma obra romântica, selecionando e polemizando com referenciais do romantismo europeu e brasileiro, conforme analisamos no capítulo 2, a respeito dos estudos literários sobre George Sand e Alfred de Musset.

Entendemos que o romantismo, mais que uma escola literária, configura uma maneira de compreender/sentir o mundo, que é crítica ao excesso de racionalismo iluminista e aos valores da arte clássica, por entender que a vida é regida pelo inexplicável, pelas contingências. Assim, o equilíbrio e a harmonia nas formas não seriam capazes de representar a experiência humana, dando lugar a uma ruptura estética que – através do rompimento com a forma e a valorização das sensações – tentará empreender (já se sabendo impossível) a representação da vida e, principalmente, das emoções que a regem. O romantismo dá lugar ao cotidiano e ao feio na arte, reformulando a compreensão do “belo” e do “sublime”, assim como à permanente autocrítica.

A tentativa consciente de entrelaçar a vida e a arte é evidente na correspondência de Álvares de Azevedo, como vimos no capítulo 1. O poeta estetizou, nas cartas, seu cotidiano em São Paulo, trazendo referências poéticas, construindo sua imagem de “gênio romântico” que sofre o *spleen* e, também, na autoironia, empregada com frequência em sua linguagem marcadamente poética. Na obra literária, podemos destacar poemas como: “12 de setembro”, cujo título se refere à data de seu aniversário e no qual conta as tristezas e desilusões que permeavam sua mocidade; e “Ideias íntimas”, em que trata de maneira debochada e, por vezes, melancólica, do cotidiano estudantil de São Paulo e dos poetas

---

<sup>274</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.

que os alunos do Largo São Francisco reverenciavam. Podemos ver nesses poemas formas de ficcionalização da vida, mas não autobiografias.

Dessa forma, ao tratarmos das relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo, levamos em conta as tópicas do romantismo nos quais elas estão inseridas e também as experiências e expectativas recorrentes sobre as mulheres no espaço sociocultural de sua produção. Consideramos essencial para discutir a possibilidade de a mulher ser vista como sujeito a própria concepção de “amor romântico”, da qual trataremos inicialmente, analisando em seguida a expressão do amor materno.

### 3.1 Amor romântico

*“A percepção popular do ‘amor romântico’ que conjura heróis ardentes, heroínas pálidas, cenários exóticos, natureza tempestuosa, obstáculos cruéis e mortes profundamente satisfatórias é, embora degradada, uma condensação fiel, de uma forma tosca e apressada, das preocupações românticas e das concepções do Romantismo (...) Embora esse pequeno catálogo – heróis ardentes, heroínas pálidas, amantes moribundos e assim por diante – seja um resumo bastante fiel das intrigas de poemas e romances do Romantismo, ele desconsidera as pretensões metafísicas, muitas vezes religiosas, que os românticos gostavam de atribuir à mais alta de todas as emoções e ao mais grandioso de todos os destinos. E mais: ignora totalmente o que emergiria como princípio central de todas as ramificações do Romantismo, a energia criativa da imaginação”*

Peter Gay<sup>275</sup>

Álvares de Azevedo não foge a nenhum dos itens elencados no catálogo de Peter Gay<sup>276</sup> e ainda constrói outros modelos. Contudo, como aponta o historiador, seria empobrecedora uma leitura que se limitasse a enumerar tais características constitutivas do que seria o “clichê” romântico em sua produção, sem considerar as perspectivas filosóficas que amarram esses elementos na obra do poeta e suas consequências. Dessa

---

<sup>275</sup> GAY, Peter. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. Vol. 2. A Paixão terna. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.54.

<sup>276</sup> Destacamos que Peter Gay dá ênfase aos elementos da novela gótica que foram apropriados pelo romantismo byroniano. Segundo Cilaine Alves Cunha, entre fins do século XVIII e início do XIX, podemos observar uma adaptação do gótico tradicional para uma narrativa que enfatiza a sensibilidade atormentada e os conflitos da ciência com a natureza, sendo um marco da consolidação desse estilo o *Frankenstein* de Mary Shelley. Considera ainda que, independente da variação estilística e autoral do horror, o que unifica o gênero é o “objetivo de despertar emoções no leitor, desencadeando sensações simultâneas de piedade e terror, atração e repulsa, medo e fascínio”. A crítica destaca que *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, foi uma das obras pioneiras a adaptar a narrativa de horror “ambientada em lugares sombrios, com episódios de sangue e depravação, desencadeados pelo herói celerado”. Ver. CUNHA, Cilaine Alves: “Intersecção de Macário e Noite na Taverna”. In. AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares. *Macário, Noite na Taverna*. São Paulo: Globo, 2007.

maneira, abordaremos o amor romântico e sua implicação nas representações que Álvares de Azevedo fez das mulheres.

Entendemos que a forma de pensar o amor e a mulher amada/desejada de Álvares de Azevedo, se não representa como “realmente” se davam as relações entre homens e mulheres nas quais o poeta estava inserido, relaciona-se diretamente com um projeto literário que cabia em seu contexto sociocultural. Era parte daquele universo pensar no amor romântico, que anseia por ser correspondido pela mulher, não apenas concretizado por meio de peripécias realizadas pelo herói, como nas novelas de cavalaria.

### 3.1.1 O amor romântico e crítica social

O amor romântico pode ser visto como uma maneira de o sujeito se apartar de um mundo cada vez mais intensamente mercantilizado. O início da era burguesa abre espaço tanto para o culto ao indivíduo, quanto, contraditoriamente, para a alienação do mesmo, seja na produção em série, que deve ser constantemente inovada para produzir cada vez mais, seja na mercantilização da arte e das relações sociais. Marx, em uma de suas passagens mais poéticas, explica as transformações das relações no capitalismo:

“Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens<sup>277</sup>”

Diante da diluição das relações, o indivíduo percebe-se só e insatisfeito, seja encontrando-se nostálgico, seja desejando utopias futuras, seja ainda mergulhando no niilismo. Assim, a defesa de um amor singular, dirigido a apenas uma pessoa, inexplicável racionalmente e maior que a própria existência (amor e morte andam juntos constantemente nas obras românticas), coloca-se como uma negação da quantificação racional capitalista, visto que o amor não é mensurável<sup>278</sup>. Hegel, ao teorizar sobre a arte

<sup>277</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 42.

<sup>278</sup> Michael Löwy e Robert Sayre, ao tratarem do caráter anticapitalista da sensibilidade romântica, afirmam que esse posicionamento crítico pode ser mais ou menos explícito e consciente ou implícito e mediatizado. Como exemplos do primeiro caso, cita o *Chatterton* de Vigny e o *Paroles d'un Croyant* de Lamennais, em que vemos uma percepção clara da exploração de classe. No segundo caso, as críticas incidiriam sobre características do capitalismo que afetariam todas as classes sociais, tendo destaque a reificação, ou seja “a

romântica em sua estética, aponta o amor como uma forma de realizar uma ligação positiva do sujeito com a realidade, pois no outro encontra a si mesmo, e, por fim, diferencia o amor na arte romântica e na arte clássica.

Mais precisamente o amor não repousa sobre reflexões e sobre a casuística do entendimento, como muitas vezes pode ser o caso da honra, mas encontra sua origem no sentimento e, uma vez que entra em jogo a diferença do sexo, tem ao mesmo tempo a base das relações naturais espiritualizadas. O amor aqui todavia apenas se torna essencial pelo fato de que o sujeito se abre nesta relação segundo seu interior, seu si mesmo infinito. Este perde-se da própria consciência em um outro, esta aparência de desinteresse pessoal e de abnegação, por meio de que o sujeito primeiramente se reencontra e se torna si mesmo [*Selbst*], este esquecimento de si mesmo, de modo que o amante não existe para si mesmo, não vive para si mesmo e não se preocupa consigo mesmo, mas encontra as raízes de sua existência em um outro e, mesmo assim, neste outro justamente desfruta inteiramente de si mesmo<sup>279</sup>

Na arte clássica, o amor não surge nesta interioridade [*Innigkeit*] subjetiva do sentimento e em geral apenas se mostra como um momento subordinado para a exposição ou apenas segundo o lado do gozo sensível.<sup>280</sup>

Mesmo cientes de que precisaríamos reflexões e leituras mais amplas para dar razão ou não ao filósofo sobre a sua concepção de arte clássica, a contraposição que faz com a arte romântica nos ajuda a compreendê-la. No romantismo, o encontro amoroso ocorre de maneira subjetiva, o sentimento o subordina, não explicações de caráter material como a “exposição” ou o “gozo sensível”. Hegel define o amor como uma forma de o sujeito romântico, dialeticamente, sair de si mesmo em direção ao outro e, assim, se

---

desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, objetos inertes”.

Os autores tratam ainda do amor romântico como oposição à racionalidade abstrata, que de forma quantificadora se enraizaria nas formas de comportamento em relação às coisas e pessoas no sistema capitalista: “A oposição romântica à abstração racional pode também se exprimir enquanto reabilitação dos comportamentos não racionais e/ou não racionalizáveis. Isso é validado em particular para o tema clássico da literatura romântica: o amor como emoção pura, ímpeto espontâneo irreduzível a todo cálculo e contraditório com todas as estratégias racionais de casamento – o casamento de dinheiro, o “casamento de razão”. LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995. P. 37-38, 67.

Tratando especificamente de Álvares de Azevedo, Cilaine Alves Cunha afirma:

“A convicção de que a existência é um fado doloroso, assim como a falta de crença na humanidade que perdeu a fé em Deus, leva a consciência lírica a aspirar ascensão a um reino infinito. Nesse sentido, a tentativa de viabilizar esse projeto será feita, entre outros procedimentos, por meio do amor-paixão, assumido como uma das possibilidades de elevação e de fusão da alma a esse reino”.

CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme*. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. *Op. Cit.* p. 78.

<sup>279</sup>HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lições de Estética v. II*, trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle, São Paulo: EDUSP, 2000, p. 298.

<sup>280</sup> *Idem Ibidem*.

encontrar. Na medida em que é um encontro de subjetividades que mutuamente se completam, torna-se necessário que a mulher seja também um sujeito.<sup>281</sup>

Marshall Berman, ao analisar o desenvolvimento de *Fausto*, como exemplar da literatura da primeira modernidade, divide-o em três metamorfoses: o Sonhador, o Amador e o Fomentador. Em “o Amador”, analisa sua relação com Gretchen e afirma que o encontro desperta ações e interações que são “exclusivamente dela”, descartando, assim, as leituras em que ela aparece como uma personagem sem dinâmica própria. E explica seu fim trágico:

A obstinação com que enfrenta a própria morte mostra-a como algo mais do que a vítima indefesa, quer do amante, quer da sociedade: ela se torna um herói trágico, em seu pleno direito. Sua autodestruição é uma forma de autodesenvolvimento, tão autêntico quanto o do próprio Fausto. (...) Fausto luta contra o velho mundo, de que ele se libertou, transformando-se em um novo tipo de pessoa, que se afirma e se conhece, que na verdade *se torna* ela própria através de uma autoexpansão interminável, sem descanso. Gretchen colide de modo igualmente radical com esse mundo, assumindo suas mais elevadas qualidades humanas: pura concentração e empenho do ser em nome do amor.<sup>282</sup>

Na literatura brasileira romântica, temos como principal exemplo da oposição entre a mercantilização das relações sociais e o amor romântico o romance *Senhora*, de José de Alencar (1875), no qual a protagonista Aurélia Camargo “compra” seu marido Fernando Seixas. Embora os dois se amem, só conseguem concretizar o amor de maneira “feliz” após Fernando devolver a Aurélia o pagamento e, então, terem de volta a possibilidade da livre entrega amorosa. Antes, mesmo que tivessem uma aparência

---

<sup>281</sup> Simone de Beauvoir considera Stendhal um dos poucos autores que conseguiu enxergar a mulher como um ser humano completo, negando a ideia do eterno feminino e de uma essencialidade comum a todas as mulheres. A filósofa afirma se tratar de um autor feminista, por, em seus romances, dar complexidade às heroínas e, em textos teóricos, defender a igualdade dos sexos e a liberdade feminina. Em sua apreciação de Stendhal, remete ao amor hegeliano: “Provação, recompensa juiz, amiga, a mulher é realmente em Stendhal o que Hegel em dado momento se viu tentado a considerá-la: essa consciência outra que no reconhecimento recíproco dá ao sujeito outro a mesma verdade que recebe dele. O casal feliz que se reconhece no amor desafia o universo e o tempo; basta a si próprio, realiza o absoluto. Mas isso pressupõe que a mulher não é simples alteridade; é, ela própria, sujeito.” Lembramos ainda que, para pensar o lugar da mulher como “o outro” (segundo sexo), a filósofa remete à dialética hegeliano do senhor e do escravo, em que um só existe na existência do outro. Contudo, ela afirma que essa dialética não se confirma na situação da mulher, pois: “Assimilar a mulher ao escravo é um erro. Houve mulheres entre os escravos e sempre existiram mulheres livres, isto é, revestidas de dignidade religiosa e social; elas aceitavam a soberania do homem e este não se sentia ameaçado por uma revolta que o pudesse transformar, por sua vez, em objeto. A mulher apresentava-se assim como o inessencial que nunca retorna ao essencial, como o Outro absoluto sem reciprocidade”. Assim, notamos que a condição da realização enquanto sujeito e não mero “Outro” em uma relação depende da possibilidade da reciprocidade. ver: BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 325-336 e 207-209.

<sup>282</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 75.

perfeita ao se exporem nos bailes da corte e da atração física mútua, a relação era inviabilizada.<sup>283</sup>

Álvares de Azevedo, na Segunda Parte da *Lira dos Vinte Anos*, que no prefácio é anunciada como “a sátira que morde”; denuncia ironicamente a superioridade do dinheiro frente às relações humanas. Lemos em “Dinheiro”:

### Dinheiro

*Oh! Argent! Avec toi on est beau, jeune, adoré; on a consideration, honneurs, qualités vertus. Quand on n'a point d'argent, on est dans la dépendance de toutes cettes choses et de tout le monde*

CHATEAUBRIAND

Sem ele não há cova- quem enterra  
 Assim grátis, a *Deo*? O batizado  
 Também custa dinheiro. Quem namora  
 Sem pagar pratinhas ao Mercúrio?  
 Demais as Dánaes também o adoram.  
 Quem imprime seus versos, quem passeia,  
 Quem sobe a Deputado, até Ministro,  
 Quem é mesmo Eleitor embora sábio,  
 Embora gênio, talentosa frente,  
 Alma Romana, se não tem dinheiro?  
 Fora a canalha de vazios bolsos!  
 O mundo é para todos... Certamente,  
 Assim, o disse Deus – mas esse texto  
 Explica-se melhor doutro modo.  
 Houve um erro de impressão no Evangelho:  
 O mundo é um festim – concordo nisso,  
 Mas não entra ninguém sem ter as louras<sup>284</sup>

Nos dois primeiros versos, observamos uma crítica à Igreja, que mercantiliza os sacramentos de forma que nascer e morrer como um cristão depende de dinheiro. Em seguida, a mesma crítica recai sobre os namoros, pois sem dinheiro não seria possível sequer enviar bilhetes por mensageiro, práticas comuns do flerte. Além das mulheres também “o adorarem” (ao dinheiro). Assim, dialoga com o estereótipo negativo a respeito das mulheres desejarem homens ricos, chamando-as da Danaes, que na mitologia grega foi seduzida por Zeus, após ele assumir a forma de uma chuva de ouro. Depois trata da política. Lembramos que durante o Brasil Império o voto era censitário. Dessa forma, era “o dinheiro” o que definia quem seriam os eleitores e, assim, as eleições; não as ideias de quem elegia e era eleito. Sem contar a troca de influência e poder econômico para conseguir cargos, prática comum até os dias de hoje. Por fim, ironiza a crença, entendendo

<sup>283</sup> ALENCAR, José. *Senhora*. São Paulo: O Estado de São Paulo. Click Editora. 1997

<sup>284</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de *Lira dos Vinte anos*. Op. Cit. p. 208.

que o mundo só é para quem possa ter “as louras”, moedas de ouro, não para todos, como diz os Evangelhos.

A oposição entre arte e dinheiro é assunto de “Minha desgraça”:

### Minha desgraça

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

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

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

Neste poema, o eu lírico debocha do estereótipo do poeta romântico sofredor, dizendo que dos seus problemas o maior é a falta de dinheiro<sup>285</sup>. Assim, inicia tratando do mais comum sofrimento romântico: não ser correspondido ou, nas suas palavras, “Na terra de amor não ter um eco”; sua amada, a quem chama de “anjo de Deus”, trata-o “como se trata um boneco”, contradizendo o epíteto. Em seguida, mesmo questões materiais, como suas roupas, e “ter duro como pedra o travesseiro”, são diminuídas com

---

<sup>285</sup> Ao debochar desses ideais, Álvares de Azevedo não se torna menos romântico. Jean-Paul Richter, ao teorizar sobre o humor do romantismo, explica que este advém da contraposição entre o finito e o infinito, o baixo e o alto, de maneira a tornar tudo insignificante e digno de riso. “Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, [el cómico romántico] no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño, al mismo tiempo que lo pequeño el lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y outro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada.”

O teórico também aponta para o fato do humor romântico vir da destruição do sublime, quando realiza o caminho inverso deste (não é o pequeno contemplando o grande extasiado, mas o grande sendo vislumbrado à mesma altura do pequeno), assim trazendo em si uma melancolia. Para Richter os melhores humoristas vêm de nações melancólicas. Ele ainda aponta o humor como um alívio do *phatos*. “Después de cada tensión patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona”.

O que vai ao encontro das ideias do Prefácio à Segunda Parte da *Lira dos Vintes Anos*: “Aqui se dissipa o mundo visionário e platônico (...)

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

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem. (...)

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

Ver: RICHTER, Jean Paul. Op. Cit. p. 93-98; AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte anos*. Op. Cit. p. 139-140

a constatação de que “o mundo é um lodaçal perdido”, sendo que o sol (centro no qual tudo gira em torno) é o dinheiro. Por fim, explicitando como leitora a “cândida donzela” – para quem ele estaria explicando a dura realidade, indicando que uma moça seria mais suscetível a estar iludida por esses clichês –, ele deixa claro que o sofrimento não vem do fato de ser poeta, mas do fato de não ter dinheiro: “não ter um vintém para uma vela”.

Nos dois poemas citados, a presença das mulheres é secundária. No primeiro, temos a construção da mulher interesseira, como uma das formas de salientar a importância do dinheiro frente aos sentimentos e à fé. No segundo, temos duas referências: a mulher cruel, que trata aquele que a ama como um brinquedo; e a mulher inocente que é iludida. Assim, a descrença no amor corresponde a uma descrença geral em todos os ideais, e leva ao sarcasmo.

O longo poema que abre a Segunda Parte da *Lira dos Vinte Anos*, “Um cadáver de poeta”, também trata da oposição entre a poesia e o dinheiro, diferenciando-se com relação ao papel feminino. Nele é construída uma narrativa em que observamos, com destaque, as figuras de duas mulheres. Um jovem poeta idealista é encontrado morto de fome e por ele passam diversas figuras de poder.

“Morreu um trovador – morreu de fome.  
Acharam-no deitado no caminho:  
Tão doce era o semblante! Sobre os lábios  
Flutuava-lhe um riso esperançoso  
E o morto parecia adormecido”<sup>286</sup>

O primeiro a passar pelo poeta morto é o Rei, com uma comitiva, a caminho de “degolar uns insolentes / que ousaram murmurar da infâmia régia, / Das nódoas de uma vida libertina”, rebaixando, assim, a imagem do rei e demonstrando sua tirania. O cavaliariço reclama do corpo, pois assustaria o cavalo, e os fidalgos comentam quem era o defunto. Temos, então, apresentado o nome do trovador “Tancredo”. Mas o grupo passa deixando o corpo pelo caminho.

“O rei passou – com ele a companhia.  
Só ficou ressupino e macilento  
Da estrada em meio o trovador defunto.”<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte anos*. Op. Cit. p. 141.

<sup>287</sup> *Ibid* 145.

Em seguida, passa o bispo “depois de bem jantar fazendo a sexta”. O clérigo é descrito como “Barrigudo” e lembrando que os de “hoje”, como os da Idade Média, lançavam ao povo a benção “por dinheiro”. O cocheiro, também dormindo, só acorda quando passa pela perna do poeta morto, que, em sua magreza, fome e pureza, contrapõe-se à figura do bispo guloso, que após amaldiçoar o poeta, segue, deixando o corpo estendido.

“Abrenúncio! – rouqueja o Santo Bispo –  
 Leve o Diabo essa tribo de boêmios”  
 Não há tanto lugar onde se morra?  
 Maldita gente! Inda persegue os Santos  
 Depois que o Diabo a Leva!...  
 E foi caminho.”<sup>288</sup>

Já à noite passam um conde, Solfier, e sua noiva, Elfrida. O conde tem a intenção de desviar, por considerar mau agouro passar por um defunto em suas núpcias; contudo, a donzela insiste em aproximar e tem piedade do poeta:

“ – Tancredo!... vede! É o trovador Tancredo!  
 Coitado! Assim morrer! Um pobre moço!  
 Sem mãe e sem irmã! E não o enterram?  
 Neste mundo não teve um só amigo? - ”<sup>289</sup>

Essa pergunta é respondida por uma voz desconhecida, que afirma que o poeta não tinha ninguém e que, quando ele soube do abandono em que o outro se encontrava, foi cavar sua cova. Comovida, Elfrida dá ao mancebo desconhecido uma pulseira de ouro para pedir que rezem missas a Tancredo, mas tem como resposta:

“ – Obrigado. Guardai as vossas joias.  
 Tancredo o trovador morreu de fome;  
 Passaram-lhe no corpo frio e morto,  
 Salpicaram de lodo a face dele,  
 Talvez cuspissem nesta fronte santa  
 Cheia outrora de eternas fantasias,  
 De ideia a valer um mundo inteiro!...  
 Por que lançar esmolas ao cadáver?  
 Leva-as, fidalga – tuas joias belas!  
 O orgulho do plebeu as vê sorrindo.  
 Missas... bem sabe Deus se neste mundo  
 Gemeu alma tão pura como a dele!  
 Foi um anjo e murchou-se como as flores,

---

<sup>288</sup> *Ibid*, p 118.

<sup>289</sup> *Ibid*, p. 119.

Morreu sorrindo como as virgens morrem!  
 Alma doce que os homens enjeitaram,  
 Lírio que profanou a turba imunda,  
 Oh não te mancharei nem a lembrança  
 Com o óbolo dos ricos! Pobre corpo,  
 És o templo deserto, onde habitava  
 O Deus que em ti sofreu por um momento!  
 Dorme, pobre Tancredo! Eu tenho braços  
 Na cova negra dormirás tranquilo...  
 Tu repousas ao menos!...”<sup>290</sup>

A rebeldia do jovem contra a hipocrisia da sociedade, que ao longo do dia passou sobre o trovador, e contra os dogmas da Igreja, que valorizam as missas realizadas por padres pecadores e não o pobre jovem de alma pura, irrita Solfier. Ele tenta atacar o desconhecido, mas é impedido pela noiva, que pede perdão por ofender o seu orgulho e sua mágoa. Elfrida diz a ele que jogue a joia no lago, dá as flores de seu noivado para que homenageie o trovador e pergunta o nome do estranho. Ele aceita as flores, mas não diz seu nome. Identifica-se como “um trovador” que nega seu gênio frente ao morto e que se tornará um mendigo. Ressaltamos que, apesar da ambientação do poema nos remeter à Europa pré-moderna, as instituições atacadas (a realeza e a Igreja) ainda eram centrais na política do Império em meados do século XIX.

O desconhecido chora sobre o morto, cantando suas mágoas e, desesperado, rindo, quebra as joias e as lança num abismo. No outro dia, é encontrado prestes a morrer.

“No outro dia, na borda do caminho  
 Deitado ao pé de um fosse aberto apenas,  
 Viu-se um mancebo loiro que morria...  
 Semblante feminil, e formas débeis,  
 Mas nos palores da espaçosa fronte  
 Uma sombria dor cavara sulcos.  
 Corria sobre os lábios alvacentos  
 Uma leve umidez, um ló d’escuma.  
 E seus dentes a raiva constringira...  
 Tinha os punhos cerrados... sobre o peito  
 Acharam letra de uma língua estranha...  
 E um vidro de licor... fora veneno!...  
 Ninguém o conheceu; mas conta o povo  
 Que ao lança-lo no túmulo, o coveiro  
 Quis roubar-lhe o gibão – despiu o moço...  
 E viu... talvez é falso... níveos seios...  
 Um corpo de mulher de formas puras...”

---

<sup>290</sup> *Ibid.* p.120.

Assim, é revelado que o jovem, que defendeu o orgulho do poeta, que se desesperou com sua morte e que deu voz ao discurso claramente político que perpassa todo o poema, era uma mulher. Na última parte do poema, vemos que as suas tumbas guardaram o segredo do romance dessas almas puras.

Tanto “o desconhecido” quanto Elfrida são as únicas personagens que não se comportam com descaso frente ao corpo do rapaz morto. Ambas demonstram sensibilidade e estão à altura de sofrer pelo trovador. Contudo, ligada ao jovem e numa situação de miserabilidade, partem da moça travestida e nomeada durante o poema como “desconhecido” as falas mais contundentes politicamente. Ela é sujeito em seu amor, seus sofrimentos e seus posicionamentos sociais. Ela está em posição marginal na sociedade, como o trovador. Assim, a pureza do amor deles destoa do mundo ao redor. Esse mundo ignora a poesia (representada por Tancredo) e, por isso, é desprezado e odiado por sua amiga.

O poema também nos remete à parábola bíblica do bom samaritano, na qual um homem é deixado quase morto por bandidos. Tanto os sacerdotes quanto os levitas (grupo que ocupava um papel especial no mundo hebraico) passam por ele sem ajudá-lo. Quem o salva é um samaritano (grupo considerado impuro pelos judeus). Por fim, Jesus explicaria que o verdadeiro “próximo”, que age de acordo com os ensinamentos de Deus, foi o samaritano. No poema, apesar de o trovador já estar morto, o Samaritano é a mulher.

A ideia de que as mulheres seriam mais aptas a reconhecer a poesia também é encontrada nos fragmentos de Schlegel.

[102] As mulheres não têm sentido para a arte mas para a poesia. Não têm disposição para a ciência, mas para a filosofia. Não lhes falta especulação, intuição interna do infinito, mas apenas abstração, que se pode muito bem aprender.<sup>291</sup>

Aqui encontramos uma visão essencialista das mulheres, baseada na concepção de que elas representariam a emoção e os homens a razão. Contudo, dentro de uma estética em que a exposição da subjetividade e das emoções na arte é tida como superior à arte racionalista, a emoção deixa de ser um mal em si e aproxima as mulheres dos poetas.<sup>292</sup> O essencialismo do fragmento é atenuado ao dizer que a abstração “se pode

<sup>291</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.62

<sup>292</sup> Michael Löwy e Robert Sayre apontam que a ligação da valorização da subjetividade romântica como uma expressão da feminilidade do romantismo aparece, de forma sexista (entendem a racionalidade como especificidade do homem), em alguns autores ao pensarem o romantismo pejorativamente. São citados Carl Schmitt, Benedetto Croce e Pierre Lassere. LÖWI, Michael; SAYRE, Robert. Op. Cit. p. 12.

muito bem aprender”. Na paródia à oração do “Credo” proposta por Schlegel às mulheres nobres, em outro fragmento, tem como sua primeira parte:

1) Creio na humanidade infinita que existia antes que vestisse o véu da masculinidade e feminilidade.<sup>293</sup>

Ao qualificar a masculinidade e a feminilidade como um véu para a humanidade infinita, encontramos espaço para a androginia como forma de superação dos limites de gênero, notável na obra *Lucinde* do mesmo autor. A androginia é encontrada em personagens como o/a desconhecido/a de “Um Cadáver de poeta” e no personagem-título, *Macário*, assim descrito por satã:

“E como é belo descorado assim! com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã, eu te amaria, mancebo...”<sup>294</sup>

Também encontramos a androginia na já citada descrição de George Sand no poema *O Conde Lopo*, onde lemos:

Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron  
 Em formas belas de mulher ardente,  
 Alma de brasa a estremecer contornos  
 De voluptuosos, arquejantes seios  
 Voz de mágico cisne em róseos lábios  
 Que vivos acendeu da orgia a febre,  
 Gênio sublime d’ideais romances  
 Cheios de sangue e blasfêmia acerba  
 (...)  
 Mulher sublime  
 De poemas infernais, d’alma descrida  
 Em corpo etéreo – Jorge Sand, na terra  
 Que peito d’homem que te lesse os cantos  
 E alma de poeta que entender pudesse  
 Do teu sonhar as harmonias- negras  
 (...)  
 Que não sonhasse-te, em ardentes sonhos,  
 Sequer sentir o ardor desses teus lábios<sup>295</sup>

A romancista e poetisa francesa, que usava roupas e nome masculinos, é exaltada por sua forma e seu “gênio” poético, que é sempre comparado ao de Byron, ícone da

<sup>293</sup> *Ibid.* p. 122-123.

<sup>294</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “Macário”. Op. Cit. p.68

<sup>295</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “O conde Lopo”. In. \_\_\_\_\_. *Álvares de Azevedo. Poesias Completas* (edição crítica Pércles Eugenio da Silva Ramos). Campinas: Unicamp, 2002, p.394-5.

geração. Ela, como os demais poetas byronianos, blasfema e tem uma alma “descrida” (bastante diferente da maior parte das musas românticas), mas isso faz com que os poetas que possam compreendê-la – pois são seus iguais – e a desejem, sonhem com ela “em ardentes sonhos”<sup>296</sup>.

Também devemos destacar, além da rebeldia presente na androginia<sup>297</sup>, que o conteúdo sombrio e descrente, exaltado no trecho acima, é uma das formas de o sujeito romântico negar a realidade que o rodeia, já destituído dos sonhos utópicos e distanciado da nostalgia.

Ainda sobre os elementos de crítica social presentes na poesia de Álvares de Azevedo, é preciso lembrar que o Brasil dos românticos estava longe da Revolução Industrial, que inspirava a angústia dos poetas europeus com a miséria que se estendia nas grandes cidades e a mercantilização da vida, advinda de uma racionalidade insensível, levando-os a críticas sociais, ao retorno temático ao mundo pré-capitalista e, sobretudo, a voltarem-se sobre si mesmos com a valorização extrema da subjetividade.

Pensando na miserabilidade do poeta e na mercantilização da arte, tão cantada por Álvares de Azevedo, observamos que, apesar de ser uma temática recorrente nos dois continentes, tinha contornos mais dramático no Brasil, visto que o público leitor era bastante limitado e não vimos ao longo do século XIX a possibilidade de o escritor viver somente de sua obra, ficando, na maior parte das vezes preso a empregos burocráticos.

O Império Brasileiro era uma nação agrária e escravocrata. Contudo, devemos levar em conta que estava inserido no comércio mundial. Assim, era também afetado pelas

---

<sup>296</sup> Como vimos no Capítulo 2, essa igualdade também é considerada condição essencial para o verdadeiro amor em *Lucinde*.

<sup>297</sup> Antonio Candido estabelece como sinal da rebeldia “adolescente” de Álvares de Azevedo o “baralhamento” dos sexos que aparece em *Macário*, “Cadáver de Poeta” e também na descrição dos jovens em *O Conde Lopo* e *O poema do frade*. Afirma que o próprio poeta teria se fantasiado de mulher em um baile e passado a noite “negaciando” um pretendente (caso que também aparece no estudo de Mário de Andrade, que deve ter sido sua fonte). Consideramos que, na obra, não se trata apenas de uma “rebeldia adolescente”, mas um rompimento da ordem estabelecida, realizado propositalmente e recorrente no romantismo, como podemos ver desde a obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, no qual a personagem Mignon possui uma sexualidade indefinida, e, somente ao se apaixonar por Wilhelm Meister, temos explicitado que se trata de uma menina, apesar das roupas masculinas.

O filósofo socialista francês Pierre Leroux, citado por Álvares de Azevedo como um exemplo, em um discurso estudado no capítulo 1, também valorizava a superioridade andrógina, afirmando ser esta a [não] expressão sexual de Deus. Refutava a ideia de que Eva teria sido feita a partir da costela de Adão, considerando, a partir de textos rabínicos, que a história da costela se referia à separação do andrógino em duas metades iguais. Afirmava: “é, com efeito [...] dois princípios, mas que Ele não é ele nem ela: é os dois unidos por um terceiro [...] o amor, que é sua terceira face”.

Ver: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 159.; LEROUX, Pierre, 1845 apud. SCOTT. Joan Walach. *A cidadão paradoxal*. Feministas francesas e os direitos dos homens. Florianópolis: Mulheres, 2002, p. 132.

alterações econômicas sistêmicas e pela construção de uma nova sensibilidade ligada ao mundo burguês, que surgia em decorrência das transformações políticas sociais e econômicas do século XIX. É importante salientar que isso não ocorria de maneira artificial, mas de maneira intrínseca ao sistema político-social do Império, como vemos de maneira clara na expressão da defesa do escravismo através de preceitos economicamente liberais.<sup>298</sup>

Observamos no capítulo 1 como São Paulo se tornava o ambiente propício para o romantismo byroniano, tanto por seus elementos naturais, com sua paisagem cinzenta e entardeceres que chamavam à contemplação e à nostalgia, quanto pela efervescência cultural vinda da faculdade, contrastando com os aspectos provincianos da cidade, conjunto que proporcionava o *spleen*.

Devemos considerar que a produção intelectual europeia chegava com grande rapidez aos brasileiros, o que é exemplar no pedido de Álvares de Azevedo a sua mãe, em carta de 7 de julho de 1849, para que lhe enviasse *La démocratie*, de Guizot (o livro foi lançado em janeiro daquele ano na França) e *Raphael*, de Lamartine (também de 1849)<sup>299</sup>. Aqui, os debates românticos foram amplamente difundidos, permitindo, inclusive, a apropriação de diferentes vertentes por diferentes poetas, de acordo com suas perspectivas políticas e estéticas. Assim, podemos observar, de maneira exemplar, a grande diferença do romantismo oficial, liderado pelo IHGB, com forte tendência nacionalista, quase neoclassicizante, do romantismo paulista, de teor caótico.

Podemos comparar a sensação exposta por Álvares de Azevedo ao representar São Paulo em *Macário*, com o que Marshal Berman explica sobre *Fausto*. Para o historiador, um dos motivos das angústias do médico decorria da incompatibilidade da sua vida interior com a sociedade exterior, vista como um empecilho para o seu pleno desenvolvimento. Isto nos remete ao desânimo do poeta brasileiro com a cidade de São Paulo, trabalhado no primeiro capítulo. Berman afirma:

A cisão por mim descrita na figura do Fausto goethiano ocorre em toda a sociedade europeia e será uma das fontes básicas do romantismo internacional. Mas tem uma ressonância especial em países social, econômica e politicamente “subdesenvolvidos”<sup>300</sup>

<sup>298</sup> BOSI, Alfredo. *A dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.194-245.

<sup>299</sup> AZEVEDO, Álvares. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976, p.114

<sup>300</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 57.

Contudo, o historiador aponta a cisão entre o mundo interior e o exterior do personagem como uma característica dos países periféricos europeus no século XIX, tendo chegado ao “terceiro mundo” com as vanguardas do século XX, ideia da qual discordamos, pois, como apontado acima, consideramos essa cisão parte importante do romantismo azevediano.

Dessa forma, entendemos que o amor foi uma das formas de expressar a contraposição do sujeito romântico à mercantilização das relações e da arte e a busca de um encontro em um mundo ao qual não se sente pertencente. A descrença no amor também poderia representar uma descrença no devir. Assim, a forma de representar a mulher amada se torna fundamental para a imagem do mundo que o poeta deseja realizar.

### 3.1.2 O desejo de reciprocidade

*No amor romântico tudo gira apenas em torno do fato de que este ama justamente esta e esta a este. Porque justamente são apenas este ou esta, indivíduos singulares, isso encontra seu único fundamento na particularidade subjetiva, na contingência, no arbítrio.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>301</sup>

O amor romântico parte de um arbítrio, ama-se especificamente uma pessoa, e não qualquer outra. Assim, os elementos de subjetividade que tornam um ser singular aos olhos do outro são valorizados, o que acaba por trazer à figura feminina maior importância e autonomia (trata-se de um outro “eu”). Seu desejo ganha relevo, pois a concretização do amor depende da recíproca.

Peter Gay atenta para o potencial subversivo que o ideal de amor romântico apresentava para os costumes e afirma que o desejo de reciprocidade fez com que as mulheres ganhassem perspectivas menos limitadas.<sup>302</sup> O historiador destaca ainda que parte da felicidade no amor, para os românticos, vinha “da conversa inteligente e variada, de demonstrações espirituosas de atividades conjuntas que uma mulher ignorante e deseducada, por maiores que fossem seus dotes naturais, seria incapaz de manter”<sup>303</sup>. Lembramos que, na correspondência de Álvares de Azevedo à sua mãe, a falta de cultura e letramento das moças de São Paulo aparece como forma de depreciá-las com relação às moças do Rio de Janeiro, como visto no capítulo 1.

---

<sup>301</sup>HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lições de Estética v. II*, trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle, São Paulo: EDUSP, 2000, p. 302

<sup>302</sup> GAY, Peter, op. Cit., p. 55.

<sup>303</sup> GAY, Peter, op. Cit., p. 55.

Em *Lucinde*, de Schlegel, lemos logo nas primeiras páginas “*Queridíssima Lucinde, eres tan extraordinariamente inteligente*”<sup>304</sup>. O romântico alemão, em seus fragmentos, também destaca a busca de autonomia, valorização de sua singularidade, conhecimento artístico e científico no já citado credo destinado às mulheres:

2) Creio que não vivo para obedecer ou para me dissipar, mas para ser e vir a ser; creio no poder da vontade e da formação, de me aproximar novamente do infinito, me livrar dos grilhões da má formação e me tornar independente das limitações de gênero. 3) Creio no entusiasmo e na virtude, na dignidade da arte e no atrativo da ciência, na amizade dos homens e no amor à pátria, na grandeza passada e no enobrecimento futuro.<sup>305</sup>

O papel da mulher continuou em debate ao longo do século XIX, sendo tratado por filósofos socialistas como Fourier e Engels; e, também, por mulheres que participavam ativamente da vida pública, sobretudo por meio da atividade intelectual, como Flora Tristán e George Sand.

Simone de Beauvoir considera o século XIX francês como uma época em que as mulheres foram diretamente atacadas. Imediatamente após a Revolução, a jurisprudência restringiu as poucas liberdades conquistadas no período anterior, como o divórcio; em meados do século, observamos a manutenção de um discurso extremamente anti-feminista, comparando a mulher às crianças, como Augusto Comte, ou tratando as mulheres como “anexas” ao homem, a exemplo de Balzac. Contudo, destaca que, com a entrada em cena das diversas vertentes do socialismo, a discussão política e filosófica e a defesa da liberdade das mulheres e da igualdade entre os sexos ganhou espaço. Concluindo que, à exceção de Proudhon, “em conjunto, o movimento reformista que se desenvolve no século XIX é favorável ao feminismo, pelo fato de buscar a justiça na igualdade”<sup>306</sup>. Mas a filósofa ressalva que não são os debates teóricos o principal para o desenrolar dos acontecimentos para as mulheres e sim o fato de elas voltarem a ter uma participação ativa na vida econômica, pois com a utilização das máquinas na produção não faria mais tanta diferença a força física, igualando dessa maneira trabalhadores homens e mulheres.<sup>307</sup>

Ainda no século XVIII, podemos observar, na Europa, uma imprensa destinada a discutir o lugar da mulher e que criticou os posicionamentos conservadores dos

<sup>304</sup> Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. Op. Cit. p. 6.

<sup>305</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.119.

<sup>306</sup> BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* p. 170-171.

<sup>307</sup> *Ibid.* 72

enciclopedistas sobre o tema. Essas críticas também alcançaram Rousseau, para quem toda educação que a mulher recebesse deveria ser relativa ao homem, por ser naturalmente menos qualificada para a reflexão racional, e ter como finalidade única a boa criação de um novo homem (seu filho)<sup>308</sup>. Para elas, a diferença existente entre homens e mulheres estava colocada pelos limites da educação a elas destinada, não o contrário (esse posicionamento é anterior ao de Schlegel, acima citado, escrito entre 1798-1800). Essas publicações defendiam também que as mulheres pudessem ter liberdade para escolher com quem se casar e que o amor devia contar na escolha, como única forma de atenuar os “espinhos” inevitáveis à união, que, na maior parte das vezes, submetia a mulher tolhendo sua liberdade e tomando sua dignidade<sup>309</sup>.

Observamos aqui o encontro de uma pauta das mulheres com o movimento romântico, que tinha como uma de suas principais temáticas em romances a luta para alcançar o casamento por amor ou os sofrimentos decorrentes do matrimônio por outras motivações, como vimos no caso de *Senhora*. Também se torna importante a possibilidade da separação, para os casos em que não há amor entre os cônjuges. Como vimos no capítulo 1, a discussão sobre a separação também foi pauta dos estudantes que compunham *Ensaio Literários*, e a encontramos nos fragmentos de Schlegel:

---

<sup>308</sup>Lemos em Rousseau:

“Na união dos sexos cada um concorre igualmente para o objetivo comum, mas não da mesma maneira. Desta diversidade nasce a primeira diferença assinalável entre as relações morais de um e de outro. Um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco; é preciso necessariamente que um queira e possa; basta que o outro resista pouco

Estabelecido este princípio, segue-se que a mulher foi feita especialmente para agradar ao homem. Se, por sua vez, o homem deve agradar a ela, isso é de necessidade menos direta; seu mérito está na sua potência, ele agrada só por ser forte. Concordo que essa não é a lei do amor, mas é a lei da natureza, anterior ao próprio amor.

(...)

Não há nenhuma paridade entre os dois sexos quanto à consequência do sexo. O macho só é macho em certos instantes, a fêmea é fêmea a vida toda, ou pelo menos a juventude toda; tudo faz lembrar seu sexo e, para bem preencher suas funções ela precisa de uma constituição que se coadune com ele. Precisa de precauções quando está grávida, precisa de repouso nos partos, precisa de uma vida calma e sedentária para amamentar os filhos, precisa, para educá-los, de paciência e mansuetude, de um zelo e afeição que nada espante; ela serve de ligação entre os filhos e o pai, só ela faz com que o pai os ame e lhe dê confiança para chamá-los de seus filhos. (...)

Elas devem aprender muitas coisas, mas apenas o que lhes convém saber. (...)

Da boa constituição das mães depende em primeiro lugar a boa constituição das crianças; do cuidado das mulheres depende a primeira educação dos homens; das mulheres dependem também seus costumes, suas paixões, seus gostos, seus prazeres, sua própria felicidade. Assim, toda educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se amar e honrar por eles, educá-los quando jovens, cuidar deles quando grandes, aconselhá-los consolá-los, tornar suas vidas agradáveis e doces: eis os deveres da mulher em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Martins fontes, 2004, p.516-527.

<sup>309</sup> PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. Ousadia Feminina e Ordem Burguesa. In. \_\_\_\_\_. *Nísia Floresta, o capuaceiro e outros ensaios de tradução cultural*, Editora Hucitec: São Paulo, 1996, p. 121-122.

[34] Quase todos os matrimônios são apenas concubinato casamento morganático ou, antes tentativas provisórias de aproximações longínquas de um casamento efetivo, cuja essência própria, não segundo paradoxos deste ou daquele sistema, mas segundo todos os direitos, canônicos ou laicos, consiste em que pessoas devem se tornar uma só. Pensamento primoroso, cuja realização parece, no entanto envolver muitas e grandes dificuldades. Por isso mesmo, aqui se deveria limitar o menos possível o arbítrio, que também deve ter direito à palavra quando o que está em questão é se alguém quer ser um indivíduo por si ou apenas parte integrante de uma personalidade coletiva; e não se pode prever o que de profundo poderia objetar contra um casamento *à quatre*. Se, não obstante, o estado quiser manter à força essas tentativas frustradas de matrimônio, impedirá com isso a possibilidade do próprio matrimônio, que poderia ser estimulado por tentativas novas e talvez mais felizes.<sup>310</sup>

O autor dos fragmentos enfatiza a importância da livre escolha no casamento, chegando, no limite, a propor que, sendo da vontade dos que vão se casar, a união poderia juntar até mais de duas pessoas, como uma forma de explicitar, através do exagero, o quão livre e particular deve ser essa escolha. Por fim, coloca como condição para a prosperidade dos casamentos a possibilidade da separação.

No final do século XVIII, foram escritos os reconhecidos textos: *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, de Olympe de Gouges, e *Defesa dos direitos da mulher*, de Mary Wollstonecraft. Este último ganhou grande notoriedade no Brasil, sendo citado em *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, como exemplo de leitura da “espevitada” protagonista que “se metia a ler filosofia”<sup>311</sup>. Também foi “traduzido livremente” por Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), em 1832, sendo aclamado como “A mais interessante publicação de Recife”<sup>312</sup>. Teve mais duas ou três edições nos sete anos seguintes. Devemos também lembrar que a “emancipação” das mulheres foi pauta de uma das sessões do *Ensaio Literários* em 1851.

Voltamos a destacar que as mudanças ocorridas no Brasil na primeira metade do século XIX causaram transformações nas formas de sociabilidade das mulheres, a começar pelo Rio de Janeiro. Após a chegada da Corte de Portugal, as mulheres

<sup>310</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 52.

<sup>311</sup> MACEDO, Joaquim Manuel. *A moreninha*. Campinas: Komedi, 2011. p.105

<sup>312</sup> Maria Lucia Pallares-Burke demonstrou que, apesar de Nísia ter apresentado seu texto como tradução de Wollstonecraft, na realidade era a tradução de um autor desconhecido, que escreveu sob o pseudônimo de “Sophia, a Person of Quality” o texto “Woman not inferior to man”, no início do século XVIII, e este continha partes inteiras copiadas do texto de François Poulain “De l’egalité des deux sexes”, de 1673, que utilizando o método descartiano prova que a desigualdade dos sexos e a inferioridade das mulheres eram apenas resultado de preconceito. Segundo a historiadora estes textos apresentam ideias mais radicais do que o da própria Mary Wollstonecraft. Ver: PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. *A Mary Wollstonecraft que o Brasil conheceu ou a travessura literária de Nísia floresta*. In: \_\_\_\_\_. op. Cit. p. 180.

começaram a participar mais efetivamente da vida social, caminhando no passeio público, indo a bailes, *soirées*, teatros e saraus.

Maria Ligia Coelho Prado e Stella Maris Scatena Franco Vilardaga apontam que as mulheres tiveram uma atuação efetiva e constante na vida literária, educacional e artística do Brasil oitocentista e que pesquisas recentes têm trazido vozes que haviam sido excluídas da história. Ressaltam que essas mulheres não tinham “ideias avançadas”, mas pensavam e agiam de acordo com o que seu tempo lhes permitia pensar. As historiadoras lembram seus leitores que a atuação política não se restringe à esfera do Estado, mas que “atravessa os domínios da vida cotidiana e se encontra presente nas relações variadas que se estabelecem entre os indivíduos, incluindo aquelas entre homens e mulheres”.<sup>313</sup>

Os novos espaços de circulação, que propiciavam o encontro entre homens e mulheres, mais distanciados durante a colônia, abriram caminho para o flerte, os namoros e as experiências apresentadas nos romances sentimentais europeus, que possibilitavam o encontro amoroso. Esses espaços, principalmente os bailes, são citados com frequência nos poemas da *Lira dos Vinte Anos*.

Observemos o seguinte poema:

#### **Por mim?**

Teus negros olhos uma vez fitando  
Senti que luz mais branda os acendia,  
Pálida de langor, eu vi, te olhando,  
Mulher do meu amor, meu serafim,  
Esse amor que em teus olhos refletia...  
Talvez! — era por mim?

Pendeste, suspirando, a face pura,  
Morreu nos lábios teus um ai perdido...  
Tão ébrio de paixão e de ventura!  
Mulher de meu amor, meu serafim,  
Por quem era o suspiro amortecido?  
Suspiravas por mim?...

Mas... eu sei!... ai de mim? Eu vi na dança  
Um olhar que em teus olhos se fitava...  
Ouvi outro suspiro... d’esperança!  
Mulher do meu amor, meu serafim,  
Teu olhar, teu suspiro que matava...  
Oh! não eram por mim.<sup>314</sup>

<sup>313</sup> PRADO, Maria Ligia; FRANCO, Stella Maris Scatena. Participação feminina no debate público brasileiro' In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p.195-196.

<sup>314</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit.249.

Na primeira estrofe, temos a cena de uma mulher observando alguém amorosamente. Ela é vista pelo eu lírico, que se pergunta se quem fazia os olhos dela “acenderem” era ele. A imagem global é desfocada, só temos como descrição “concreta” os olhos negros e lânguidos da personagem.

Na segunda estrofe, o desejo da mulher aparece em um crescente. Ela ruboriza e lança um “suspiro ébrio de paixão e de ventura”. Contudo, apesar da explicitação do desejo, o poeta qualifica seu rosto, ao suspirar, como “face pura”, trazendo uma ambivalência constante em sua obra: idealizar a virgindade e a pureza e dar ao amor, ao mesmo tempo, contornos eróticos. O eu lírico continua a se perguntar se o olhar dela seria por ele. A cena amplia-se e não vemos mais apenas os olhos, mas todo o rosto, que pende. Com destaque os lábios, que insinuam um suspiro.

Na terceira estrofe, o olhar da mulher é decifrado durante a dança. Ela suspira por outro rapaz. Temos a imagem ainda mais distanciada, englobando todo o ambiente do baile. O fim do poema expressa uma grande dose de ironia, com um humor amargo da imagem que aparece se ampliando, tomando forma e, quando esperamos a realização, ela não resulta em nada, visto que o olhar não era dirigido ao eu lírico.

Observamos também uma mulher que se coloca enquanto sujeito do desenlace amoroso. O eu lírico pode se encantar por ela, mas ela deve correspondê-lo para acontecer o “final feliz”. Além disso, ela atua pela concretização do seu desejo através do olhar durante a dança.

No poema “Quando falo contigo, no meu peito”, também observamos a expectativa frustrada, o amor não correspondido:

“Adeus! Rasgou-se a página saudosa  
Que teu porvir de amor no meu fundia,  
Gelou-se no meu sangue moribundo  
Essa gota final de que eu vivia!

Adeus, anjo de amor! tu não mentiste!  
Foi minha essa ilusão e o sonho ardente:  
Sinto que morrerei... tu, dorme e sonha  
No amor dos anjos, pálido inocente!<sup>315</sup>

O poema é construído de maneira menos direta que “Por mim”. Nele, não há espaço para o riso. Diferencia-se também quanto à situação apresentada, que se refere a

---

<sup>315</sup>. Trata-se de um poema mais longo, por isso optamos por citar apenas um trecho. AZEVEDO, Manuel Antonio Alvares de. Lira dos Vinte Anos. Op. Cit., p.72.

um envolvimento mais longo do que o momento do baile. Contudo, mais uma vez nos deparamos com a impotência frente ao não desejo da amada. Os dois poemas pertencem à Terceira Parte da *Lira*, que reúne os poemas que não chegaram a ser classificados pelo poeta.

A dúvida sobre a recíproca do amor também aparece em poemas como “Cismar”, “Quando a noite em leito perfumado”, “Pálida Inocência” e “Pensamento dela”. Vejamos os dois últimos:

“Por que, pálida inocência,  
Os olhos teus em dormência  
A medo lanças em mim?  
No aperto de minha mão  
Que sonho do coração  
Tremeu-te os seios assim?

E tuas falas divinas  
Em que amor lânguida afinas  
Em que lânguido sonhar?  
E dormindo sem receio  
Por que geme no teu seio  
Ansioso suspirar?

(...)

Quem te dera a esperança  
De tua alma de criança,  
Que perfuma teu dormir!  
Quem dos sonhos te acordasse,  
Que num beijo t’embalasse  
Desmaiada no sentir!

Quem te amasse! e um momento  
Respirando o teu alento  
Recendesse os lábios seus!  
Quem lera, divina e bela,  
Teu romance de donzela  
Cheio de amor e de Deus!”<sup>316</sup>

Nesse poema, também observamos o desejo do eu lírico de conhecer os sentimentos da amada (a donzela suspirando com langor e alguma tristeza oculta são imagens constantes na obra de Álvares de Azevedo). Aqui, apesar do desejo dela ser reconhecido, não atua em direção a ele, apenas lança olhares “a medo”. O eu lírico, mesmo considerando a possibilidade do olhar ser para ele e considerando feliz aquele que chegasse a beijá-la, tampouco atua de maneira a concretizar o enlace. Como em “Por mim”, temos a imagem da inocência virginal associada ao desejo sexual.

---

<sup>316</sup> *Ibid* p.60.

Em “Pensamentos dela” temos de novo a cena do baile, com um desfecho diferente dos outros poemas.

Talvez, à noite, quando a hora finda  
 Em que eu vivo de tua formosura,  
 Vendo em teus olhos... nessa face linda  
 A sombra de meu anjo da ventura,  
 Tu sorrias de mim porque não ousa  
 Leve turbar teu virginal repouso,  
 A murmurar ternura.

Eu sei. Entre minh'alma e tua aurora  
 Murmura meu gelado coração.  
 Meu enredo morreu. Sou triste agora,  
 Estrela morta em noite de verão!  
 Prefiro amar-te bela no segredo!  
 Se foras minha tu verias cedo  
 Morrer tua ilusão!

(...)

Mas quando o teu amante fosse esposo  
 E tu, sequiosa e lânguida de amor,  
 O embalasses ao seio voluptuoso  
 E o beijasses dos lábios no calor,  
 Quando tremesses mais, não te doera  
 Sentir que nesse peito que vivera  
 Murchou a vida em flor?<sup>317</sup>

Neste poema, de novo, observamos o eu lírico a ter medo de se aproximar da donzela e confirmar a possibilidade de concretizar o desejo amoroso. Contudo, aqui ele se diferencia, pois não tem apenas medo; ele rejeita a possibilidade de concretização<sup>318</sup>. Considera que seus sofrimentos anteriores a decepcionariam. Aqui, observamos implícita a ideia da “virgindade de alma”. A voz do poema já amou e sofreu. Desta forma, está corrompido para poder amar novamente. Assim, é notável que a idealização da virgindade se estenda para os homens. Também destacamos que o momento ápice do amor, que seria estragado pelo poeta já ter um coração sofrido, seria a entrega simultaneamente carnal e espiritual.

A recusa da possibilidade de concretização do desejo é bastante discutida por Denis de Rougemont em *Amor e Ocidente*. O autor realiza uma história do amor desde a Idade Média, com Tristão e Isolda, até princípios do século XX e tem como tese a ideia de que todas as histórias de amor, de alguma forma, tendem a seguir o mito de Tristão e

<sup>317</sup> *Ibid.* p. 204-205.

<sup>318</sup> A renúncia do eu-lírico deste poema a possibilidade da concretização amora é tratada por Jaime Ginzburg. Ver: GINZBURG, Jaime. *Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo*. Boletim. Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, UFMG - Belo Horizonte, v. 20, n. 27, 2000

Isolda (amor correspondido e irrealizado), que teria criado a forma ocidental de amar. Desta maneira, a ideia do amor recíproco infeliz é valorizada e daria origem a tantas histórias em que se repete a temática do adultério, pois a premissa de que um dos amantes deveria estar ligado permanentemente a outra pessoa seria a principal forma de manter infeliz um amor recíproco.

Os três últimos poemas analisados têm como mote a “escolha” pelo medo de se aproximar, em vez de possibilitar o desfecho feliz, assim, optando pela manutenção do sofrimento amoroso, corroborando com a leitura de Denis de Rougemont de que a infelicidade é condição para o “amor ocidental”. Contudo, consideramos que, apesar de inspiradora para a análise deste é demasiado abrangente e generalizante em seu estudo.

A escolha amorosa envolve a possibilidade do eu-lírico não ser o escolhido. Assim, a maior parte dos poemas da *Lira* trata sobre o sofrimento amoroso vindo desta frustração. Também observamos a possibilidade de a musa inspiradora já ter correspondido às expectativas do eu lírico e deixar de desejá-lo, em “Desalento”, “Tarde de outono”, “Saudades” e “Minha amante”, desmistificando a ideia de que o poeta só escreveu sobre amores que seriam intangíveis. Lemos em “Minha amante”:

Ah! volta inda uma vez! foi só contigo  
Que, à noite, de ventura eu desmaiava...  
E só nos lábios teus eu me embebia  
De volúpias divinas!

Volta, minha ventura! eu tenho sede  
Desses beijos ardentes que os suspiros  
Ofegando interrompem! quantas noites  
Fui ditoso contigo!

(...)

Desmaio-me de amor, descoro e tremo...  
Morno suor me banha o peito langue...  
Meu olhar se escurece e eu te procuro  
Com os lábios sedentos!

(...)

Ó! minha lira, ó viração noturna,  
Flores, sombras do vale, à minha amante...  
Dizei que nesta noite de desejos  
E de ternuras morro!<sup>319</sup>

Nesse poema, observamos o eu lírico recordando as bonanças vividas com sua amante. Ele a distingue de todas as outras pessoas e a torna insubstituível: “Foi só contigo/que, à noite, de ventura eu desmaiava”, afirma, lembrando o caráter arbitrário do

<sup>319</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Alvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit., p. 228-229

amor. Também temos a utilização de expressões que conotam grande sensualidade, como “volúpia divina”, “beijos ardentes”, “suspiros”, “ofegante”. Dessas, destacamos a “volúpia divina”, em que o desejo sexual é sacralizado, não ligado ao pecado, tema que discutiremos no próximo item. Depois, vemos a descrição de sua noite insone, em que o eu lírico continua desejando febrilmente a amada, mesmo sozinho. Na última estrofe do poema, temos uma evocação para que sua poesia possa trazê-la de volta a ele, que “de ternuras morre”.

Ao contrário de “Minha amante”, em “Por que mentias”, não há pedidos para a volta da situação anterior, mas sim o lamento e a crítica da mulher que deixou de lhe dar esperanças.

Por que mentias leviana e bela?  
Se minha face pálida sentias  
Queimada pela febre, e se minha vida  
Tu vias desmaiar, por que mentias?

Acordei da ilusão, a sós morrendo  
Sinto na mocidade as agonias.  
Por tua causa desespero e morro...  
Leviana sem dó, por que mentias?

Sabe Deus se te amei! sabem as noites  
Essa dor que alentei, que tu nutrias!  
Sabe esse pobre coração que treme  
Que a esperança perdeu por que mentias!

Vê minha palidez - a febre lenta  
Esse fogo das pálpebras sombrias...  
Pousa a mão no meu peito! Eu morro! Eu morro!  
Leviana sem dó, por que mentias<sup>320</sup>

Nesse poema curto, observamos a acusação do eu lírico sobre a moça que ele considerava que o iludia. Ele se percebe só, desejoso da morte, por não ter mais esperanças no amor. Na última estrofe, chama a amada para ver a situação de desespero em que se encontra. Diferente de “Minha amante”, não temos uma situação de encontro sexual do poeta com a amada. Ela apenas alimentava sua paixão com o convívio: “minha face pálida sentias/ queimada pela febre, e se minha vida tu vias desmaiar”. A crítica à mulher que “ilude” os sentimentos daquele que a ama é recorrente. Lemos nos “dez mandamentos” das mulheres de Schlegel, escrito junto com o “credo” já citado:

“8) Não quererás ser amada se não amar”

---

<sup>320</sup> *Ibid*, p. 178

Em contrapartida, a mulher que sofre é objeto do belo e longo poema “Sonhando”.

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

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

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

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

E a imagem da virgem nas águas do mar  
 Brilhava tão branca no límpido véu...  
 Nem mais transparente luzia o luar  
 No ambiente sem nuvens da noite do céu!  
 Nas águas do mar  
 Não durmas assim...  
 Não morras, donzela,  
 Espera por mim!<sup>321</sup>.

No poema, o eu lírico observa uma donzela correr desesperadamente pela praia, até morrer nas ondas do mar, sem conseguir entrar em contato com ela. Ele não consegue

---

<sup>321</sup> *Ibid*, p. 23-5.

entender o que a leva ao suicídio. Ainda assim, podemos observar uma mulher realizando a ação tipicamente romântica e sendo senhora sobre a escolha de sua morte. Também observamos que, ao contrário de “Pensamentos dela”, em que os sofrimentos antigos do eu lírico o tornariam inapto para o amor, neste, a voz do poema convida a donzela a ser consolada por ele e, assim, se encontrarem amorosamente.

Precisamos salientar que o desejo da amada nem sempre é uma questão para o poeta. Isso é notável nos poemas que envolvem o ideal da “bela adormecida”, nos quais o poeta contempla a amada dormindo, na maior parte das vezes comparando-a com “anjos de pureza” e salientando características ainda infantis nela. Na *Lira*, encontramos cinco poemas com essa estrutura: “No mar”, “Quando a noite no leito perfumado”, “Pálida à luz da Lâmpada sombria”, “Cantiga” e “Virgem morta”. O último desses poemas destoa, pois, como vemos no título, a donzela amada está morta. Analisaremos brevemente “No mar”, que abre a Primeira Parte da *Lira* e “Cantiga”:

Era de noite: - dormias,  
Do sonho nas melodias,  
Ao fresco da viração,  
Embalada na falua,  
Ao frio clarão da lua,  
Aos ais do meu coração!  
(...)  
Sonhavas? - eu não dormia;  
A minh'alma se embebia  
Em tua alma pensativa!  
E tremias, bela amante,  
A meus beijos, semelhante  
Às folhas da sensitivas!

E que noite! que luar!  
E que ardentias no mar!  
E que perfumes no vento!  
Que vida que se bebia  
Na noite que parecia  
Suspirar de sentimento!<sup>322</sup>

A primeira estrofe também fechará o poema. Nela observamos a paisagem na qual se passa o poema. Numa embarcação, em alto-mar, o eu lírico contempla apaixonado a donzela dormir. O poeta aproxima-se da moça e a beija enquanto ela dorme, o que nas discussões atuais entendemos como ausência de consentimento, portanto, uma violência. Contudo, no poema, o tremor da amada, ainda que estivesse dormindo, é visto como uma

---

<sup>322</sup> *Ibid*, p. 21-22

resposta positiva à aproximação dele. A natureza compõe com o desejo do poeta a sensação de êxtase naquela noite.

Em "Cantiga", lemos:

Adormeceu-a, sonhando,  
Um feiticeiro condão,  
E dormem no seio dela  
As rosas do coração.  
(...)  
A donzela adormecida  
É a tua alma, santinha,  
Que não sonha nas saudades  
E nos amores da minha.  
(...)  
Acorda, minha donzela,  
Soltemos da infância o véu...  
Se nós morrermos num beijo,  
Acordaremos no céu.<sup>323</sup>

Temos, na primeira estrofe, uma ambientação medieval, que depois é descrita como alegoria. A dormência da donzela, representa sua alma “santinha”, assim, a “virgindade” dos seus sentimentos. Por fim, o eu lírico a convida para deixar a infância e, mais uma vez, mesmo numa perspectiva feliz, o amor está ligado à morte, dado o encontro da felicidade com o absoluto. A moça só deixará a infância, através do beijo, o que nos traz a ideia do sujeito que encontra a si mesmo através do amor. Contudo, temos uma personagem que não deseja.

A ideia da Idade Média como momento fundante do amor aparece também no ensaio de Octavio Paz, *A chama dupla. Amor e Erotismo*. Assim como Denis de Rougemont, o escritor mexicano considera como marco inicial da história do amor o surgimento do ideal cortês; contudo, ele inicia seu livro com a “pré-história”, ao tratar da Grécia no período Helenístico – com a cultura clássica, que excluía a mulher, já em decadência –, e em seguida trata do amor cortês, de suas características, que persistiram nos oito séculos seguintes, correspondentes a um conjunto de relações antitéticas: atração/escolha, liberdade/sujeição, fidelidade/traição, alma/corpo<sup>324</sup> (características que claramente observamos no amor romântico). Então, reflete sobre o século XX e pensa sobre o impacto que a AIDS pode causar no futuro do amor. Contudo, já em sua pré-história, ele apresenta uma tese que dialoga com o que estamos analisando neste trabalho:

---

<sup>323</sup> *Ibid*, p. 82

<sup>324</sup> ROUGEMONT, Denis. *Amor e Ocidente*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 76.

“Nesta evolução das ideias e dos costumes foi decisiva a nova situação da mulher. Sabemos que pela primeira vez na História grega as mulheres começaram a desempenhar ofícios e funções fora de casa. Algumas foram magistrados, um facto que seria insólito para Platão e Aristóteles; outras foram parteiras, outras dedicaram-se aos estudos filosóficos, à pintura, à poesia. As mulheres casadas eram bastante livres como se vê pela obscenidade dos ditos das alcoviteiras palradoras de Teócrito e Herondas. O matrimônio começou a ver-se como um assunto que não devia combinar-se unicamente entre os chefes de família, mas como um acordo no qual era essencial a participação dos noivos. Tudo isto prova, uma vez mais, que a manifestação do amor é inseparável da manifestação da mulher. Não há amor sem liberdade feminina”<sup>325</sup>

Não temos pretensões tão vastas quanto as de Paz, ao mapear o amor desde a antiguidade, nem nos sentimos aptas a concordar ou discordar de suas reflexões sobre a Grécia e a Idade Média, ainda que vejamos diferenças entre a cortesia amorosa, que não anseia por concretizar-se e tem por principal obstáculo a posição estamental, e o amor romântico (entre as diferenças apontadas por Paz entre o amor cortês e o atual encontramos também a questão nobiliárquica perder seu valor e a possibilidade do amor homossexual). Ainda assim, uma de nossas principais hipóteses é que o ideal amoroso que encontramos no século XIX é “Inseparável da manifestação da mulher” e dependente da “liberdade feminina”. Esta liberdade não significa plena autonomia, mas ser senhora de seus desejos e ser vista como um “sujeito”, como condições para o amor romântico, seja ele bem-sucedido ou não. Isso acontece nos poemas estudados, à exceção dos que trazem a ideia da “Bela adormecida”. Ainda assim, o homem a contempla. Apenas o amor a faz completar-se, pois somente após o beijo irá “soltar da infância o véu”.

### 3.1.3 Virgindade, amor sexual e amor ideal

Como vimos no poema “Minha amante”, o amor concretizado sexualmente também faz parte da obra de Álvares de Azevedo, ainda que seja indiscutível a valorização da virgindade entendida como um símbolo de pureza. Para entendermos essa aparente ambiguidade entre a valorização da donzela e o amor sexual analisaremos inicialmente o poema “Vida”, que se divide em quatro partes, das quais retiramos excertos:

“Oh! fala-me de ti! eu quero ouvir-te  
Murmurar teu amor...”

---

<sup>325</sup> PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 54. Grifos meus.

E nos teus lábios perfumar do peito  
Minha pálida flor.

De tua carta nas queridas folhas  
Eu sinto-me viver...  
E as páginas do amor sobre meu peito<sup>326</sup>

O poema inicia-se evocando o desejo de conhecer mais profundamente a amada. O eu lírico pede “fala-me de ti, eu quero ouvir-te”, o que nos traz novamente a ideia de que o amor romântico ocorre à medida que há o encontro entre dois sujeitos. O eu lírico deseja conhecer mais profundamente a sua amada. Em seguida, temos a comprovação de que o amor é correspondido, visto que a donzela também lhe escreve, o que faz com que ele sintasse viver<sup>327</sup>.

A nós a vida em flor, a doce vida  
Recendente de amor!  
Cheia de sonhos d’esperança e beijos  
E pálido langor  
A tua alma infantil junto da minha  
No fervor do desejo,  
Nossos lábios ardentes descorando  
Comprimidos num beijo...<sup>328</sup>

Na segunda parte, encontramos a valorização da juventude, “a vida em flor”, e de sua bonança: a vida é doce e cheia de sonhos de esperança e beijos. São descritos momentos de realização de um amor correspondido. Contudo, o maior contato sexual são beijos. Temos a ambivalência constante da “alma infantil” com o “fervor do desejo”.<sup>329</sup>

A terceira parte reproduziremos inteira:

Vem comigo ao luar: amemos juntos  
Neste vale tranquilo...  
De abertas flores e caídas folhas...  
No perfumado asilo.

Aqui somente a rola da floresta

<sup>326</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit., p. 100.

<sup>327</sup> Neste ponto é interessante lembrar que a escrita de carta é uma atividade que se popularizou no século XIX, se tornando uma das principais atividades feminina, ligada diretamente ao fato da ampliação do costume de alfabetizar as mulheres. Assim o escrever, ler e guardar cartas se tornam temas comuns em romances, poesias e quadros do período. Ver: MALATIAN, Teresa. "Narrador, registro e arquivo". In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. de. *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. P. 195-221.

<sup>328</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit., p.100-101

<sup>329</sup> É notável que “pureza” e “virgindade” são tidas como sinônimo para o poeta e não necessariamente ligadas à virgindade física.

Das sextas ao calor  
 O tremer sentirá dos longos beijos...  
 E verá teu palor.

À noite encostarei a minha fronte  
 No virgem colo teu;  
 Terei por leito o vale dos amores,  
 Por tenda o azul do céu!

E terei tua imagem mais formosa  
 Nas vigílias do val:  
 — Será da vida meu suave aroma  
 Teu lírio virginal.<sup>330</sup>

Aqui, vemos um convite para passarem a noite juntos em meio à natureza. A descrição da noite começa com longos beijos, que despertarão o desejo da amada, sendo assistida apenas pelo pássaro que “o tremer sentirá dos longos beijos e verá teu palor”. Nos últimos versos, ele promete a lembrança permanente do dia que conquistou a virgindade da amada: “— Será da vida meu suave aroma / Teu lírio virginal”

Que importa que o anátema do mundo  
 Se eleve contra nós,  
 Se é bela a vida num amor imenso  
 Na solidão — a sós?

Se nós teremos o cair da tarde  
 E o frescor da manhã:  
 E tu és minha mãe e meus amores  
 E minh'alma de irmã?<sup>331</sup>

Na quarta parte, o convite está prolongado para viverem juntos, antes de qualquer comunhão oficial, considerando que não importa se ficarão malvistas por isso, pois o amor de um completará o outro, independente dos julgamentos sociais. Por fim, mais uma vez podemos observar a relação entre os apaixonados perdendo seu caráter sexual ao compará-la a sua mãe e irmã.

Observamos, nesse poema, que a consumação do amor ocorre de maneira natural, ao contrário dos obstáculos que seriam sociais. Através do amor eles se completam e se apartam do mundo corrompido, como é possível compreender ao lermos “é bela a vida num amor imenso/ na solidão a sós”, o que corresponde ao que discutimos ao tratar do amor como uma forma de recusa à sociedade. Assim, a ambientação em meio à natureza se liga com o casal reafirmando a conformidade da situação. Em “Anima Mea”, também

<sup>330</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit., p.101.

<sup>331</sup> Ibidem, p. 101.

observamos a comunhão do convite amoroso com a natureza, exaltando ao mesmo tempo a virgindade e a relação sexual “pura”:

E tu, Ilná, vem pois! deixa em teu colo  
 Descanse teu poeta: é tão divino  
 Sorver as ilusões dos sonhos ledos,  
 Sentindo à brisa teus cabelos soltos  
 Meu rosto encherem de perfume e gozo!

Tudo dorme, não vês? dorme comigo,  
 Pousa na minha tua face bela  
 E o pálido cetim da tez morena...  
 Fecha teus olhos lânguidos... no sono  
 Quero sentir os tímidos suspiros  
 No teu seio arquejar, morrer nos lábios...  
 E no sono teu braço me enlaçando!

Ó minha noiva, minha doce virgem,  
 No regaço da bela natureza,  
 Anjo de amor, reclina-te e descansa!  
 Neste berço de flores tua vida  
 Límpida e pura correrá na sombra,  
 Como gota de mel em cálix branco  
 Da flor das selvas que ninguém respira.<sup>332</sup>

Em “Na minha terra”, apesar de manter a comunhão com a natureza, a descrição do amor difere, por ser já consumado:

No luar junto à sombra recendente  
 De um arvoredado em flor,  
 Que saudades e amor que influi na mente  
 Da montanha o frescor!

E quando, à noite no luar saudoso  
 Minha pálida amante  
 Ergue seus olhos úmidos de gozo  
 E o lábio palpitante...

Cheia da argêntea luz do firmamento,  
 Orando por seu Deus,  
 Então... eu curvo a fronte ao sentimento  
 Sobre os joelhos seus...

E quando sua voz entre harmonias  
 Sufoca-se de amor  
 E dobra a fronte bela de magias  
 Como pálida flor...

E a alma pura nos seus olhos brilha  
 Em desmaiado véu,

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 94.

Como de um anjo na cheirosa trilha  
Respiro o amor do céu!<sup>333</sup>

Aqui, encontramos um amor já realizado que prossegue. Não é mais a primeira noite. Temos uma descrição mais clara do prazer feminino, como é possível perceber nos versos “ergue os olhos úmidos de gozo/ e o lábio palpitante”. Ainda assim, nos próximos versos, ela aparece “orando por seu Deus”, o que o encanta. Também se mantém a ideia da “alma pura”, mesmo passando as noites com seu amante.

Nesse impasse entre o amor sexual e o amor afetivo, Peter Gay afirma que no século XIX havia “um verdadeiro princípio essencial em torno do qual os cínicos, os metafísicos, os pesquisadores e os burgueses comuns podiam se unir de bom grado: o verdadeiro amor é a conjunção da concupiscência com o afeto”<sup>334</sup>. O privilégio ao amor afetivo ia ao encontro dos valores cristãos da burguesia. Contudo, o século XVIII fora rico em apontar as hipocrisias do cristianismo ao fazer da paixão pecado, por vê-la como um impulso biológico. Assim, ora os românticos se uniam aos iluministas, ao tratar o amor-paixão como algo que não deveria ser proibido, ora, se distanciavam pela visão fria, que rebaixava a paixão a uma mera questão “glandular”, visto que entendiam o amor como forma de elevação<sup>335</sup>. Lembramos que a ideia de se pensar sobre um amor-paixão vem desde a antiguidade. Contudo, o que muda com o romantismo é transformá-lo em seu ponto central<sup>336</sup>.

A questão da virgindade e da consumação do amor antes do casamento perpassa diversas obras românticas, apesar de entrar em pauta o fato de que socialmente a mulher desvirginada estava “desonrada”, como vimos em “Vida”. Com isso, podemos questionar o que era considerado puro ou não em uma sociedade de aparência, lembrando a condição

---

<sup>333</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>334</sup> GAY, Peter. Op. Cit, p.46.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 47-56.

<sup>336</sup> Lemos em *Lucinde*:

“¡Sí! Me hubiera parecido un cuento de hadas que existiera tal alegría y amor como el que siento ahora, y una mujer así que fuera para mi **al mismo tiempo la amante más tierna, la mejor compañía y también una amiga perfecta**. Pues sobre todo en la amistad busqué lo que me faltaba y lo que no esperaba encontrar en ningún ser femenino. En ti lo he encontrado todo y más de lo que era capaz de desear; pero es que tú tampoco eres como las demás. No sabes nada de lo que por costumbre o por capricho se llama femenino. Aparte de las pequeñas peculiaridades, la feminidad de tu alma consiste simplemente en que vivir y amar significan lo mismo para ella; lo sientes todo completo e infinito, no sabes de separaciones, tu ser es uno e indivisible. Por eso eres tan seria y tan alegre; por eso lo tomas todo tan noble y tan despreocupadamente y por eso también me amas por completo y no le dejas ninguna parte de mí al Estado, a la posteridad o a los amigos masculinos. **Te pertenece todo, y en todas partes somos los más próximos y nos entendemos lo mejor posible. Vas conmigo a través de todos los grados de la humanidad, desde la sensualidad más desenfrenada hasta la espi-ritualidad más espiritual**, y sólo en ti he visto verdadero orgullo y verdadera humildad femenina.”SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Op. Cit. p. 10

do Romantismo de ser ao mesmo tempo produto e contraponto da sociedade burguesa<sup>337</sup>. Observamos, através da citação de Peter Gay, que Stendhal comenta como sendo mais ofensivo à modéstia da mulher “ir para cama com um homem que a viu apenas duas vezes, depois de pronunciar três palavras em latim na igreja, que entregar-se, incontrolavelmente, a um homem que se tenha adorado por dois anos”<sup>338</sup>. Observamos que as mulheres mais criticadas na *Lira* são aquelas que não demonstram ter sentimentos amorosos, não as que “se entregam por amor”. Temos como exemplo principal o poema “Lélia”, inspirado na obra de George Sand de mesmo título, em que na descrição da musa lemos que ela “Não chora por ninguém”. Além dos irônicos poemas: “Toda aquela mulher tem a pureza”, que termina com o seguinte verso: “é frio o coração como um sorvete”; “Meu anjo” da sessão *Spleen, e Charutos* em que o eu lírico, após a elevação da amada, afirma que ele é um sofredor, pois a moça é “leviana e bela” como a fumaça de um charuto; e o elitista, “É ela, é ela, é ela, é ela”, que ironiza o fato de se apaixonar por uma lavadeira, a qual, ao invés de guardar bilhetes de amor, prosaicamente tem um “rol de roupas sujas”.

A discussão sobre a virgindade também foi colocada de maneira exemplar e irônica no diálogo de Macário com Satã:

O DESCONHECIDO: Quanto à virgindade?

MACÁRIO: Eu quereria virgem n’alma como no corpo (...)

(...)

O DESCONHECIDO: E é no lodo da prostituição que hás de encontrá-la?

MACÁRIO: Talvez! É no lodo do oceano que se encontram as pérolas...

(...)

MACÁRIO: Tens razão, a virgindade d’alma pode existir numa prostituta e não numa virgem de corpo – há flores sem perfume e perfume sem flores. Mas eu não sou como os outros. Acho que uma taça vazia pouco vale, mas não beberia o melhor vinho numa xícara de barro.”<sup>339</sup>

Podemos observar uma relativização da virgindade como sinal absoluto de pureza; contudo, o irônico Macário reafirma ser levado pelas aparências. A prostituição também é tematizada na *Lira dos Vinte Anos* com o poema “Harmonia”

<sup>337</sup> Maria Angela D’Incao aponta que a virgindade é vista, nesse período, como “um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político”, o que se sobressai ao fato de ser ou não um valor ético. Ver: D’INCAO, Maria Angela. *Mulher e Família Burguesa*. In: PRIORI, Mary del. (org.) *História das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto; São Paulo: UNESP, 1997, p. 233.

<sup>338</sup> Stendhal, *Oeuvres intimes*. Ed. Henri Martineau (1955), Apud. GAY, Peter. Op. Cit., p. 62.

<sup>339</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. O Macário. Op. cit, p.35-6.

E hoje riem de ti! da criatura  
 Que insana profanou as asas brancas!...  
 Que num riso sem dó, uma por uma,  
 Na torrente fatal soltava rindo,  
 E as sentia boiando solitárias...  
 As flores da coroa, como Ofélia!...  
 Que iludida do amor vendeu a glória  
 E deu seu colo nu a beijo impuro...  
 Eles riem de ti!... mas eu, coitada,  
 Pranteio teu viver e te perdôo.

Fada branca de amor, que sina escura  
 Manchou no teu regaço as roupas santas?  
 Por que deixavas encostada ao seio  
 A cabeça febril do libertino?  
 Por que descias das regiões doiradas  
 E lançavas ao mar a rota lira  
 Para vibrar tua alma em lábios dele?  
 Por que foste gemer na orgia ardente  
 A santa inspiração de teus poetas...  
 Perder teu coração em vis amores?  
 Anjo branco de Deus, que sina escura  
 Manchou no teu regaço as roupas santas?<sup>340</sup>

Vemos, na primeira estrofe selecionada, a censura aos rapazes que riem da prostituta. Mas ele também afirma que ela profanou “as asas brancas”, ou seja, sua pureza, e vendeu “seu colo nu ao beijo impuro”. Aqui, percebemos que, se a prostituta se profanou, aquele que a paga tem um “beijo impuro”. Diferenciando-se dos outros, o eu lírico afirma “perdoá-la”. Na estrofe seguinte, pergunta que sina a teria levado para aquela situação, buscando entendê-la. Chama, então, a prostituta de “anjo branco de Deus”, acreditando que teve um motivo para deixar de ser “Pura”. Notamos mais uma vez a dicotomia bastante insistente na obra de Álvares de Azevedo: o poeta descreve donzelas desejando e em situações orgásticas e chama a prostituta de “anjo”, atenuando os estereótipos e humanizando suas personagens.

Em “Glória Moribunda”, temos o diálogo entre um poeta, que em desespero sente prostituir sua arte, e uma prostituta. No decorrer do longo poema, eles se descobrem amorosamente através do diálogo. O conhecimento de suas subjetividades leva ao amor. Destacamos entre as falas o seguinte trecho da prostituta:

Não sou a virgem melindrosa e casta  
 Que nos sonhos da infância os anjos beijam  
 E entre as rosas da noite adormecera  
 Tão pura como a noite e como as flores;

<sup>340</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Lira dos Vinte Anos. Op. Cit., p. 98.

Mas na minh'alma dorme amor ainda"<sup>341</sup>

E do poeta, após duvidar se podia amá-la, por já ter o “coração morto”, mudando de ideia:

Tu és pura. Os anjos da inocência  
 Poderiam amar sobre teu seio  
 Aperta minha mão! Senta-te um pouco  
 Bem unida a minha alma em meus joelhos:  
 Assim parece que um abraço aperta  
 Nossas almas que sofrem. Revivamos!<sup>342</sup>

Contudo, após a noite de amor que redimiou sua vida de pecado, o poeta amanhece morto.

Em *Noite na Taverna*, destacamos a narrativa ligada a Giorgia, que fecha a novela de horror com a morte de um dos convivas que narram suas histórias de degradação. A personagem que aparece ao final, cinco anos antes, era apaixonada por Artur e combinara de ter uma noite de amor com ele, mas após ser derrotado em um duelo com Johann, irmão de Giorgia, falta ao compromisso. Seu irmão o substitui, pensando prazerosamente na infâmia de ocupar o lugar do moço honrado que pensa ter acabado de matar no duelo. No escuro, encontra a irmã e, sem reconhecê-la, tira sua virgindade, enquanto ela pensa estar se entregando ao amado. Ao amanhecer, Johann é atacado por seu outro irmão, que pretendia impedir a fuga de Artur com Giorgia e, nesse ínterim, se dá conta do incesto. Passados cinco anos (cena do desfecho da obra), Giorgia reencontra Artur, utilizando o nome de Arnold, na Taverna em que dorme enquanto os outros boêmios contam suas histórias, entre eles, Johann.

“Desonrada”, apesar de não ter tido culpa no que aconteceu, a jovem acabara por se prostituir e seus sofrimentos a tornam irreconhecível ao primeiro olhar do amado. Seu primeiro gesto ao entrar na Taverna é assassinar seu irmão. Brada: “Giorgia prostituta vingou nele Giorgia, a virgem”<sup>343</sup>, o que nos remete à afirmação de Macário sobre a pureza escondida no “lodo da prostituição”. Quando chama Artur a reconhecê-la, desfigurada de sua aparência inicial, ele pede para que ela esqueça tudo que se passou nos últimos anos para que possam, enfim, viver felizes, depois de tantos anos perdidos em vidas libertinas: “Vem! Contar-te-ei tudo isso: dir-te-ei como profanei minha alma, e meu

<sup>341</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. “Glória Moribunda”. In. \_\_\_\_\_. Op. Cit. p . 279.

<sup>342</sup> Ibid. p. 283

<sup>343</sup> AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. “Noite na taverna”. In. \_\_\_\_\_. (org. Cilaine Alves Cunha). São Paulo: Globo, 2007, p.169.

passado: e choraremos juntos – e nossas lágrimas nos lavarão como a chuva lava as folhas do lodo”.<sup>344</sup> Mas ela não acredita ser possível a redenção em vida e pensa que só a morte pode purificá-los. Assim, morre durante um beijo, depois do qual Artur também se suicida.

Em “Glória Moribunda” e *Noite na Taverna*, a morte é vista como uma possibilidade de elevação do sujeito e do amor e o fim do sofrimento, uma vez que estes entram numa esfera extraterrena.<sup>345</sup> O recurso de “matar” os personagens que tiveram uma vida libertina e depois encontraram o amor é uma forma de, ao mesmo tempo, “perdoar” e “condenar” sua vida anterior. Vemos o mesmo movimento em *Lucíola* de José de Alencar.

Mario Praz entende a recorrência da temática da jovem prostituta regenerada pelo amor, no romantismo, como uma das expressões do culto à “beleza contaminada”<sup>346</sup>. Para ele, os românticos buscavam um belo que se misturasse com o horror. Praz afirma que “a beleza tanto mais é apreciada quanto mais triste e dolente”<sup>347</sup>.

É notável que a vida libertina e a perda da “Virgindade da alma” é vista de maneira depreciativa também para os homens na obra de Álvares de Azevedo, o que nos remete aos dois modelos de herói masculino traçados por Denis de Rougemont: o herói como Tristão, que tem como características a candura e a cortesia e, tendo apenas uma mulher, se completa e tem “tudo”; e o herói como Don Juan (do século XVIII), que tem como características a maldade e a perfídia e, tendo 1003 mulheres, vive a angústia do vazio do não amor e da perpétua busca<sup>348</sup>. Mas precisamos lembrar que, diferente de Tristão e do Don Juan de Molière, que têm um caráter único, os personagens azevedianos que se tornam devassos já tiveram seus momentos de “Tristão” e o amor pode redimi-los. Isso nos remete à reflexão de David Lowenthal sobre a transformação nas formas de se construir autobiografias a partir do século XVIII. Até então buscava-se afirmar momentos em que o personagem sempre havia demonstrado o mesmo caráter e, a partir do Iluminismo, buscavam apresentar os momentos que o formaram o seu caráter<sup>349</sup>. Nas literaturas iluminista e romântica, que consagraram o “romance de formação”, o

---

<sup>344</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Noite na Taverna*. Op. Cit., p. 168.

<sup>345</sup> ALVES, Cilaine. Op. Cit., p. 80-1.

<sup>346</sup> PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Unicamp, 1986, p. 113.

<sup>347</sup> Idem, p. 45.

<sup>348</sup> ROUGEMONT, Denis. *Amor e Ocidente*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988

<sup>349</sup> LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*. (17) Nov. de 1998. p. 84-86.

indivíduo tem de realizar a busca por si mesmo, construir-se com os percalços que a vida lhe oferece, por isso, podendo decair ou se redimir.

Lembramos ainda que, se a valorização da virgindade foi comum no romantismo, alcançando, inclusive, aos homens, também podemos observar dissonâncias, como no caso da já citada obra de Schlegel, *Lucinde*. Nela encontramos a defesa de um amor livre, em que seria possível desejar outras pessoas além da amada, e a valorização de uma mulher que já havia passado por outras histórias de amor e tido um filho. Lemos:

*El exuberante desarrollo de su hermosa figura era para el furor de su amor y de sus sentidos más atractivo que el fresco encanto de los pechos y el espejo de un cuerpo virginal. La arrebatadora fuerza y calidez de su abrazo era más que juvenil; tenía una vena de entusiasmo y profundidad que sólo una madre puede tener.*<sup>350</sup>

Aqui observamos a valorização de uma mulher já completamente formada, sem que a maternidade tenha anulado a sua subjetividade, ao contrário do que acontece nas obras de Álvares de Azevedo, em que as mães aparecem apenas em relação ao filho, como veremos adiante. Aqui, *Lucinde*, que dá o exemplo do amor ideal de Schlegel, tem uma vida para si, é artista, apaixonada-se pelo protagonista e não precisa de remissão.

### 3.2 Maternidade romântica

*Pensa em mim como em ti saudoso penso,  
Quando a lua no mar se vai doirando:  
Pensamento de mãe é como o incenso  
Que os anjos do Senhor beijam passando*  
Álvares de Azevedo.

Essa estrofe é parte de um poema que Álvares de Azevedo enviou à sua mãe em carta do dia 6 de julho de 1851. Como vimos no capítulo 1, a mãe era sua principal correspondente, devotando a ela, nas cartas, grande amor e admiração. Também era notável, em sua correspondência, a naturalização do amor materno, que poderia até adquirir contornos sobre-humanos, como vemos nos versos.

O ideário do amor materno, já estudado no capítulo 1, começou a se formar no século XVIII e ganhou corpo ao longo do século XIX. Se num primeiro momentos trouxe

---

<sup>350</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Op. Cit. p. 72.

destaque à figura da mãe, por outro, enfatizou-se a ideia de que a mulher viveria pelo filho e, assim, seria apagada enquanto sujeito.

Lemos em *Macário*:

A MULHER Não o piseis, não, ele dorme. Dorme.... está cansado Não vedes como está pálido? Coitado!

MACÁRIO: Sim: está pálido: não é o luar que o faz lívido. Eu o vejo. É teu amante? A lua que alveja tuas tranças grisalhas ri de teu amor. Messalina de cabelos brancos, quem apertas no seio emurchecido? Tão alta noite, quem é esse mancebo de cabelos negros que adormece no teu colo? Como está pálido... Que testa fria... Mulher! louca mulher, quem acalenta é um cadáver.

A MULHER: Um defunto?... não... ele dorme: não vedes? É meu filho... Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio... Coitado! como está frio!... é das águas. Tem os cabelos ainda gotejantes... Diziam que ele morreu... Morrer! meu filho! é impossível... Não sabeis? ele é a minha esperança, meu sangue, minha vida. É meu passado de moça, meus amores de velha... Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração!

MACÁRIO: Velha! estás doida.

A MULHER Não morreu, não... Ele está dormindo. Amanhã há de acordar. . . Há muito tempo que ele dorme... Que sono profundo... nem um rressonar! Ele foi sempre assim desde criança. Quando eu o embalava ao meu seio, ele às vezes empalidecia... que parecia um morto, tanto era pálido e frio... Meu filho! Hei-de esquentá-lo com meus beijos, com meu corpo...

MACÁRIO: Pobre mãe!

A MULHER: Falai mais baixo. Eu pedi ao vento que se calasse, ao rio que emudecesse... Não vedes? tudo é silêncio. Escuta: sabes tocar? Vai ver tua viola – canta alguma cantiga da tua terra. Dizem que a música faz ter sonhos sossegados...

MACÁRIO: Sonhos! que sonhos soerguem teu lençol, ó leito da morte? (Passa adiante). Esta mulher está doida. Este moço foi banhar-se na torrente e afogou-se. Eu vi carregarem seu cadáver úmido e gelado. Pobre Mãe! embala-o nu e macilento no seu peito, crendo embalar a vida. Louca... Feliz talvez! quem sabe se a ventura não é a insânia?<sup>351</sup>

Essa cena abre a segunda parte de *Macário*. O irônico personagem, ao passar indiferente pela mãe que embala seu filho morto, é chamado por ela, pedindo que não pise no corpo do rapaz que ela considera adormecido. Ele percebe que o jovem não tem mais vida e a destrata, julgando que ela fosse uma prostituta. Contudo, ela continua a falar-lhe e ele demonstra alguma compaixão, mesmo com seu comportamento empedernido. No fim do episódio anterior, Macário afasta-se de Satã, com quem passa sua primeira noite em São Paulo, apenas porque o diabo o faz escutar a prece de sua mãe moribunda, que mesmo no leito de morte pediria por ele. Assim, percebemos o poder redentor da mãe: se a sua o afasta de Satã em pessoa, a de um desconhecido morto faz com que, mesmo em sua frieza, ele sinta pena e filosofe sobre a loucura e a lucidez,

<sup>351</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Macário*. Op. Cit. p. 62-63.

questionando se o melhor não seria a “Insânia”, ou seja, a alienação do mundo ao redor. O amor da mãe pelo seu filho a afasta da realidade e a cega. A morte do filho seria sua própria morte trazendo a ideia de que a mãe só se torna completamente um indivíduo ao gerá-lo, completando e dando sentido à própria vida através da dele. Seu filho era “a minha esperança, meu sangue, minha vida. É meu passado de moça, meus amores de velha”.<sup>352</sup>

Hegel define três formas do ideal de amor românico religioso: amor de Cristo, que é o divino; o amor de Maria, que é o materno; e o amor dos discípulos. Sobre o amor da mãe explica:

“Sendo o mais real, humano, ele todavia é inteiramente espiritual, sem o interesse e a necessidade do desejo, (...) Ele é um amor que não exige nada, mas não é amizade; pois a amizade, por mais rica de ânimo que seja, exige todavia um Conteúdo, uma coisa essencial enquanto finalidade que une. O amor materno, em contrapartida, possui, sem toda a igualdade da finalidade e do interesse, um suporte imediato da conexão natural. (...) A interioridade natural [Naturinnigkeit] do amor materno é completamente espiritualizada, ela possui o divino como seu autêntico Conteúdo, mas este espiritual permanece silencioso e inconsciente, perpassando milagrosamente pela unidade natural e pelo sentimento humano. É o *amor materno beato*, e a apenas de *uma* mãe, que está originalmente nesta felicidade. Certamente também este amor não é sem dor, mas a dor é apenas a tristeza da perda, a lamentação pelo filho que sofre, que morre e que está morto, e não se torna, como veremos num estágio posterior, injustiça e martírio do exterior ou luta infinita do pecado, atormentação e tortura por meio de si mesmo. Tal interioridade [Innigkeit] é aqui a beleza espiritual, o ideal, a identificação humana do homem com Deus, com o espírito, com a verdade: um puro esquecer, um completo abdicar de si mesmo, mas que neste esquecer, todavia está desde sempre em união [eins ist] com aquilo no que mergulha e que, pois, sente [fühlt] este ser-um [einssein] em satisfação feliz”<sup>353</sup>

A primeira característica do amor materno, para Hegel, é, apesar de humano, ser espiritual, ou seja, é completo, realizando a síntese entre espírito e matéria. É totalmente desinteressado. O que o une ao objeto amado é natural, não sendo preciso outro motivo. Mesmo na mãe de Deus, que se completa no ser divino, tornando-se assim também divina, o amor ainda é essencialmente humano e é feliz, pois se realiza na “unidade natural”. Essa ideia de unidade está presente na fala da mãe, em *Macário*: “ele é a minha esperança, meu sangue, minha vida”<sup>354</sup>. Esse amor também é dor, pois a mãe sente o sofrimento do filho, sua falta e sua morte, e, sendo “um completo abdicar-se de si mesmo”, a morte do rebento

---

<sup>352</sup> Ibid. p. 63

<sup>353</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Op. Cit. p. 277.

<sup>354</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Op. Cit. p. 62

também é a sua. Novamente podemos nos remeter à personagem de Álvares de Azevedo, que não compreende como, após a morte do filho, ela continua viva: “Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração!”<sup>355</sup>.

Na *Lira dos Vinte Anos*, que Álvares de Azevedo dedicou à sua mãe, também encontramos a representação da mãe que sofre em decorrência do sofrimento do filho em “Lembranças de morrer”:

Só levo uma saudade – e dessas sombras  
Que eu sentia velar nas noites minhas...  
De ti, ó minha mãe, pobre coitada  
Que por minha tristeza te definhas<sup>356</sup>

E em “Hinos do profeta” e “12 de setembro” (os dois poemas repetem diversas estrofes)

Meu amor!?... foi a mãe que me alentava,  
Que viveu, esperou por minha vida  
E pranteia por mim...<sup>357</sup>

Já Tancredo, em “Um cadáver de Poeta”, é mais miserável por não ter uma mãe:

O que resta? — uma sombra esvaecida,  
Um triste que sem mãe agonizava...  
— Resta um poeta morto<sup>358</sup>

Podemos observar nesses poemas grande ênfase na recíproca do filho para o amor de sua mãe. Pois será a saudade dela que o mancebo irá levar da vida quando morrer, ela foi seu amor e aquele que não possui o amor materno é “um triste”.

A naturalização do sentimento materno também serve para igualar todas as mulheres, até mesmo a Virgem Maria. Nesse sentido, podemos ler um dos poemas mais políticos de Álvares de Azevedo, “*Rex Lugebit*”. O poeta trata da morte do filho do imperador, primeiramente, de maneira irônica, lembrando que a morte une a todos os seres e, assim, em uma crítica tenaz à monarquia, escreve:

“ Por que choras, Senhor? Também nos peitos  
Dos reis da terra se arreentam as fibras  
Quando a morte passou por um cadáver?

---

<sup>355</sup> Idem Ibidem,

<sup>356</sup> *Ibid.* p. 135.

<sup>357</sup> *Ibid.* p. 255.

<sup>358</sup> *Ibid.* p. 141.

(...)  
 Por essas faces, que a altivez dinástica  
 O egoísmo votou, e ebriosa sonha  
 Soberba e tirania – aos sóis da América,  
 (...)  
 Deus rio de ti – a tirania finda”<sup>359</sup>

Primeiro o poeta se dirige ao rei, observando seu sofrimento com ironia, ao demonstrar sua humanidade no momento de sofrimento. O reinado não impede que seu filho morra. Assim, todo seu poder na terra nada significa diante de Deus. Podemos observar também o republicanismo, ao ver na “face dinástica” a tirania, diante dos “sóis da América”, lembrando que naquele momento o Brasil era a única monarquia do continente.

E tu, criança – dorme aí teu sono  
 Dos vermes no torrão! Nascido embora  
 No sólio imperial também és homem –  
 Votado pois à podridão e ao verme!<sup>360</sup>

Dirigindo-se à criança morta, mais uma vez é sarcástico, lembrando que seu corpo, como de qualquer outro, será comido pelos vermes.

Não te chorara – rei fora fundi-los  
 Meus prantos de poeta ao banho falso  
 Das lágrimas vendidas... Porem choro-te  
 (...)  
 Choro-te, sim! Mas esse dó que vibra  
 Minha’ harpa solitária – dei-o à riste,  
 A essa mísera mãe que te há perdido  
 A essa infeliz, à italiano santa,  
 Que gemerá como Raquel chorosa  
 No perene doer, - à mãe doída  
 Que do martírio ao véu dobrou-se sem c’roa  
 Pálida a frente santa.<sup>361</sup>

Então, mais uma vez recusa o império dizendo que não “venderia” seu pranto para o rei, mas, ainda assim, chora pela criança que se foi tão cedo e, com ênfase, pela mãe que perdeu o filho. Com todo o ódio que sentia pela coroa, que faz com que destile tanta ironia, ignora o fato de ela ser rainha para santificá-la no amor materno. Trazendo a igualdade de todas as mães, recupera a personagem bíblica. Assim, naturaliza todo o

---

<sup>359</sup> AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “Rex Lugebit”. In. \_\_\_\_\_. Op. Cit. p. 535.

<sup>360</sup> *Ibid*, p. 536.

<sup>361</sup> *Ibid*. 537.

sofrimento, pois é o mesmo desde os tempos mais longínquos e Dona Teresa Cristina sente a mesma dor de Raquel. Também é notável que, apesar de ser a única com quem ele se compadece – o sofrimento do imperador é desprezado e a morte da criança é tratada com ambiguidade, pois, por um lado é só mais um, por outro é de fato alguém que “se vai tão cedo” –, ela é a única à qual ele não se dirige diretamente.

Entendemos que, como pontua Elisabeth Badinter, a ideia da naturalização do sofrimento tolhe sua individualidade. Observamos que, diferente dos rapazes – que amam, sofrem, se tornam libertinos, se redimem, que desejam a própria morte – e das moças – que desejam, sonham, seduzem, se desiludem, em alguns casos podem se tornar prostitutas e também se redimirem –; as mães na obra de Álvares de Azevedo só são representadas sentindo as dores dos filhos, rezando por eles e, no caso de *Macário*, enlouquecida pela morte dele, já que ele era sua vida. Assim, diferente do caso do amor erótico, que traz autonomia (nem que seja para escolher se submeter), o amor materno retira essa qualidade das personagens, pois ela passa a viver a vida do outro, e o seu amor não vem do seu arbítrio; ele é natural.

Observamos que as representações das mulheres realizadas por Álvares de Azevedo estão compassadas com as ambiguidades de seu tempo. Dessa forma, podemos encontrar a idealização objetificada da virgem que dorme, mas também vemos mulheres que desejam e aspiram ao amor recíproco, o que lhes configuraria enquanto sujeito, além de ocupar um lugar político, como no poema “Um cadáver de poeta”, lugar que se apaga quando se torna mãe, como vimos em “*Rex Lugebit*”. Destacamos que, diferente da prática que observamos nas correspondências, em que o poeta anseia por respostas da mãe – que tem opiniões nem sempre convergentes com as dele, se colocando como um indivíduo autônomo, que participa da vida social, é casada e tem outros filhos – as mães representadas nos poemas perdem sua individualidade, reforçando o apagamento exposto no texto de Badinter. Também consideramos importante frisar, apesar de não estar no eixo deste trabalho, que Álvares de Azevedo também teve uma fala política, pouco estudada na obra do poeta.

## Considerações finais

Sob a perspectiva da História das Relações de Gênero, lançamos um olhar para a obra de Álvares de Azevedo, perpassando três tipos de discurso: a correspondência, a crítica literária e a poesia. Assim, pudemos encontrar consonâncias e dissonâncias de um mesmo autor em seus diversos espaços de fala. Tratando-se de um poeta que notavelmente buscava trabalhar literariamente as suas cartas – seja usando tropos de linguagem que convergiam com seu fazer poético, seja alimentando a imagem do “gênio romântico” – e, também, os seus textos críticos – ao expressar sua concepção de arte e dar vida aos textos alheios, narrando e traduzindo obras de outros autores – tivemos que considerar as relações entre a História e a Literatura em todos os capítulos, não somente no qual abordamos diretamente a obra literária. Dessa forma, foi sempre importante pensar que, mesmo a literatura estando ligada à fantasia e não ao real, ela é escrita a partir de um lugar no tempo e no espaço, com suas implicações políticas e sociais. Também buscamos levar em conta os diálogos estéticos nos quais as obras se inserem. Abordamos, assim, a “trama multidimensional” que envolve a obra poética, que lida com convenções, valores tradicionais, sonhos sobre o futuro e, ainda, com o olhar do tempo do leitor.

As relações de gênero são sempre marcadas por hierarquias sociais. Observamos, no conjunto dos textos como essas assimetrias operaram, se reafirmadas ou diluídas. Para isso, atentamos à forma como foram estabelecidos os diálogos com as mulheres (nas cartas trocadas com a mãe e a irmã e com a leitura da obra de George Sand) e à maneira como as mulheres foram representadas. Buscamos observar também como foram representadas as relações entre homens e mulheres, sejam de amor-paixão ou de amor materno.

A principal correspondente de Álvares de Azevedo foi uma mulher: sua mãe. Com ela, o poeta tratou dos mais diversos assuntos, desde situações comezinhas e familiares, até críticas à política local e comentários sobre literatura. Afirmava, em declarações de afeto, o ideal de amor materno surgido com a família burguesa, ainda que possamos observar discordâncias e certa ironia em algumas cartas. Contudo, a imagem apresentada no diálogo epistolar é diferente da realizada na obra mais estritamente literária, em que as mães aparecem apenas em relação aos filhos, sofrendo ou sendo felizes por eles, mas sem uma subjetividade própria. Nos estudos literários, ao narrar a obra de Sand, *Aldo o rimador*, o poeta dá destaque à mãe do personagem, criando uma

descrição que não havia na obra original, o que evidencia a importância dessa temática para o jovem paulista.

As mulheres que figuram nas cartas receberam tratamento diferenciado conforme o interlocutor. Ao conversar com o amigo Luís, são descritas de modo menos concreto e aquilo que pensam e falam quase não é tratado. Por sua vez, ao conversar com a mãe, a principal queixa do poeta quanto às moças paulistas é não serem tão intelectualizadas e refinadas quanto as do Rio de Janeiro.

A valorização da mulher nos *Estudos Literários*, a partir dos critérios de ilustração e letramento, é evidente pela grande admiração que o autor nutria por George Sand. Seus posicionamentos políticos e sua produção literária foram enaltecidos e, ao descrevê-la em uma obra poética (*O Conde Lopo*), essas características foram postas como objeto de desejo, aptas a despertar paixão em qualquer poeta. A mulher idealizada deveria ser uma interlocutora à altura de seu par. Contudo, ao analisar as obras de Sand e Musset, mesmo que algumas mulheres tenham ganhado maior destaque do que nos textos originais (a mãe de Aldo e a amante de Rolla), ele advém da ação realizada por amor. Já a ação política realizada por uma mulher (rainha Agandecca), no caso da obra de Sand, é quase apagada. Na maior parte dos poemas, também vemos que, apesar de ser recorrente o desejo de conhecer os pensamentos e a subjetividade de suas musas, eles são mais restritos à esfera amorosa, e mesmo as ações são valorizadas quando motivadas pelos sentimentos. Nas cartas, também observamos que, mesmo que Álvares de Azevedo valorize mulheres com quem possa conversar, quando discorda delas, são depreciadas, como vimos com relação à sua tia Iaia, que seria muito dura com o filho, e com a srta Milliet, que teria a língua ferina.

Observamos que há uma diferenciação ao imaginar mulheres que tinham uma existência real (seja a mãe com quem de fato tem contato, seja George Sand, de quem cria uma imagem a partir das obras) e a mulher da obra poética. No primeiro caso, a intelectualidade da mulher ganha maior destaque e, no segundo, apenas a amplitude de suas emoções é evidenciada. Entendemos que essa diferenciação parte das tópicas literárias com que Álvares de Azevedo dialoga ao realizar suas obras e também acreditamos que isso está relacionado ao momento histórico vivido. Naquele período, as mães passaram a ganhar cada vez mais espaço na vida dos filhos, sendo, por exemplo, as principais responsáveis pelas notícias do jovem que saía de casa para estudar. Além disso, o espaço da mulher na sociedade estava sendo amplamente debatido por mulheres, como

a própria George Sand, e por homens ligados ao socialismo utópico, como Pierre Leroux, por quem Álvares de Azevedo demonstrou, em seus discursos, ter grande admiração.

Enfatizamos que, mesmo que a ação por amor ganhe maior destaque do que a intelectual, a valorização, pelo romantismo, dos sentimentos da mulher e da sua escolha amorosa são fundamentais para que as mulheres sejam vistas na posição de sujeitos. O desejo sexual também ganha relevo e é percebido de forma complementar ao amor espiritual. Assim, observamos, na poesia, donzelas que desejam intensamente, e isso não as deprecia; o sexo condenado é o que não envolve sentimentos profundos. A prostituta e o libertino seriam pessoas degradadas, mas poderiam se redimir ao encontrar o amor (mesmo que precisassem morrer depois). Podemos observar que essa valorização do sentimento como condutor das ações, na arte, colocou em debate tabus ligados à autonomia das mulheres em relação aos seus desejos, como a própria virgindade.

A voz política das mulheres pode ser vista em três momentos: na carta em que Álvares de Azevedo comenta com a mãe os males da influência dos interesses privados no poder público; no *Estudo Literário*, ao valorizar a atuação política de George Sand; e, nos poemas, por meio da personagem travestida de “O cadáver de poeta”. Ainda assim, a evocação política é mais sutil na carta para a mãe do que ao tratar com o pai de “republicanismo” e “liberalismo”. Tanto no ensaio quanto no poema, as mulheres que têm voz política se vestem como homens, trazendo uma diluição das posições de gênero e a valorização da androginia. Lida sob a perspectiva de Schlegel, essa androginia pode ser entendida como uma humanidade superior, em que os modelos de masculinidade e feminilidade, construídos socialmente, poderiam ser superados. Lembramos ainda que, nos *Estudos Literários*, Álvares de Azevedo chega a diferenciar características “feminis” e características com viés masculino na literatura; contudo, não vincula esses traços ao sexo dos artistas, apontando em Lamartine, por exemplo, mais características tradicionalmente estabelecidas como “femininas” que em George Sand.

Ainda sobre o aspecto político, podemos observar que há uma forte variação no tom com que enuncia suas posições, mesmo que haja coerência. Se em carta ao pai, timidamente, afirma um liberalismo moderado e um projeto iluminista de educação, negando ter proferido um discurso republicano ou exageradamente liberal, quando chegamos ao discurso em questão, observamos claramente esses posicionamentos, mesmo que num jogo de afirmação e negação. George Sand é admirada pela defesa de sua “teoria ardente” do socialismo; na produção literária de Azevedo, é cortante sua crítica social em “Cadáver de Poeta”, o republicanismo em “Rex Lugebit” e a defesa de

Pedro Ivo, o liberal exaltado, herói da Revolução Praieira, no poema que recebe seu nome. Quanto mais distante o poeta se coloca do olhar familiar, com mais fervor pôde se pronunciar. Além disso, levamos em consideração o maior ou menor grau que a autoria do escrito se vinculava ao “eu” do poeta.

Na poesia, o inconformismo social também pode ser observado através de seu byronismo, que denunciaria um mundo degradado, através da subversão da moral. Mesmo assim, *Noite na taverna* alcançou grande circulação, ao contrário de “Rex Lugebit”, que por muito tempo não foi sequer mencionado nas edições de obras completas de Álvares de Azevedo. *Noite na taverna* remete a imagens recorrentes na literatura byroniana, de inspiração gótica, que estavam em voga. Assim, o poeta poderia ser justificado apenas como representante de um estilo literário, sem levar em consideração as implicações políticas que a escolha desse estilo poderia ter. Deixa claro que, para seu pai, conservador, seria mais fácil lidar com textos de aparente “perversão moral” do que com posicionamentos políticos mais críticos. A censura do pai ao discurso nos informa do grande poder sobre o filho, numa hierarquia de gêneros com forte demarcação etária. Por outro lado, entendemos que esse poder não era total, visto que os textos foram publicados (“Rex Lugebit” com maior distanciamento temporal em relação ao momento da redação, aparecendo pela primeira vez apenas em 1872 e depois só em 1959).

Também observamos, em sua obra, que há diferença na tonalidade de posicionamentos quanto à moral. Se na primeira, principalmente em *Noite na Taverna* e *Macário*, a moral é degradada, no *Estudo Literário*, notamos uma posição mais mediada. A conclusão é que o que importa é o belo, acima de qualquer coisa, mas há uma reflexão crítica sobre temas tidos como imorais, como, por exemplo, o adultério.

A visão sobre George Sand também varia de acordo com os documentos: em carta remetida à mãe, nega que seria um leitor assíduo da autora, além de afirmar que não viria dessa leitura seu demasiado “sentimentalismo”; no *Estudo Literário*, demonstra grande conhecimento sobre a obra dela, além de admiração; já no poema a ela dedicado, sua representação é completamente apaixonada.

Devemos salientar que, apesar de toda a admiração, George Sand ainda ocupa o lugar do “Outro” nas projeções do autor. Sua forma de viver, ao mesmo tempo que causa admiração, provoca estranheza. Assim, para elogiar a obra de uma mulher fez-se necessário um grande prelúdio sobre sua vida, o que não ocorre com o estudo sobre Musset, no qual é bem mais sintético. Também é notável que, apesar de as comparações e ligações com outros artistas serem permanente nos trabalhos críticos de Álvares de

Azevedo, ao tratar da romancista, a comparação com a obra de um homem é mais longa, mesmo que para afirmar a superioridade dela frente aos seus contemporâneos.

Tanto nas cartas quanto nos *Estudos Literários*, observamos que a expressão de maior identificação ocorre com o homem de idade mais próxima: Luis, na correspondência, e Musset, no trabalho crítico. Ainda que Byron seja heroicizado, ele já pertenceria a outro tempo e seria considerado superior. No caso das mulheres que se aproximariam de maneira geracional, observamos que a irmã, ainda que seja uma interlocutora importante, de quem pede notícias frequentes, e com quem fala sobre sua vida, é vista com inferioridade. Sendo uma mulher, ela poderia apenas desfrutar da vida na corte e pensar em vestidos, sem a obrigação de tornar-se um bacharel. Já George Sand é alçada a um patamar superior ao ser equiparada a Byron. Observamos ainda que o que eleva Sand a aproxima de elementos tidos como “masculinos”, enquanto o que diminui a irmã seriam características “femininas”. Ressalvamos que há uma diferença de mais de vinte anos entre os autores franceses e Álvares de Azevedo, o que não ocorre com a irmã e com Luis, que tinham idades realmente próximas. Mas, ao afirmar um mestre comum para a obra dos três (Byron), e pelo fato de serem autores ainda ativos na época em que foram escritos os *Estudos Literários*, o poeta brasileiro busca se aproximar deles.

Vimos que há grande variação na forma de as mulheres serem representadas. No caso das mulheres que possuem uma existência histórica, a forma de representá-las depende do tipo de relação estabelecida, ou seja: se é a sua mãe, sua irmã, uma moça que viu em um baile ou uma escritora que admira. No caso de se tratarem de personagens, a representação depende das convenções artísticas com as quais dialoga, ainda que haja individualidades em sua obra. Contudo, devemos observar que esses mundos de representações (das mulheres “reais” e das “personagens”) interagem. As formas de elaborar os namoros na arte convidaram para um contato com maior interlocução entre homens e mulheres e para a construção de uma nova sensibilidade; ao mesmo tempo, tabus sociais inserem-se na literatura e são debatidos e questionados de maneira mais incisiva do que na vivência social do século XIX, como é o caso da virgindade. Entendemos ainda que a formulação romântica de amor foi fundamental para pensar uma mulher que poderia ser ativa com relação aos seus sentimentos, podendo aceitar ou não o amor de um homem, e amá-lo ou não, sem necessariamente ser correspondida.

### Obras de Álvares de Azevedo

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares. Alfred de Musset – Jacques Rolla. In: \_\_\_\_\_. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p. 23-71.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.

\_\_\_\_\_. Correspondências. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa* (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p.775-837.

\_\_\_\_\_. George Sand – Aldo o Rimador. In: \_\_\_\_\_. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p. 73-99.

\_\_\_\_\_. Lira dos Vinte Anos. In \_\_\_\_\_. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 49-270.

\_\_\_\_\_. *Macário – Noite na taverna*. (org. e posfácio de Cilaine Alves Cunha). São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Conde Lopo*. In \_\_\_\_\_. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 367-512.

\_\_\_\_\_. Glória Morimbunda. In \_\_\_\_\_. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 275-285.

\_\_\_\_\_. Rex Lugebit. In \_\_\_\_\_. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999, p.535-538.

### Bibliografia

ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder*. Bacharelismo liberal na política brasileira. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

ALAMBERT, Francisco. A cidade do romantismo e o romantismo da cidade. In CAMPOS, Candido Malta, GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir (org.). *São Paulo Metrópole em trânsito*. Percursos urbanos e culturais. São Paulo: SENAC, 2004.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002

ALENCAR, José. *Senhora*. São Paulo: O Estado de São Paulo. Click Editora. 1997

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem no Império” In, *História da vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARIÈS, Philippe. *Essais de Mémoire*. 1943-1983. Paris: Seuil, 1993.

- ARRIÈS, Philippe; DUBY, George. *História da vida privada*. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*. O mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARBOZA, Onéida Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*. Traduções. São Paulo: Ática, 1976.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEM, Jeanne. Le statut littéraire de lettre. In. FRANÇON, André. GOYARD, Claude. *Les correspondances inédites*. Paris: Economica, 1984.
- BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*. Saint Beuve, Noidier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BETHELL, Leslie; CARVALHO, José Murilo de. O Brasil da Independência a meados do século XIX. In. BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina*. V.3 Da Independência até 1870. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 695-769.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BOGADO, Angelita Maria. *O Romance Projeto*. Um estudo de *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Maria de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BRESCIANI, Maria Stella. “As sete portas da cidade”. *Espaço e debates*, nº34, 1991, p 10-15.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*, vol. 2 Burgo de estudantes (1828-1872). São Paulo: Hucitec, 1984.
- BUENO, Francisco de Assis Vieira. A cidade de São Paulo – Recordações evocadas de memória. In. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org.). *Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 2013.

- CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. In: *Intinerários*, Araraquara, nº33, julho de 2011, p. 86.
- CAMILO, Vagner; CUNHA, Cilaine Alves. *Ruptura e permanência*. História, estética e poética do romantismo. In: *Teresa revista de Literatura brasileira*, 12-13. São Paulo: Editora 34, 2013. P. 8-11.
- CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Vida cotidiana e Lazer em São Paulo oitocentista. In: *História da cidade de São Paulo*. V. 2. A cidade no Império 1823-1889. São Paulo: Paz e terra, 2005
- CANDIDO, Antonio. Cavalgada Ambígua. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989, p. 38-53.
- \_\_\_\_\_. Educação pela noite. In: \_\_\_\_\_. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CECCHINATO, Giorgia. Ironia dos gêneros em Lucinde de Friedrich Schlegel. *Discursos*. São Paulo, v.47, nº1, 2017, p. 169-186.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural; entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudo avançados*. São Paulo, v. 5, nº11, 1991, p. 173-191.
- \_\_\_\_\_. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos de Pagu*. Campinas, v.4, 1995, p.37-47.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à República*. São Paulo: UNESP, 2010
- CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme*. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. 2000. 365 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Correspondência ativa de Gonçalves Dias*. Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1971, volume 84. Rio de Janeiro, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Cantos*. Introdução, organização e fixação do texto de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 2007
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORI, Mary del. São Paulo: Contexto, 1997
- DUBY, George; PERROT, Michele. *História das Mulheres no Ocidente*, v. 4, Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FERREIRA, Antonio Celso. Literatura – A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_, *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1997.
- FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Ordens e liberdades. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle, *História das Mulheres no Ocidente –Século XIX*, Porto: Edições Afrontamento, 1991
- FRANCO, Stella Maris Scatena; PRADO, Maria Lígia Coelho. Participação feminina no debate público brasileiro. In: *Nova História das Mulheres no Brasil*, org. PINSKY, Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. São Paulo: Contexto, 2012.
- FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de Outrora. Viajantes latino-americanas no século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Record, 1990
- FREDRIGO, Fabiana de Souza. O Ato auto biográfico: Francisco de Paula Santander em combate com Simón Bolívar. In: Anais do 9º Encontro Internacional da ANPHLAC, UFG, 2010
- GARMES, Hélder. *O romantismo paulista. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006.
- GAY, Peter. *A Experiência Burguesa. Da Rainha Vitória a Freud. O Coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. A Paixão terna. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *A Experiência Burguesa*. Da rainha Vitória a Freud. Cultivo do ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

\_\_\_\_\_. *Represálias Selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GINZBURG, Jaime. *Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo*. Boletim. Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, UFMG - Belo Horizonte, v. 20, n. 27, 2000.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GUIMARÃES, Bernardo. *Rosaura, a enjeitada*. V.1. Associação de acervos literários – Biblioteca virtual, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rosaura, a enjeitada*. V.2. Associação de acervos literários – Biblioteca virtual, 2005.

GUINSBURG, Jacob (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lições de Estética*, v. II, trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

HOBBSAWN, Eric J. *A era das revoluções – 1789-1848*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

\_\_\_\_\_. *A era do capital – 1848-1875*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II – O Brasil Monárquico,. V. 3. Reações e transações. Rio de Janeiro: Betrand Bransil, 1987.

\_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRAMMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio Literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

LACAPRA, Dominick. História e o Romance. *Revista de História*. Campinas, n. 2/3, 1991, p. 107-124.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Memória-História*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2013.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*. (17) Nov. de 1998.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

- MACEDO, Joaquim Manuel. *A moreninha*. Campinas: Komedi, 2011
- \_\_\_\_\_. Amor e Pátria. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Completo* Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.
- MALATIAN, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. de. *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARANINCHI, Marcelo Castro da Silva, *O segredo dos sentimentos sinceros: Estudo da marginália de Mario de Andrade na poesia do romantismo brasileiro*. 2017. 729 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloísa. *Arcadas*. Largo São Francisco. História da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos / Alternativa, 1999.
- MORSE, Richard. *Formação Histórica de São Paulo*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- MUSSET, Alfred. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. Un mot sur l'art moderne. *Revue des deux mondes*. Paris. Septembre, 1833 (Première Quinzaine).
- \_\_\_\_\_. Rolla. In: \_\_\_\_\_. *Poésies complètes*. Paris : Gallimard, 1986
- MUZART, Zahidée L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.
- PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. *Nísia Floresta, o capuaceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- PAZ, Octavio. *A chama dupla*. Amor e Erotismo. Lisboa: Assíro & Alvim, 1995
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.
- PINHO, Vanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins editora São Paulo, 1959.
- PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Mulheres. Igualdade e especificidade. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *História da cidadania*. São Paulo: Contexto, 2003.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do Mundo*. Ficção memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- PRADO, Maria Lígia Coelho. Lendo novelas no período Joanino. In: \_\_\_\_\_. *América Latina no Século XIX*. Tramas, Telas e Textos. EDUSP, São Paulo, 2004.

- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1986.
- PROST, Antoine. “Social e cultural indissociavelmente”. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998
- RICHTER, Jean Paul. *Introducción a la estética*. Madrid: Editorial Verbum, 1991
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.
- ROUGEMON, Denis. *Amor e Ocidente*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Martins fontes, 2004.
- SALIBA, Elias Tomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- SAND, George. *Lettres d'un voyageur*. Paris: Michel Levy Frere, libraires-éditeurs, 1856.  
 \_\_\_\_\_. Aldo le rimeur. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Perrotin Editeur , 1843.  
 \_\_\_\_\_. *Histoire de ma vie*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856.
- SCOTT. Joan Walach. *A cidadão paradoxal*. Feministas francesas e os direitos dos homens. Florianópolis: Mulheres, 2002.  
 \_\_\_\_\_. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.
- SEVCENKO, Nicolau Sevcenko. *A literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SIMMEL , Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949
- SOARES, Angélica. *Ressonâncias veladas da Lira*. Álvares de Azevedo e Poema romântico-intimista. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Valencia: Natan, 1987.  
 \_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. D.Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: 34, 2000.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Crítica reunida*. 1850-1892. (org. José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira, Roberto Acízelo de Souza). Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2005.
- SOIHET, Rachel e PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. In: *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 54, São Paulo, dez. 2007

- STAROBINSKI, Jean. A literatura: O texto e seu interprete. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos de Pagu*. Campinas, v. 24, jan-jun de 2005, p. 127-152.
- VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Librairie Larousse, 1941.
- WHITE, Hayden. *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.
- \_\_\_\_\_. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri da (org.). *A Nova História em Perspectiva*, vol. 1 São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WINOCK, Michel. *Vozes da liberdade*. Os escritores engajados do século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- ZALUAR, Augusto Emílio. *Peregrinação pela província de São Paulo (1860-1861)*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975