



Instituto de Letras Departamento de Teoria Literária e Literaturas Licenciatura em  
Letras/Português

A influência de Byron e do Romantismo Gótico em Álvares de Azevedo,  
Fialho de Almeida e Apollinaire

Lorena Amaral Araújo

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria  
Literária e Literaturas do Instituto de Letras da  
Universidade de Brasília para obtenção do título de  
Licenciatura em Letras/Português.

Brasília, Fevereiro 2023

## **Agradecimentos**

Agradeço à Professora Lúcia Helena Marques Ribeiro pela verdadeira orientação, compreensão e generosa paciência. Por me fazer enxergar de maneira crítica e por ter me apresentado Appolinaire e Fialho de Almeida.

À minha amada mãe que desde sempre esteve ao meu lado me incentivando a leitura, assim me influenciando a encontrar minha paixão pela literatura.

À minha irmã que sempre acreditou mais em mim do que eu mesma.

À minha madrinha por todos os momentos de apoio e confiança.

Às minhas amigas receptoras de minhas ansiedades que deram-me o conforto necessário para não sair de órbita: Julia, Leticia, Laura, Gabriela e Lívia.

“Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem de grandes ventania soltas, pois eu também sou o escuro da noite”

- *Clarice Lispector.*

# Sumário

Resumo / **5**

Resumé / **6**

Abstract / **7**

Introdução / **8**

1 Byron e a sua influência estética na Europa / **11**

2 Álvares de Azevedo, Fialho de Almeida e Apollinaire: herdeiros do Byronismo? / **18**

    2.1 Álvares de Azevedo / **19**

    2.2 Fialho de Almeida / **23**

    2.3 Apollinaire / **26**

3 A herança estética: / **27**

    3.1 Noites na Taverna / **27**

    3.2 A Ruiva / **32**

    3.3 Poemas / **37**

Conclusão / **41**

Referências Bibliográficas / **45**

## Resumo

No século 20, o jornalista, satirista e poeta austríaco Karl Kraus dizia que é diferente ter talento e ser talento. Poetas que têm talento precisam se justificar, escrevendo teorias sobre seu fazer poético ou sua época, o gosto da moda etc. Byron não tinha talento, Byron era talento. Portanto, neste trabalho procura-se analisar e aproximar, através de algumas obras, como a influência de Byron atingiu diferentes épocas e autores. A partir das reflexões mensuradas, compreende-se, como resultado, que George Gordon Byron é, sim, expressão do movimento literário supracitado na Inglaterra, e que há relação de proximidade entre sua obra e a de expoentes do Romantismo como Álvares de Azevedo, no Brasil, do Naturalismo, como Fialho de Almeida em Portugal, e até mesmo do Cubismo, como Apollinaire na França.

**Palavras-chave:** Lord Byron; Byronismo; Alvares de Azevedo; Apollinaire; Fialho de Almeida; Gótico.

## Resumé

Au XXe siècle, le journaliste, satiriste et poète autrichien Karl Kraus affirmait qu'il est différent d'avoir du talent et d'être du talent. Les poètes qui ont du talent doivent se justifier en écrivant des théories sur leur œuvre poétique ou sur leur époque, leurs goûts en matière de mode, etc. Byron n'avait pas de talent, Byron était le talent. C'est pourquoi ce travail cherche à analyser et à approcher, à travers quelques œuvres, comment l'influence de Byron a atteint différentes époques et différents auteurs. Des réflexions mesurées, il ressort que George Gordon Byron est, oui, l'expression du mouvement littéraire mentionné ci-dessus en Angleterre, et qu'il existe une relation de proximité entre son œuvre et celle des représentants du romantisme comme Alvares de Azevedo, au Brésil, du naturalisme comme Fialho de Almeida, au Portugal et même du cubisme comme Apollinaire en France.

**Mots-clés:** Lord Byron; Byronismo; Alvares de Azevedo; Apollinaire; Fialho de Almeida; Gothique.

## **Abstract**

In the 20th century, the Austrian journalist, satirist and poet Karl Kraus said that it is different to have talent and to be talent. Poets who have talent need to justify themselves by writing theories about their poetic making or their era, the taste of fashion, etc. Byron had no talent, Byron was talent. Therefore, this work seeks to analyze and approximate, through some works, how Byron's influence reached different times and authors. From the measured reflections, it is understood, as a result, that George Gordon Byron is, yes, expression of the aforementioned literary movement in England, and that there is a close relationship between his work and the work of exponents of Romanticism as Alvares de Azevedo, in Brazil, the Naturalism as Fialho de Almeida, in Portugal and even the Cubism as Apollinaire in France.

Keywords: Lord Byron; Byronismo; Alvares de Azevedo; Apollinaire; Fialho de Almeida; Gothic.

## Introdução

O ineditismo de *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo, *A Ruiva* de Fialho de Almeida e os *Poemas* de Appolinaire se deve principalmente à sua temática, advinda da tradição europeia da literatura ligada à melancolia, à morte e à noite, tanto como “arcabouço espaço-temporal da narrativa”<sup>1</sup> quanto como “domínio do mistério, do sobrenatural, da anormalidade e do inconsciente liberto em sonho ou, no limite extremo, em pesadelo”<sup>2</sup>. Essa ligação nos permite ligar tais obras ao *Nachtstück*, ou peça noturna, que, como nos explica Karin Volobuef :

...além de ser mais vago [do que o termo “fantástico”], no que se refere à questão dos fenômenos sobrenaturais (podendo ainda transitar de uma a outras das categorias propostas por Todorov), salienta o elemento da noite, decisivo nesse veio narrativo do romantismo alemão.<sup>3</sup>

Segundo Cilaine Alves: “Noite na taverna foi a precursora, no Brasil, da narrativa do horror, ambientada em lugares sombrios”<sup>4</sup>, comentário adiantado por Afrânio Peixoto em seu artigo “A originalidade de Álvares de Azevedo”, no qual afirma que:

A Noite na taverna é um conto fantástico e um conto perverso, gótico: aí duas influências explícitas, citadas – de Byron, dominante na perversidade, de Hoffmann, na fantasia, que não chega ao mistério, mas vai até a fatalidade, que assombra.<sup>5</sup>

A literatura gótica, uma das possíveis fontes para a criação de *Noite na taverna*, despontou na segunda metade do século XVIII com o romance inglês *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, cujo subtítulo (na segunda edição) era *A Gothic Story*<sup>6</sup>, de 1756. Mas Sandra Vasconcelos esclarece que já no decênio de 1740 os graveyard poets

---

<sup>1</sup> LEOPOLDSEER *apud* VOLOBUEF, op. cit. p. 68.

<sup>2</sup> CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 1997, p. 158

<sup>3</sup> VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. p. 66

<sup>4</sup> ALVES, C. “A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna”. In: Itinerários. 2004, p. 119

<sup>5</sup> PEIXOTO. “A originalidade de Álvares de Azevedo”. In: Revista Nova. 1931. p. 340

<sup>6</sup> No entanto, J.A. CUDDON (1999: 355-56) menciona que provavelmente o primeiro romance a propor o terror e a crueldade como seus temas principais tenha sido Ferdinand Count Fathom, de Tobias Smollet, publicado em 1753 (embora, nessa obra, esses elementos não fossem programáticos).



contestavam o racionalismo e o equilíbrio preconizados pelo Iluminismo, produzindo uma poesia de desafio e de inspiração divina que, além de advogar o sentimento e a paixão, colocava em cena temas e cenários que se tornariam caros ao romance gótico : a morte, o medo, a noite, gemidos, sepulturas.<sup>7</sup> Nesse mesmo período Edmund Burke publicou seu *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1857), no qual associa a categoria estética do sublime às emoções fortes, ao infinito, ao vazio, às trevas e ao sentimento de terror. Essas formulações de Burke estimularam a imaginação popular à época e, provavelmente, tiveram influência sobre o gênero que apenas despontava. O gótico, portanto, é associado ao ambiente sombrio dos castelos e ruínas medievais, dos cemitérios e acontecimentos sobrenaturais em um ritmo acelerado, tendo alcançado seu auge entre 1770 e 1800, e se difundido (e sido modificado) na Alemanha (*Schauerroman*) e na França (*roman noir* ou *terrifiant*). Apesar disso, inspirou autores posteriores a esse período, como Byron, Hoffmann, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood, entre outros, e se fez sentir mesmo no século XX, notadamente em H. P. Lovecraft, este mesmo autor de um importante estudo crítico sobre a literatura sobrenatural.

Tentar definir a literatura gótica apresenta inúmeras dificuldades. Uma delas é a diversidade de manifestações a que essa designação se aplica, resultando num trabalho de busca de pontos em comum<sup>8</sup>. Outro aspecto nebuloso é que o gótico não pode ser visto separadamente de outras formas literárias das quais ele se originou, ou daquelas que lhe sucederam. O gótico mistura uma grande variedade de fontes literárias e sua peculiaridade está no poder de combinação de partes diferentes. Para David Punter, apesar dessa diversidade de manifestações, o elemento relevante para a ficção gótica é o medo, não apenas como tema ou atitude, mas com suas consequências em termos de forma, estilo e relação social dos textos. Consoante esse autor:

*...exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surface of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol.*<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> VASCONCELOS, “Romance gótico: persistência do romanesco”. In: Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. 2002, p. 120-21.

<sup>8</sup> CALIXTO. *A literatura negra ou de terror em Portugal*. 1955, p. 9-11.

<sup>9</sup> PUNTER, *The history of literature of terror*. 1991, p.21.

Dentre muitas definições e conceitos sobre o gótico eu ressaltaria uma, colocada por Chris Baldwick na introdução do “The Oxford Book of Gothic”. Ele diz que:

para que o efeito do gótico seja obtido, uma história deve combinar um atemorizador senso de herança no tempo com um claustrofóbico sentimento de fechamento no espaço, essas duas dimensões reforçando uma a outra numa impressão de doentia queda até a desintegração”.

E complementa, logo a seguir, que a narrativa gótica deve:

invocar a tirania do passado [a herança no tempo, como] (uma maldição de família, a sobrevivência de formas arcaicas de despotismo e superstição) com tal peso a ponto de sufocar as esperanças do presente (a liberdade da heroína ou do herói) dentro do beco sem saída formado pelo encarceramento físico (o calabouço, a sala trancada, ou simplesmente os confinamentos da casa de uma família, fechando-se sobre si mesma). Ainda mais concisamente, [...] poderíamos apenas dizer que a ficção gótica é caracteristicamente obcecada por velhas construções como locais de decadência humana”<sup>10</sup>

A forma marcante do byronismo se revela como uma força interior que se apresenta na rebeldia, na irreverência, nos vícios, no Satanismo, no erotismo e na ironia. Nessa perspectiva Azevedo cria os seus personagens caracterizando o herói-bandido byroniano. Quebra as amarras do convencional e cria uma nova realidade, jogo antitético da vida provoca um pessimismo extremo, como analisaremos em *Filho de Almeida*. Os personagens de Byron mostram-se desencantados, levando uma vida desregrada como única forma de compensação da total infelicidade causada, principalmente, pela falta de amor. Influenciado pelo mal byrônico, o poeta Apollinaire vê no amor a impossibilidade de realização.

---

<sup>10</sup> BALDWICK, Chris (ed.). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Cary, North Carolina, USA: Oxford University Press, 1993, p. 128-129

## 1 A recepção de Byron e sua influência na Europa do século 19.

A aparência do neogótico projetado na metade do século XVIII e a volta de temas de artes medievais anunciam o romantismo inglês. A Inglaterra começou a passar por sua Revolução Industrial e como reação, escritores e artistas fizeram uma busca pela natureza, pelo cotidiano e pelos modos de vida simples do campo. George Gordon Byron (1788–1824), com seu individualismo melancólico, demonstra em suas obras a outra face do Romantismo. Esse grande poeta viveu 36 anos apenas e de acordo com Galvão<sup>11</sup>, foi considerado o cavaleiro da virada de século entre o Setecentos e o Oitocentos.

Lorde Byron teve sua vocação poética, como quase tudo em sua vida, despertada precocemente. Seus primeiros escritos são motivados por traumas emocionais, como por exemplo; aos onze anos apaixona-se pela prima, Margaret Parker. Dedica a ela alguns versos apaixonados, vive a ilusão juvenil do amor ideal, decepciona-se ao ouvi-la dizer que está cansada do “menino manco” e passa a desacreditar das mulheres. Provavelmente esse episódio seja responsável pelo comportamento amoroso de Byron. Alguns anos mais tarde a moça morre de uma queda de cavalo, seguida de tuberculose. Quando toma conhecimento do ocorrido, Byron dedica a ela uma elegia. As primeiras composições são marcadas pelo sentimentalismo exagerado, temas pessimistas e trágicos. Assim como os demais autores da estética romântica, aborda a ausência, o desengano, o amor impossível e a morte como refúgio de uma realidade desestimulante. Somente alguns anos mais tarde adota o tom de oratória e a sátira sarcástica que deixa intimidados os puritanos e reflete seu desencanto pela vida. Os inconstantes relacionamentos amorosos, sempre fora das convenções: adultério, incesto e homossexualismo, são temas frequentes de Byron e recriam na ficção as experiências vividas pelo lorde. Segundo Zembrusk<sup>12</sup>, essa maneira de escrever, aliada ao estilo de

---

<sup>11</sup> GALVÃO, W. N. *Romantismo das trevas*. Teresa, [S. l.], n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 13 mar. 2023.

<sup>12</sup> ZEMBRUSKI, Soeli Staub. *A tradução da ironia em Don Juan de Lord Byron: uma análise dos fragmentos traduzidos ao português do Brasil*. 2013. 226 f. Tese (Doutorado) - Curso de Centro de Comunicação e Expressão, Tradução e Interpretação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/123074>. Acesso em: 13 mar. 2023.

vida, provocou indignação nos moralistas ingleses que passaram a considerá-lo um devasso e uma má influência.

Algumas excentricidades contribuíram para a difusão dessa imagem. A difícil relação familiar e a vida de nobre falido também foram fortes razões para que o poeta tivesse comportamentos excêntricos. Era nobre, mas não tinha dinheiro, era bonito, mas tinha o pé torto. A insatisfação marcava sua vida e sua obra. Atribulados casos amorosos, associados a seus personagens, sustentam o mito do herói byroniano, um símbolo que Byron não fazia questão de dissociar de sua vida particular, ou por outra, esforçava-se para promover. Fez estudos em Cambridge, adquirindo uma educação clássica, em que se impregnou de grego e latim. Mais tarde ganharia a reputação de “Don-Juan”, de grande amante: era ateu, adversário da moral tradicional e um tremendo crítico do progresso. Segundo Galvão<sup>13</sup>, Byron tinha uma visão universalista da militância política. E se a história não tivesse pregado uma peça – sua morte precoce - é plausível pensar que ele e Che Guevara se entenderiam muito bem. Tinha ideias políticas avançadas. Quando tomou posse de seu assento na Câmara dos Lordes, discursou defendendo os operários que tinham destruído seus teares e sobre os quais pendia a ameaça da pena de morte.

Publicou os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* em 1812, aos 24 anos. A autobiografia romanceada em versos traz relatos de suas viagens e comentários sobre acontecimentos contemporâneos, como por exemplo, o baile ocorrido em Bruxelas às vésperas da batalha de Waterloo, nos quais mostra o quanto é afiado o seu entusiasmo pela crítica social. Embora mais tarde acrescentasse outros cantos, o poema ao final ficaria incompleto. Foi um sucesso imediato, e sucesso popular: de março a dezembro, tiraram-se cinco edições e se multiplicaram as traduções. Na época, a alta literatura andava estranhada dos leitores, sendo considerada enfadonha, tediosa: com Byron, o romantismo caiu imediatamente no gosto do público. Ler Byron tornou-se moda entre os jovens da primeira metade do século XIX. Byron ditou moda não só na literatura, mas também na sua maneira de vestir e de postar-se diante da sociedade; o seu jeito rebelde e altivo foi imitado pelos jovens rebeldes do ocidente. Suas

---

<sup>13</sup> GALVÃO, W. N. *Romantismo das trevas*. Teresa, [S. l.], n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 13 mar. 2023.

vestimentas pretas e impecáveis tornaram-se marcas da juventude seguidora do byronismo.

Segundo Barboza<sup>14</sup>, Byron não inventou o byronismo, ele foi a representação viva de uma tendência que vinha do início do século XVIII e se firmou no movimento Romântico. Ele foi um romântico por excelência, tornando-se uma figura mítica, com uma enorme popularidade. O seu lado solitário, incompreendido e desencantado, dominado pela melancolia e pelo cepticismo, representou a alma romântica. O seu espírito de liberdade, a sua luta contra a tirania, o seu passado misterioso e sua vida dissoluta fizeram moda, influenciando as artes em geral. Byron foi um homem arrogante, rebelde, indomável, de passado obscuro, diferente e superior, por isso fascinou tanto. O byronismo tornou-se um termo corrente na história da literatura ocidental; mais que uma influência e moda literária, ele foi um estado de espírito, uma postura que dominou o século XIX. O mesmo autor aponta dois tipos de Byron: o byroniano e o não-byroniano. O primeiro foi o que melhor divulgou o mito byroniano, por meio de obras como *Childe Harold's Pilgrimage*; *The Corsair*; *Lara*; *Parisina*; *Mazeppa* e principalmente *Manfred*. Com essas obras ele compôs o seu herói romântico: um ser demoníaco e fatal, sombrio e misterioso, de feições belas e pálidas, capaz de expressar paixões violentas e sentimentos terríveis:

...o primeiro Byron, pois foi essencialmente o Byron de exportação, o Byron que todas as literaturas ocidentais queriam conhecer e imitar. Um autor fácil de ler e traduzir, talvez não tanto devido aos seus limitados talentos linguísticos e musicais, como quer a maioria de seus críticos, mas possivelmente mais pelo fato de que a literatura que oferecia era a que melhor correspondia ao gosto do público no momento. Seus admiradores estrangeiros, e mesmo os ingleses, não estavam interessados em sutilezas de linguagem, imagens e sons. A arte de Byron para eles eram as narrativas fantásticas, as descrições de terras e costumes estranhos, os personagens fascinantes, o lirismo, às vezes melancólico e confidencial, às vezes veemente e exaltado, os arroubos retóricos.<sup>15</sup>

O outro Byron é o autor das sátiras à moda de Pope, escrevendo *Beppo*; *The vision of Judgemente*; *Don Juan*. Nessas obras ele se mostrou um poeta bastante inteligente, perspicaz, engraçado e irreverente, a negação do byronismo melancólico.

---

<sup>14</sup> BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil* - Traduções. São Paulo: Editora Ática, 1974.

<sup>15</sup> *Idem*.

Para Barboza, ler esse Byron é algo divertido e “estimulante que ainda desperta real prazer no leitor moderno”<sup>16</sup>.

Os escritos de Byron eram acessíveis ao leitor estrangeiro, pois seu estilo era de fácil compreensão e de fácil tradução, contribuindo para o seu sucesso e a sua fama, tanto nos países europeus quanto americanos. Byron é um daqueles autores que fazem de sua existência uma obra de arte, e que transportam suas interessantíssimas vivências para dentro daquilo que escrevem. Para os artistas de seu tempo, também fez parte dessa mesma vivência ser blasfemo, iconoclasta, crítico social; e, avançando mais ainda, praticar um certo satanismo, manifestar interesse pelo oculto, pelo esoterismo, pela necrofilia, e assim por diante. Com Byron, a exemplo de vários outros, inicia-se o culto da supracitada categoria estética típica do romantismo, o belo-horrível. Afora *Childe Harold's* e o extraordinário *Don Juan*, considerado o poema herói-cômico do mais alto nível, Byron compôs *O Giaour* (em turco, o infiel ou não muçulmano), *O corsário*, *Caim*, *O sítio de Corinto*, *A noiva de Abydos*, *Sardanápalo*, vários dos quais são dramas em verso. A notar que em sua obra se destacam trechos do mais refinado lirismo.

Um outro exemplo são versos de Matthew Arnold, compostos há quase dois séculos, que ainda ecoam na historiografia literária. A observação do crítico inglês sobre o empalidecer da imagem de Byron no cenário literário da época antecipa o julgamento de gerações futuras, anunciando as grandes mudanças na fortuna crítica do poeta inglês:

*What helps it now, that Byron bore, With haughty scorn which mocked the smart Through Europe to the Aeolian shore The pageant of his bleeding heart? That thousands counted every groan And Europe made his woe her own?*<sup>17</sup>

É a essa entidade literária que se reportam os versos de Matthew Arnold, citados na epígrafe: a vida e a obra de George Gordon Noel, sexto Lorde Byron (1788-1824), constituíram, segundo Oliveira<sup>18</sup>, realmente um sensacional espetáculo. Como seu próprio e maior encenador, Byron o arrastou pelo vasto palco da Europa. Incontáveis

---

<sup>16</sup> BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. Traduções e Traduções. In: *Byron no Brasil*; traduções. São Paulo: Ática, p. 40; 269-270, 1974.

<sup>17</sup> ARNOLD, Matthew. *Stanzas from the Grande Chartreuse* (1855) I.133. The Oxford dictionary of quotations, PARTINGTON, Angela (ed), revised fourth edition. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, p. 28, 21.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Byron e os românticos brasileiros*. Scripta, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 143-159, 2011.

espectadores sucumbiram a seu magnetismo. Os ecos do byronismo reverberaram em inúmeros poetas europeus, especialmente, entre os franceses Lamartine, Vigny e Musset. Para todos, a obra de Byron projetou, como seu grande protagonista, o próprio autor, e a imagem de seu coração dilacerado. Reais ou imaginárias, trespassadas por epidêmicas enfermidades românticas, sentimentalismo, auto-piedade, hiper-individualismo, tédio, melancolia, rebeldia, suas dores permearam o texto e a figura do poeta e do homem. Geminados, esses traços contribuíram para a criação do herói byroniano, autoconstrução literária e histórica tão importante quanto a própria obra. Nas palavras de Bertrand Russell, “o herói byroniano, confundindo-se com a figura de Napoleão, é uma das fontes do conceito nietzschiano de super-homem, e chega a influenciar a formação do nacionalismo germânico”<sup>19</sup>. No plano pessoal, como assinala a epígrafe acima, um imenso público leitor contava cada um dos gemidos do poeta. Sem quase distinguir entre o autor empírico e o implícito, empenhava-se em admirar e emular a trajetória teatralizada pelo homem e sua criação. Tanto em seu teatral exibicionismo, como em seus valores autênticos, a obra e persona byronicas ultrapassaram espetacularmente as fronteiras europeias. Os hábitos excêntricos de Byron associados à visão pessimista da vida, o saudosismo, a morbidez, o mistério e a alusão à morte como refúgio permeiam suas composições, criam um estilo, um símbolo do Romantismo.

A denominação do modo de escrever criado por Byron passa a ser difundida como “byronismo” e se espalha entre os adeptos dessa escola literária. Contagia o movimento romântico europeu e, conseqüentemente, o brasileiro, de modo que o termo passa a ser a denominação de uma das características de nossa literatura no século XIX. A partir da disseminação do conceito, o estilo cria características próprias e, algumas vezes, bastante diferentes do autor que serviu de inspiração. No Brasil, o termo está associado aos temas fúnebres, ao gosto pela melancolia, ao negativismo e à adoração pela morte. Encontrando eco nos ideais do Romantismo Brasileiro, o estilo foi incorporado por nossos escritores que desenvolveram um “byronismo” próprio, caracterizado pela associação à doença, à morte e ao desejo de fugir da vida, que transformam o poeta inglês em “poeta de cemitério”.

---

<sup>19</sup> BYRON, George Gordon, Lord. *Beppo: uma história veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Ltda, 1989.

De acordo com Galvão<sup>20</sup>, o romantismo tem outra face. Se uma é jovem, rósea, imersa nos sentimentos e na natureza, solar em suma, a outra é noturna, *noir* ou *dark*. Esta outra face manifesta-se nos mais inconformados à Revolução Industrial, que encaram com apreensão o predomínio da indústria e da máquina sobre as pessoas, ou do capital sobre o trabalho, acarretando a uniformização da vida, a automatização, a linha de montagem. A tudo isso vinha acrescentar-se a degradação que assolava homens, tecido urbano e paisagem. Rebeldes, não conformistas, intransigentes, estes poetas, levando avante suas propostas, avançariam por vias proibidas como o satanismo, o esoterismo, o sobrenatural, o sadismo. Uma de suas mais notáveis derivações é a figura do poeta maldito. Dentro dessa linha, que mostra desdém pelas convenções morais e sociais, que louva o Diabo, que tem atração pela morte como meta final, que brinca com as ideias de putrefação e de decomposição, ainda outras figurações se seguiriam.

Daí a um passo está o interesse pela psicologia anormal, pelo crime e pela mentalidade do criminoso. Em outro patamar, criou-se a categoria artística do belo-horrível, que seria posteriormente aplicada ao barroco, tendo como corolário o decadentismo e a estética das ruínas. Entretanto, a exacerbação da tendência é inaugural, e logo no início do Romantismo postam-se o Marquês de Sade e o sadismo, com o louvor do mal, da dor e do sofrimento alheios, infligidos ao outro com prazer. É bom lembrar que Sade estava preso na Bastilha quando esta foi tomada em 14 de julho de 1789. O culto ao Diabo alastra-se, os poetas conjurando uma projeção de si próprios na figura do Lúcifer bíblico, o anjo que se insurgiu contra Deus, o maior adversário da ordem constituída: lição aprendida no *Paradise Lost* de Milton e seu grande protagonista, um século antes. Entre os pioneiros ressalta a arte única de William Blake que, dilacerado entre a libertação trazida pela Revolução Francesa e a escravização do homem pela engrenagem industrial nascente, conversava com anjos, em meio a visões celestiais e demoníacas. Torna-se comum, quase uma moda, que os poetas, inclusive os solares, consagrem sua lira a Satanás.

A associação do byronismo ao satanismo e aos temas fúnebres está relacionada a fatos e lendas em torno das excentricidades de Byron. A começar pela casa que herdou, juntamente com o título de Lorde. A abadia de Newstead fora a antiga sede de um

---

<sup>20</sup> GALVÃO, W. N. *Romantismo das trevas*. Teresa, [S. l.], n. 12-13, p. 65-78, 2013.



monastério. O lugar estava em ruínas. Sua aparência sinistra favoreceu a crença de que o lugar era assombrado. A lenda se espalhou e continua até hoje a ser difundida, como explica Marchand<sup>21</sup>, relacionado ao escritor: “Conta-se sobre o lar da família Byron, que antes era a Abadia de Newstead, no condado de Nothighan, que este era assombrado pelo fantasma de um frade malvado que se deliciava com infortúnios alheios”. Além do ambiente propenso, há ainda algumas composições que aguçaram essa associação. O poema intitulado *Lines inscribed in a cup made of a skull* (A Uma Taça Feita de Um Crânio Humano) é, provavelmente, a principal referência que desencadeia a relação de Byron aos temas fúnebres e macabros. Composto de três estrofes de quatro versos em tetrâmetros jâmbicos de rimas alternadas, o poema dá voz à caveira e afirma que ser transformada em taça é um fim melhor do que servir de comida aos vermes. A taça-crânio aconselha, aos ainda vivos, que bebam e aproveitem a vida enquanto podem. A respeito do caráter do poema, Barbosa declara: “O tom de Byron é mais de pilhéria, e o seu crânio fala com ar chistoso, brincalhão, com certos laivos de humor negro, é certo, mas o poema tem pouco de fúnebre.”<sup>22</sup>. Mesmo que o poema original não tenha o tom sinistro sugerido pelo título, o fato de Byron ter usado um crânio esculpido, fala aos seus seguidores mais do que o texto em si. Profanar um corpo e dar-lhe o destino nobre de alegrar os desiludidos nos poucos instantes de euforia, vinha ao encontro da filosofia romântica de desgosto pela vida, em razão dos sofrimentos mundanos e dos amores irrealizáveis; atingia-se desta maneira a nobreza de conter a fonte de prazer e alegria somente após a morte. Esse, acreditavam os românticos, seria o destino de todos os mortais. Essa concepção foi o que tornou o poema uma referência byroniana, mais do que seu conteúdo semântico. Victor Hugo compôs dois longos poemas míticos: “*Dieu*” e “*La fin de Satan*”. E Mefistófeles é o antagonista supremo do *Fausto*, de Goethe, apesar de seu autor ser outro romântico solar. Herói predileto dessa época é Caim, o maldito, o primeiro assassino da história, o fraticida, o pária, o perseguido. Poeta romântico imbuído de seu papel fazia poemas sobre e para Caim, do que não escapariam nem mesmo Victor Hugo e Byron. São, portanto, dois os protagonistas dominantes do romantismo das trevas: o Diabo e Caim. O terceiro, que seria o poeta maldito, é antes uma persona que um protagonista, ou seja, uma máscara que o artista envergava.

---

<sup>21</sup> Marchand, Leslie A.. "Lord Byron". Encyclopedia Britannica , 18 de janeiro de 2023, <https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>. Acessado em 17 de março de 2023.

<sup>22</sup> BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. Byron no Brasil: Traduções. São Paulo, Ática, 1974.

## 2 Álvares de Azevedo, Fialho de Almeida e Apollinaire: herdeiros do Byronismo?

A poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias. A aceleração do ritmo de vida, a emergência da ideia de progresso e a consequente necessidade de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento de continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, muitas vezes em figurações fantasmagóricas, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor. No Gótico, valem-nos as palavras do personagem Gavin Stevens, de *Requiem for a Nun*: “O passado nunca está morto. Ele sequer é passado” (FAULKNER, 1994, p. 73)<sup>23</sup>

A má reputação da arte gótica – aqui no sentido de “medieval” – foi matizada, na Inglaterra, pelo ambiente de disputa política em relação às heranças culturais anglosaxã e normanda. Sobretudo nas ilhas britânicas, o processo de recuperação do passado via arte gótica medieval sofreu influência direta dos efeitos dos embates violentos do período da Reforma e da Contrarreforma. Os edifícios religiosos católicos – góticos – foram pilhados e depredados. O que restou de muitos dos templos, igrejas e mosteiros foi um cenário de destruição, rapidamente assimilado pelo imaginário popular. O passado medieval adquiriu assim um caráter de melancolia e devastação, e as ruínas tornaram-se, enfim, um símbolo da permanência do passado e da resistência ao progresso. Nas palavras de Nick Groom (2012, p. 28): “as tentativas de romper com a história também revelaram a inescapabilidade do passado e o quanto ele assombra o presente”.<sup>24</sup>

O que se sabe é que, nos textos literários, os personagens que compõem a obra dialogam com seus contextos culturais e sociais, movimento no qual quem se propõe a

---

<sup>23</sup> FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. New York: Vintage Books, 1994.

<sup>24</sup> GROOM, Nick. *The gothic; a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

lê-lo deve buscar a capacidade de identificar. Assim, a nova sensibilidade - que se delineava já na segunda metade do século XVIII, direcionada a dar vazão à imaginação e aos sentimentos arrebatadores da razão - e o espírito atormentado do romantismo entrelaçaram de maneira *sui generis* três potentes elementos: a mulher, o amor e a morte. Uma vez que, este tipo de Literatura encontra-se estreitamente vinculada a esses temas em diversas situações, com a intenção de causar medo e inquietação. Apesar de existir diferença nos períodos históricos-temporais entre os autores a intenção é a mesma, no caso, despertar o medo no leitor.

Percebe-se então que o Horror não está isolado de divisões existentes na Literatura, muito pelo contrário, está situado em diferentes épocas e estilos, onde é possível encontrar as definições teóricas que permitem integrá-lo ao Estranho. Por isso, se pode observar que o Horror contém elementos específicos e consequentemente restritivos, primeiramente por possuir caráter poético, que nesse caso, seria a Poética do Medo, mas não é nossa intenção conceituá-lo com base nesta arte poética, pois o que se pretende, é discutir e analisar as obras de Azevedo, Filhado e Apollinaire, no que tange aos sentimentos e ideias que os aproximam de Lord Byron.

## 2.1 Álvares de Azevedo

Postumamente à vida desses autores, circulavam no Brasil, obras de grande expressão romântica, produzidas, sobretudo na Europa. Nesse cenário, nasce, em São Paulo, Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), que em sua vida breve - morreu, prematuramente, aos 20 anos - consome a literatura relacionada a tudo o que acontece, então, no velho continente, o que influencia diretamente suas produções líricas e narrativas. Toda a vida desse autor foi marcada por inúmeros acontecimentos fúnebres, o que ajudou a despertar nele um certo sentimento melancólico e fatalista - sensações que carregaria até o dia de sua morte. Segundo Silva (2009)<sup>25</sup>, alguns desses episódios deram-se muito cedo. Quando o poeta contava com nove anos, D. Maria Luísa, mãe de Álvares de Azevedo, teve um sonho que se mostraria premonitório mais tarde. Ela sonhara que o jovem morria no leito conjugal dos pais - o que de fato ocorreu

---

<sup>25</sup> SILVA, Luciana Fátima da. Álvares de Azevedo: o poeta que não conheceu o amor foi noivo da morte. São Paulo: Annablume, 2009. 59 p. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/%C3%81lvares\\_de\\_Azevedo.html?id=l4o7jJwITwIC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/%C3%81lvares_de_Azevedo.html?id=l4o7jJwITwIC&redir_esc=y). Acesso em: 17 mar. 2023.

quando, após uma longa agonia causada por um tumor, o poeta pediu para que fosse levado ao quarto fatídico, onde exalou seu último suspiro, dizendo a célebre frase: "Que fatalidade, meu pai!" (AZEVEDO, 1977). Apesar da situação onírica descrita acima, o primeiro contato com a morte verdadeira ocorreu ainda na primeira infância, quando o poeta tinha por volta de quatro anos de idade. Seu irmão mais novo, Inácio Manuel, faleceu subitamente. A morte do caçula causou uma comoção tão profunda que o jovem Álvares de Azevedo foi acometido de uma moléstia desconhecida que não lhe permitiria readquirir plenamente a saúde.

Azevedo pertenceu ao Romantismo – movimento literário ao qual fizeram parte grandes escritores que deixaram profundas marcas em nossa literatura. Os temas “amor e morte é um par que o Romantismo cultivou nas variações mais diversas, inclusive a famosa ‘morte’...” (CANDIDO, 2005)<sup>26</sup>. Desse modo, é facilmente perceptível identificar na obra de Álvares de Azevedo personagens e a utilização de símbolos inspirados em autores europeus, sobretudo em Byron:

Dentre os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente: ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana. Talvez por ter sido um caso de notável possibilidade artística sem a correspondente oportunidade ou capacidade de realização, temos de nos identificar ao seu espírito para aceitar o que escreveu. [...] Sentiu e concebeu demais, escreveu em tumulto, [...] o que resta, porém, basta não só para lhe dar categoria, mas, ainda, revelar a personalidade mais rica da geração. (CANDIDO, 2000, p. 159)<sup>27</sup>

Diversamente de seus compatriotas, esse poeta não ignorou um traço essencial à obra do precursor britânico, a saber, sua duplicidade estilística, que oscila entre a extrema emotividade do hiper-romântico e o sarcasmo acerbo de um Byron cômico-satírico, herdeiro do neoclassicismo inglês.

---

<sup>26</sup> CANDIDO, Antonio. *Eça & Machado: conferências e textos das mesas redondas do Simpósio Internacional Eça & Machado*, setembro de 2003. EDUC-Editora da PUC-SP, 2005.

<sup>27</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000, p. 159.

Oliveira<sup>28</sup> destaca que, evidentemente, não se desconhecem as diferenças entre esse e os demais românticos brasileiros e seu antecessor europeu. Explicam-nas o hiato temporal e o contexto cultural radicalmente diverso. Convencionalmente, a historiografia literária aponta o ano da morte de Byron – 1824 – como marco final do romantismo inglês, enquanto só doze anos depois, em 1836, Gonçalves de Magalhães publica *Suspiros poéticos e saudades*, associado ao nascimento do romantismo no Brasil. Nesse sentido, soa emblemático o título de Gonçalves Magalhães. Seus “suspiros” não deixam de lembrar os “gemidos” byrônicos.

O espírito jovial e inovador de Azevedo faz com que ele se inspire no byronismo como elemento que proporciona a manifestação da irreverência, da rebeldia, da transgressão, da insatisfação e da ironia que, no dizer de Hildon Rocha<sup>29</sup>, são “as manifestações de sua veia poética – irônica e não hilariante – já trazem outra marca, nítida e poderosa como as que nele mais o seja. O sarcasmo, de envolta com o acesso de cinismo e desvario, foi de fato, uma atitude romântica – a influência de Byron”. Nenhuma influência foi tão marcante no Brasil dos tempos de Azevedo como a de Lord Byron. Azevedo reverencia Byron como homenagem e/ou como influência. Jaci Monteiro<sup>30</sup> faz a seguinte referência à influência de Byron na obra de Azevedo; “lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de ideias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de Don Juan”.

Encontramos em Azevedo uma alma complexa de adolescente apaixonado pelo seu ídolo, fazendo de Byron o grande lírico, o poeta dos sonhos perdidos “Que do mundo o fingir merece apenas/ Negro sarcasmo em lábios de poeta”. Azevedo transformou-o em sua própria musa, “Minha musa serás – poeta altivo”, encontrando nele o espelho de seu dramatismo, pessimismo, desespero e descrença, fazendo da poesia uma explosão da alma irrequieta e melancólica. Sob a influência do poeta inglês,

---

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Byron e os românticos brasileiros*. Scripta, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 143-159, 2011.

<sup>29</sup> ROCHA, Hildon. *O poeta e as potências abstratas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956, p. 39.

<sup>30</sup> MONTEIRO, Jaci. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 19-24.

as personagens de Azevedo apresentam um pessimismo extremo, mostram-se desencantados, levando uma vida desregrada como única forma de compensação.

Enquanto vivo, o escritor não conseguiu publicação para o seu famoso *Lira dos vinte anos*. O livro teve a primeira edição em 1853, mas sua poesia expressiva resistiu ao tempo e chegou até os dias atuais, mesmo que, reconhecidamente, sua obra não estivesse totalmente amadurecida, como destaca Russo (in ALMEIDA. A., 1993, p. 154)<sup>31</sup>:

Importa realçar que na obra de Álvares de Azevedo há o emprego da discordância e do contraste como corretivo de uma concepção estática e homogênea da literatura. Este poeta originalíssimo foi o primeiro a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento, não só por exigência de sua personalidade contraditória, mas também como execução de um programa conscientemente traçado em busca do novo. Em contrapartida, em muitas ocasiões a sua maestria no jogo dos contrastes se torna incoerência palavrosa e sem nexos, com seus condes e cavaleiros grotescos, suas mulheres fatais, num artificialismo de adolescente ensandecido.

Para Candido<sup>32</sup>, o poeta procurou byronizar parte de sua obra, deixando-se levar pela influência famosa e avassaladora do autor inglês. O crítico firma, ainda, que a influência de Byron era perigosa, tanto no sentido moral quanto literário. A tentativa de se copiar o tom de seus livros quase sempre resultou em uma experiência desastrosa. Mas nem tudo em Azevedo é byronismo e nem todo byronismo seu é ruim, como é o caso do drama *Macário* (1852). Nem tudo nele é afetação, há momentos de equilíbrio e naturalidade. Tomar Byron como modelo não deixa de ser uma atitude romântica. A natureza dual, às vezes frágil e poderosa de Azevedo não se fixa apenas no byronismo, nele transita o espírito opressor e grotesco de “*Calibã*” e também o espírito angelical e sublime de “*Ariel*”. Ainda que alguns de seus poemas apresentem certa imaturidade, cabe ressaltar que a publicação da obra do poeta, como já foi dito, é toda póstuma; isso significa que Álvares de Azevedo talvez não tenha tido tempo para reescrever ou para revisar devidamente seus textos. O que ele teria publicado e o que ele teria destruído, caso tivesse tido oportunidade, não é possível saber.

---

<sup>31</sup> ALMEIDA, Arlenice. O banquete para Caliban: edição comentada de Noite na taverna de Álvares de Azevedo. São Paulo: Selinume, 1993.

<sup>32</sup> CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1997.

## 2.2 Filhado de Almeida

José Valentim Fialho de Almeida nasceu em Vila de Frades (Baixo Alentejo), em 1857. Muitos estudiosos de Fialho de Almeida, como Jacinto do Prado Coelho, acreditam que o ambiente onde nasceu e viveu por algum tempo possui grande influência em seus contos, ambientados no campo. Prado Coelho<sup>33</sup> destaca tais contos como uma parte importantíssima de sua obra, chegando a denominá-lo um dos "mestres do conto rústico em Portugal". Seu pai era um professor primário. Em tenra idade, segue para Lisboa onde, mais tarde, se emprega numa farmácia enquanto faz estudos de Medicina. Formado, em vez de abrir consultório, resolve viver na boemia e nas lidas literárias. Estreia em livro em 1881 com uma obra de contos. Em 1889, inicia a publicação dos *Gatos*, folhetim literário que leva até 1894. Profundamente irritado e desgostoso com o meio intelectual lisboeta, afasta-se para sua terra natal e contrai um matrimônio de conveniência. Falece em 1911. Fialho d'Almeida não escreveu um único romance. Há registros de romances que foram iniciados por ele, porém nunca terminados. O próprio Fialho justifica este fato afirmando que aqueles que necessitavam do dinheiro que provinha dos textos publicados para garantir seu sustento, como ele mesmo, não tinham condições de se dedicar à escritura de textos de maior extensão.

Toda a sua produção literária pode ser dividida, de um modo geral, em dois ramos: a política e o conto. De facto, a sua formação literária original era sobretudo romântica. Por referência direta e indireta, temos conhecimento das leituras que Fialho privilegiava na sua juventude e, efetivamente, elas eram, se não todas, quase todas, representantes do gênero. Eram, também, na maioria, de origem francesa e, muitas, originalmente publicadas em folhetim. Sobre esses tempos, escreve o seguinte, demonstrando o desenvolvimento de um espírito sonhador:

Todo eu era escadas de corda, alçapões, raptos, personagens mascarados e juramentos solenes [...] Estes devaneios eram positivamente um estado patológico. Estávamos magros e pálidos, adorávamos as noites de luar e as inglesas de olhos claros e tornozelo másculo, que nos domingos de inverno víamos sair da missa dos

---

<sup>33</sup> COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor: Fialho e as correntes do seu tempo*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1977.

Ciprestes, loiras e frescas, apanhando os vestidos. Um piano, uma voz de mulher, qualquer namoro e o menor pormenor da vida das ruas, era para nós um tema de sentimentalidade. Suspirávamos por coisas etéreas e por aventuras trovadorescas.<sup>34</sup>

Na verdade, uma série de acontecimentos começam a abalar o autor, colocando-o em contacto com o real, com a sociedade, com a ciência, enfim, com a vida, e afastando-o do Romantismo. Quando sai do ambiente protegido do colégio para a botica, onde começa a ter contacto com a realidade nua e crua da cidade, sobretudo com a dos bairros populares.<sup>35</sup> Apesar disso, aqueles que se dedicaram a estudar seus escritos afirmam que em nada Fialho deixa a desejar em relação aos outros grandes nomes da literatura do século XIX. É o que afirma João Décio:

O conto ocupa na obra de Fialho de Almeida a parte mais importante. Nem por isso tem merecido a devida atenção por parte dos estudiosos da Literatura Portuguesa [...] Na verdade, porém, Fialho está a merecer um estudo circunstanciado, visto ser, enquanto contista, dos melhores, senão o melhor do Realismo português.<sup>36</sup>

É certo que devemos levar em consideração o tempo que nos separa deste estudo de João Décio, porém, se mudanças ocorreram neste sentido, ainda não foram suficientes para posicionar Fialho no lugar de destaque que ele merece. Entre 1878 e 1879, o autor já colaborava em duas das principais revistas difusoras das ideias realista-naturalistas em Portugal, “A Renascença” e o “Museu Ilustrado”, ambas portuenses<sup>37</sup>; é na segunda que publica “A Ruiva” e “As Rãs” talvez, dois dos contos fialhianos nos

---

<sup>34</sup> Almeida, Fialho de. 1922. “*Quatro Épocas*”, in *Contos*. 6.ª ed. Lisboa: Livraria Clássica

<sup>35</sup> Vide, por exemplo, Fortunato da Fonseca, “Fialho de Almeida - III”, *Novidades*, n.º 8171, 5 Maio 1911, p. 4. Diz o amigo de Fialho: “A vida atira-o para um balcão de botica num bairro pobre, dando à sua observação a profundidade do sofrimento. Os rótulos das tisanas resumem-lhe capítulos de miséria nos cacifos sem luz, embrutecimentos de álcool, esterilidades suspeitas, promiscuidades fétidas e todos os deboches de salafrários em casas de malta encodeadas de imundície. Espreita do sótão acaçapado os adultérios bestiais, dramas acabando em facadas e a lassidão enorme da raça já sem esforços contra a montanha de infortúnios seculares, como que laminada por um pilão gigantesco. Um torvelinho de alfurjas, de escadinholas, de becos, onde o sol se emporcalha em farrapos, enrosca-se ao casarão lúgubre do hospital e sente-se que toda essa população, corroída de crápula, acoçada pela matilha dos vícios, aquele monstro a devorara antes de a vomitar na vala”.

<sup>36</sup> DÉCIO, João. *Introdução ao Estudo do Conto de Fialho de Almeida*. Coimbra: Suplemento de Brasília, 1969, p.7.

<sup>37</sup> Sobre as revistas realista-naturalistas em Portugal vide *História Crítica da Literatura Portuguesa*, (coord. Carlos Reis), vol. VI, Realismo e Naturalismo, da autoria de Maria Aparecida Ribeiro, 2.º ed., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, s. d., [imp. 2000], pp. 15-16.



quais a presença do Realismo-Naturalismo é mais forte. "A *Ruiva*" é logo considerada pelo amigo de Fialho, então diretor "d'A Renascença", Joaquim de Araújo, como "das mais notáveis narrações que a escola realista tem produzido em Portugal [...] Diálogo profundamente verdadeiro, observação nítida e precisa, a descrição minuciosa, sem cair no monótono, tais são os predicados altamente artísticos que caracterizam o talento do autor da *Ruiva*"<sup>38</sup>. Como afirma Maria Aparecida Ribeiro, sua escrita tem influências visíveis dos ideais realistas/ naturalistas, porém, observando com mais cuidado, vemos que Fialho incluiu aspectos de muitas correntes do final do século XIX, como o Impressionismo, o Expressionismo e o Decadentismo. A autora Isabel Cristina Pinto Mateus<sup>39</sup> afirma que "embora 'rotulada' e arquivada na prateleira do Naturalismo, a obra de Fialho continua a surpreender os leitores e a desafiar qualquer rígida vinculação periodológica, ideológica ou estética".

Fialho escreveu contos que traziam como ambiente o espaço rural, pelos quais, inclusive, foi elogiado e reconhecido. Porém, foi nos contos urbanos que sua linguagem e escrita tornaram-se mais intensas, já que foram nestes contos que encontramos as descrições minuciosas dos ambientes mais depressivos, como os hospitais e cemitérios, e os estilos de vida miseráveis e degradantes. Além das já reconhecidas críticas à maioria dos escritores realistas/naturalistas, Fialho criticou a burguesia corrupta, a intromissão constante da Igreja nas questões do Estado e a educação adotada em Portugal. Fialho é capaz de descrever e captar a dor de uma forma especialmente perturbadora. Ao escolher os locais mais sombrios para ambientar suas histórias, ele consegue atingir um nível de inquietação em seu leitor que provoca um grande desconforto.

### **2.3 Apollinaire.**

Nascido na Itália e naturalizado francês, Apollinaire era filho de mãe polonesa e de pai desconhecido, provavelmente um italiano chamado Francesco Flugi

---

<sup>38</sup> Joaquim de Araújo, "As Novas Revistas Literárias", in *A Renascença*, 1878, p. 112. Ainda assim, pouco antes de publicar "A *Ruiva*", Fialho lança, na mesma revista, a pequena narrativa "Uma Noite ...", imbuída de um certo ambiente romântico. Vide *Museu Ilustrado*, vol. I, 1878, pp. 134-137.

<sup>39</sup> Mateus, Isabel Cristina Pinto. 2008. 'Kodakização' e Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida. Lisboa: Caminho.

d'Aspermont, oficialmente registrado pela mãe como Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Waż-Kostrowicki. (AMORIM, 2003, p.20)<sup>40</sup> Durante sua infância e juventude, o autor e seu irmão mais novo viveram em vários lugares, em razão da vida desorganizada da mãe. De acordo com Assumpção<sup>41</sup>, os lugares onde viveu, assim como os amores que teve foram motivos para criação de vários poemas. Também a vida desregrada de Apollinaire e suas inúmeras experiências refletem claramente em seu modo de ver a arte: a arte é vida e a ideia de vida conota a multiplicidade, a mudança, o movimento. Levando em consideração esses aspectos, podemos perceber os motivos pelos quais Apollinaire nunca quis sintetizar e estruturar seu pensamento estético. Podemos encontrá-los artisticamente dispersos em suas obras em verso e prosa, em declarações feitas por ele, em artigos, em sua correspondência com artistas de seu tempo, mas nunca rigorosamente organizadas. Defensor de uma nova estética, nunca se deixou enquadrar em qualquer classificação. Segundo Campa (1996):

...ele nunca se deixa aprisionar em alternativas que fazem as controvérsias polêmicas da arte moderna. Procure-o no pós-simbolismo, na vanguarda, no passado, no futuro, nas proclamações, nos escândalos: ele está além. Heresiarca: eis o que ele é e quer ser, e duplamente, pois ele não tem nem doutrina, nem igreja. Definir a estética de Apollinaire impõe definir primeiro a relação singular que ele estabelece com a teorização.<sup>42</sup>

De acordo com Bernardo<sup>43</sup>, a vida e obra de Guillaume Apollinaire suscitam reflexões sobre a arte, a poesia e a variedade de personagens que podem viver no interior do homem. O escritor, crítico e poeta demonstra em suas obras que soube inventá-los ao seu gosto, trazendo-os ao conhecimento do mundo sem menosprezar, todavia, o passado vinculado a uma tradição que já não pertencia mais ao seu tempo, e sem temor de transformar sua própria condição de homem e poeta em temas para compor sua lírica. A recriação que presenciamos na produção do autor de *Poemas*

---

<sup>40</sup> AMORIM, S. V. S. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

<sup>41</sup> ASSUMPÇÃO, Gislaine Cristina. *RITMO E SIGNIFICÂNCIA NAS TRADUÇÕES DOS POEMAS DE GUILLAUME APOLLINAIRE*. 2017. 98 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

<sup>42</sup> CAMPA, L. *L'Esthétique d'Apollinaire*. Paris: Sedes, 1996.p.19-20.

<sup>43</sup> BERNARDO, Tais Gonçalves. A presença da fábula, do lirismo e da narrativa em *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire. 2008. 121 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Available at: <<http://hdl.handle.net/11449/91588>>.

demonstra a dedicação aos estudos das diversas artes em que discorre com igual intensidade, como por exemplo, sobre o mundo da melancolia. A melancolia é caracterizada por um sentimento súbito, imprevisível, uma crise do ser que não pode viver na ausência de uma pessoa que já está perdida, os momentos difíceis de sua vida são, assim, transformados em arte e em poesia.

## 3 A herança estética:

### 3.1 Noite na Taverna.

No Brasil, um dos exemplos da literatura fantástica é a segunda geração do romantismo, também conhecida como Ultrarromantismo. Surgida entre 1853 e 1869, a literatura feita por essa geração, mais voltada ao eu-lírico, ficou conhecida como o “mal do século”, por tratar, predominantemente, de temas como a morte e o desgosto pelo viver. Nesse contexto de produção, Álvares de Azevedo desponta como o maior nome dessa geração, sendo até hoje referência desse momento literário no Brasil. Em *Noite na Taverna*<sup>44</sup>, antologia de contos do autor, expressa todas essas características em seus personagens que se distribuem nos cinco contos. A obra, talvez a mais conhecida do autor brasileiro, é um conjunto de cinco contos, que, apesar de fazerem sentido separadamente, possuem uma ligação entre si. Assim, ocorrendo no espaço de uma taverna, cinco homens: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann, embriagados pelo álcool, assumem o papel de narradores-personagens ao contar passagens de suas vidas, emprestando seus respectivos nomes para intitular os contos e assim relatar absurdos macabros. Nesse cenário, episódios de necrofilia, incesto e assassinatos vão aparecendo, no que parece se tornar uma disputa entre os homens envolvidos a respeito de quem contará a melhor história. O pai da Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis (1839-1908) - escreveu em 1866 - poucos anos após a morte de Azevedo - seu relato sobre a influência de Byron na segunda geração romântica no Brasil<sup>45</sup>:

Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal byronico; foi grande a sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês; tudo concorria nêle para essa influência dominadora: a originalidade, a sua doença moral, o prodigioso do seu gênio, o romanesco da sua vida, as noites de Itália, as aventuras de Inglaterra, os amores da Guiccioli, e até a morte.

---

<sup>44</sup> AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna e Macário*. Coletânea Clássicos Todos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

<sup>45</sup> JUNIOR, Raymundo Magalhães. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*, São Paulo: LISA-Livros Irradiantes 1971, p.39.

A reflexão de Assis demonstra como a vida de Byron parecia ser mais importante do que sua própria obra no período romântico brasileiro, pois sua originalidade e genialidade eram a única questão literária real. O byronismo foi uma tendência no século XIX brasileiro que “infectou” as obras de Álvares com sua doença cheia de escuridão e melancolia.

Logo no início do primeiro conto percebe-se a evocação de elementos simbólicos, personagens e ações que remetem ao interlocutor a criação de um ambiente de mistério, cercado de excentricidades:

A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía as gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão. Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo. Aqui, ali, além eram cruzes que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite. Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz.  
(p. 3)

Dentre os temas, os mais tratados pelo autor brasileiro parecem estar ligados, principalmente, à morte e ao amor. Nesse sentido, percebe-se um Álvares de Azevedo tratando o elemento da morte como uma libertação e o único meio de livrá-lo de uma profunda melancolia, essa provocada, entre outros motivos, por amores platônicos e mulheres inalcançáveis.

Para Antônio Candido (1993), “ o sonho é nele tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários, tão atuantes quanto o mundo concreto; e a fantasia se torna experiência, mas viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela.”<sup>46</sup> No entanto, vale lembrar que o poeta é, como escreveu Fernando Pessoa no poema “Autopsicografia”, um fingidor que “finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente.”<sup>47</sup> pois a literatura é, sempre, projeção e “fingimento”.

---

<sup>46</sup> SANTOS, Rubens Pereira dos. *Poetas Românticos Brasileiros*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 29.

<sup>47</sup> PESSOA, Fernando *Poesias*. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). p. 235.

Construindo assim um clima sombrio e macabro, diretamente ligado ao fantástico, que em muito se assemelha ao que seu principal inspirador, Lord Byron, já expressava na Inglaterra alguns anos antes, conforme visto anteriormente. Segundo os estudos de Camarini (2014), a literatura fantástica é expressa no romance gótico a partir do momento em que os autores “sem deixar de considerar o racional, valorizaram a intuição e a imaginação; aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, o irreal e o real, o sono e a vigília, a magia e a ciência.”<sup>48</sup> Nesse sentido, o fantástico vai diretamente ao encontro das tendências românticas, uma vez que quebra com as tradições clássicas de um mundo ordenado, comedido e discreto.

Em “Solfieri”, primeiro conto da obra, percebe-se a utilização proposital de alguns símbolos que vão remetendo ao leitor lugares sombrios como o cemitério, a noite, e a palidez humana, remetendo-nos a fantasmas. Logo em seu início, Álvares de Azevedo utiliza um trecho de *Cain* de Byron no capítulo:

...Yet one kiss on your pale clay  
And those lips once so warm — my heart! my heart!  
Cain. Byron<sup>49</sup>

Para além disso, as personagens constroem ações que parecem levar aos leitores uma sensação de angústia crescente, como se todas estas características mencionadas tivessem um crescimento gradual ao passo em que o conto vai se desenvolvendo e o leitor as assimila. Nestas circunstâncias, todos os contos da obra parecem abordar diferentes temas, compartilhando do fato de partirem sempre da excentricidade e um grande pessimismo de seus narradores-personagens em relação à vida, sempre como consequência de infortúnios amorosos. Desse modo, o amor sempre aparece em uma relação de flerte com a morte. Nesse sentido, percebe-se continuamente a figura do narrador-personagem em situações nas quais, ao mesmo tempo em que descreve os amores pelas pálidas donzelas ou dessas por ele, precisa entender também o fato da morte estar, intrinsecamente, presente nessas relações. Um exemplo disso vê-se no conto “Solfieri”, quando seu protagonista se apaixona pelo cadáver de uma mulher

---

<sup>48</sup>CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <https://www.culturaacademica.com.br/catalogo/a-literatura-fantastica-caminhos-teoricos/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

<sup>49</sup>AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna e Macário*. Coletânea Clássicos Todos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

encontrado no cemitério e goza dos prazeres dessa companhia, em situações que parecem sugerir um ato necrófilo. A vida não faz sentido se não na presença da figura amada, como se os impulsos do coração fizessem a vida valer a pena e fosse esse o seu sentido. No não cumprimento dessa ideia, apenas a morte seria a saída. No caso de Werther, o suicídio é a forma que ele encontra de acabar com seu sofrimento, no caso de Solfieri, é na nova morte da figura amada que ele encontra acalento.

Além das histórias coloridas pelo macabro, há uma história que traça paralelos entre o que é contado e o que foi contado em *O Don Juan* de Byron. É a história contada por Bertram que, embora inspirada por *Don Juan*, começa com uma epígrafe de *Prilgrimage de Childe Harold*:

*But why should I for others groan,  
When none will sigh for me!*  
Childe Harold, I. Byron<sup>50</sup>

Desse modo, o conto “Bertram” também constrói, sobretudo a partir dos símbolos, uma atmosfera mórbida, como, por exemplo, quando a mão é molhada de sangue pelos lábios, criando um suspense que posteriormente revelaria que Ângela matara uma criança e o marido por conta do amor por Bertram:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei. — Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrenhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti-lhe a mão úmida.... Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. Tinha sabor de sangue ( p. 6).

Não dissemelhante de “Solfieri”, “Bertram” se mostra como um sujeito que desperta nas mulheres imediatos amores que terminam sempre com a morte de alguém, fato que se vê primeiro na morte do marido e do filho de Ângela, que mata os dois para ficar com Bertram e diz: “Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime. Vem, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro” (p.26). Para além disso, ainda nessa associação entre amor e morte, a construção das personagens femininas nos dois contos aparenta sempre apresentar figuras pálidas e com vestes brancas, que se

---

<sup>50</sup> *Idem*

confundem entre a representação de um anjo e de um cadáver, fato que por vezes parece ter a intencionalidade de realmente se misturarem, como se fossem similares para o narrador-personagem, em especial Solfieri:

As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! ... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida. — Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. (p. 4)

O livro expõe nas histórias a ambivalência entre amor e ódio na vida erótica. Ao mesmo tempo o temor da perda do objeto, a ferida narcísica no Eu denegrado, o amor pela própria imagem. Isso faz com que a vigilância do rival ressurgja na inveja, ou ciúmes do parceiro. Na história de Claudius, ele rouba a esposa do marido, entorpecendo-a com narcóticos, induzindo-a a amá-lo, sem consentimento, porque ela desejava seu esposo. Ainda assim, Claudius a obriga a ficar com ele, até que o pobre homem traído os encontra e mata a mulher, que tanto o queria. Esse é mais um final trágico: amor desfeito, sentimento de vazio e morte, abatimento e solidão.

Johann, outro personagem, brigou num bar, enquanto jogava bilhar. Ele e seu adversário saem para a rua. A briga continua. Ele mata o pobre homem, que em agonia lhe entrega um bilhete dizendo que deveria ir a um hotel, pois lá encontraria uma mulher. A porta estaria aberta, ela o esperava. Assim acontece. O jovem dirige-se para esse lugar. Ao chegar, a escuridão não lhe permite vislumbrar a figura. Por fim, tem uma noite deliciosa nos braços da mulher. Quando sai encontra um homem, esbarra nele, mas não identifica sua fisionomia, pois estava muito escuro ainda. Brigam. Ele mata-o. Passado o susto, com uma lanterna, ilumina seu rosto. Com pavor descobre que matou seu irmão. Sobe ao quarto no qual deixara a mulher. Ela estava desmaiada, então, olha a mulher. Com espanto vê os seios nus, a face fria, a infância perdida, era sua irmã. Tornara-se um maldito, a vida só teria sentido nos bares, na bebida, queria esquecer. Um dia encontra a morte junto a uma prostituta, que se vinga do que ele fez à irmã. Mais uma vez a lâmpada apagou-se, a luz da vida se desfez.



De acordo com Ramos<sup>51</sup>, essas são algumas histórias contadas por esse jovem, ainda adolescente. Seus terrores, angústias, representados nos personagens infelizes e só. Os desejos eróticos, talvez, determinados por suas pulsões e conflitos amorosos. O homem sempre foi um infeliz, ao mesmo tempo um rival na realização dos desejos incestuosos. Porém, no imaginário tudo era possível, as imagens se concretizavam, mesmo que trouxessem o gosto da morte, da dor, do vazio. Tanto em seu teatral exibicionismo, como em seus valores autênticos, a obra e persona byronicas ultrapassaram espetacularmente as fronteiras europeias. No cenário do romantismo brasileiro, entre as que evocam a figura e a criação byroniana, sobressai, principalmente pela ambiguidade estilística, a obra de Álvares de Azevedo. Diversamente de seus compatriotas, esse poeta não ignorou um traço essencial à obra do precursor britânico, a saber, sua duplicidade estilística, que oscila entre a extrema emotividade do hiperromântico e o sarcasmo acerbo de um Byron cômico-satírico, herdeiro do neoclassicismo inglês. É essa duplicidade, evidente no texto do poeta paulista, que justifica considerar Álvares de Azevedo o mais byronico de nossos românticos.

### 3.2 A Ruiva

Ler a obra de José Valentim Fialho de Almeida é conhecer um autor inquieto, crítico feroz, de língua afiada e extrema habilidade com as palavras, que buscava denunciar em sua obra os horrores de uma realidade marcada por situações políticas que tendiam ao aumento da miséria e ao atraso dos portugueses. Dessa forma, Fialho de Almeida tornou-se um autor de intensa atividade, que visava retratar nos contos e artigos que escrevia para revistas e periódicos as mazelas de uma sociedade sacrificada e empobrecida pelos problemas políticos e sociais por que passava. Acreditando que essa seria a melhor maneira de combater tudo isso, Fialho fez críticas mordazes aos governantes e aos costumes da época através de uma produção literária de grande valor, apresentando peculiaridades que não eram abordadas comumente.

Essa alcunha crítica que não era comum em seus países de origem, também foram expostas por Byron, que assim como Fialho expressa sua visão crítica sobre os

---

<sup>51</sup> RAMOS, Maria Beatriz Jacques. *Psicanálise e literatura: Noite na Taverna*. Estud. Psicanal. Belo Horizonte, n. 29, p. 97-106, set. 2006.

costumes de sua sociedade, permeados pela constante hipocrisia. Ele já enfrentava figuras importantes com seus escritos irônicos, na época de seu primeiro livro, *Hours of Idleness*, de 1807 (Horas de ócio), os críticos utilitaristas chegaram a aconselhar o poeta “a imediatamente abandonar a poesia e voltar seus talentos, que são consideráveis, e suas oportunidades, que são muitas, para usos mais proveitosos”<sup>52</sup>. Este primeiro embate serve para fortalecer ainda mais a personalidade de Byron, que a essa altura também acumulava não só inimizades literárias como também inimigos políticos, dado o inflamado discurso liberal que proferiu na Câmara dos Lordes (1812). Neste sentido, assim como o poeta romano Ovídio, Byron encarna o gênio que, por um lado, é perseguido em seu país, e, por outro, é extremamente popular. Ou seja, não pode fazer parte da elite cultural ressentida, nem, por outro lado, embora popular, não pode viver entre o povo.

Fialho escreveu críticas literárias contundentes, a maioria delas apresentando a vida urbana e o fascínio provocado pela boemia, já que o crescimento das cidades criou uma realidade dura para os operários que passavam cada vez por mais necessidades, morando em bairros miseráveis, totalmente vulneráveis à propagação das mais variadas doenças, em evidente contraste com os elegantes bairros dos empresários e da alta sociedade em geral. Além da constatação de uma sociedade mesquinha e desumana, incapaz de um olhar de piedade para as pessoas e suas misérias. Mas é em seus contos que se pode perceber todo seu poder de observação e de análise, apresentando um autor disposto a denunciar tudo o que havia de medíocre na civilização burguesa e que se mantinha oculto sob o véu de uma moralidade que há muito não era respeitada pela sociedade. É justamente em seus contos que os dramas humanos atingem o máximo de intensidade, aflorando sentimentos que provocam intensa dor.

Dois dos contos mais citados, “A Ruiva” e “Três Cadáveres”, além de apresentarem a maestria com que lida com as palavras, destacam o lado irreverente e ousado de um autor que desejava combater os dogmas criados pelas instituições vigentes. O primeiro conto, “A Ruiva”, tem início em um lugar bem característico dos contos e crônicas de Fialho de Almeida: a taberna, local frequentado por guardas, operários, coveiros, vendedores, entre outros. É na Taberna do Pescada, em frente ao

---

<sup>52</sup> RUTHERFORD. Andrew (org.) *Byron: the critical heritage* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 23.

Cemitério dos Prazeres, em meio aos mais variados tipos e suas conversas, que o leitor conhecerá o doutor, narrador da história da ruiva e do coveiro chamado por ele de tio Farrusco. “Era coveiro e o mais asqueroso, - o da valla; aspecto repellente, perfil aspero e cortante, descarnadas as faces, as mãos aduncas e gastas, cheias de terra e de cabellos.” (ALMEIDA, 1914, p. 12).

A “Ruiva” tem como foco principal a vida de Carolina, a jovem ruiva, órfã de mãe, criada por um pai bêbado, que é o coveiro do cemitério. Ela e as outras personagens terão suas histórias interligadas, apresentando os infortúnios que levaram cada um ao lugar em que está no momento retratado. De comum em suas vidas está a miséria, o ambiente degradante em que vivem e os hábitos adquiridos naquele meio. Através de Carolina, o autor mostrará o desejo como uma bestialidade, que, se não controlada, supostamente, levará à culpa. Ela, sem a figura materna e sem uma educação adequada, cede aos impulsos do corpo, dando vazão à atração pelos corpos dos mortos assim como ao desejo de tocá-los. Sendo assim, o calor impossível de controlar e a sensação do sangue queimando mostram os desejos impuros que Carolina deveria controlar se tivesse recebido educação adequada e convivido com uma figura feminina que lhe desse afeto e orientação quanto às questões sentimentais.

Os seres humanos, supunha-se, não poderiam agir dessa forma porque tinham a educação e a religião para ensiná-los o controle. O autor vai descrevendo a vida de uma criança no cemitério, seu crescimento em meio aos defuntos, o despertar do desejo. Enfim, todo o ambiente degradante e fora de propósito para a criação de uma pessoa. Segundo o narrador, o desejo da jovem chegava a ponto de fazê-la exaltar-se quando via chegar o corpo de um jovem e a ânsia de tocá-lo só tinha fim quando conseguia concretizar tal desejo. Certa vez, sentindo o ardor do desejo em seu corpo chegou a beijar ardentemente um dos cadáveres que tocava. O autor utiliza nesse conto situações incomuns e o ambiente mórbido de um cemitério para criticar o tipo de educação dada à jovem, reforçando o que os realistas-naturalistas evidenciavam:

Não conhecera mãe, nunca uma boa mulher a beijára e o coveiro não reprimia diante da filha as suas expansões brutaes. Entregue a si própria, chamuscada por caricias perfidas de homens entregues á rota corrente da sua bestialidade, fizera-se n’isto. Havia no entanto dentro d’ella ainda, uma cousa ideal e inexplicável, certa virgindade infantil: de noite rezava! [...] Sem saber porquê, era desgraçada. (ALMEIDA, 1914, pp. 21-22).

Além da crítica política e social, a morte também era um tema em comum entre Fialho e Byron. É evidente que esta temática não é, em si, uma novidade nas artes. A morte já apareceu com destaque, por exemplo, no século XV como sendo o termo final, o ponto inexorável do destino, uma presença desencarnada que ronda e pode pôr termo à toda vida. Naquela época, o retrato da morte, como uma figura esquelética portando um sorriso quase irônico, carregava em sua imagem o trágico do fim. Tratava-se da figuração de um riso que antevia o abismo, a histérica gargalhada ante a tragédia inevitável do vazio da morte.<sup>53</sup>

É bem verdade que, se tomamos outro poema, talvez até mais famoso do lorde inglês, o *Lines inscribed upon a cup formed from a skull*, a morte vem carregada de ironia, e o riso reaparece no próprio cálice feito de um crânio, cheio de vinho, onde outrora brilhara a razão. A ironia do poema, que dá voz a uma taça feita de um crânio, não coloca o leitor diante do vazio da morte, mas apenas perante sua inevitabilidade. A taça esquelética enche-se de vinho e incita a celebração enquanto a vida permitir, tendo na morte um termo que deve instigar, antes de sua concretização inevitável, certo comportamento com um colorido mais macabro, é verdade, ou mesmo com certa inconseqüência. A questão é que a morte aparece no século XIX como o delimitar da temporalidade, como signo da finitude humana. Não se trata do anunciar de um término no vazio, mas de demarcar um período de existência do homem; período que é, ao mesmo tempo, a evidência de sua contingência e a condição de possibilidade de suas ações. “A morte que corrói anonimamente a existência cotidiana do ser vivo é a mesma que aquela, fundamental, a partir da qual se dá a mim mesmo minha vida empírica.”<sup>54</sup>

Tomando novamente o conto com o qual inicia-se a análise, pode-se reforçar ainda mais esta abordagem do tema da finitude. A morte, já anunciada, do poeta, delimita precisamente sua existência contingente. O nascimento e a morte são as fronteiras temporais que demarcam o período no qual o poeta pode lançar, na imanência do mundo, um fragmento da poesia roubado pela transcendência da alma. É

---

<sup>53</sup> SAMPAIO, P. I. M. de; PINTO, P. A. *Byron e o byronismo no centro da epistémê moderna*. Cadernos de Ética e Filosofia Política, [S. l.], v. 2, n. 35, p. 153-170, 2019. DOI: 10.11606/issn.1517-0128.v2i35p153-170. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/162261>. Acesso em: 21 mar. 2023.

<sup>54</sup> FOUCAULT, As palavras e as coisas, p.434. La mort qui ronge anonymement l’existence quotidienne du vivant, est la même que celle, fondamentale, à partir de quoi se donne à moi-même ma vie empirique» (FOUCAULT, Les Mots et les choses, p. 326).

aproximadamente nestes termos que essa figura dupla do poeta aparece: uma existência que tem na finitude de seu corpo a primeira marca da contingência que limita seu espírito, mas que, justamente a partir disso, pode irromper em verso. Para além do próprio Byron, é possível observar reverberações desta experiência, de limitação da vida ante a infinitude do verso, que assim como demonstra Byron, também demonstra, algumas décadas depois, Fialho.

No momento em que Carolina passa a frequentar a vida na cidade, o narrador faz o retrato dos bairros pobres daquela época, do que era considerado seus vícios e costumes. Ao leitor atento, é fácil perceber como o autor traça a trajetória de seus personagens de maneira a mostrar os vícios daquela sociedade pautada na miséria, no sofrimento e na dor. A personagem Carolina, não tinha poder de ascensão social por ter nascido excluída na sociedade, como diz Óscar Lopes<sup>55</sup>:

O narrador não perde o ensejo de acumular episódios ou quadros degradantes da taberna, cemitério, necrofilia, sedução, lenocínio, prostituição, degenerescência sifilítica e alcoólica, infância faminta, prisão, tragédia de lar e bairro infecto, tísica ao desamparo, agonia no hospital, drama macabro de necrotério, grosseria de cangalheiro e coveiro, enterro miserável sob a chuva.

Neste conto, observamos que Fialho, de acordo com os ideais realista- naturalistas, nos coloca duas únicas opções de destino para aqueles que nascem e vivem em ambientes miseráveis e degradantes, especialmente as mulheres, que só têm duas escolhas: casarem-se, na maioria das vezes, com um marido violento e sem amor; ou a prostituição, que não levará a outro fim senão a morte. Esta talvez seja a chave de sua crítica à sociedade e à literatura de seu tempo: mostrar, diferentemente de seus contemporâneos, uma situação fatal e inescapável para as classes desfavorecidas. A literatura do século XIX tem a morte como castigo para aquelas mulheres que não conseguiam controlar seus desejos sexuais. Este castigo era aplicado em qualquer classe social, mas Fialho de Almeida, especificamente, retratava a dor e o sofrimento como elementos inerentes à vida dos mais miseráveis. Certamente, a presença de todo este sofrimento estava ligada à baixa qualidade de vida a que estavam submetidos. A incapacidade de ultrapassar os obstáculos apresentados deve-se à falta de oportunidades,

---

<sup>55</sup> Lopes, Óscar, 1987, *Entre Fialho e Nemésio*, 1º vol, IN/CM, Lisboa.

mas também a forças interiores poderosas, que encaminham o indivíduo para um destino cruel, doloroso e com muito sofrimento. Destino este colocado como certo e que, geralmente, como deixou claro Byron, acabaria levando à morte. E o narrador encerra o conto:

Datam d'aqui todos os episódios da existência que teve o seu epílogo há três dias, n'uma das camas da enfermaria de Sant'Anna, no Desterro. Foi o tio Farrusco quem cobriu de terra, sem comoção nem saudade, o corpo espedaçado pelo meu escalpelo, da rapariga corroida de podridões sinistras, abandonada do berço ao tumulto, e pasto unicamente de desejos infames e de desvairamentos<sup>56</sup>.

### 3.3 Poemas

Guillaume Apollinaire (1880-1918) foi um poeta que viveu a efervescência cultural e as mudanças na sociedade, dita moderna, que se estabeleceu em seu tempo. Não só os poemas que produziu no decorrer de sua vida, mas também estudos que realizava, conferências importantíssimas que proferiu, como “*L'Esprit nouveau*”, nortearam sua vida literária ora mostrando as fortes heranças simbolistas, ora a nova ordem do fazer poético, o “espírito novo” que influenciaria os seus sucessores, tornando-os legítimos herdeiros de sua arte.<sup>57</sup>

Apollinaire mostra as influências que obteve a partir de leituras de poetas como Villon, por exemplo, um autor do século XV que explorava temas que permeariam a produção literária do poeta do século XX, entre eles o amor, a fugacidade do tempo e a morte, promovendo um encontro e uma constância com que persiste, principalmente os dois primeiros e “não permite pensar que eles tenham simplesmente retomado e tratado como lugares comuns poéticos”.<sup>58</sup>

A pobreza e as decepções amorosas talvez tenham contribuído para a melancolia de Apollinaire. Em 1904, a partida de Annie, em 1910, o fracasso de seu *Heresiarque au prix Goncourt*, em 1911, a sua prisão e a baixa receptividade ao lançamento de *Le*

---

<sup>56</sup>ALMEIDA, José Fialho de, *Contos*, 13.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1988

<sup>57</sup>BERNARDO, Tais Gonçalves. *A presença da fábula, do lirismo e da narrativa em Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée de Guillaume Apollinaire*. 2008. 121 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91588>>.

<sup>58</sup>*Idem*

Bestiaire; e em 1912, a ruptura definitiva com Marie Laurencin foram infortúnios que o levaram, pouco a pouco, senão à convicção, ao menos ao receio permanente de privar-se de amor e de dinheiro. Os poemas “*Le Pont Mirabeau*”, “*Zone*” e “*Vendémiaire*”, fazem alusão ao fim de seu relacionamento. Apollinaire jamais esperou a riqueza, tendo gostos modestos, e a guerra provou que se adaptava sem reclamar às condições de existência as mais duras. Entretanto os menosprezos que sofria e que tinha suportado o levaram a lamentar em “*La souris*”, por exemplo, os dias perdidos:

*Belles journées, souris du temps,  
Vous rangez peu à peu ma vie.  
Dieu ! je vais avoir vingt-huit ans,  
Et mal vécus, à mon envie.* (APOLLINAIRE, 2006, p. 155)<sup>59</sup>.

Alguns pontos em comum podem efetivamente ser encontrados entre os dois autores. Eles se envolvem na atividade artística em um momento de plena renovação estética e da instalação de novas relações entre outras formas artísticas e a literatura. Na França, Apollinaire é o poeta essencial de um período de transição, ilustrando, através de uma estética da surpresa, o nascimento de novas formas poéticas que evoluirão ainda no momento do surgimento do surrealismo. Na Inglaterra, Byron enfrentou uma intelligentsia inglesa utilitarista. É por isso que Byron escarneia do racionalismo utilitarista, nivelador da mediocridade e distribuidor da hipocrisia ética. O poeta viveu o drama do tédio, cumulado de excentricidades e excessos.

O objeto feminino é o ponto de partida de um lirismo que se apoia na natureza melancólica de Apollinaire e Byron. A poética dos escritores se delineia através do tom melancólico que eles adotam face à figura feminina. Esta torna-se um fantasma inacessível, a miragem de um objeto perdido. O luto de suas desilusões amorosas não resulta apenas da ausência de reciprocidade do sentimento amoroso e da indiferença da mulher, mas também do estado interior dos dois poetas e de sua inclinação particular em cantar o amor infeliz.

“*Le pont Mirabeau*”, o segundo da coletânea *Alcools*, demonstram esta preocupação com a fugacidade do tempo. Nesse poema, o álcool, a mulher, o amor e a morte ou a solidão já estão expressos. No final da primeira estrofe, o verso que abre o

---

<sup>59</sup> APOLLINAIRE, G. *Alcools*. Paris: Gallimard, 2006.

poema “*Le pont Mirabeau*” de Apollinaire é retomado: “Sob a ponte corria o Sena”. A insistência do poeta de Alcools em tratar desses temas nas suas diversas coletâneas deve-se à correspondência que o poeta estabelece em seus poemas e aproxima uma obra da outra, ultrapassando o senso comum ou a possibilidade de classificar uma obra como simbolista e outra como modernista, respectivamente *Le Bestiaire* e *Alcools*, por exemplo. As duas obras trazem poemas que nos permitem estabelecer um diálogo temático, ou até mesmo o aproveitamento de idéias que começam num poema e terminam em outro de uma coletânea distinta, seja em “*L’Émigrant de Landor Road*”, em que se refere a Annie, e faz alusões a vários animais presentes em *Le Bestiaire*, seja em “*La Colombe*” quando manifesta seu desejo de casar-se – J’ aime une Marie . Ou ainda no poema “*Vendémiaire*” – de *Alcools* - em que se pronuncia diante da perda da mesma Marie. Os nomes de mulheres parecem invadir e espalhar-se nos poemas. Annie, Marie, Marizibill, Rosemonde, Lou, Madeleine, Linda, as mulheres que passam, as sereias, as bruxas, Lilith, Vivianne, as estenodatilógrafas, “[t]outes même la plus laide a fait souffrir son amant” (APOLLINAIRE, 1965, p. 43)<sup>60</sup>. As obras são diferentes, porém os temas permanecem e dialogam entre si e demonstrando que vida do poeta se perpetua nestes poemas.

O sofrimento encontra-se ligado à perda do objeto amoroso. A mulher é, então, representada como um ser sempre em fuga levando com ela a alegria e o amor. Ela é, assim, ligada ao estado melancólico no qual os dois estão envolvidos. A figura feminina encontra-se descrita nos versos e torna-se o ponto de partida do sofrimento sentido pelo coração melancólico. De fato, é na perda do ser amado que se constroem as imagens líricas. Na tristeza e na solidão da alma, o mal-amado erra em busca do amor. Os dois poetas se constituem enquanto melancólicos. Isto posto, “...a melancolia [...] se prende muito mais à perda de uma coisa de natureza ideal e abstrata” (SANT’ANNA, 1984, p. 121). É nessa perda que o mal-amado se constrói e evolui ao longo dos versos. E, ao fazê-lo, os dois poetas colocam as dores de amor no texto poético. É, assim, que “a linguagem amorosa é voo de metáforas: é literatura” (KRISTEVA, 1988, p. 21).

---

<sup>60</sup> APOLLINAIRE, G. *Œuvres poétiques*. éd. par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1965.



Como afirma Michel Décaudin (1956, p. 56), o amor feliz não existe em *Alcools*. Em “*La Chanson du Mal-Aimé*”, a dor e a constatação da solidão solicitam a rememoração de um relacionamento que existe apenas na lembrança:

*Je me souviens d'une autre année  
C'était l'aube d'un jour d'avril  
J'ai chanté ma joie bien-aimée  
Chanté l'amour à voix virile  
Au moment d'amour de l'année*  
(APOLLINAIRE, 1965, p. 48)

Apollinaire se coloca, assim, nesse estado, enquanto que, em uma carta enviada a Madeleine Pagès, datada de 30 de julho de 1915 (APOLLINAIRE, 1952, p. 73), ele confessa que, na sua relação com Annie Playden, era ele que amava mal e não o contrário.<sup>61</sup>

Quando os dois poetas narram suas dores, compartilham-na com o mundo, fazendo, assim, um luto global, poético. Eles meditam sobre o destino reservado ao ser humano e sobre a fatalidade que aquele impõe a este:

*Le chant poétique serait un cri modulé, accompli par la forme: venu du corps, issu du plus intime, il ne s'évanouit pas dans l'espace de la prolifération pure, mais s'articule sur la page. Il devient objet d'art en contraignant à "patienter" l'émotion qui l'a suscité, en la retardant et la faisant souffrir, de sorte qu'elle se précipite dans le langage [...] Devenu chant, le cri n'est plus expression spontanée, éphémère et solitaire, d'un sentiment particulier; il prend langue avec l'universel.*  
(Ibid.,p. 229-230).<sup>62</sup>

Durante uma viagem a Munique, em 1902, Apollinaire assiste a uma cena em um cemitério na qual vê cadáveres expostos<sup>63</sup>. Transpondo a verdade e o sonho, ele escreve um poema, “*La maison des morts*”, que simboliza esta ideia de casal idealizado, irreal: *Une morte assise sur un banc Près d'un buisson d'épine-vinette Laissait un étudiant Agenouillé à ses pieds Lui parler de fiançailles* (APOLLINAIRE, 1965, p. 68) Aqui, as visões imaginárias se confundem com o real. Durante um passeio, os seres

---

<sup>61</sup> O poema, “*La chanson du Mal-Aimé*”, foi inspirado pela relação de Apollinaire com Annie Playden.

<sup>62</sup> MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: Librairie José Corti, 2000.

<sup>63</sup> CHIANCA, Karina. *O Amor, O Lirismo e a Melancolia em Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes*. João Pessoa: Editora Ufpb, 2016. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/80>. Acesso em: 22 fev. 2023.

vivos e os mortos, saídos do cemitério onde estavam expostos como em uma vitrine, partilham momentos, declarações de amor e dançam. Eles estavam tão bem que "*bien malin qui aurait pu/ Distinguer les morts des vivants*" (Ibid., p. 67). Nos versos de Guillaume Apollinaire, podemos ler uma cena cortês medieval, que consiste em um pedido de um jovem pela mão de uma mulher. Mas este pedido só pode se concretizar no imaginário, tendo em vista que se trata de um casamento entre um ser vivo e uma morta. As declarações de amor dos dois protagonistas culminarão inevitavelmente em uma separação. No poema, vemos que o amor terreno é impossível, há uma barreira que separa o casal, a da morte.

## Conclusão

Uma aproximação entre Lord Byron e Álvares de Azevedo pode ser mais comum, mas aproximar também Guillaume Apollinaire e Fialho de Almeida pode parecer surpreendente. Realmente, vários pontos separam os poetas que não se conheceram: a língua, a cultura, a época e o país no qual eles nasceram. No entanto, a poesia desses grandes autores apresenta importantes similitudes que é interessante colocar em ênfase. A melancolia, a morte, desilusão amorosa e o gótico não ficaram apenas presos em Byron. A adoção de uma postura transgressora por parte de Álvares de Azevedo, explica, em princípio, parte de sua obra, notadamente diversa de seus contemporâneos. O que se pode observar é que ele possui uma fascinação pelo novo, o que, de certa forma, dificultou a compreensão da crítica do século XIX, atribuindo a inovação a sua imaturidade, visto que boa parte de sua escrita está marcada pela rebeldia, própria de um poeta jovem que busca definir seu estilo. O espírito jovial e inovador de Azevedo fazem com que ele se inspire no byronismo como elemento que proporciona a manifestação da irreverência, da rebeldia, da transgressão, da insatisfação e da ironia que, no dizer de Hildon Rocha (1956, p. 39)<sup>64</sup>, são “as manifestações de sua veia poética – irônica e não hilariante – já trazem outra marca, nítida e poderosa como as que nele mais o seja.

Fialho, assim como Byron, escreveu críticas literárias contundentes, a maioria delas apresentando a vida urbana e o fascínio provocado pela boemia da cidade, mas é em seus contos que se pode perceber todo seu poder de observação e de análise, apresentando um autor disposto a denunciar tudo o que havia de medíocre na civilização burguesa e que se mantinha oculto sob o véu de uma moralidade que há muito não era respeitada pela sociedade. A morte inevitável, crítica ao sistema, são algumas das semelhanças com Byron, onde o autor é capaz de mostrar as mazelas de uma sociedade sacrificada e empobrecida pelos problemas políticos e sociais por que passava, aliada à presença de ambientes pouco explorados como cemitérios, becos sombrios, hospitais e tabernas. É justamente em seus contos que os dramas humanos atingem o máximo de intensidade, aflorando sentimentos que provocam intensa dor. Dessa forma, Fialho

---

<sup>64</sup> ROCHA, Hildon. O poeta e as potências abstratas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956.

mostra que, diante da miséria e do ambiente degradante, só caberia à mulher o papel de mãe lutadora que tenta criar os filhos ao lado de um marido, na maioria das vezes, violento. As que se desviavam desse caminho, só restava a prostituição e, conseqüentemente, a morte.

O sarcasmo, envolta com o acesso de cinismo e desvario, foi de fato, uma atitude romântica – a influência de Byron. O que se encontra a nossa disposição, porém, revela qual seria a recepção desse tipo de literatura "byroniana" em nossa imprensa acadêmica, a tomar por exemplo as pesadas críticas feitas aos seguidores brasileiros do Lord inglês. Antonio Joaquim de Macedo Soares, fazendo a apreciação de um livro de poemas do tempo (*Sombras e Sonhos*, de João Alexandrino Teixeira de Melo)<sup>65</sup>, lamentava "a terrível moléstia a que Byron ligava o seu nome" e que contaminava a imaginação dos jovens, despertando um espírito revolucionário e individualista que fazia com que "a família per[desse] sua expressão com o perdimento de seus infáveis enlevos". E que "querer representar pela poesia imundícies e torpezas, só a título de realidades da vida comum, é reconhecer como única fonte de arte a natureza exterior, como único recurso do gênio a imitação"<sup>66</sup>. Outro texto, de um anônimo, é ainda mais duro em sua condenação ao byronismo. Para o autor de três artigos intitulados "Anarquia moral"<sup>67</sup>, o drama e o romance teriam influenciado negativamente a sociedade francesa e estavam começando a fazer o mesmo no Brasil (leia-se a Revolução de 1848...). A moda de Byron nesses países teria levado "ao vulgo" a ideia de blasfêmia contra Deus e a sociedade.

A melancolia domina o espaço poético; os dois autores parecem transcrever em versos sua agonia. Ambos cantam o amor infeliz e o associam à criação da poesia. A melancolia tenta, logo, fazer seu luto do objeto amado, pois "o ego deve ter superado a perda do objeto (ou seu luto pela perda, ou talvez o próprio objeto)." (FREUD, 1974, p.

---

<sup>65</sup> Antonio J. de Macedo Soares, "Ensaio de análise crítica: IV - José Alexandre Teixeira de Melo, *Sombras e Sonhos*", in: *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, nova série, n.6, set/1859, p. 87-94, apud José Aderaldo Castello, *Textos que Interessam à História do Romantismo*, Vol. II (revistas da época romântica). São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960, P. 76-87.

<sup>66</sup> José Aderaldo Castello, op. cit, p. 80-81.

<sup>67</sup> Todos esses artigos saíram, anônimos, na *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, respectivamente: "Anarquia moral: I": 11ª série, n.3, jun/1861, p. 45-48; "Anarquia Moral: II": 11ª série, n.4, jun/1861, p. 62- 64; "Anarquia Moral: III": 11ª série, n.6, set/1861, p.95-96, apud José Aderaldo Castello, op. cit.

288)<sup>68</sup>. Nesse caso, um trabalho de aceitação da ideia de que o objeto perdido não mais existisse, tornaria possível o afastamento da libido deste objeto reinvestindo-a em outro. Mas, o processo pelo qual o luto se faz difere da melancolia, pois aquele se liga a uma perda real e a melancolia a uma perda simbólica. Sabemos que Apollinaire se diz mal-amado e parece se comprazer dessa posição. Em suas poesias, ele expressa constantemente esse sentimento de se considerar um ser eternamente rejeitado. O melancólico tende a repetir essa situação e a se sentir um objeto abandonado. A angústia eternamente sentida pelos dois poetas, ligada à tristeza delineada por esta constatação, encontra-se associada ao sentimento do homem confrontado à solidão e ao anonimato das ruas deste mundo. A perda do objeto amoroso está associada à fatalidade, à falta de sentido do ser e à componente contraditória entre a vida e a morte.

Ao se deslocar “para trás, procurando expurgar o caos, a desordem e o terror que ali pudessem ser encontrados” (BENZAQUEN, 1988, p. 41)<sup>69</sup>, a narrativa gótica teria se posto na contramão do movimento do progresso, voltado para olhar e caminhar para adiante. Assim, como também defende David Punter (1996, p. 52), o Gótico constituiu-se como um modo discursivo capaz de interpretar ficcionalmente esse passado obscuro, face às incríveis transformações do presente setecentista:

O advento da industrialização, a migração em direção à cidade e a padronização do trabalho em fins do século XVIII instituíram um mundo no qual os modos antigos e “naturais” de administrar a vida individual – as estações, o clima, as leis simples das permutas – tornaram-se cada vez mais irrelevantes. Os indivíduos são agora induzidos a atividades que só fazem sentidos como partes de algo muito maior, e muito menos facilmente compreensível como um todo. O indivíduo passa a se entender fundamentalmente ao sabor de forças que escapam ao entendimento. Sob tais circunstâncias, não surpreende o aparecimento de uma literatura cujos temas centrais sejam paranoia, manipulação e injustiça, e cujo projeto central seja compreender o inexplicável, o tabu, o irracional. (PUNTER, 1996, p. 112.)<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> FREUD, Sigmund. *Metapsicologia*. Traduzido do alemão e do inglês por Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

<sup>69</sup> BENZAQUEN, Ricardo. *Ronda Noturna; Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, I, 1988. p. 28-54.

<sup>70</sup> PUNTER, David. *The Literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.

O passado, contudo, exatamente por desconhecido e alheio, continuava interferindo no presente, como foi sintetizado por Leslie Fielder (1960, p. 131)<sup>71</sup> em uma frase epigramática: “O passado, mesmo quando morto, especialmente quando morto, poderia continuar a causar danos”. Eis uma doença moderna: olhar para o passado com desprezo, descrença ou horror. As narrativas góticas seguem pujantes no mundo contemporâneo porque não nos deixam esquecer dos riscos de negligenciar o passado.

---

<sup>71</sup> FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Urbana-Champaign: DalkeyArchive Press, 1997.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Arlenice. *O banquete para Caliban: Edição comentada de Noite na taverna de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Selinume, 1993.

ALMEIDA, Fialho de. 1922. *Quatro Épocas*, in *Contos*. 6.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livraria Clássica.

\_\_\_\_\_. *Contos*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1988.

ALVES, C. *A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna*. In: *Itinerários*. 2004.

AMORIM, S. V. S. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

APOLLINAIRE, G. *Alcools*. Paris: Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. *Œuvres poétiques*. Ed. par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

ARNOLD, Matthew. *Stanzas from the Grande Chartreuse* (1855) I.133. The Oxford dictionary of quotations, PARTINGTON, Angela (ed), revised fourth edition. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.

ASSUMPCÃO, Gislaïne Cristina. *Ritmo e significância nas traduções dos poemas de Guillaume Apollinaire*. 2017. 98 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

AZEVEDO, Álvares. Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. *Noite na Taverna*. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/noitenataverna.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/noitenataverna.pdf). Acesso em: 28 set. 2020.

AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna e Macário*. Coletânea Clássicos Todos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BALDWICK, Chris (ed.). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Cary, North Carolina, USA: Oxford University Press, 1993.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil - Traduções*. São Paulo: Editora Ática, 1974.

BENZAQUEN, Ricardo. *Ronda Noturna; Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: I, 1988.

BERNARDO, Tais Gonçalves. *A presença da fábula, do lirismo e da narrativa em Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée de Guillaume Apollinaire*. 2008. 121 f. Dissertação

(mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Available at: <<http://hdl.handle.net/11449/91588>>.

BYRON, George Gordon, Lord. *Beppo: uma história veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Ltda, 1989.

CALIXTO. *A literatura negra ou de terror em Portugal*. Lisboa: Fac. de Letras da Univ. 1955.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <https://www.culturaacademica.com.br/catalogo/a-literatura-fantastica-caminhos-teoricos/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997.

CAMPA, Laurence. *Apollinaire Biographies Gallimard*. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://storage.googleapis.com/cantookhub-media-edem/dc/f3b76d76d4da9f05865e58e12cad8ae5f73b66.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2023.

CAMPA, L. *L'Esthétique d'Apollinaire*. Paris: Sedes, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. *Eça & Machado: conferências e textos das mesas redondas do Simpósio Internacional Eça & Machado*, setembro de 2003. EDUC-Editora da PUC-SP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira: resumo para principiantes*. São Paulo: Humanitas, 1997.

CAVALCANTE, Maria. A presença do Byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo (*The presence of Byronism in Álvares de Azevedo's literary production*). RevLet -Revista Virtual de Letras, [s.l.], v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/37.pdf>.

CHIANCA, Karina. *O Amor, O Lirismo e a Melancolia em Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes*. João Pessoa: Editora Ufpb, 2016. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/80>. Acesso em: 22 fev. 2023.

COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor: Fialho e as correntes do seu tempo*. Lisboa: Moraes, 1977.

DÉCIO, João. *Introdução ao Estudo do Conto de Fialho de Almeida*. Coimbra: Suplemento de Brasília, 1969.

FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. New York: Vintage Books, 1994.



FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Urbana-Champaign: DalkeyArchive Press, 1997.

FOUCAULT, As palavras e as coisas, p.434. *La mort qui ronge anonymement l'existence quotidienne du vivant, est la même que celle, fondamentale, à partir de quoi se donne à moi-même ma vie empirique*» (FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, p. 326).

FREUD, Sigmund. *Metapsicologia*. (Traduzido do alemão e do inglês por Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GALVAO, Walnice Nogueira. *Pesadelos em literatura*. Rev. bras. psicanál, São Paulo, v. 49, n. 2, p. 128-140, jun. 2015. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2015000200012&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2015000200012&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 25 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. *Romantismo das trevas*. Teresa, [S. l.], n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 13 mar. 2023.

GROOM, Nick. *The gothic; a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JUNIOR, Raymundo Magalhães. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*, São Paulo: LISA-Livros Irradiantes 1971.

LOPES, Oscar, 1987, *Entre Fialho e Nemésio*, 1º vol, IN/CM, Lisboa.

MARCHAND, Leslie A. "Lord Byron". Encyclopedia Britannica, 18 de janeiro de 2023, <https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>. Acessado em 17 de março de 2023.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: Librairie José Corti, 2000.

MONTEIRO, Jaci. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. "Um sussurro nas trevas": uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. São Paulo, 2010, 187 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Byron e os românticos brasileiros*. Scripta, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 143-159, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6137263.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2023.

PEIXOTO. "A originalidade de Álvares de Azevedo". In: Revista Nova. 1931.

PESSOA, Fernando *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

PUNTER, David. *The Literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.

PUNTER, *The history of literature of terror*. 1991.

RAMOS, D. C.; REIS, W. V. dos; CASTRO, J. G. de O. Literatura fantástica: o horror e o romantismo de Álvares de Azevedo. *Revista de Letras - Juçara, [S. l.]*, v. 2, n. 1, p. 278-297, 2018. DOI: 10.18817/rlj.v2i1.1585. Disponível em: <https://uema.openjournalsolutions.com.br/portal/index.php/jucara/article/view/1585>. Acesso em: 7 fev. 2023.

RAMOS, Maria Beatriz Jacques. *Psicanálise e literatura: Noite na Taverna*. *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte, n. 29, pág. 97-106, conjunto. 2006. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372006000100015&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100015&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 16 abr. 2023.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*, Lisboa/São Paulo, v. 2, n. 0, p. 15-16, 2000.

ROCHA, Hildon. *O poeta e as potências abstratas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956.

\_\_\_\_\_. *O poeta e as potências abstratas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956.

RUTHERFORD. Andrew (org.) *Byron: the critical heritage* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970.

SAMPAIO, P. I. M. de; PINTO, P. A. *Byron e o byronismo no centro da epistémê moderna*. *Cadernos de Ética e Filosofia Política, [S. l.]*, v. 2, n. 35, p. 153-170, 2019. DOI: 10.11606/issn.1517-0128.v2i35p153-170. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/162261>. Acesso em: 21 mar. 2023.

SANTOS, Rubens Pereira dos. *Poetas Românticos Brasileiros*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

SILVA, Luciana Fátima da. *Álvares de Azevedo: o poeta que não conheceu o amor foi noivo da morte*. São Paulo: Annablume, 2009. 59 p. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/%C3%81lvares\\_de\\_Azevedo.html?id=l4o7jJwITwIC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/%C3%81lvares_de_Azevedo.html?id=l4o7jJwITwIC&redir_esc=y). Acesso em: 17 mar. 2023.

VASCONCELOS, “*Romance gótico: persistência do romanesco*”. In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. 2002.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. \_\_\_\_\_. E.T.A. Hoffmann e Álvares de Azevedo: um encontro na noite. [http://members.tripod.com/volobuef/pesq\\_noite.htm](http://members.tripod.com/volobuef/pesq_noite.htm) (consultado em 03/11/2004).

ZEMBRUSKI, Soeli Staub. *A tradução da ironia em Don Juan de Lord Byron: uma análise dos fragmentos traduzidos ao português do Brasil*. 2013. 226 f. Tese

(Doutorado) - Curso de Centro de Comunicação e Expressão, Tradução e Interpretação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/123074>. Acesso em: 13 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. *Um outro Byron no Brasil: A tradução de Paulo Henriques Britto*. 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91082/262182.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 jan. 2023.