

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LETRAS

Pablo Natan de Mello

**A PERSPECTIVA DA MORTE EM POEMAS DE ÁLVARES
DE AZEVEDO**

Passo Fundo

2019

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LETRAS

**A PERSPECTIVA DA MORTE EM POEMAS DE ÁLVARES DE
AZEVEDO**

Pablo Natan de Mello

Monografia apresentada ao curso de Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, campus Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em Letras.

Orientador: Ivânia Campigotto Aquino

Passo Fundo

2019

“Se estou condenado,
não estou somente condenado à morte,
mas também a defender-me até a morte.”

Franz Kafka

Aos meus familiares, amigos, alunos e a literatura. Agradeço, também, a minha orientadora Ivania por todo suporte e paciência na realização desse projeto. Obrigado Machado, Alúcio, Kafka, e ao meu maior mentor, Maneco.

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
1. ROMANTISMO PELO MUNDO.....	10
2. O MEDO E O FASCÍNIO PELA MORTE.....	18
3. A VIDA E AS OBRAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	29
3.1. BIOGRAFIA.....	30
3.2. INFLUÊNCIAS.....	33
3.3. A PRESENÇA DA MORTE NOS POEMAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	37
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
5. REFERÊNCIAS.....	48
6. ANEXOS.....	51

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco a análise dos poemas “Se eu morresse amanhã”, “Adeus, meus sonhos!” e “Porque mentias?”, de Álvares de Azevedo, poeta da Segunda Geração do Romantismo Brasileiro, sob a perspectiva da morte, pontuando onde ela se encontra nesses textos e como o escritor a retrata em seus versos. Estruturalmente, o estudo aborda o começo do movimento literário romântico, que se iniciou na Europa, até as gerações brasileiras, dando sequência ao estudo do fascínio e o medo que o homem sente da morte, tema principal dos poemas azevedianos. Para constituir a base teórica do trabalho, recorreu-se aos estudiosos Carpeaux (1962), Bosi (1975), Coutinho (2001), Bauman (2008) e Ariès (2012), dentre outros.

PALAVRAS CHAVE: Romantismo. Álvares de Azevedo. Morte.

RESUMEN

Esta investigación tiene como enfoque el análisis de los poemas “Se eu morresse amanhã”, “Adeus, meus sonhos!” y “Porque mentias?”, de Álvares de Azevedo, poeta de la Segunda Generación del Romanticismo Brasileño, bajo la perspectiva de la muerte, puntuando donde ella se encuentra en esos textos y como el autor la retrata en sus versos. Estructuralmente, el estudio aborda el comienzo del movimiento literario romántico, que se inició en Europa, hasta las generaciones brasileñas, dando continuación al estudio de la fascinación y el miedo que el hombre siente de la muerte, tema principal de los poemas azevedianos. Para constituir la base teórica del trabajo, se recurrió a los estudiosos Carpeaux (1962), Bosi (1975), Coutinho (2001), Bauman (2008) y Ariès (2012), entre otros.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo. Álvares de Azevedo. Muerte.

INTRODUÇÃO

O Brasil, desde a sua colonização, vem sofrendo influências de outras países, seja na economia, cultura, até mesmo na fala. Com a literatura, não foi diferente. O primeiro indício da Literatura Brasileira se deu devido ao fato de os portugueses terem achado o Brasil em 1500; Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral, informou, por meio de uma carta ao rei D. Manuel I, as belezas e os costumes incomuns encontrados nas terras indígenas. E foi assim que a Literatura Brasileira começou a tomar forma.

Mesmo havendo duas manifestações literárias – o Quinhentismo e o Barroco – e o Arcadismo sendo o marco inicial do sistema literário brasileiro, o Romantismo foi a primeira escola literária propriamente dita como brasileira, pois as que antecederam recebiam influência somente de Portugal, nossos colonizadores. A escola romântica, junto com características de praticamente toda Europa, trouxe junto a essência brasileira em cada geração.

O Romantismo brasileiro, com início em 1836, é dividido em três gerações – as quais serão aprofundadas na sequência – e uma delas vem carregada de influências de diversos poetas europeus, repletas de características marcantes em relação a esses autores, e ao mesmo tempo com um toque de brasilidade. A Segunda Geração do Romantismo no Brasil tem como particularidades o pessimismo, fuga da realidade, frustrações amorosas e a busca pela morte. Diante disso, o trabalho apresentado a seguir tem como objetivo analisar onde a morte está presente nos poemas de Álvares de Azevedo, principal poeta dessa geração, segundo suas influências e características literárias.

A presente monografia encontra-se estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Romantismo pelo mundo”, traz um pouco do contexto histórico do movimento literário romântico em diversos países da Europa, como iniciou-se, quais seu principais poetas, características, motivos pelo qual esse movimento surgiu e seu impacto na literatura brasileira.

O segundo capítulo, “O medo e o fascínio pela morte”, aborda, de forma breve, o conceito da morte segundo alguns teóricos, o contexto histórico dela e como essa se tornou algo tão temível para o ser humano.

Já no terceiro capítulo, “Álvares de Azevedo”, constam três tópicos. O primeiro, intitulado “Biografia”, refere-se, sucintamente, à história de Álvares de Azevedo, seus feitos, características literárias e morte. O segundo, “Influências”, fala sobre quais autores o Álvares de Azevedo levou como influência para produzir as suas obras, e, também o que alguns teóricos dizem sobre esse paralelo. Por fim, o terceiro, “a presença da morte nos poemas de Álvares de Azevedo”, traz a análise feita a partir dos poemas do autor estudado, mostrando onde a morte se encontra dentro das suas obras e o porquê dela estar determinada ali.

1. ROMANTISMO PELO MUNDO

Segundo Otto Maria Carpeaux (1962, p. 1652), o Romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o Classicismo: defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional.

O Romantismo é o resultado que surgiu devido à decorrência de dois grandes movimentos que moveram as estruturas sociais, culturais e trabalhistas na Europa: a Revolução Industrial, iniciada em meados do século XVIII, na Inglaterra, e a Revolução Francesa, ocorrida no final do século XVIII. Esses acontecimentos produziram, na Europa inteira, uma profunda emoção, assim, exprimindo-se para uma literatura voltada para o sentimental.

Seguindo a linha de raciocínio de Carpeaux (1962), essa escola literária apareceu com um grande impacto apresentado para a sociedade; porém, em cada canto da Europa, ele teve um ponto de partida. Na França, o que deu início a esse movimento foi a pré-revolução. Antes da Revolução Francesa, o país vivia uma realidade de monarquia absolutista, imposto devido às relações feudais, influência religiosa da Igreja Católica na sociedade e na cultura, e a escravidão dos camponeses. Diante dessa realidade, grupos políticos de esquerda, com o apoio dos camponeses e das grandes massas do país, se uniram para tentar alcançar uma mudança. Assim, os ideais iluministas tomaram conta da França. O ponto de partida alemão foi o pré-romantismo, período que se estendeu ao longo do séc. XVIII, representando uma atitude contra o classicismo, que dominou a literatura por séculos. Já o ponto de partida inglês foi a contrarrevolução.

Mesmo diante dessas distinções, as correntes românticas acabam se misturando. Essa literatura tinha como característica ser mais nacional e original que o classicismo. No entanto, devido a essa mistura, ela acabou se tornando mais internacional do que o desejado, em consequência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou, e da atividade febril dos tradutores (CARPEUX, 1962).

O Romantismo surgiu em diferentes momentos na Europa, havendo uma quebra ao classicismo, que se evoluía a favor de poucos privilegiados que conseqüentemente veio a

introduzir um novo projeto literário, com o expressar das ideias políticas culturais de um povo. Então, as obras românticas passaram a não ser mais focadas na nobreza, ou algo isolado da sociedade, mas sim como liberdade e autonomia prevendo a abertura para o ingresso de um novo público leitor e escritor. Esse acabou desenvolvendo uma linguagem diferenciada, envolvendo não apenas a literatura, mas sim a pintura, a música e o teatro como expressões universais, com a arte literária e a cultura como um todo se desprendendo dos modelos clássicos, arcaicos.

O crítico literário brasileiro Afrânio Coutinho (2001) explica que o surgimento das mudanças com o novo projeto romântico, que despertam para diferentes publicações artísticas, que evidentemente veio aumentar o público leitor, modificando o antigo cenário no qual as publicações estavam limitadas a um público de privilegiados. Agora se utilizando de termos relativistas com o contato mais direto, e a valorização da natureza, a vida selvagem proporcionando o refúgio do mundo real e fantasioso. “Seu impulso básico é a fé, sua norma a liberdade, suas fontes de inspiração a alma, o inconsciente, a emoção, a paixão [...] procura idealizar a realidade e não reproduzi-la” (COUTINHO, 2001, p. 143), um sonho que vai se realizando distinguindo do inconformismo e da insatisfação.

De acordo com Carpeaux (1962), o Romantismo Alemão iniciou através das obras dos irmãos August e Friedrich Schlegel, também com Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, mais conhecido como Novalis, um dos mais importantes e representantes do movimento romântico da Alemanha. O dramaturgo Ludwig Tieck e os filósofos Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling também foram responsáveis pela propagação desse novo movimento.

O Estilo Romântico acabou se estendendo por todo o país, atingindo todos os campos artísticos da época, como a poesia e literatura, através de Goethe e Schiller, a música com a presença de Beethoven e Brahms, além da filosofia e das artes plásticas. O movimento alemão é considerado o mais fiel a sua real idealização, não só por ter dado origem aos demais, mas também por possuir características metafísicas e transcendentais. O Romantismo estabeleceu uma doutrina dos gêneros com base no conceito de literatura como produto da “individualidade criadora e da inspiração subjetiva” (Coutinho, 1987, p. 738).

Repudiando a razão, a qual seria um discurso onde apenas prevalecia o lado racional, os poetas acabam quebrando essa barreira, abrindo espaço para que mais de uma voz fosse então expressada. Isso significa que, por exemplo, uma obra é somente considerada “arte” se

esta for capaz de atingir reflexões. Sendo assim, a criação artística livre proporcionou sentidos mais abstratos de compreensão lógica, emoções que não podem ser vistas, mas que se fazem presentes no plano universal. E, também, há uma grande expressão do “Eu” e da “Morte”, e esses fascínios são adaptados ao movimento através da órbita introspectiva, cheia de mistério e possibilidades, oferecendo múltiplas visões de realidade, valendo a interpretação de cada um (FEDELI, 2005).

Enquanto isso, na Inglaterra, ainda em 1742, Edward Young publica, em contradição ao cenário neoclássico, *Pensamentos Noturnos*, uma obra melancólica que dá início ao período do “Pré-Romantismo”. Porém, a literatura romântica britânica iniciou-se, de fato, com a publicação de *Castelo de Otranto*, do poeta Horace Walpole. E, então, acaba sendo introduzido na literatura inglesa um novo gênero literário de ficção: o romance gótico ou novela gótica.

Os autores William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge escreveram *Baladas Líricas*, o grande marco do Romantismo Inglês e acabaram sendo influências e referências para autores como John Keats, Percy Shelley e George Gordon Byron, mais conhecido como Lord Byron. Outro autor que se destaca no Romantismo Inglês é o poeta e pintor William Blake. Com um olhar sombrio e apocalíptico, é o criador do Romantismo dito maldito e paradoxal, fundindo temas como libido, instinto de morte, amor e até mesmo vampirismo como no poema *A Rosa Doente*.

Para Carpeaux (1962 p. 1721), de três pontos de partida saiu o chamado “romantismo”: do grupo alemão de Iena, da emigração francesa e do distrito dos lagos ingleses. É costume distinguir um romantismo medievalista e conservador e outro liberal e revolucionário, e identificar o primeiro com o romantismo alemão e o segundo com o romantismo francês, ao passo que, na Inglaterra, se nota a presença das duas tendências.

Já para Nicolai Hartman (1983, pp. 189-190) "O Romantismo não tem dogma, nem princípio, nem objetivo, nem programa, nada que se situe dentro de um pensamento definido ou de um sistema de conceitos (...) O Romantismo é uma atitude vital de índole própria e nisso reside a impossibilidade de determinar conceptualmente a sua essência".

A distinção do Romantismo introduzido na Europa não é exata, leva a estabelecer conjuntos de todo incoerentes, como “Lamartine, Hugo, Vigny, Musset”, ou “Byron, Shelley e Keats”. Para evitar essas confusões, seria preciso fazer cortes transversais, segundo critérios

estilísticos e ideológicos (Carpeaux, 1962, p. 1722). Contudo, há um corte nítido dentro do movimento, o “Mal-do-século”, no qual se encontram os classicistas Byron e Leopardi, os sentimentais Musset e Lenau e os utopistas estéticos Shelley e Slowacki.

Não basta, portanto, distinguir um movimento conservador, partindo de Johann Gottfried von Herder ou Edmund Burke, e outro movimento sentimental e revolucionário, partindo de Rousseau. Age, dentro do Romantismo, um terceiro aspecto, de feição classicista, exprimindo-se como humanismo dentro do romantismo conservador, e como oposição aristocrática dentro do romantismo liberal e revolucionário. Prestando atenção às várias combinações entre esses elementos, é possível conservar aquela distinção fundamental entre o romantismo conservador ou de evasão e o romantismo liberal e revolucionário, modificando-se, no entanto, devidamente.

Dentro do Romantismo de evasão, distingue-se um movimento medievalista e nacionalista, inspirando-se em Burke e Herder, exprimindo-se principalmente pelo gênero do romance histórico e pelo interesse na poesia popular e folclórica; e um movimento humanista, principalmente no conservadorismo alemão e dinamarquês, e que toma entre os ingleses a feição de uma renascença da poesia elisabetiana. O sentimentalismo “romântico” revela as suas origens místicas, produzindo uma literatura de baixo ou alto evasionismo, de novelística “gótica” ou de poesia simbólica.

Já no romantismo liberal e revolucionário, o “humanismo” é representado pelos classicistas-pessimistas, que não convém confundir com os pessimistas sentimentais, os poetas do “Mal-do-século”, e entre estes estão posicionados os desesperados por motivos nacionais, sobretudo nas nações eslavas. Mas não pertencem a este grupo os messianistas poloneses, que, por sua vez, se aproximam do utopismo místico de um Shelley ou dos transcendentalistas norte-americanos, a combinação desse utopismo com elementos rousseauianos leva ao romantismo revolucionário dos franceses.

Segundo Carpeaux (1962, p. 1723), todas essas distinções são puramente esquemáticas e não representam, de modo algum, o movimento dialético das ideias e formas. Só servem para classificar, de qualquer maneira, a imensa e multiforme riqueza poética do chamado Romantismo. E torna-se cada vez mais claro que essa palavra “romantismo” não tem nenhum sentido definido, nem sequer cronológico – é apenas o nome ambíguo de um capítulo da história literária.

Durante a primeira metade do século XIX a literatura europeia foi dominada por três poetas ingleses: Shakespeare, Scott e Byron. A influência de Shakespeare foi a mais permanente e a de Scott mais extensa e, também, talvez, mais profunda do que a de Byron. Mas pode-se afirmar, sem exagero, que nunca um poeta impressionou tanto os seus contemporâneos como o Lord excêntrico. Byron apareceu como um meteoro; e desapareceu como um meteoro.

Lord Byron teve uma vida pessoal bastante conturbada, na juventude foi acusado de abuso sexual pela prima, homossexualidade e, também, foi um dos primeiros escritores a descrever os efeitos do ópio. Byron, até então poetastro de versos classicistas, maltratado pela crítica, em um momento do ano de 1812, obteve fama através dos dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* e também a partir da sua longa meditação poética sobre uma viagem pela Espanha, Grécia e Albânia, com descrições magníficas das paisagens mediterrâneas, com o “eu” melancólico, revoltado e misterioso do poeta no centro, acabando por encantar a Inglaterra e a Europa inteira.

Nos seus poemas narrativos sempre estava voltando a um herói de um passado desconhecido, lutando contra a melancolia funesta, talvez consequência de um crime misterioso ao qual só se alude, desgraçando as pessoas e, sobretudo, a mulher amada, e desaparecendo como aparecera. Paulo Henriques Britto afirma:

Porém ao lado do jovem poeta ultrarromântico que se tornou irremediavelmente ilegível, há um outro Byron: O Byron da maturidade (...) que, embora em seu tempo não tenha alcançado a popularidade das narrativas românticas que o autor publicou no início da carreira, hoje tem seu mérito reconhecido pela crítica. É o caso principalmente de Don Juan, universalmente considerado uma obra-prima, que serviu a Púchkin de modelo para seu romance em versos *Ievguêni Oniéguin*. E a menção a Púchkin – como a que já fizemos a Goethe – mostra que Byron teve um impacto poderoso não apenas sobre epígonos, mas também sobre gênios incontestáveis. No entanto, o legado mais duradouro de Byron não está nos seus livros, e sim na sua atitude em relação à sua própria obra e sua própria vida: a ideia de que a vida e a arte estão indissolivelmente ligadas. (BRITTO, 2003, p. 12).

No sombrio drama lírico *Manfredo*, o herói sinistro vai para o Inferno. Não era difícil identificar a personagem da obra com o poeta. Byron, que sabia a fundo sobre a arte de encenar, se esforçou muito para manter a aureola lendária em torno de sua cabeça bela e

pálida de um nobre Lord, rebelde contra as convenções morais da sua terra, excluído da sociedade humana por um crime misterioso, cometido no passado, falava-se de relações incestuosas com sua meia-irmã e o divórcio repentino, exigido pela lady Byron, passou a confirmar os boatos de sua orientação sexual.

Depois do divórcio, Byron passou a viver na Itália, entregando-se a orgias fabulosas que roubaram o sono das mulheres da Europa inteira, obtendo a fama obscena de devasso. Também se soube do amor que ele tinha pela condessa Teresa Guiccioli, dos seus nobres esforços a favor da liberdade dos italianos. Nota-se que o poeta melancólico encontrou a saída do seu desespero na ação generosa: armou uma expedição militar para ajudar a guerra de libertação dos gregos contra os turcos, e morreu como um herói. Carpeaux (1962, p. 1869) diz que “nunca um poeta foi tão famoso quanto Byron; mas como um meteoro aparecera essa glória, e como um meteoro desapareceu. Byron continua um dos nomes mais célebres da literatura universal; (...)”.

De início, a repercussão da poesia byroniana foi diferente na Inglaterra e na Europa continental. Os ingleses repudiaram a “depravação moral” de Byron, todavia ao mesmo tempo enalteciam a poesia que Shelley, Keats, Tennyson e Browning lhes ofereciam. Os inúmeros byronianos franceses, alemães, italianos, espanhóis, poloneses e até mesmo os brasileiros tempos depois, tinham características gritantes em relação a Byron, desesperados, pessimistas, ou irônicos, imitando seus gestos poéticos. Para a Europa toda, menos a Inglaterra, Byron criou um novo tipo de poeta, até mesmo um novo tipo de homem, admirado e imitado. Com o tempo, os ingleses acabaram por aceitar os feitos de Lord e o incluíram entre os grandes excêntricos de que a nação produziu. Porém esqueceram a sua poesia. Na poesia inglesa moderna e atual não há o mínimo de vestígios da sua influência. Quando é discutido sobre valores poéticos, o seu nome nunca é mencionado. Os ingleses já não se impressionam mais com as atitudes de Byron, a melancolia patética e a devassidão desesperada, a eles, lhes parece falso, ridículo. Em compensação, embora as suas obras já não continuem sendo lidas, conservam a sua fama. Na França, na Alemanha, Byron é sempre citado ao lado de Shakespeare, o que nenhum inglês admite.

A poesia inglesa autêntica consiste na reprodução de visões emocionais pela música verbal, e a poesia de Byron não entrava nesse quesito. Na obra byroniana não se encontra peça alguma de lirismo puro, sempre foi voltada para a poesia narrativa, na qual, aliás, os assuntos românticos não chegam a esconder a qualidade do verso byroniano. A inteligência

poética de Byron não se eleva acima do lugar-comum descritivo e melancólico. Não nos transmite uma visão da vida ou do Universo, mas sim uma representação retórica, às vezes bombásticas, da sua própria pessoa.

Carpeaux (1962, p. 1870) diz que:

Byron não é propriamente classicista nem propriamente romântico, é um classicista contaminado pelo romantismo. Romântica é apenas a sua personalidade, na qual há muito Rousseau e Chateaubriand. É uma encarnação de René. É um romântico que só sabia exprimir em versos classicistas, assim como Alfieri fora em pré-romântico, só capaz de exprimir-se em tragédias classicistas, ambos aristocratas rebeldes (CARPEAUX, 1962).

O byronismo europeu não é um estilo, é uma atmosfera, uma mentalidade, uma atitude em face da vida e da poesia. Fala-se em “Mal-do-século”, no entanto ninguém ou quase ninguém pensava em imitar o estilo de Byron, mas sim o gesto, a fronte pálida reclinada na mão, o olhar para longe onde há mulheres para amar e corromper, povos a libertar. Foi esse seu jeito devasso e ao mesmo tempo benevolente que conquistou o mundo.

Lord Byron, com seu pessimismo, foi um dos maiores influenciadores da geração romântica mundial, sendo referência para outros escritos tão grandiosos quanto ele. Os poetas, fartos de tanta mesmice, cheios de sentimentalismo, viram em Byron uma forma de poder se expressar, imitando ao máximo seus traços poéticos. E, no Brasil, não deixa de ser diferente, seus traços poéticos estão todos concentrados na segunda geração romântica brasileira.

A propósito, o Romantismo, no Brasil, é dividido em três gerações, e cada uma delas segue com suas características e autores distintos umas das outras.

O movimento romântico brasileiro teve como marco inicial a publicação do livro de poemas de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), intitulado "*Suspiros poéticos e saudades*", em 1836. Nesse mesmo ano, é lançada em Paris, por iniciativa de Araújo Porto-Alegre, Torres Homem, Pereira da Silva e Gonçalves Magalhães, a *Revista Niterói*, que se torna uma espécie de porta-voz das novas ideias românticas no Brasil.

A primeira geração do Romantismo no Brasil é caracterizada pelo Indianismo e Nacionalismo. O índio na literatura romântica é uma figura idealizada, e seu comportamento

reflete os modelos heroicos consagrados pela civilização europeia: nobre, valoroso, fiel e cavalheiro. Surge como um forte símbolo do nacionalismo romântico. Além disso, os escritores exploram temas como a natureza, o sentimentalismo, a religiosidade e o ufanismo, orgulho exagerado do local em que vive. Os autores buscam um retorno ao passado histórico bem como ao medievalismo. Nessa geração, merecem destaque os autores: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Teixeira e Souza, Araújo Porto-Alegre e José de Alencar.

Já a segunda geração é conhecida como a geração do “Mal do Século” ou “Ultrarromântica”. Marcada por aspectos negativos, as obras desse período são caracterizadas por temas como o egocentrismo, negativismo, pessimismo, a dúvida, desilusão, boêmia, exaltação da morte e fuga da realidade. Foi profundamente influenciada pela poesia do inglês George Gordon Byron, (1788-1824). Por isso, é muitas vezes chamada de geração “*Byroniana*”. Os principais escritores dessa geração foram: Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Junqueira Freire.

A terceira geração, conhecida como a “Geração Condoreira”, é caracterizada pela poesia libertária e social. Com isso, esse período está associado ao condor, águia da cordilheira dos Andes, com o intuito de expressar sua mais importante característica: a liberdade. Essa geração sofreu muita influência do escritor francês Victor-Marie Hugo (1802-1885), daí ser conhecida também como geração “*Hugoana*”. No Brasil, seus principais representantes foram: Castro Alves, Tobias Barreto e Sousândrade.

No Brasil, Byron teve bastante, senão a maior, influência em um grupo de poetas que constituem a segunda geração romântica brasileira, que utilizavam do pessimismo, negativismo e o sentimento em exagero para compor as suas obras. Entre eles, estão Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela, mas um dos nomes mais relevantes da segunda geração, que de fato, mais expressa o núcleo do pensamento romântico byroniano é Álvares de Azevedo, que será o objeto do estudo apresentado a seguir.

2. O MEDO E O FASCÍNIO PELA MORTE

Desde os primórdios da civilização, a morte é considerada um aspecto que fascina e, ao mesmo tempo, aterroriza o ser humano. Mesmo que as pessoas tenham consciência sobre a finitude da vida, esse assunto é evitado e visto de um modo pejorativo segundo os responsáveis pelas nossas primeiras experiências de socialização. A família, a escola, os encarregados pelo nosso crescimento, dificilmente introduzem esse tópico como uma de suas obrigações.

A morte e os eventos, até então abstratos, que a sucedem são, historicamente, fonte de inspiração e estudo para a filosofia e a religião, bem como uma inesgotável fonte de temores, angústias e ansiedades para os seres humanos. Além disso, tem inúmeros significados para a cultura humana. Devido a isso, Bauman (2008, p. 46) destaca que “todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte”. Nesse sentido, a morte torna-se inevitável, marcado por diversas simbologias. A única certeza que temos, um dos maiores medos do homem, é que a morte chega para todos, pois o restante que nos cerca acaba sendo relativo, mutável, trabalhado em cima de construções sociais.

A concepção social de morte é resultado de um extenso processo histórico, caracterizado por diversos sistemas econômicos e sociais, bem como por costumes que envolvem dimensões existenciais, subjetivas e espirituais. A forma como a morte é compreendida é dinâmica ao longo do crescimento e desenvolvimento humano. Desde a infância, o ser humano entra em contato com as perdas, contudo é a partir da adolescência que o real significado desta passa a ser mais nítido. A fase adulta é quando a pessoa começa a evidenciar tal fato como algo possível de acontecer, mas é na velhice que a possibilidade desse feito é aceitável, uma vez que tal etapa é encarada como a última do ciclo do desenvolvimento humano.

A professora do Departamento de Filosofia da USP, Olgária Feres Matos diz que “Há uma negação muito clara da finitude. Sobretudo porque os valores da sociedade de massa e de consumo são antagônicos à ideia de morte: o fetichismo da juventude eterna, os ideais de progresso, a acumulação de bens, a busca da imortalidade”. A ânsia por entender a morte é histórica. A humanidade procura explicações desde que começou a cuidar de seus mortos.

Allan Kellehear relata que nossa espécie começou a fazer isso a partir do final da Idade da Pedra. Porém, a forma em que eram arquitetados os rituais fúnebres ainda segue como uma grande incógnita e com poucas provas científicas. Conforme o autor, “os funerais intencionais e simbólicos anteriores a 30 mil anos são objeto de vigorosos debates, mas outros alegam que é possível documentar funerais de até 170 mil anos!” (KELLEHEAR, 2016, P. 53).

Edgar Morin (1988) afirma que os Neandertais já davam sepulturas aos seus mortos e que essa afirmação veio de Eugène Pittard, no livro *Histoire des premieres hommes*. Um excerto da citação diz que “não somente o homem de Neanderthal enterra os seus mortos, como também os reúne por vezes” (MORIN, 1988, P. 23). Diante disso, pode-se perceber que a crença dos cuidados do ser humano para com seus entes queridos quando mortos já era grande, dando sepulturas e rituais dignos, mas, a confirmação só veio a aparecer décadas depois. Kellehear afirma, ainda, que nossos conhecimentos sobre o ato de morrer foram construídos progressivamente durante milhares de anos, concepção que é confirmada pelo historiador Philippe Ariès (2014), que destaca que tudo relacionado ao nosso fim evoluiu a partir das pressões materiais e culturais da história humana.

O interesse pela morte, a tentativa de descobrir nela algum significado, começa a partir do momento em que começamos a cuidar dos nossos mortos, quando entramos em contato com algo relacionado a esse tema, fazendo com que surja inúmeras teorias e utopias sobre. No decorrer do percurso histórico da humanidade, a morte obteve diferentes formas e características dentro das mais diversas culturas, e devido a isso, há histórias inacreditáveis, repletas de fantasias. A morte é onipresente, ela vai e vem de diversas formas, nos choca, mas é difícil deixar de vê-la. A mídia cria um espetáculo ao redor dela, fazendo com que a pessoa tenha fascínio por esta. É nítida essa sedução, quando, por exemplo, as câmeras reproduzem execuções de prisioneiros de guerra, ou casos de acidentes transmitidos ao vivo.

O homem tem sede por esse assunto. Como diz o sociólogo britânico Allan Kellehear (2016, p. 37), esse sofrimento, essa “experiência filosófica de morrer produz muita reflexão teórica, arte, música, dança, teatro e trabalho acadêmico como reações meditativas à possibilidade humana da morte.” Ou seja, o homem utiliza dessa dor para passar o seu recado através da arte, seja concreta ou abstrata.

O ser humano é o único ser que, aparentemente, tem a consciência plena da própria finitude, e cabe a ele encarar isso de uma forma otimista ou pessimista. Sêneca (2017, p. 25) relata que “a maior parte dos mortais [...] lamenta a maldade da Natureza, porque já nascem

com a perspectiva de uma curta existência e porque os anos que lhes são dados transcorrem rápida e velozmente”. Isso significa que, os seres humanos já nascem e crescem sabendo que um dia sua vida terá um fim.

Terry Eagleton (2008, p. 12) diz que os humanos se distinguem dos outros seres pela capacidade de questionar sua existência. Somos criaturas para quem a existência é algo problemático. O homem é o único ser que confronta sua própria situação como uma dúvida, um dilema, a esperança, um dom. E isso não ocorre apenas porque a humanidade é ciente da sua finitude, talvez porque “os seres humanos sejam os únicos animais que vivam na sombra perpétua da morte” (EAGLETON, 2008, P. 12). Seguindo a linha de raciocínio de Eagleton, Bauman (2000, p. 39) aponta que “nem todos os homens devem necessariamente ‘viver para a morte’, como afirmou Heidegger, mas todos vivem à sombra da morte”. O filósofo polonês afirma que uma das maiores descobertas humanas foi a da fatalidade da morte, que ele chama de “universal, inevitável e intratável”, destacando que “o ser humano é a única criatura viva que sabe que vai morrer e que não há como escapar da morte” (BAUMAN, 2000, p. 39), e devido a ao fato de reconhecerem que são temporários, faz com que as pessoas tenham a necessidade de imaginar a eternidade.

Bauman (2008, p. 35-73) afirma que:

O “medo original”, o medo da morte (um medo inato, endêmico), nós, seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais, graças ao instinto de sobrevivência programado no curso da evolução em todas as espécies (ou pelo menos naquelas que sobreviveram o bastante e, portanto, deixaram registrados traços suficientes de sua existência).

Entretanto, Bauman (2008, p. 45) destaca que:

[...] somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele. Maurice Blanchot chegou a ponto de sugerir que, enquanto o homem sabe da morte apenas por ser homem, ele só é homem porque é a morte no processo do devir.

Já o sociólogo inglês Allan Kellehear (2016, p. 29-40) mostra que as afirmações sobre a consciência superior do ser humano perante os animais não são necessariamente verdadeiras e afirma que “nós somos animais, e os animais conhecem a morte. E, na ordem dessas coisas, somos retardatários até” (2016, p. 30). Segundo Kellehear, os animais não só têm consciência da morte como também conseguem reconhecê-la. O que nos diferencia dos animais, para o sociólogo, é o fato de imaginarmos a possibilidade de a morte ter algum significado que vá além da morte física, que é o que o autor chama de “a experiência social do morrer”.

A consciência de uma finitude é, portanto, algo relacionado apenas aos humanos. Essa consciência, por um lado, conforme afirma Heidegger (2005, p. 50), nos traz angústia, que pode se tornar pavor e/ou medo, pois nunca se sabe exatamente o momento em que a morte chegará, uma vez que ela é indeterminada.

No século XVII, Pascal (1984, p. 124), que achava que o homem era o mais fraco dos animais da natureza, mas era, porém, um animal pensante, afirma que “toda a nossa dignidade consiste, pois, no pensamento”. Para o filósofo, a ordenação do pensamento eleva o homem. E, por isso, podemos deduzir que pensar na morte, na chegada dela em algum momento de sua vida, é uma forma de fazer com que ela não seja tão temível quanto aparenta ser. Materializá-la faz com que possamos controlar a angústia que esta gera, ou seja, para o filósofo, ao pensarmos sobre a morte, poderíamos conter o medo que dela temos.

Minois (2003) afirma que o riso serve para nos consolar sobre a morte. Rimos para torná-la mais leve e aceitável. Entretanto, há um tipo de riso que, diferente do seu intuito habitual, representa a morte, o riso sardônico, sarcástico, este que provém do medo, pois “a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso” (MINOIS, 2003, p. 27). Para ele, esse tipo de riso era algo inquietante para os antigos porque não se sabia para quem ou onde era direcionado. “De quem e de que se ri? Não sabe-lo provoca mal-estar, como se esse riso viesse de outro lugar, do além, como uma ameaça imprecisa. Esse riso não exprime a alegria daquele que é sua ‘presa’, e muitos o associam à ideia de sofrimento e morte” (MINOIS, 2003, p. 28). Depois de várias investigações, o historiador mostra que o riso sardônico representa o “sofrimento pessoal, ameaça contra o outro, frieza da maldade, atmosfera de morte”, o que faz desse riso “uma força que ultrapassa o ser humano” (2003, p. 29). Para o autor, o “riso e alegria aí são totalmente alheios um ao outro. O corpo é sacudido por convulsões e a face crispada por um ricto de morte. O riso pode, assim, ser a reação fisiológica do títere que toma consciência de

seu aniquilamento” (MINOIS, 2008, p.29), isto é, ao ter um conhecimento prévio de sua morte, o homem apresenta esse riso sardônico, mesmo que ele seja somente uma contração involuntária do seu corpo. Para Minois, então, a consciência da morte faz com que o ser humano ria, mas ria do medo e do pavor que sente perante ela.

Em vista disso, como afirmam Morin e Minois, o medo e a angústia parecem ser as principais consequências advindas da consciência antecipada da morte. E o medo, conforme o caracterizou Delumeau (2009, p. 23), “é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo”. Por isso, o autor afirma que o medo é, além de inerente à nossa natureza, “uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (DELUMEAU, 2009, p 24). Portanto, sentir medo, é uma forma de defesa contra a morte. Para Delumeau (2009, p. 24), “pode-se morrer de medo, ou ao menos ficar paralisado por ele”. O ser humano que sofre com o medo corre o risco de desagregar-se, “sua personalidade se fende, ‘a impressão de conforto dada pela adesão ao mundo’ desaparece: ‘o ser se torna separado, outro, estranho. O tempo para o espaço encolhe’”, (DELUMEAU, 2009, p. 25).

Para Ariès (2012), a procedência do medo da morte, para o homem ocidental, originou-se da ameaça da morte aparente, em que a vida e a morte eram parecidas e confundíveis. Um dos maiores medos era “aparentar” estar morto e ser enterrado vivo: “o medo da morte aparente foi a primeira forma reconhecida e aceitável do medo da morte” (ARIÈS, 2012, P. 151). O autor afirma que esse medo da morte manifestou-se, em seguida, pela repugnância em representar e/ou imaginar o morto e seu cadáver e também que os mortos passaram a ser motivo de um medo tão profundo “que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios” (ARIÈS, 2012, p. 151).

Allan Kellehear (2016, p. 36) afirma que o que torna a humanidade singular, além da linguagem e do desenvolvimento cognitivo e tecnológico, é o fato de ela imaginar a possibilidade de a morte representar algum significado além-mundo, o que o autor chama de “a experiência social do morrer”, e não apenas a simples consciência da mortalidade, conforme destacado no seguinte trecho:

O desafio mortal para os seres humanos na nossa história inicial não deriva de um disseminado reconhecimento animal dos fatos da morte, mas da antecipação da chegada da morte e da reflexão sobre os seus possíveis significados, ou mais até, da contemplação da possibilidade de a morte ter

algum significado. Essa possibilidade, de que a própria morte tenha significado além dos fatos mortais dos restos físicos, veio a ser a maior influência cultural responsável pelo que normalmente designamos como “a experiência social do morrer” (KELLERHEAR, 2016, p. 37).

Esse medo da morte pode ter se originado da religião ou da filosofia, como afirma Bauman (2008, p. 46-47),

[...] a atual existência corpórea pode muito bem ser apenas um episódio recorrente numa existência interminável, embora constantemente mudando de forma (como no caso da reencarnação) – ou uma abertura para a vida eterna da alma que começa com a morte, transformando dessa forma o momento da morte num momento de libertação da alma do seu revestimento corporal (como na visão cristã da vida após a morte).

O medo e a angústia da morte fizeram com que o homem criasse uma vida além da sua vida terrena, ele inventou uma vida no além, assim como nas religiões, e a única maneira de conquistar esse feito pós morte era tendo uma vida digna na Terra. Para Bauman (2008, p. 47), “lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando – a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos”. Foi isso que manteve a convivência dos homens dentro de alguns padrões e repleta de tabus durante muito tempo.

A partir disso, pode-se dizer que o medo é o principal aspecto que nos faz lembrar cotidianamente o que a morte significa. Bauman (2008, p. 66-67) afirma que, “o medo que preserva a conformidade deve ser do tipo cósmico: ter mais do que uma semelhança casual com o horror primevo dessa irremediável e inextirpável insegurança existencial que renasce todo dia com a lembrança inexorável de nossa vulnerabilidade última: a morte”. Além disso, o sociólogo reafirma que

[...] embora nós, seres humanos, compartilhemos com os animais a consciência da aproximação da morte, e o pânico que esse conhecimento provoca, só nós humanos sabemos muito antes de ela chegar (na verdade, desde o próprio início de nossa vida consciente) que a morte é inevitável; que todos, sem exceção, somos mortais. Nós, e esse conhecimento. E só nós demos à morte um nome – colocando em curso um cortejo virtualmente infinito de consequências que se mostram tão inevitáveis quanto eram (e ainda são) imprevisíveis (BAUMAN, 2008, p. 70).

Ter consciência da morte faz dela um significante poderoso. A ideia de ter um ciclo vital finalizado nos enche de medo, mas ao mesmo tempo é um poderoso estimulante. É por causa da morte que somos levados a querer obter feitos e deixar marcas neste mundo. Mas, para que isso aconteça, o ser humano precisa estar em uma constante lembrança de seu fim. Porém, se a consciência da morte nos causa medo, pavor e insegurança, o ser humano, com sua criatividade, arranhou meios de conviver com o fato da morte chegar um dia. Para Bauman (2008, p. 46), existe uma surpreendente variedade de estratégias para lidar com o medo da nossa finitude, as quais, podem ser reduzidas “a um pequeno número de categorias”, pois “todas as suas variantes puderam ser registradas sob umas poucas estratégias essenciais”. Uma das formas mais eficaz é “negar a finalidade da morte” (BAUMAN, 2008, p. 46). Diante disso, segundo o autor, não é preciso haver uma preocupação com a nossa finitude, pois a morte, ao invés de ser o fim, é somente uma passagem, uma ponte para um outro mundo.

Hegel defende que as consequências do conhecimento antecedente da morte não têm razão de resultar em medo. Se é a morte que lhes dá segurança de uma existência independente, autônoma e livre, então ela não deve ser temida, apenas vista como uma necessidade imediata do ser humano que o encaminhará a um nada, à negatividade absoluta. Para o autor, não há uma vida após a morte, nem uma deidade que nos espera num paraíso na eternidade, a morte é o aparecimento da negatividade, o nada absoluto.

Para Hegel, a consciência da morte “é a condição necessária e suficiente não apenas da liberdade e da historicidade do homem, mas também de sua universalidade, sem a qual ele não seria de fato Individual” (KOJÈVE, 2002, p. 527). Sem ela, o ser humano não consegue tornar-se consciente de si mesmo, pois ele só pode viver humanamente se alcançar a morte: “tomar consciência dela, suportá-la, ser capaz de enfrentá-la voluntariamente” (KOJÈVE, 2002, p. 527). Segundo Hegel, então, ser homem significa poder e saber morrer. No entanto, sem a liberdade nos dada de morrer e “deixar de existir”, para se transformar em um “nada”, na negação total e absoluta, o homem não poderá conhecer-se por completo. Na afirmação de Kojève (2002, p. 531),

[...] a realidade humana é em última análise a realidade-objetiva da morte: o homem não é somente mortal; ele é a morte encarnada; é a sua própria morte. E, ao contrário da morte natural, puramente biológica, a morte que é o homem é uma morte violenta, ao mesmo tempo consciente de si e voluntária.

A morte humana, a morte do homem, e, por conseguinte, toda a sua existência verdadeiramente humana são, portanto, um suicídio.

Dessa forma, o que humaniza o homem é essa consciência da morte, pois é ela que constitui a base primitiva de sua humanidade, que lhe mostra a sua finitude. O homem, sendo o único ser que sabe que deve morrer, sua existência humana é uma consciência existente da morte, ou uma morte consciente de si.

Desde o século XII, o homem mantém uma consciência da própria morte, porém com o afastamento dela de seu cotidiano, por meados do século XX, fez com que aparentasse que o indivíduo fosse imortal. Segundo Ariès (2012, p. 100), “Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais”. Então, nossos pensamentos acerca da morte nunca são sobre a nossa própria finitude, sobre a morte de si mesmo, pois “a imagem de nossa morte escapa à nossa capacidade de representação” (MARANHÃO, 1992, p. 65-66). Toda vez que tentamos enxergar a nossa própria morte, não podemos deixar de lado o nosso “eu”, uma vez que somos o próprio espectador. Isso quer dizer que, “para se imaginar morto, é preciso estar vivo”, motivo pelo qual “é impossível pensar a própria inexistência sem cair numa contradição” (MARANHÃO, 1992, p. 66).

Para Castells (1999, p. 547), “a tendência predominante nas sociedades (...) é apagar a morte da vida ou torná-la inexpressiva pela sua representação repetida na mídia, sempre como a morte do outro, de forma que a nossa própria seja recebida com a surpresa do inesperado”. Ou seja, quando separamos a morte da vida ou criamos um sistema para fazer com que a ilusão dure o suficiente, acabamos construindo uma eternidade em nossa existência.

Já para Heidegger (2005), o homem é consciente da sua morte, mas, na cotidianidade, prefere encobri-la, prefere não acreditar que ela exista. Para ele, nós conhecemos a morte como “casos de morte”, entretanto, essa morte nunca pertence a si mesmo, é sempre algo externo ou distante: “esse ou aquele, próximo ou distante ‘morre’. Desconhecidos ‘morrem’ dia a dia, hora a hora” (2005, p. 35). Ou seja, a nossa finitude se torna impessoal. É a partir da morte dos outros que se pode aprender algo sobre a própria morte. Entretanto, para Heidegger, nossa preferência em relação a esse pensamento é de encobrir a morte para evitar falar sobre ela. Segundo o autor, “o discurso pronunciado ou, no mais das vezes ‘difuso’ sobre a morte diz o seguinte: algum dia, por fim, também se morre, mas de imediato, não se é atingido pela

morte” (2005, p. 35). Ao nos afastarmos da morte, crentes que isso acontecendo, nos afastamos também do nosso próprio fim, acabamos acreditando que somos, mesmo que por um momento, imortais. Uma hora a morte virá, mas não agora, não nesse momento.

Ao presenciar a morte de alguém, não podemos realizar a experiência de finitude dos outros, pois, como diz Heidegger (2005, p. 19), “estamos apenas ‘junto’”. Portanto, “tomar experiência da morte dos outros como tema para análise do fim e da totalidade da presença não é capaz de propiciar [...] aquilo que pretende ter condições de fornecer” (HEIDEGGER, 2005, p. 19), por isso, presenciar a morte de terceiros não nos deixa cientes de como é morrer. Essa presença se torna, para o ser, somente uma dedução, não uma realidade, pois “ninguém pode assumir a morte do outro”, uma vez que “a morte se mostrou como um fenômeno existencial” (2005, p. 20-21) e cada um, portanto, terá de alcançar e conquistar a sua própria morte para obter uma melhor compreensão.

Bauman (2004, s/p) diz que “não se pode aprender a morrer”, pois, quando acontecer, a morte certamente “vai pegar você desprevenido”. Para ele, aprender com a morte dos outros é apenas uma ilusão. Podemos imaginar como é, ou como irá acontecer, mas, estamos apenas enganando a nós mesmos. O filósofo polonês afirma que

[...] o aprendizado se restringe de fato à experiência de outras pessoas, e portanto constitui uma ilusão *in extremis*. A experiência alheia não pode ser verdadeiramente aprendida como tal; não é possível distinguir, no produto final da descoberta do objeto, entre o *Erlebns* original e a contribuição criativa trazida pela capacidade de imaginação do sujeito. A experiência dos outros só pode ser conhecida como a história manipulada e interpretada daquilo por que ele passaram. No mundo real [...] permanece o fato de que a morte, assim como o nascimento, só ocorre uma vez. Não há como aprender a “fazer certo na próxima oportunidade” com um evento que jamais voltaremos a vivenciar (BAUMAN, 2004, s/p).

Bauman ressalta que as experiências dos outros pertencem somente a eles, pois o máximo que se pode fazer é tentar manipular ou interpretar aquilo que eles possam estar passando. Assim como Bauman, Heidegger (2005, p. 39-40) diz que “cada presença deve, ela mesma e a cada vez, assumir sua própria morte”. Sendo assim, a morte dos outros nos dá a certeza de que ela realmente exista, porém é uma certeza indeterminada. Como afirma

Heidegger (2005, p. 39-40), “diz-se que a morte é certa”, que ela é um “incontestável ‘fato da experiência’”, entretanto, “só se pode atribuir à morte uma certeza empírica”, ou seja, “a morte vem, mas por ora ainda não”. Dessa forma, o homem deixa sua morte para mais tarde, crentes que ela só acontece com os outros.

A indeterminação da morte ocorre porque ela se encontra além da linha do horizonte, em um local invisível aos nossos olhos, e, ao mesmo tempo, intacto. É pelo fato de a morte encontrar-se além de onde nossa vista alcança que ela nos permite criar histórias fantasiosas, imaginações e percepções sobre nós mesmos. E é isso que nos resta, já que não sabemos como ou quando ela chegará, como é a “vida” após a morte, apenas as utopias.

Merleau-Ponty afirma que devemos afastar de nós o temor do *post mortem*. Não devemos temer o que acontece após a nossa morte do mesmo modo que não tememos ou não temíamos o que acontecia antes de nascermos. Para o filósofo, cada sensação é um nascimento ou uma morte, portanto são a primeira, a última e a única de sua espécie. O sujeito que tem a sua experiência, começa e acaba com ela e como não se é permitido que ele sobreviva a si, a experiência dependerá de uma sensibilidade que sobreviverá a ela, “assim como meu nascimento e minha morte pertencem a uma natalidade e a uma mortalidade anônimas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 291).

Bakhtin afirma que “na vida que vivencio por dentro, não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto meus, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida” (BAKHTIN, 2011, p. 95). O autor completa dizendo que ele somente poderia entender a completude de sua vida caso se transformasse em um outro perante si mesmo. Bakhtin também diz que ele só poderia entender sua própria morte por meio do olhar dos outros, para quem a sua existência se fará ausente:

Tampouco posso vivenciar o quadro axiológico do mundo em que vivi e onde já não existo. Eu posso, evidentemente, imaginar o mundo depois de minha morte, mas dentro de mim já não posso vivenciá-lo como um fato de colorido emocional de minha morte, de minha inexistência; para tanto devo compenetrar-me do outro e dos outros, para quem minha morte, minha ausência, será um acontecimento de sua vida; ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente (axiologicamente) o acontecimento da minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível, já não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. O conjunto da minha vida não tem significado no contexto axiológico de minha vida. Os acontecimentos do meu nascimento, da minha permanência

axiológica no mundo e, por último, de minha morte não se realizam em mim nem para mim. O peso emocional de minha vida em seu conjunto não existe para mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 96).

As afirmações de Merleau-Ponty e de Bakhtin dão evidência ao fato de o nascimento e a morte não ser objeto de nosso pensamento enquanto ser em si porque, para o primeiro, ainda não somos conscientes de nós mesmos, enquanto, para a segunda, não teremos mais consciência humana, nem tempo o suficiente para pensar sobre a nossa finitude. De fato, é humanamente impossível um ponto de vista resultante de nossa morte, senão por meio da imaginação ou pela fabulação poética, por exemplo.

Ida Alves (2013, p, 188) afirma que o “relacionamento entre a poesia e filosofia significa a revisão da temporalidade e do espaço, agora sob a perspectiva do horizonte, isto é, o tempo presente se abre aos horizontes do tempo passado ou futuro, e o sujeito tem como o último dos horizontes a morte”. Ao analisar a paisagem como uma possibilidade e o horizonte como o objetivo a ser alcançado, pode-se imaginar a morte como um limite insuperável e, portanto, inalcançável. Assim como o nosso nascimento, a morte também não nos pertence. Ela, nosso “horizonte último”, está além das nossas limitações humanas, está “além do horizonte”, e é isso que nos permite imaginar sobre ela, preencher as lacunas, no caso do poeta, através das palavras.

Todo esse estudo que nos trouxe até aqui tem como finalidade amparar a análise, que compõe o próximo capítulo desta tese, seguindo com a proposta de mostrar de que maneira a morte está retratada nos poemas de Álvares de Azevedo, como era a relação do autor com a finitude e de que forma ele a tratava através das palavras.

3. A VIDA E AS OBRAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Álvares de Azevedo, mesmo tendo uma curta vida, deixou um legado dentro da literatura brasileira e na segunda geração do Romantismo. Suas obras são ricas em conteúdo e retratam fielmente o jovem adulto e suas melancolias do século XIX. Nos capítulos a seguir será apresentada minuciosamente a trajetória do autor, sua vida e obras, seguidas da análise principal da monografia, a presença da morte em seus poemas.

3. 1. BIOGRAFIA

Manuel Antônio Álvares de Azevedo, conhecido popularmente apenas como Álvares de Azevedo, foi um, senão o principal, poeta da Segunda Geração do Romantismo no Brasil. Filho do então estudante de Direito, Inácio Manuel Álvares de Azevedo, oriundo de Itaboraí, e de Maria Luísa Mota Azevedo, ambos de famílias ilustres. Nasceu em São Paulo, no dia 12 de setembro de 1831, mas viveu a sua infância toda no Rio de Janeiro, para onde se mudou com toda sua família, em 1833.

No dia 26 de junho de 1835, veio a falecer o seu irmão mais novo, Inácio Manoel, em Niterói, com menos de dois anos, e esse fato deixou Azevedo muito abalado, já tendo como molde o sofrimento e as perdas, postas, futuramente, em seus poemas. Em 1840, ingressou no Colégio Stoll, onde já se destacava e mostrou-se um excelente aluno. Em 1844, retornou para São Paulo, na companhia de seu tio, para aprender Francês, Inglês e Latim, e, após essas aulas, retorna para o Rio de Janeiro no ano seguinte, entrando para o internato do Colégio Pedro II, onde sofreu muito, por ter uma personalidade despojada e ser muito brincalhão, não estando no padrão adequado do colégio. No ano seguinte, matriculou-se na mesma escola, no 6º ano, tendo como professor Domingos José Gonçalves de Magalhães, o autor de *Suspiros poéticos e saudades*.

Aos 16 anos, no ano de 1847, Azevedo recebe o grau de bacharel em Letras, e no ano seguinte, em 1848, matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo, local no qual intensificou a sua caminhada literária, participando ativamente de projetos envolvendo a Faculdade, inclusive, sendo o fundador da *Revista Mensal da Sociedade Ensaio Filosófico Paulistano*. Também, durante a faculdade, traduziu o quinto ato de *Otelo*, de Shakespeare, *Parisina*, de Lord Byron, fez parte da Sociedade Epicureia e iniciou o poema épico *O Conde Lopo*, do qual só restam fragmentos.

Dentro da faculdade, conheceu e trabalhou com contemporâneos de grande renome, tais como José Bonifácio, autor da obra *A primavera*, José de Alencar, autor de obras como *O Guarani*, *Lucíola* e *Iracema*, Aureliano Lessa, que não publicou nenhum livro em vida, porém seus poemas foram reunidos no volume *Poesias Póstumas*, publicado em 1873 e Bernardo Guimarães, autor de *A Escrava Isaura* e patrono da Cadeira nº 5 da Academia Brasileira de

Letras. Sendo, esses dois últimos, suas maiores amizades em São Paulo, constituindo, os três, uma república de estudantes na Chácara dos Ingleses.

O meio literário paulistano estava no auge da poesia melancólica byroniana e isso favoreceu Álvares de Azevedo na influência e escrita de suas obras, introduzindo componentes de melancolia, pessimismo e principalmente a previsão da morte, que aparentemente o acompanhou por toda a vida. Influenciado pela escola de Byron, Musset e Heine, tinha sempre à sua cabeceira os poemas desse trio de românticos, e, também, fugindo um pouco do pessimismo explícito, havia manuscritos de Shakespeare, Dante e Goethe. Proferiu as orações fúnebres por ocasião dos enterros de dois companheiros de escola, cujas mortes teriam enchido de presságios o seu espírito.

Azevedo não concluiu o curso de Direito, pois foi diagnosticado com tuberculose pulmonar nas férias de 1851-52, a qual foi agravada devido a um tumor na fossa ilíaca, ocasionado por uma queda de cavalo. Azevedo precisou passar por uma dolorosa cirurgia e essa lhe rendeu uma septicemia. O autor veio a falecer às 17 horas do dia 25 de abril de 1852, aos 20 anos, em um domingo de Ressurreição. No entanto, para alguns estudiosos, a *causa mortis* do autor é um tema historicamente controverso, com diferentes hipóteses. Como quem previsse a própria morte, no mês anterior escreveu a sua última poesia, sob o título “Se eu morresse amanhã”, que foi lida, no dia do seu enterro, por Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A moreninha* e patrono da Cadeira nº 20 da Academia Brasileira de Letras.

Além de poeta, também foi ensaísta, contista e dramaturgo. Entre 1848 e 1851 publicou alguns poemas, artigos e discursos. Depois da sua morte, foram publicados alguns de seus feitos, tais como a obra intitulada de: *Lira dos vinte anos*, que inicialmente se chamaria *As três Liras*, projeto irrealizado de livro em conjunto de dele com seus amigos Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães; essa é a única obra de Álvares de Azevedo cuja edição foi preparada pelo poeta. Vários poemas foram acrescentados depois da primeira edição, póstuma, à medida que iam sendo descobertos. A *Lira* é dividida em três partes, sendo a primeira e a terceira da *Face Ariel* e a segunda da *Face Caliban*. A *Face Ariel* mostra, supostamente, um Álvares de Azevedo ingênuo, casto e inocente. Já a *Face Caliban* apresenta poemas irônicos e sarcásticos. Segundo alguns pesquisadores, o nome da coleção de poesias se dava ao fato de ter existido uma garota — a qual, até hoje, ninguém sabe a identidade — que tocava esse instrumento.

Macário, sua “tentativa dramática”, até então foi a obra que mais fugiu do padrão estético de sua escrita, devido ao fato de ser uma peça de teatro. Muitos ousam a dizer que essa é a obra-prima de Azevedo. É uma obra feita mais para a leitura do que para a representação, com duas partes diferentes enquanto estrutura e qualidade, sendo a primeira melhor e uma das mais altas realizações de Álvares de Azevedo.

A noite na taverna, uma antologia de contos escrita sob o pseudônimo Job Stern, é uma narrativa longa que apresenta cinco contos fantásticos, contendo também um prólogo e um epílogo, contendo, assim, sete capítulos. Esses são narrados por um grupo de cinco amigos que estão debatendo diversos assuntos dentro de uma taverna e cada um deles apresenta uma história diferente envolvendo orgias, mulheres, traição e morte. Esse livro é um dos mais populares e influentes trabalhos da ficção gótica na literatura brasileira.

Entre outras obras, se encontram a terceira parte do romance *O livro de Fra Gondicário*; os estudos críticos sobre literatura e civilização em Portugal, Lucano, George Sand, Jacques Rolla, além de artigos, discursos e 69 cartas.

O patrono da 2ª Cadeira da Academia Brasileira de Letras, mesmo em meio aos livros da faculdade, ainda arrumava tempo para dedicar-se a escrever suas poesias. Toda sua obra poética foi escrita durante os quatro anos em que cursou Direito. Trabalhando com o sentimento de solidão e tristeza, refletidos em seus poemas, assim, deixando um legado literário na geração conhecida como Mal-do-Século.

3.2. INFLUÊNCIAS

Álvares de Azevedo é o nome mais importante do Ultrarromantismo, também conhecido como a Segunda Geração Romântica, quando os poetas deixaram em segundo plano os temas nacionalistas e indianistas da Primeira Geração e imergiram no seu mundo interior. Seus poemas falam constantemente do tédio da vida, das frustrações amorosas e do anseio pela morte. A figura da mulher aparece em seus versos, ora como um anjo, pura e virginal, ora como um ser fatal, sensual e envolvente, mas sempre inacessível, distante do poeta, que vive mergulhado em uma eterna triste solidão.

As influências, para que ele pudesse escrever e transmitir a sua arte, vieram de diversos poetas românticos do século XVIII, tais como Musset, Shelley, Chateaubriand, Goethe e o seu maior influenciador, Byron. Alfredo Bosi, em seu livro chamado *A história concisa da literatura brasileira*, diz que “Se na década de 40 amadureceu a tradição literária nacionalista, nos anos que se lhe seguiram, ditos da "segunda geração romântica", a poesia brasileira percorrerá os meandros do extremo subjetivismo, à Byron e à Musset. Alguns poetas adolescentes, mortos antes de tocarem a plena juventude, darão exemplo de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio” (BOSI, 1975, p 85). Ou seja, as ruas paulistanas estavam permeadas de poesias pessimistas, os adolescentes tinham muito sentimento reprimido e os colocavam na literatura.

Com Álvares de Azevedo não foi diferente, “Relevou talento precoce e grande capacidade de estudo, não obstante as tentações de byronismo e de satanismo a que teria cedido integrando-se nos grupos boêmios do tempo” (BOSI, 1975, p. 85). Sua escrita começou a ser moldada a partir de seus amores não correspondidos, frustrações noturnas e o escapismo em relação a morte. Bosi destaca:

Das imagens satânicas que povoavam a fantasia do adolescente dão exemplo os contos macabros de *A Noite na Taverna*, simbolista *avant la lettre*, e alguns versos febris de *O Conde Lopo* e do *Poema do Frade*. Também nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto de morte, Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente (BOSI, 1975, p. 88).

Azevedo deixa transparecer, em seus textos, a marca de uma adolescência conflitante e dilacerada, representando a experiência mais dramática do Romantismo brasileiro. Em alguns poemas, ele surpreende o leitor, pois além de poeta triste e sofredor, mostra-se irônico e com um grande senso de humor, que ri da própria poesia romântica. O poeta tinha uma voz ativa, tanto na poesia quanto na faculdade de direito, ele trabalhava em cima de falas e opiniões formadas de outros autores, Bosi diz que “as opiniões radicalmente opostas de um Voltaire e de um Rousseau, ou de um Byron e de um Chateaubriand, caíam na rarefeita elite brasileira como peças de um mosaico ideal e um pouco de habilidade verbal poderia compor.” (BOSI, 1975, p. 61), e era exatamente isso que Álvares fazia, dava voz a esses poetas que sentiam o mesmo que ele.

Dos poetas ultrarromânticos, Álvares de Azevedo é o que mais reflete a influência do poeta inglês Byron, criador de personagens sonhadores e aventureiros, que desafiavam as convenções morais e religiosas da sociedade burguesa; ele mesmo foi, com a sua vida agitada, um típico herói romântico. Defensor da liberdade, engajou-se em vários movimentos revolucionários, morrendo ao lado dos combatentes gregos que lutavam pela independência, contra as forças turcas.

Álvares de Azevedo, em meio a tantas frustrações, se entrega ao estilo pessimista, “a correspondência faz-se íntima na poesia dos estudantes boêmios, que se entregam ao *spleen* de Byron e ao *mal du siècle* de Musset, vivendo na província uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo” (BOSI, 1975, p. 69). Como os seus ídolos europeus, Álvares de Azevedo exibe fundos traços de defesa e evasão, que o leva a “posturas regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos). Para ele caberia a palavra do Goethe clássico e iluminista que chamava a esse Romantismo “poesia de hospital.” (BOSI, 1975, p. 69).

Álvares, “também nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto de morte” “caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente.” (BOSI, 1975, p. 89). Ele tinha em mãos obras dos mais renomados autores, esses que apresentavam os mesmos objetivos e frustrações que ele, ou seja, ele sabia por qual caminho literário estava indo.

Antônio Candido (1997, p. 169) faz a seguinte crítica à influência de Byron na obra de Azevedo:

Azevedo foi bastante pueril nas três obras acentuadamente byronianas, onde o tom coloquial, a *aisance* insinuante das digressões do modelo, a sua maestria no jogo de contrastes, se tornam incoerência palavrosa e sem nexo, com os seus condes e cavaleiros grotescos, as suas mulheres fatais, num artificialismo de adolescente escandecido.

Azevedo penetrou profundamente no espírito byroniano romântico e sentiu na alma o drama de viver essa essência. A sua paixão pela leitura e a sua imaginação que o levou a tentativa de compreender os seus “eus” e aceitar-se como um ser complexo, preferindo a desordem apaixonada ao invés do equilíbrio da razão. Para Jordão (1955, P. 4), Byron não foi a inspiração de Azevedo, mas o modelo a imitar

Creio eu, não ter sido Byron para o nosso poeta a inspiração, mas o modelo a imitar. Se houvesse entre os dois coincidência de almas, Álvares de Azevedo não precisaria recorrer servilmente ao modelo: dela estaria impregnada sua sensibilidade profunda, e a exprimiria a seu próprio modo. Note-se ainda que muitas vezes, no *Poema do Frade*, cai a máscara byroniana e o poeta fala por si, voltando então à tonalidade da *Lira dos Vinte Anos*: Essa volta aos mesmos temas, à mesma sensibilidade lírica, até às mesmas palavras, não deixa dúvida que esta é a sua poesia pessoal, genuína, autêntica. Por que, então, a afetação byroniana? Excesso de leitura, diagnosticam os críticos. Mas por que seria Byron seu autor predileto? Deve haver uma razão mais profunda que a simples moda da época para assim inclinar nosso poeta a mascarar sua alma com roupagens de empréstimo. A meu ver trata-se da tentativa de evasão, de fugir ao próprio “eu” pela criação de uma personalidade fictícia sobre a qual se projetassem os desejos frustrados, que compensasse imaginariamente a mágoa das deficiências vividas, que ocultasse ao público – e talvez ao próprio poeta – o senso íntimo de fracasso. Com o próprio Byron já se dera o mesmo: seu cinismo superficial, suas fanfarronadas, vinham de profundo complexo de inferioridade.

Álvares de Azevedo se apossou do espírito byroniano, buscando criar uma imagem de poeta do desencanto, o herói-rebelde e o espírito transgressor. A forma marcante do byronismo, tanto nas obras de Azevedo, quanto nos demais poetas, se revela como uma força

interior que mostrar-se na rebeldia, nos vícios, no satanismo, no erotismo e na ironia. Quebra com os paradigmas do convencional, com a literatura já apresentada anteriormente e aceita pelo povo e acaba criando uma nova realidade. Nessa perspectiva, Azevedo cria os seus personagens caracterizando o herói byroniano, principalmente em *Noite na taverna*, onde cinco jovens narram as suas histórias de amor, desengano, traição e morte.

3.3 A PRESENÇA DA MORTE NOS POEMAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO

O legado literário de Álvares de Azevedo (1831-1852) pode ser considerado pequeno em número, mas tendo em vista o curto tempo de produção do autor se torna extenso. Abordar uma obra tão complexa e objetiva é um desafio atraente. Antônio Candido (1989) diz que Álvares de Azevedo demonstra “uma consciência teórica que o destaca entre os nossos poetas contemporâneos” (CANDIDO, 1969, p. 10), assim como um “senso crítico” que, se não exerceu “devidamente”, ao menos possuía “mais vivo do que qualquer poeta romântico [brasileiro], excetuado Gonçalves Dias” (CANDIDO, 2002, p. 159).

O poeta tinha como influências autores como Byron e Musset, que desenvolveram poesias com temática extremamente egocêntrica e sentimental, além do pessimismo doentio, sofrimento, fuga da realidade, tédio pela vida, obsessão pela morte e descrença de tudo, impregnando nos textos a desilusão e a tristeza. Maria Alice de Oliveira Faria cita uma suposta “filiação de Musset [...] à corrente byroniana”, vendo em Musset “a sombra mais sublime de Byron”, que, pensando assim,

[...] cedeu em parte à pressão de correntes literárias predominantes no seu tempo, mas, por seu lado, por força de seu talento e pelo mito criado à sua volta, decorrente da morte precoce, ele impôs às gerações que lhe sucederam uma visão parcial e deformada de um Musset que acabará assimilado quase que totalmente a um Rolla byroniano no pior sentido, e esvaziado de seus aspectos mais autênticos, tanto no conteúdo como na forma (FARIA, 1970 p. 300).

Na obra azevediana, a morte é vista de uma maneira única. Azevedo, em seus poemas, depositava o seu anseio, a vontade da morte, de alcançá-la o mais rápido possível. Esse tema tem sido bastante examinado e explorado de diversas maneiras e por vários teóricos, apresentando uma enorme possibilidade de abordagens. Neste capítulo, será apresentado de que modo a morte é abordada na poesia de Azevedo através da análise de três poemas de sua

autoria, “Se eu morresse amanhã” (1853), “Porque mentias?” (1853) e “Adeus, meus sonhos!” (1853).

Álvares de Azevedo, dias antes do seu falecimento, devido ao abscesso após ter caído do cavalo, escreveu o poema chamado “Se eu morresse amanhã”, versos intrigantes nos quais muitos teóricos dizem que ele já previa a sua finitude. O título da obra traz ao leitor a ideia de que o eu lírico já havia aceitado seu fim. No entanto, ainda tinha algumas dúvidas sobre como seria o futuro das pessoas que o cercavam, caso ele morresse logo. Traz também a noção de circunstância e alusão à morte, principal característica não somente das obras de Azevedo, mas da Segunda Geração Romântica, à qual este pertence. Uma das características mais marcantes desse movimento romântico é a idealização e o Azevedo fantasia sobre o momento de sua morte: como seus familiares se comportariam naquela situação?

Na primeira estrofe, nota-se uma referência a sua família. A relação existente entre os dois primeiros versos é de satisfação, gratidão, pois se ele morresse amanhã, tinha a certeza que pelo menos a sua irmã iria fechar os seus olhos postumamente, assim deixando a entender que havia uma relação de afeto entre os dois:

SE EU MORRESSE AMANHÃ

Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;

Já nos dois últimos versos da primeira estrofe, a evidência de que sua preocupação com a família é grande fica mais nítida, o eu lírico demonstra uma certa angústia ao prever o que aconteceria com a sua mãe se ele atingisse a finitude:

Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhã!

Na segunda estrofe, o poeta idealiza um futuro grandioso caso ele não morresse, teria um futuro brilhante devido a suas destrezas, tendo consciência de que a morte tiraria toda a

sua glória ainda não conquistada por completo e, também, o tempo que havia perdido martirizando-se:

Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que amanhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!

Nos dois primeiros versos da terceira estrofe, o eu lírico ressalta a beleza da natureza, enaltecendo alguns aspectos dela e dando a entender que somente agora, que ele não sabe se morrerá logo, deu-se conta do que estava a sua frente, que talvez pudesse ter aproveitado mais as belezas que a natureza proporciona:

Que sol! que céu azul! que doce n'alva
Acorda a natureza mais louçã!

Enquanto nos dois últimos, Álvares reclama o fato de não ter amado tanto quanto queria, ele estava ciente de que poderia ter sentido mais o amor, e que possivelmente foi da escolha dele essa repressão sentimental:

Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!

Na quarta estrofe, percebe-se, implicitamente, que o autor já está conformado com sua finitude, e a partir dessa conformidade, tentava ver um lado bom para a morte, este sentiria um alívio, pois a dor que o consumia cessaria se ele morresse amanhã:

Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o doloroso afã...

A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã!

O poema analisado acima é um dos mais representativos da geração romântica em que está inserido, pois reflete nitidamente a obsessão pela morte, a melancolia e a dor, temas constantemente praticados pelos poetas. No início da obra, o eu lírico aparenta estar desconfortável com a morte, rejeitando-a inicialmente, porém ao chegar no final dela, se depara com a conformidade, como se fosse a única saída, pois em momento algum ele citou chances de isso não acontecer, mas sim que seria uma saída tranquila para acabar com o descontentamento do poeta.

O texto é parte de uma coletânea publicada em 1853 – um ano após a sua morte – e intitulada *Lira dos vinte anos*. O poema é construído a partir de uma hipótese, o que, gramaticalmente, é obtido por meio do subjuntivo. Esse modo emite a ação do verbo como “algo eventual, incerta, irreal, em dependência estreita com a vontade, a imaginação ou o sentimento daquele que o emprega. Por isso, as noções temporais não são precisas como no indicativo” (CUNHA & CINTRA, 2008, p. 487).

Em “Se eu morresse amanhã”, aparece a incerteza sobre o seu futuro, pois ao contrário dos outros jovens de sua idade, o eu lírico, talvez uma representação do próprio poeta, não viveria nenhuma glória e, por isso, evocava a própria morte, assim como no verso “Quanta glória pressinto em meu futuro!”. Ao mesmo tempo em que se lamenta por uma morte tão prematura, ele também a exalta como solução para a dor física e psicológica que o atormentava. O escapismo, uma das características da 2ª Geração do Romantismo, é o desejo de fugir a uma situação de conflito, e, no texto de Azevedo, o eu lírico iria se livrar da dor se morresse: “Não me batera tanto amor no peito” “A dor no peito emudecera ao menos” “Se eu morresse amanhã!”.

No poema, o autor fala da possibilidade de ele morrer, todavia não vê como um problema caso acontecesse. Mesmo citando alguns pontos negativos, tirou a conclusão que haveria muito mais pontos positivos se morresse, suas frustrações acabariam e assim, possivelmente, ele poderia descansar em paz.

Álvares de Azevedo tratava da morte como se fosse algo simples, uma companheira. Para Lial (2012, p. 50), “a morte já está presente no corpo da sua vítima, o que pode significar que ela está em nós desde sempre”. O fato de os poetas românticos transbordarem mais

sentimentos e frustrações deixa a entender que eles tentavam se familiarizar com a morte para que, quando ela chegasse, estarem prontos. O autor destaca ainda o fato de essa “morte na garganta” estar escondida, invisível e impensável pelos seres da casa, uma vez que ela estava lá “sem que ninguém soubesse”. No poema “Porque mentias?”, Azevedo traz à tona a sua insatisfação com uma mulher que supostamente mente para ele e ele quer saber o porquê.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe, o eu lírico traz uma das características mais fortes da escrita do autor, a idealização da mulher, ora ele a insulta, querendo saber porque ela estava mentindo, e, ao mesmo tempo elogia, chamando-a de bela. Azevedo, nestes seus versos, descreve a mulher muitas vezes como um anjo, pura e virginal, mas também como uma figura fatal, sensual, intrigante e envolvente. Porém, deixa a entender que ela inacessível e distante do poeta.

PORQUE MENTIAS?

Por que mentias leviana e bela?
Se minha face pálida sentias

O primeiro indício da morte encontra-se presente nos dois últimos versos da primeira estrofe do poema. O eu lírico está muito doente, prestes a morrer, e insiste em saber por que a mulher não foi sincera com ele, possivelmente houve uma traição e a partir dessa, ele começa a adoecer até chegar a um estado físico e emocional esgotante. A mulher via-o passando por essa situação de enfermidade e não o ajudava, se manteve neutra vendo a morte chegar para ele.

Queimada pela febre, e se minha vida
Tu vias desmaiar, por que mentias?

Os dois primeiros versos da segunda estrofe retratam o fato dele ter percebido que estava vivendo uma ilusão, o eu lírico era o único que se doava nessa relação e ainda tinha esperanças de que eles pudessem dar certo, mas de tanto tentar, um dia abriu os olhos e percebeu que o relacionamento já estava gasto. O poeta já não aguentava mais tanta frustração

e, junto com suas agonias, vai morrendo aos poucos, enquanto percebe que não houvera reciprocidade nem tentativas de redenção da segunda pessoa. Nesses versos, percebe-se que o eu lírico está mais próximo da tão esperada e, devido à situação, almejada morte.

Acordei da ilusão, a sós morrendo
Sinto na mocidade as agonias.

Nos dois últimos versos, percebe-se que o eu lírico já havia atingido o ápice do seu cansaço emocional e resolver entregar-se à morte, essa que não o amedrontava, pois ele acreditava ser a única solução para sanar essa falta de reciprocidade amorosa, ela não tinha motivos para continuar vivo se a pessoa que ele mais desejava não o queria. Ele se libertaria, porém morreria com a dúvida, por que ela mentiu?

Por tua causa desespero e morro...
Leviana sem dó, por que mentias?

A terceira estrofe refere-se ao fato de ele demonstrar-se arrependido de ter depositado tanto amor em cima de alguém que não o merecia. Ele frisa que só Deus sabe o quanto ele a desejava, a noite, sua companheira poética, que sempre esteve ao seu lado em meias frustrações esperando sua amada, esses sim sabiam pelo que ele estava passando. A dor que ele sentia, essa que já foi amor, acabou sendo sugado pela mulher, deixa entender que provavelmente o fato dele ter ficado doente foi porque ela sugou todo seu amor. Ele já não tinha esperanças de uma vida contínua, não tinha motivos para viver, já que a única pessoa que ele deu seu coração, o destruiu mentindo.

Sabe Deus se te amei! sabem as noites
Essa dor que alentei, que tu nutrias!
Sabe esse pobre coração que treme
Que a esperança perdeu por que mentias!

Na última estrofe, o eu lírico está jogando na cara da mulher que ela é a culpada por tudo o que ele estava passando no momento. O fato de ele estar doente, seja físico ou sentimentalmente, é parcialmente de sua amada, pois ele se culpa muito por ter chegado a esse estado e não ter percebido que ela mentia e o estava enganando. Pode-se dizer, que até houve uma tentativa de reconciliação, ele expõe tudo o que aconteceu por culpa dela e ela não lhe dá um retorno disso. Então, ele simplesmente aceita a morte, repousando as suas mãos sobre seu peito e a esperando, mesmo com a dúvida, que ele morreu sem descobrir o porquê de ela ter feito o que fez.

Vê minha palidez - a febre lenta
Esse fogo das pálpebras sombrias...
Pousa a mão no meu peito! Eu morro! Eu morro!
Leviana sem dó, por que mentias?

O poema “Porque mentias?” está carregado de características da 2ª Geração do Romantismo, e nele está explícita a idealização da mulher e a conformidade de finitude do poeta. Nesses versos, a morte atinge diretamente o eu lírico, deixando o questionamento de que seria uma morte metafórica ou real. Porque, segundo o senso comum, ao terminarmos um relacionamento em que somos obrigados a pôr um fim, faz com que uma parte nossa se vá, metaforicamente falando.

Como podemos perceber, nesse poema, o eu lírico expressa o sentimento de amor não correspondido, o qual faz qualquer um se sentir rejeitado, insuficiente e decepcionado, e a decepção é uma ferida cujo único medicamento eficaz é o tempo, e como ele passa lentamente, o poeta resolve que a única solução é a morte. Assim como no poema “Adeus, meus sonhos!” em que ele trata a morte como uma viagem, dando tchau para os sonhos em que almejava.

Na primeira estrofe do poema “Adeus, meus sonhos!”, o eu lírico resolve se despedir dos sonhos que acreditava um dia alcançá-los, e, em meio a tantas perturbações da sua cabeça, achou que a morte era a única solução, uma viagem para a sua finitude era a última coisa que ele almejava. Porém, ele sente um peso ao aceitar a morte, ao prantear antes de morrer, esse choro pode ser de felicidade ou conformidade. No segundo verso, ele admite que não levará

uma saudade sequer da sua vida na Terra, e os desejos de uma vida próspera que ele havia construído já não estavam mais com ele há muito tempo, foi se esvaecendo com a sua chegada na fase adulta, ficando lá na juventude. Ele crescera uma pessoa triste e sem perspectiva de vida.

ADEUS, MEUS SONHOS!

Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!

Não levo da existência uma saudade!

E tanta vida que meu peito enchia

Morreu na minha triste mocidade!

Na segunda estrofe, o eu lírico revela o motivo de querer tanto que a morte o encontre, um amor não correspondido, no qual ele se dedicou tanto para que no final não desse certo, mas não porque ele não quis, porque dá a entender que ele é o único que sofre enquanto ela nem mencionada é. A sua alma já não era vívida, iluminada, estava nas trevas, morta há muito tempo e a única coisa que o prendia aqui era o seu corpo físico, no entanto ela logo chegaria. A alma dele refletia em seu corpo um eterno luto, vindo da morte.

Misérrimo! votei meus pobres dias

À sina doida de um amor sem fruto...

E minh'alma na treva agora dorme

Como um olhar que a morte envolve em luto.

Na última estrofe, mesmo ele citando as trevas na anterior, recorre a Deus para saber por que aquela situação estava acontecendo com ele. Também se percebe que, em uma tentativa de reconciliação, a convida para morrer com ele, porém sabendo que não teria êxito, já que o único que sentia o peso de um possível rompimento era ele. E, ao alcançar a morte, ainda frisa que ninguém ao menos demonstrou importância com esse fato, nem uma flor recebeu, dando a entender que o eu lírico era uma espécie de autor-defunto.

Que me resta, meu Deus?!... morra comigo
A estrela de meus cândidos amores,
Já que não levo no meu peito morto
Um punhado sequer de murchas flores!

Neste poema nota-se que os temas predominante é o pessimismo e a morte, pois o poeta parece que previa que teria uma vida curta, como realmente teve. Por isso, despede-se dos sonhos não concretizados. Assim, faz referências de uma precoce mocidade, um amor não realizado e a ingenuidade vivida com os amores que teve. Sentindo-se ainda 'morto em vida' termina por afirmar que não via.

Já no título do poema podemos perceber um sentido fúnebre, como se fosse uma despedida, uma preparação para a tão temida morte, embora, neste caso, não houve uma rejeição, é mais um prazer, fuga que faz do sujeito livre de sua condição humana. Ele dá "Adeus", assim, às ambições da vida. Na segunda estrofe, o eu-lírico se define como "Misérrimo!", acentuando o drama de se ver prestes a morrer, aparenta ser uma autoconfissão angustiada, justificada por "pobres dias", "amor sem frutos", "minh'alma na treva", figurações de um estado de tédio espiritual, seja pela metáfora de um "amor" estéril, seja pela personificação de "treva" e "morte", que parecem ganhar dimensões maiores que seu estado de "luto". O "amor", entre as razões que à morte o ligam, parece ser pano de fundo para todas as circunstâncias que o envolvem. Em *Adeus, meus sonhos*, Azevedo trabalha com esse amor que ele sente, mas que ele não pode ter, dessa vivacidade sobre a mocidade e sobre a morte que ele sabe que é inevitável, e a única coisa que ele pode fazer é aceitar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antônio Candido (1969) cita o fato de que o Romantismo foi “o movimento de adolescência” e ninguém o representou mais tipicamente no Brasil como o Álvares de Azevedo. As características comuns ao adolescente e a Azevedo são: ser dividido, ambíguo, pessimista, alguns traços de perversidade, desejo de reafirmação, rebeldia e a idealização da mulher em contraposição à sensualidade que a degrada.

Os três poemas analisados estão carregados do tema da morte, numa construção rica de metáforas. Quando fala *E minh'alma na treva agora dorme* e *Esse fogo das pálpebras sombrias* está tratando da morte como “escuridão” e um “sono profundo”. Também deixa a entender que a morte é para baixo, já que pelas nossas experiências corporais, sabemos que quanto mais profundo for, mais escuro fica. Além disso, dizer que a morte é escuridão pode-se comparar com o fato de a morte ser um “mistério”, pois o que está no escuro é um mistério, já que não pode ser visto.

Quando o Azevedo diz *Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro! Não levo da existência uma saudade!* e *Já que não levo no meu peito morto*, deixa a entender que a morte é representada por uma “viagem”, uma passagem de uma vida para outra ou até mesmo a passagem do homem na Terra. Também pode-se dizer que a morte é retratada como um “destino final”, encarada como um fim para o ser humano, que não tem escapatória, pois todos estamos predestinados à morte.

Azevedo, ao citar *Acordei da ilusão, a sós morrendo* e *Que me resta, meu Deus?!... morra comigo*, trata da morte como “solidão”. O poeta, quando chega ao seu limite, acaba ficando recluso e automaticamente entra em uma solidão plena. Também se pode dizer que a morte é um “afastamento” do poeta em relação às pessoas e tudo o que o cerca.

O autor, ao escrever *Se eu morresse amanhã, viria ao menos Fechar meus olhos minha triste irmã;* *A dor no peito emudecera ao menos*, trata da morte como uma “dúvida”, pois quando atingimos a finitude não saberemos como as pessoas ficarão, e isso nos frustra, pois sai da nossa zona de conforto e não temos controle da vida após a nossa morte.

Citando *Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!*, *Mas essa dor da vida que devora A ânsia de glória, o doloroso afã... Pousa a mão no meu peito! Eu morro! Eu morro!*, Álvares de Azevedo trata da morte como uma “conquista” após o eu lírico ter passado por tanta dor, a principal vontade é a morte e quando ele a conquista, já pode se libertar do mundo que o prende e viver no lugar tão temido e misterioso como a morte.

Ao mesmo tempo que a morte pode ser representada como uma “dor”, para os poetas da Segunda Geração do Romantismo ela é retratada como uma “conquista”. Azevedo, com suas fiéis características byronianas, utilizava da morte como um refúgio para fugir da realidade em que ele vivia; para ele, essa era um dos caminhos para escapar de suas frustrações. A morte, na concepção do poeta, e também explícita em suas obras, aparentava ser uma grande companheira, ela era bem-vinda em seu cotidiano e ele estava em uma busca constante por ela. E, como característica dos poetas e por suas vidas boêmias, eles não conseguiam se adaptar à vida, não a aceitavam, e, por isso, queriam, ao invés de viver, morrer bem. Álvares de Azevedo buscava a morte como uma amante, um ser abstrato adorado e almejado.

5. REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **História da Literatura Brasileira**. 8ª. ed. São Paulo: Saraiva, 1973.

ALVES, Ida. **Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar**. *Revista de Anpoll*, Florianópolis, n. 35 p. 181-202, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/650>. Consulta: 10/06/2019.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

_____. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Western attitudes toward death**. 12. ed. London: John Hopkins University Press, 1995.

AZEVEDO, Álvares (1992). **Lira Dos Vinte Anos**, São Paulo: Martins.

AZEVEDO, Álvares. (Disponível em: <http://www.spectrumgothic.com.br/literatura/autores/alvares.htm>. Acesso em 24 de abril de 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARROS, F. M. **O Mal do Século no Romantismo Inglês**. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/soletras/8/11.htm>. Consulta: 10/06/2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **Em busca de política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**, CULTRIX: 1975.
- BYRON, George Gordon. **Beppo: uma história veneziana**. Traduzido por Paulo Henriques Britto. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ediouro, 2009.
- CANDIDO, Antônio. (1969). **Formação da literatura brasileira v.1(1750-1836)**. São Paulo: Martins.
- CANDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**, Humanitas/FFLCH/SP, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**, Rio de Janeiro: O Cruzeiro S. A., 1962.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 8. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.
- CUNHA Fausto - **O Romantismo no Brasil**, Rio, Paz e Terra, 1971.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo** (5 ed.). Rio de Janeiro, Lexikon, (2008).
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800: uma cidade sitiada)**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- EAGLETON, Terry. **The meaning of life: a very short introduction**. New York. Oxford University Press, 2008.
- EPICURO. **Antologia de textos**. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores).
- FEDELI, O. **Origens do Romantismo Alemão**. Montfort Associação Cultural. Disponível em:
<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=cadernos&subsecao=religiao&artigo=romantismo01&lang=bra#I>. Consulta: 06/04/2019.
- HARTMANN, Nicolai. **A Filosofia do idealismo alemão**, Lisboa, Gubelkian, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo, Parte II**. 13. Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.
- JORDÃO, Vera Pacheco. **Maneco, O Byroniano**. MEC, Serviço de documentação, 1955.

- KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- LIAL, William Lima. **As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- MEDEIROS, S. **Considerações sobre o Romantismo Alemão**. Recanto das Letras. Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/101728>. Consulta: 06/04/2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. [S. I.]: Publicações: Europa-América, 1988. (Coleção Biblioteca Universitária, vol. 19).
- PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. 3. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).
- SANTANA, A. L. **Romantismo Alemão**. InfoEscola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/romantismo-alemao>. Consulta: 06/04/2019.
- SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1963.

6. ANEXOS

Adeus, Meus Sonhos!

Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!

Não levo da existência uma saudade!

E tanta vida que meu peito enchia

Morreu na minha triste mocidade!

Misérrimo! votei meus pobres dias

À sina doida de um amor sem fruto...

E minh'alma na treva agora dorme

Como um olhar que a morte envolve em luto.

Que me resta, meu Deus?!... morra comigo

A estrela de meus cândidos amores,

Já que não levo no meu peito morto

Um punhado sequer de murchas flores!

Álvares de Azevedo

PORQUE MENTIAS?

Por que mentias leviana e bela?

Se minha face pálida sentias

Queimada pela febre, e se minha vida

Tu vias desmaiar, por que mentias?

Acordei da ilusão, a sós morrendo

Sinto na mocidade as agonias.

Por tua causa desespero e morro...

Leviana sem dó, por que mentias?

Sabe Deus se te amei! sabem as noites
Essa dor que alentei, que tu nutrias!
Sabe esse pobre coração que treme
Que a esperança perdeu por que mentias!

Vê minha palidez - a febre lenta
Esse fogo das pálpebras sombrias...
Pousa a mão no meu peito! Eu morro! Eu morro!
Leviana sem dó, por que mentias?

Álvares de Azevedo

SE EU MORRESSE AMANHÃ

Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;
Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhã!

Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que amanhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!

Que sol! que céu azul! que doce n'alva
Acorda a natureza mais louçã!
Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!

Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o doloroso afã...

A dor no peito emudecera ao menos

Se eu morresse amanhã!

Álvares de Azevedo