

*A narração como fetiche:
lugares da libertinagem trágica
no romantismo brasileiro*

Lainister de Oliveira Esteves¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir as dimensões licenciosas e trágicas da ficção romântica produzida por acadêmicos em meados do século XIX. Serão analisadas as relações entre o horror e a devassidão considerando os espaços privados como lugares de anunciação das histórias macabras, palcos da fetichização das narrativas libertinas.

Palavras-chave: romantismo; horror; libertinagem.

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the dimensions of the licentious and tragic romantic fiction produced by academics in the mid-nineteenth century. The relations between the horror and debauchery will be analyzed considering private places as spaces of macabre stories annunciation and fetishization.

Keywords: romanticism; horror; libertinism.

¹ Doutorando do PPGHIS da UFRJ. Bolsista do CNPQ.

A ficção romântico-acadêmica novecentista produzida por escritores ligados aos meios universitários e difundida em periódicos editados por estudantes, tais como *O Guaianá*, *O Caiaba*, *O Acayaba*, *Revista da Academia de São Paulo*, *Esboços Literários*, *Fórum Literário*, *Kaleidoscópio*, *Ensaio da Sociedade Brazílica* — todos produzidos em São Paulo entre os anos 1830 e 1860 — tem como traço característico a exploração de uma estética do horror onde a libertinagem assume tons trágicos.

Escritores como Leonel de Alencar, Félix Xavier da Cunha, Américo Lobo, J.F. de Menezes, Américo Basílio Campos, Zoroastro Pamplona, Guimarães Júnior, Padre Francisco Bernardino de Souza, Lindorf E.F. França, F.A da Luz, Franklin Távora, Galvão Bueno, Leo Junius, J.V. Couto de Magalhães e J.V. de Meneses, publicavam constantemente histórias que tinham o prazer terrível da perversão como matéria principal. Além dos acadêmicos, *O Correio Paulistano*, a *Revista Popular* (publicada no Rio de Janeiro) e o *Diário de Pernambuco* são exemplos de veículos que divulgavam textos de jovens escritores devotados ao horror. Obras como *As mulheres perdidas*, de Leo Junius (1858); *Dalmo*, de Figueira Ramos (1862); *Gennesco: vida acadêmica*, de Teodomiro Alves Pereira (1866); e *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (1855), completam a galeria.

A literatura acadêmica, de tramas misteriosas e orgias que beiram o grotesco, funda-se em uma tradição literária bastante específica, composta de escritores libertinos convertidos em referências legitimadoras que funcionam como suporte dramático para histórias fantásticas nas quais prazeres experimentados dentro da noite ganham corpo na fala de narradores devassos. As aventuras contadas em tavernas escuras, quartos de estudante e salas de jantar falam de prazeres e perigos vividos em outros lugares, nos espaços fechados da narração permanece apenas o fetiche da fala.

1.1 A DRAMATIZAÇÃO DAS REFERÊNCIAS

Em *Macário* — texto de composição híbrida entre o drama e a narrativa ficcional publicado em 1855 e que serve de prólogo a *Noite na taverna* —, Álvares de Azevedo elenca referências literárias que servem para situar a obra, atrelando-a a um repertório específico. Nas palavras iniciais, forja sua própria teoria do drama:

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego — a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Esquilo e Eurípedes — alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele — em Goetz de Berlichingen, Clavijo, Egmont, no episódio da Margarida de Faust — e a outra na simplicidade ática de sua Ifigênia. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do Wallenstein, nos Salteadores, no D. Carlos: estudá-lo-ia ainda na Noiva de Messina com seus coros, com sua tendência à regularidade.

É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner, ou as tragédias teogônicas de OEhlschläger e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas. (AZEVEDO, 2000, p. 17).

O projeto dramático se estabelece sob bases sólidas, autoridades inegáveis que forneceriam suporte para o surgimento de algo novo. Nesse esforço, ajuda a definir um elenco de referências e de preceitos que estabeleceriam alguns parâmetros estéticos, apontando um caminho de atribuição de sentido a partir da apropriação de referências autorais para ele e para seus contemporâneos. Seu projeto não estaria exclusivamente pautado pela tragédia clássica:

Não: o que eu penso é diverso. É uma grande ideia que talvez nunca realize. É difícil encerrar a torrente de fogo dos anjos decaídos de Milton ou o pântano de sangue e lágrimas do Alighieri dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga. Contam que a primeira ideia de Milton foi fazer do Paraíso Perdido uma tragédia — um mistério — não sei o quê: não o pôde; o assunto transbordava, crescia; a torrente se tornava num oceano. É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto — onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio. — Contudo, deve haver e o há — um limite às expansões do ator, para que não haja exageração, nem degenerem num papel de fera o papel de homem. (AZEVEDO, 2000, p. 117).

O texto assume o caráter de manifesto, estabelecendo elementos para uma literatura assumidamente apaixonada, violenta e desesperada como a vida.

A vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sanguenta — eis o drama. Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim. Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena. Otelo sufocaria sua Veneziana com o travesseiro,

escondê-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília: chamaria sua esposa — a whore — e gabar-se-ia de seu feito. O honest, most honest Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio; o Africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da Veneziana. Hamlet no cemitério conversaria com os caveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick, o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as baladas obscenas do povo: Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca. Orlando no *What you will* penduraria suas rimas de Rosalinda nos arvoredos dos Cevennes. Isto seria tudo assim. Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama — conveniências dramáticas. (AZEVEDO, 2000, p. 117).

Seu drama ideal rasgaria as convenções pela terrível violência do sangue tropical. Seria a manifestação viva da pulgência literária. Seria mais intenso e verdadeiro do que Shakespeare e abriria mão das conveniências dramáticas para destacar as agonias da paixão sem limites. Reconhece, porém, a audácia das ambições para reconhecer os limites de suas hipóteses e reposicionar-se entre os autores que almejava superar.

São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia — como um poema que cisme numa semana de febre — uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa — rápida — que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo. Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso. Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: — não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o IX Canto de *D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Anunciata* e *O Conto de Antônia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de Namouna. (AZEVEDO, 2000, p. 118).

O quarteto de referências que apresenta ao final desta introdução é bem representativo do grupo de escritores com que almeja filiação. Shakespeare, Byron, Hoffmann e Musset formam uma tradição forjada para as aspirações literárias de Azevedo. Eles constituem o alicerce de seu projeto e são apropriados sob chaves distintas por outros escritores do século

XIX. Shakespeare aparece citado em fala de Macário como se participasse da trama; Romeu e Julieta são convocados e passam a figurar como representações centrais, referências que ajudam a construir os outros personagens.

Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio, com a cabeça romântica ainda doirada do último reflexo do crepúsculo da vida, acordar dos sonhos de noiva no sudário da morte, com os goivos murchos dos finados na frente em vez da coroa nupcial cheirosa da amante de Romeu! Apertá-lo embalde ao seio ardente, banhar-lhe de lágrimas de fogo as faces pálidas, e de beijos os lábios frios, e procurar-lhe insana pelos lábios um derradeiro assomo de vida ou uma gota de veneno para ela. É duro, é triste! é um caso que merece as lágrimas mais doloridas dos olhos. — Mas dói ainda mais fundo acordar dos sonhos esperançosos com o cadáver frio das esperanças sobre o peito! Pobre Penseroso! Amaste um instante que foi tua vida como Julieta e como Romeu e não tiveste a conversa ao luar no jardim de Capuleto, não tremeste nas falas amorosas da primeira noite de amor, e não soubeste que doces que são os beijos da longa despedida, e o pensar que não são as aves da manhã, mas o rouxinol do vale quem gorjeia nas romeiras, que o revérbero de lua branca nas nuvens do Oriente, e o apagar das estrelas não crespuscilava o dia, e crer na vida em si e numa mulher com as mãos de uma pálida amante sobre o coração! (AZEVEDO, 2000, p. 122).

A apropriação romântica do dramaturgo inglês inclui o despertar sem esperanças como comparação à tragédia dos dois amantes. A dor é intensificada quando nem a cena trágica serve de apoio, Macário é o Romeu sem os momentos de amor, sem os momentos de prazer, o que torna ainda mais intensa sua desventura. No mesmo texto, o demônio manifesta seu ceticismo a partir de referências letradas:

Eis o que é profundamente verdade! Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, Hamlet ou ao Faust o que é a mulher, e nenhum o saberá dizer. E isso que te digo não é romantismo. Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Faust sob a casaca de um dandy. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol. E a humanidade que os estuda desde os primeiros tempos ainda não entende esses míseros, cuja desgraça é não entender e o sábio que os vê a seu lado deixa esse estudo para pensar nas estrelas; o médico, que talvez foi moço de coração e amou e creu, e desesperou e descreu, ri-se das doenças da alma e só vê a nostalgia na ruptura de um vaso, o amor concentrado quando se materializa numa tísica. (AZEVEDO, 2000, p. 120).

O cinismo do demônio usa personagens literários para legitimar-se. A ficção, que serviu na fala anterior de argumento a favor dos amores românticos, agora atua em nome do

ceticismo, desprezando o amor pela experiência dos modelos libertinos de Shakespeare, Byron e Goethe. A primeira epígrafe de *Noite na taverna* é uma citação do primeiro ato de *Hamlet*: “How now, Horatio? you tremble, and look pale. Is not this something more than fantasy? What think you on’s.” A quinta narrativa, Claudius Hermann, também é precedida por uma citação da peça, esta do terceiro ato: “... Ecstasy! My pulse, as yours, doth temperately keep time And makes as healthful music. It is not madness That I have utter’d.” A última parte da obra, intitulada *O último beijo de amor*, traz uma clássica fala de Romeu: “Well Juliet! I shall lie with thee to night!” No entanto, talvez na fala de Bertram, segundo a narrar sua história macabra, encontre-se uma das mais significativas das referências feitas a Shakespeare por Álvares de Azevedo. O narrador afirma que “na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron, havia uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe?” (AZEVEDO, 1998, p. 40).

Vida e literatura, personalidade autoral e ficção, são confundidos para lançar a ideia de que Hamlet, com seu romantismo trágico, é o espectro de vários personagens ligados por uma apropriação romântica. Dante, Marlowe e Byron, romantizados, ligam-se a Hamlet pela doença que se arrasta pelo tempo e que define a condição de autores e obras. O mal do século eclodiria no século XIX como apoteose de males de origem shakespereana.

Na mesma chave, *Gennesco: vida acadêmica*, obra de Teodomiro Alves Pereira editada em 1866, tem a seguinte epígrafe atribuída ao *Espirit des Journaux*: “Il n’y a personne qui ne fasse son petit Faust, son petit Don Juan, son petit Manfred ou son petit Hamlet, le soir auprès de son feu, les pieds dans de très-bonnes pantoufles.” A frase, que por sinal também abre o texto da peça *Aldo, le Rimeur* de George Sand, faz dos personagens e das obras de Goethe, de Byron e de Shakespeare, modelos universais, espectros incontornáveis que permeiam toda possibilidade de imaginação. A corrupção, a devassidão e as tragédias românticas da vontade são tratadas como dramas inatos da cultura ocidental. O aspecto misterioso da obra do dramaturgo inglês seria ressaltado ainda mais adiante, quando Gennesco, diante de uma noite sinistra, medonha e sem estrelas, afirma: “Por Deus! Eis uma noite shakespeariana!” (PEREIRA, 1866, p.143).

Em *A confissão de um moribundo*, texto publicado em *O Guayaná* em junho de 1856, Lindorf E.F. França faz duas citações que ajudam a definir os sentimentos do protagonista agonizante por sua amada e uma terceira que amplia o efeito do suspense. Na primeira — “Eu

que a amava, não como Djalma profanando Adrienne com seus beijos de fogo, mas como Romeu uivando de suspiros e crenças junto a sua Julieta” (FRANÇA, 1856, p. 8) —, a pureza de seu amor remete à mais violenta das paixões shakespearianas, *Romeu e Julieta*, que se converte no paradigma romântico por excelência, mais significativo inclusive do que a história de amor narrada em *Le Juif errant*, de Eugene Sue. A segunda — “Eu que a amava, não com o fogo delirioso e sensual de Hamlet, mas com a singeleza de um irmão” (FRANÇA, 1856, p.11) indica a natureza fraterna e não exclusivamente erótica do afeto tomando os sentimentos do príncipe da Dinamarca como referência sensual. A terceira explica o aspecto sobrenatural de um fenômeno dramático: “És por cristo alguma dessas visões encantadas, que se refletiam nos espelhos das feiticeiras de Macbeth.” (FRANÇA, 1856, p. 11).

Tanto por Álvares de Azevedo quanto por outros autores que se enquadram na categoria dos românticos acadêmicos, Shakespeare é usado como paradigma da devoção ao desejo e ao amor (normalmente tomados como sinônimos), servindo também como referência para um tipo de horror que lança mão do sobrenatural (vide os fantasmas e as aparições recorrentes em suas peças), mas que também se faz pelas ações cruéis e mundanas dos personagens, artifícios necessários das tragédias. Essa leitura não se restringe aos escritores, sendo legitimada e abalizada pela crítica, que tende a lhe atribuir os mesmos adjetivos, estipulando as mesmas funções. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, no *Resumo de história litteraria* de 1873, afirma:

A originalidade de Shakespeare está toda no seu sistema dramático, diverso da antiguidade. Para ele a tragédia é a representação de acontecimentos terríveis ou singulares, em cujo âmbito se cruzam o sério e o cômico, o patético e o burlesco. Ninguém melhor que ele soube excitar a comoção e o terror. A morte com seu pavoroso cortejo, a morte andrajosa, a fome, a loucura, foram meios que lançou mão, sempre com o mais favorável sucesso. (PINHEIRO, 1873, p.257).

Para o crítico, o dramaturgo é como um mestre do terror, seu sentido trágico aponta para a finitude, ressaltando aspectos burlescos e patéticos da vida tendo em vista a exposição do horror. Seu sistema dramático faz conviver o baixo e o sublime, expondo em cena o desespero, o medo e a conseqüente perda da razão que leva a desfechos inevitavelmente

funestos. Para Fernandes Pinheiro, o caminho shakespeariano para a beleza é o mesmo pavoroso cortejo para a morte.

Araripe Júnior, em artigo para a revista *Novidades*, publicado em 1889, defende que o mais importante em uma obra é o que chama de autointoxicação literária, que seria proveniente da “faculdade que possui o homem de tatear o invisível e sondar o inexprimível” (JÚNIOR, 1960, p. 158). O melhor exemplo desse fenômeno seria *Hamlet* e seu esforço de explorar o mistério que há no espaço das coisas do céu e da terra. Já Nestor Vítor, em texto de 1900 afirma que:

Hamleto é o esforço da concentração, é a obra-prima da tristeza, é a tristeza que em vez de tender para a alegria, recolhe-se em si mesma, pesada, desfalecida, sufocante e devoradora. Hamleto anda constrangido no mundo dos vivos. Só está a vontade com os mortos. (VÍTOR, 1969, p. 335-336).

A morte desponta como a protagonista da obra-prima de Shakespeare, e Hamlet é o personagem fúnebre que dela se aproxima por rejeitar o mundo dos vivos. A repugnância à vida torna os mortos companhias confortáveis, tradução máxima da tristeza e do desespero. A atração exercida pela morte, segundo o crítico, seria o grande tema de seu teatro:

É preciso ter a noção do inferno, tal como só o cristianismo, que possui o segredo de todos os abismos, pode dar, para conhecer o verdadeiro nome de Shakespeare. Todos os seus dramas são apenas um drama, e a atração do abismo lá embaixo é a força que põe em movimento esse drama único e inteiro. (VÍTOR, 1969, p.336).

A sedução fatal, refletida como impulso para o abismo, tem como pano de fundo um “gosto pelo desespero e pela obscenidade” (VÍTOR, 1969, p.336) e faz com que “algumas palavras sublimes, algumas cenas profundamente humanas se percam entre esses dois monstros e sejam depressa abafados por eles” (VÍTOR, 1969, p.336). Nesse drama único e unívoco, “há forças que chamam para o alto, mas há forças que atraem para o abismo também” (VÍTOR, 1969, p.338), em outras palavras, trava-se um embate da vida com a morte, do altivo com o baixo, da alma com o corpo, do belo com o horrível. Apropriado na chave romântica, Shakespeare desponta como um mestre do horror que expõe a tragédia romântica

do desejo e que explora os insondáveis mistérios que assombam a vida entre o céu e a terra. Não por acaso a epígrafe de *As mulheres perdidas*, livro de Leo Junius, pseudônimo de José da Rocha Leão, publicado em 1858, é a fala de Macduff em *Macbeth*: “Horror! Horror! Horror!”.

Lord Byron é outra referência incontornável para Álvares de Azevedo e para outros escritores ligados às academias. Símbolo maior do romantismo libertino, o poeta aparece citado inúmeras vezes. Macário diz humildemente que sua única semelhança com Don Juan de Byron é o fato de enjoar a bordo, e afirma: “O enjoo é tudo quanto há mais prosaico. Sou daqueles de quem fala o corsário de Byron ‘whose soul would sicken o’er the heaving wave’” (AZEVEDO, 2000, p.118). Em *Noite na taverna*, a fala de Solfieri é precedida por uma passagem do drama *Cain*: “Yet one kiss on your pale clay/ And those lips once so warm! my heart! my heart!” Já a parte de Bertram (mesmo nome de um personagem da tragédia *Marino Faliero*, de Byron) é apresentada com um trecho de *Childe Harold Pilgrimage*: “But why should I for others groan/ When none will sigh for me.” E é na fala de Bertram que é feita uma das mais eloquentes referências:

Quem eu sou? Na verdade fora difícil dizê-lo: corri muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida. — Fui poeta — e como poeta cantei... Fui soldado, e banhei minha fronte juvenil nos últimos raios de sol da água de Waterloo. — Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século. Bebi numa taverna com Bocage — o português, ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante — e fui à Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado. — Quem eu sou? Fui um poeta aos vinte anos, um libertino aos trinta — sou um vagabundo sem pátria e sem crenças aos quarenta. Sentei-me a sombra de todos os sóis — beijei lábios de mulheres de todos os países — e de todo esse peregrinar só trouxe duas lembranças — um amor de mulher que morreu nos meus braços na primeira noite de embriaguez e de febre — e uma agonia de poeta. Dela, tenho uma rosa murcha e a fita que prendia seus cabelos. (AZEVEDO, 1998, p.39-40).

A imagem do libertino nômade e aventureiro se faz a partir de Bocage, Dante e Byron, mas com o último a relação é mais intensa. O andarilho embriagado é cínico, vítima da luxúria e das paixões, remetendo-se diretamente a Don Juan ou a Childe Harold. O herói desencantado que cultiva suas agonias poéticas, eis o significado pretendido para os personagens de Álvares de Azevedo, por isso aproximar-se de Byron é tão decisivamente estratégico. Jaci Monteiro, em texto de 1862, já destacava a relação entre as duas obras:

Lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio fabricitante, esse arrombo de ideias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos que caracterizam o autor de Don Juan. (AZEVEDO, 2000, p.22).

Em discurso proferido na instauração da sociedade acadêmica paulista no dia 9 de maio de 1850, Azevedo comenta que: “em Byron há Child Harold e Don Juan. Child Harold é a vida que se estorce como a serpe na vasga moribunda, é o sangue que rebenta mais vivo... O coração que afana ao derramar das veias” (AZEVEDO, 2000, p.678). Adiante complementa: “a diferença é que Byron, no satânico de se rir do escárnio, era menos infernal que Voltaire... Byron, sob seu manto negro de Don Juan, guardava no seu peito uma chaga dolorida e funda” (AZEVEDO, 2000, p.700). Esse pesar deságua em descrença absoluta, e o sofrimento da alma desemboca em volúpia física e imoralidade. Perversão e luxúria que remetem à peregrinação de Childe Harold, considerada o “último pesadelo do ceticismo de um século” (AZEVEDO, 2000, p.780). Em *Ideias íntimas*, resume seu panteão com versos: “Juntos do leito meus poetas dormem/ Dante, a bíblia, Shakespeare e Byron/ na mesa confundidos” (AZEVEDO, 2000, p.780).

Em *Gennesco*, Byron aparece também como senhor do ceticismo quando o protagonista afirma: “Meu mestre Byron ensinara-me que os juramentos da mulher eram escritos sobre a areia.” O poeta inglês é aquele que enaltece as paixões na medida em que ressalta a perenidade dos sentimentos, e em *Poverino* — conto que de certa maneira emula *Noite na taverna* —, J.F. de Meneses evoca a libertinagem resultante do ceticismo e Byron surge novamente como guia espiritual dos falidos de espírito. O mote da trama é o desejo do protagonista de “ver os lugares onde mais ardentes tinham sido as orgias de Byron” (MENESES, 1869).

A referência ao poeta inglês é de fato inescapável quando se fala da produção literária brasileira do século XIX. Machado de Assis, em artigo para a *Semana literária* do dia 6 de dezembro de 1866, comentando a obra de Fagundes Varela, rebate uma crítica feita por Ferreira de Meneses, que acusa o poeta fluminense de imitar demasiadamente Byron. Segundo Machado:

É verdade que, durante algum tempo, a poesia de Lord Byron influenciou poderosamente nas jovens fileiras da academia, mas se o autor das *Vozes da América* aprecia, como todos nós, a musa do cantor de Child Harold, nem

por isso reproduz os caracteres do grande poeta e damo-lhos por isso os nossos parabéns. (ASSIS, 1962, p.857).

A análise evidencia o papel preponderante do autor de *Don Juan* na produção dos jovens escritores acadêmicos, que viam em suas obras os modelos ideais dos pensamentos e dos comportamentos românticos. Byron funciona como um mestre na exaltação estética da perversão, na dramatização incessante do vício e do cinismo. É a chave de ligação desses autores com a imaginação libertina, e o patrono perfeito para um tipo de literatura que se pretendia soturna, sensual, apavorante e terrível.

E.T.A. Hoffmann é outro nome constante nos textos analisados. Em *Noite na taverna*, aparece como responsável por contar histórias macabras, autoridade em tramas sinistras como as que serão contadas noite afora. É Archibald quem proclama:

Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carnicheiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos — como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg! (AZEVEDO, 1998, p.18).

O escritor alemão interessa pelo aspecto fantástico de suas novelas e contos. Suas histórias, geralmente situadas entre a razão e a loucura, entre o delírio e o sobrenatural, viram referência no que tange à liberação da imaginação rumo ao extraordinário. Em *Gennesco*, encontra-se a seguinte passagem:

Sentaram-se e acenderam os charutos. Gennesco quebrou o silêncio: vais ouvir uma curta mais terrível história, atinge pelo carregar das cores e caráter de seus dois heróis, as sombras de um conto phantástico, é porém, pura realidade, e a imaginação de Hoffmann não conseguiria torná-la mais dolorosa.

E novas garrafas chegam, esgotam-se e renovam-se, e o silêncio continua. Ao ver aquela meditação Gennesco lembra-se de Hoffmann a quem um crítico chamou pilar da taverna e que encostado a uma cadeira rodeado de garrafas e namorando espumas, delirava seus sonhos extravagantes na excentricidade borbulhante de uma onda de cerveja. (PEREIRA, 1866, p.46).

Ser o pilar da taverna significa, em outras palavras, fornecer os argumentos e o clima para um tipo bastante comum no padrão de ficção aqui analisado. Personagens ébrios em uma taberna contando histórias de horror têm em Hoffmann um parceiro de fantasia; o suspense de suas narrativas — a mais famosa delas sendo *O homem de areia*, de 1815 — fornece os recursos ideais para essa estética assombrosa e fantástica. Se Byron é o ébrio devasso, Hoffmann é o embriagado dos sonhos excêntricos, extravagantes.

Em *O estudante e os monges*, a peculiaridade de um dos personagens é definida pela comparação: “És mesmo um esdrúxulo a gosto de Hoffmann, meu caro Antônio!” (MAGALHÃES, 1859, p.16) Assim como a beleza de uma mulher em *A confissão de um moribundo*: “Nunca porém pude conseguir um olhar dessa donzela meiga e vaporosa como um sonho de Hoffmann.” (FRANÇA, 1856, p. 15). Em *Leonel, o trovador*, o caráter de uma condessa: “A condessa era amiga dos contos de Radcliffe, bebeu em Hoffmann aqueles mistérios profundos, que ressumbra nessas admiráveis páginas” (FRANÇA, 1856, p.23). E em *A confissão de um suicida*, é o parâmetro de um ato libertino: “Depois de uma saturnal incendiada como uma orgia de Byron — como um delírio de Hoffmann — como uma noite de Heliogabalo” (ALENCAR, 1853, p.15).

Com Hoffmann, o fantástico encontra o macabro em tramas que investem na perturbação da loucura. Ele se converte no mártir do delírio, referência para tudo que é estranho, que não pode ser explicado pela razão. É também autoridade no que tange ao conto, forma literária na qual o horror se faz mais presente. O escritor alemão é indubitavelmente um dos responsáveis pela difusão do conto na literatura brasileira, e o efeito de sua divulgação se faz ver particularmente nos autores aqui analisados.

Outro nome constante na galeria dos autores citados, Alfred de Musset é evocado em muitos textos. Em *Poverino*, por exemplo, aparece como epígrafe: “Pour écrire l’histoire de as vie, it faut d’abord avoir vécu; aussi n’ces’t pas Le mienne que j’écris.” Nesse exemplo, depreende-se o apelo à experiência característico desse tipo ficcional. As histórias de libertinagem ganham mais força quando confundidas com a realidade, ainda que sem o compromisso de representá-la literalmente. Não se perde a noção da literatura como artifício, mas ela se mescla com a vida, e, jogando com os limites da representação do vivido, busca-se mais apelo, mais comoção.

Em *As mulheres perdidas*, um dos personagens, antes de começar a ouvir uma história no clima febril de uma taverna, comenta com o amigo: “Estás poético hoje, meu boché, citas Jacques Rolla, o libertino Heroe de Alfred de Musset” (JUNIUS, 1858, p.121). As histórias se confundem, o personagem poético é posto ao lado do protagonista das narrativas contadas pelos ébrios. Jacques Rolla acompanha os narradores, virando um dos personagens da cena.

No segundo capítulo de *Gennesco*, a definição de um estudante paulista é feita a partir da seguinte comparação: “Byron e Musset, e o diabo e seu acolyto, eram seus poetas favoritos, tinha-os a cabeceira, como se diz que Alexandre tinha o seu Homero” (PEREIRA, 1866, p.6). O escritor francês é lido como um sacerdote de Byron. Novamente, vida e literatura se confundem e marcam a recepção, o padrão de leitura dos textos. Byron e Musset são tratados como libertinos, como se seus personagens fossem meros reflexos de suas personalidades devassas e perturbadas. Em grande medida, a apropriação romântica desses autores se estrutura na diluição da relação entre autor e obra, e o sucesso de um determinado projeto literário é atrelado à mitificação do nome. Byron e Musset não são meras assinaturas ou gênios artísticos, mas exemplos vivos daquilo que expressam como arte. Na introdução da mesma obra, encontra-se a seguinte passagem:

Ora, perdido em meio dos prazeres, com a fronte quente, o peito em palpito e as mãos trementes, eu sonhava ao ruído dos festins, ao tinir dos copos, em voltar louco de uma valsa, um conto phantástico, a perder-se ao longe nas sombras acumuladas onde a fantasia, tornando-o da terra, o deitava em delírio. Eu via, então, Musset, Hoffmann, Achin D’Arnim; e com o sentimentalismo de Lamartine ou a filosofia positiva de Vigny, eu desenhava em rudes traços, mão pesada, e lápis rombo as formas belas de Brigitta, Agandeca, Isabel, ou Katty Bell — a inglesa amante, castamente adúltera, do pobre Chatterton. (PEREIRA, 1866, p.XVIII).

A contemplação da amante imersa em fantasias reúne uma galeria romântica de autores com personagens que, confundidos, servem ao mesmo propósito de povoar a imaginação do jovem. Seu repertório de imagens não distingue realidade e ficção, sua fantasia transforma tudo em objeto de contemplação e inspiração fantástica. Um dos exemplos mais marcantes dessa articulação entre vida e literatura, que transforma autores e figuras fictícias em personagens de estatutos semelhantes, dá-se com *Werther*, clássica criação de Goethe. O trecho seguinte é de Macário:

Adeus, Penseroso. Eu pensei que tu me acordavas a vida no peito. Mas a fibra em que tocaste e onde foste despertar uma harmonia é uma fibra maldita, cheia de veneno e de morte. Adeus. Penseroso. Ai daquele a quem um verme roeu a flor da vida como a Werther! A descrença é a filha enjeitada do desespero. Faust é Werther que envelheceu, e o suicídio da alma é o cadáver de um coração. O desfolhar das ilusões anuncia o inverno da vida. (AZEVEDO, 2000, p. 119).

Os sofrimentos do jovem Werther, romance de 1774, é um marco do desespero que o amor romântico pode acarretar. Por ser escrito em primeira pessoa e por tratar de maneira tão intensa a paixão do jovem por Charlotte, transforma-se em paradigma da confissão autoral. O personagem converte-se no espectro que ronda os escritores, seu drama define os termos da trama romântica. Com ele a ficção ganha definitivamente status de confissão, e a sinceridade vira critério de valor. O texto extrapola os limites da literatura para se converter em modelo comportamental, lição de vida para um determinado público. Na introdução de *Gennesco*, o narrador proclama:

Ajoelhem-nos e repitemos as palavras de uma mulher mártir: aceitemos como grande lição as páginas sublimes em que Rene, Werther, Oberman, Kourad, Manfred exalam o seu profundo amor, elas foram banhadas de suas lágrimas ardentes, pertencem mais ainda a história filosófica do gênero humano do que aos anais poéticos. (PEREIRA, 1866, p.VII).

As vidas dos personagens citados ultrapassam os termos literários para se alçar à condição de referencial filosófico. Pela sinceridade com que supostamente foram escritas e pelo sofrimento que refletem, são canonizadas como lições oriundas de momentos superlativamente belos. Dores e tragédias edificam quando alcançam o sublime. Ao mesmo tempo em que podem ser o veículo de elevação espiritual, determinados textos podem fomentar a corrupção. A perversão dos costumes pode ser deflagrada por determinadas leituras.

No jogo que determina a encenação das referências e a dramatização das citações, Álvares de Azevedo também entra em cena. Mesmo com uma obra curta, seu nome passa rapidamente a figurar entre os cânones dos boêmios, ébrios e devassos. Em *Trindade maldita*, história de Franklin Távora publicada no *Diário de Pernambuco* em 1862, Eduardo pergunta a Germano — dono da taberna em que acabara de chegar — se conhecia a obra do escritor paulista e o mesmo responde: “Só apreciei *Noite na taverna*” (TÁVORA, 1862). Logo depois

tem início a narração de histórias macabras aos moldes da referida obra. No conto de Galvão Bueno, *A vingança de um irmão*, publicado no Kaleidoscópio em 1860, a segunda parte é aberta pelo seguinte trecho de *Macário*: “Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satan” (BUENO, 1860). O papel destacado de Azevedo não passa despercebido pela crítica. Machado de Assis, em texto publicado na *Semana literária* no dia 26 de junho de 1866, afirma:

Cita-se sempre, a propósito do autor de *Lira dos vinte anos*, o nome de Lord Byron como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia frequente leitura de Shakespeare, pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio diante da caveira de Yorick inspirou-lhe mais de uma página de versos. (ASSIS, 1962, p.863).

As referências, além de precisas, são bastante honrosas e destacam a importância do poeta em forjar e em fazer convergir uma determinada tradição literária que serviria como modelo para a estruturação dessa produção eminentemente acadêmica. No entanto, não lhe são feitos somente elogios, o mesmo Machado de Assis afirma em texto de 6 de dezembro do mesmo ano que Álvares de Azevedo “ensaaiou-se na prosa muito, mas sua prosa não é igual ao seu verso. Era frequentemente difuso e confuso, faltava-lhe precisão e concisão... Procurava abundância e caía no excesso” (ASSIS, 1962, p.894).

Crítica, aliás, que estende para boa parte da produção romântica:

A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escurecem desde logo a aurora da revolução romântica. (ASSIS, 1962, p.862).

Joaquim Norberto de Souza Silva, em texto lido no IHGB em 1872, confirma as filiações do autor de *Noite na taverna*:

Sua alma ávida de trabalho e de glória ambicionava os louros da poesia, e seu gênio, abrindo as asas de ouro na imensidade, procurava os rastros luminosos de Byron, Dante, Shakespeare... eram eles seus mestres prediletos. (SILVA, 2005, p.153).

O crítico afirma que, em sua ânsia por dominar os dramas românticos, dada sua formação intelectual ainda incompleta, Azevedo produziu uma ficção voluptuosa, exagerada, como exige o programa do romantismo devotado ao horror. É com essa intensidade que Azevedo se transforma em paradigma para escritores do mesmo gênero e que, de certa maneira, ajuda a definir a literatura soturna e macabra no Brasil em meados do século XIX.

O jovem poeta que via tudo com olhos de águia, sem ter ainda formado seu gosto, queria o drama com todo o seu aparato romântico, com todas as suas peripécias melodramáticas, tendo o palco convertido em lago de sangue e as cenas de terror elevadas das raias do possível, já por si repugnantes, ao infinito da exageração.

[...] *Noite na Taverna* é um drama romance, notável pela originalidade de suas extravagantes cenas, uma sequência de narrações monstruosas em que Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius, Hermann e Johann, libertinos que se apaixonam por mulheres perdidas contam suas histórias românticas. (SILVA, 2005, p.160-161).

Sílvio Romero, ainda que julgue *Noite na taverna* como tendo “alguma beleza entre algumas extravagâncias e afetações” (ROMERO, 2001, p.202), toma-o como referência para julgar, por exemplo, a obra de Franklin Távora: “*A trindade maldita* é uma série de contos ultrarromânticos no estilo de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, são fantasias de um rapaz de 18 anos” (ROMERO, 2001, p.264). José Veríssimo, por sua vez, ressalta a autenticidade da obra: “Daquele seu teor de vida romântica, a expressão literária é *Noite na taverna*, composição singular, extravagante, mas acaso na mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo.” (VERÍSSIMO, 1916, p.300) Ainda segundo o crítico, o romantismo centrado na obra de Byron, que teve Álvares de Azevedo como representante máximo no Brasil, gera um caminho paralelo para a literatura brasileira, desviando-a do seu projeto original:

O romantismo byroniano, temperado de Alvarez de Azevedo, de Musset, Espronceda e de outros condimentos de idêntico sabor literário, tinha certamente desviado de sua atenção primitiva, cristã, patriótica, e moralizante, o movimento literário que aqui se iniciara a nossa literatura nacional. (VERÍSSIMO, 1916, p.330).

O grande número de citações que aparecem nesses textos ajuda a identificar a lógica de circulação dos mesmos. Como se trata de uma comunidade de leitores relativamente fechada, formada basicamente por jovens ligados às academias consumidores dos periódicos nelas editados (exceção feita a Álvares de Azevedo, que conquistara público mais amplo), parece haver certa sintonia de repertório entre autores e público. Nomes de escritores, de obras e de personagens são constantemente citados sem maiores explicações, como se houvesse uma suposição de entendimento por parte de quem lê. Por mais que as mesmas citações funcionem também como exibição de erudição, conferindo valor ao texto e ao próprio autor, há ao menos a previsão de que o leitor tenha alguma familiaridade com as citações e, por mais que se deixe impressionar pelo desfile de alusões literárias, seja minimamente capaz de situar a obra em uma linhagem, em uma tradição.

No drama das referências, o que parece estar em jogo é o esforço de filiação e sua consequente atribuição valorativa. Os nomes circulam encenando a veiculação a uma herança cultural romântica, boêmia, libertina e trágica. Esse legado fundamentalmente europeu é convocado para legitimar uma produção incipiente e de alcance restrito. A representação do panteão literário converte a atividade dos estudantes em trabalho de maior densidade e atribui importância a esforços literários marginais. O efeito é o da perversão respaldada, e a exibição do horror que geralmente implica no abuso dos absurdos morais é feita com o aval de pervertidos oficialmente reconhecidos.

1.2 AS TRAGÉDIAS DO DESEJO

Noite na taverna é inegavelmente a obra-chave do que pode ser considerado o romantismo acadêmico brasileiro. Sua publicação póstuma em 1855 estabelece as bases da literatura boêmia de apelo macabro e libertino. As histórias dos cinco personagens — Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann —, narradas em uma taberna e regadas a vinho, transformaram-se no paradigma da perversão literária que seria seguido pelos jovens escritores estudantes.

No primeiro capítulo, “Uma noite do século”, uma fala de Archbald é bastante eloquente e ajuda a introduzir o quadro das situações inusitadas que seguirão. Depois de um conviva brindar a imortalidade da alma, ele brada:

Calai-vos, malditos! a imortalidade da alma!? pobres doidos! e porque a alma é bela, por que não concebeis que esse ideal posse tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doidos! nunca velada levastes porventura uma noite a cabeceira de um cadáver? E então não duvidastes que ele não era morto, que aquele peito e aquela fronte iam palpitar de novo, aquelas pálpebras iam abrir-se, que era apenas o ópio do sono que emudecia aquele homem? Imortalidade da alma! e por que também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes? Oh! não mil vezes! a alma não é como a lua, sempre moça, nua e bela em sue virgindade eterna! a vida não é mais que a reunião ao acaso das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai porventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas; o que era um corpo do verme vai alvejar-se no cálice da flor ou na fronte da criança mais loira e bela. Como Schiller o disse, o átomo da inteligência de Platão foi talvez para o coração de um ser impuro. Por isso eu vo-lo direi: se entendeis a imortalidade pela metempsicose, bem! talvez eu a creia um pouco; pelo platonismo, não! (AZEVEDO, 1998, p.16).

O ceticismo que duvida da imortalidade da alma, apontando a perenidade de sua beleza, é o que abrirá as portas para todo tipo de perversão e crueldade. A longa noite que se seguirá está pautada por uma imaginação secular que se traduz em orgias e em hedonismo amoral. As histórias apresentadas pelo grupo de perversos marginais são o momento em que a ficção enfrenta o niilismo, oferecendo o desespero e o crime como respostas. Solfieri é o primeiro a tomar a palavra. Narra uma aventura que vivera em Roma quando, depois de uma noite de orgias, acorda em um cemitério e se apaixona pelo que imagina ser o cadáver de uma mulher.

Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármoreos antigos. O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. (AZEVEDO, 1998, p.23).

O momento de amor com o suposto cadáver faz alusão a um dos mais constantes temas românticos: o desejo por belas mulheres mortas. A fórmula exposta por Edgar Allan Poe é bem aplicável ao caso: se nada é mais comovente do que a morte e se nada é mais belo que uma mulher, nada mais sedutor do que uma amante defunta. Duas semanas depois de acordar, a amada de Solfieri falece realmente, e ele a enterra em seu quarto e manda fazer uma estátua para imortalizar suas formas.

Quando Bertram toma a palavra é para contar a mais aterrorizante das histórias. Sua trama tem um pouco de tudo: assassinato, infanticídio, traição, tentativa de suicídio e antropofagia. Todas as suas tragédias pessoais são motivadas pelo desejo sexual; ele se envolve com mulheres voluptuosas em diversas partes do mundo e então conhece toda sorte de maldade. Sua peregrinação errante tem início depois que se apaixona perdidamente por uma mulher de Cádiz:

Sabeis, uma mulher levou-me a perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doçura dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida — e depois, depois sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho, ou aquele Mouro infeliz junto a sua Desdêmona pálida! (AZEVEDO, 1998, p.29).

Se o sexo perverte, a mulher é a figura sedutora, satânica. É ela a responsável pelo caminho da perdição. Bertram lança mão de outra tópica romântica: a da mulher diabólica. Sinônimo de depravação, fonte inesgotável de toda luxúria, a figura feminina ocupa sempre posição estratégica nas narrativas, é o motivo perturbador, a fomentadora da tragédia do desejo. O ápice da perdição de Bertram, quando depois de um naufrágio come o capitão do navio e posteriormente sua amante com medo da fome, é apenas o desenlace-limite da condição errante que a busca pelo prazer carnal lhe impôs.

A história de Gennaro envolve adultério e vingança. Quando era um jovem aprendiz de pintor, trabalhou na casa de Godofredo Walsh, que lhe ensinava a profissão. Depois de engravidar a filha — que posteriormente faz um aborto para logo depois morrer de febre — e de se deitar com a mulher do seu mestre, Gennaro é vítima de uma tentativa de assassinato

pelo mesmo. Ele escapa e volta para se vingar, mas encontra a esposa morta pelo marido que se suicidara.

Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... — Era Nauza!... mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei uma ponta da capa do outro: o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo; ressoou no pavimento o estalo do crânio... — Era o velho!... morto também e roxo e apodrecido!... Eu o vi: — da boca lhe corria uma espuma esverdeada. (AZEVEDO, 1998, p.55).

A cena final é representativa de certo fetichismo descritivo em relação à morte e à decomposição. O cinismo, que se desdobra em perversão, é aplicável também ao organismo dissecado. O apodrecimento torna-se alvo de contemplação na secularização absoluta do corpo. O espetáculo da morte é também o espetáculo da carne em putrefação, cujo efeito é de asco e horror.

A narrativa de Claudius Hermann lembra a anterior. Depois de se apaixonar pela duquesa Eleonora, suborna um de seus empregados, entra em seu quarto e passa a dopá-la para possuí-la. Depois de fazê-lo inúmeras vezes, sequestra-a, forçando a duquesa a permanecer sob seu domínio. Passado algum tempo, depois de ler algumas cartas apaixonadas que lhe eram endereçadas, a duquesa decide ficar por conta própria, mas um dia Claudius volta para casa e a encontra morta ao lado do cadáver de seu marido. Ele ri de sua tragédia com uma “risada fria como a insânia — fria como a espada como de um anjo das trevas” (AZEVEDO, 1998, p.77). Claudius é um devasso arquetípico, viciado em apostas, bebidas e mulheres.

Apostei como homem a quem não doera empobrecer: o luxo também sacia, e essa uma saciedade terrível! para ela nada basta... nem as danças do Oriente, nem as luperciais romanas, nem os incêndios de uma cidade inteira lhe alimentariam a seiva de morte, essa vitalidade do veneno de que fala Byron. Meu lance no turf foi minha fortuna inteira. Eu era rico, muito rico então: em Londres ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões: nenhum nababo numa noite esperdiçava somas como eu. O suor de três gerações derramava-o eu no leito das perdas e no chão das minhas orgias. (AZEVEDO, 1998, p.60).

Seu personagem encarna o boêmio típico em seu culto pelo luxo e pelas orgias. É uma figura modelar que sintetiza os traços de uma proposta literária calcada no excesso e na

perversão. É o profissional da boemia aos moldes do romantismo acadêmico de meados do século XIX. Suas dores são mascaradas por um hedonismo violento e cego, só obedecendo às leis de seu desejo, só respeitando suas próprias vontades.

Na última história, Johann se sente roubado em um jogo de bilhar em Paris e desafia seu oponente, Arthur, para um duelo. Depois de supostamente matá-lo, pega dois bilhetes que Arthur o havia pedido para entregar, um para sua mãe e um para sua amante, este acompanhado de um anel. Ele se faz passar pelo morto e dorme com a mulher para quem deveria entregar o bilhete. Pela manhã, um vulto invade o quarto e, na briga, Johann mata o homem, que descobre ser seu irmão. Para uma surpresa ainda maior, descobre que a mulher com quem dormira era sua irmã.

Aquele homem — sabei-lo!?!... era do sangue do meu sangue, era filho das entranhas de minha mãe como eu... era meu irmão! Uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moca desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meio nua entre os vestidos desfeitos, onde a infâmia asselara a nódoa de uma flor perdida. [...] Que tens, Johann? tiritas como um velho centenário! O que tenho? o que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã! (AZEVEDO, 1998, p.80).

Johann representa um tipo romântico um pouco diferente de Claudius Hermann. É também um boêmio, mas seu destino trágico o leva à condição de desgraçado. Ao dormir com a irmã e matar seu irmão, argumentos da tragédia clássica, vê-se em situação desesperadora e não encontra, como o narrador anterior, motivos para sorrir. Seu sofrimento não é camuflado, sua condição errante não é só feita de prazeres e de crueldades, é marcada pela culpa. A última parte da narrativa, “Último beijo de amor”, narra o regresso de Giorgia, irmã desvirginada por Johann que se tornara prostituta. Ela o mata na taverna e reencontra Arthur, que sobrevivera ao duelo e que passara ao usar o nome de Arnold. Ele e Giordia se suicidam com o mesmo punhal e as luzes se apagam. A cena coberta de sangue e o desfecho trágico tipificam essa obra referencial do romantismo boêmio brasileiro.

Seguindo praticamente o mesmo roteiro de *Noite na taverna, A trindade maldita: contos de botequim*, de Franklin Távora, publicado em três partes no *Diário de Pernambuco* em 1962, é uma evidência da importância da obra de Álvares de Azevedo. Três jovens — Jorge, Eduardo e Carlos — chegam à taverna de Germano em Olinda e lá se hospedam.

Quando começam a beber, Carlos sugere que cada um conte uma história macabra e começa a sua, afirmando:

Conheces-me. Sou um perdido, um réprobo excomungado e satânico de arvorar na câmara modesta, casta e singela da virgem o pavilhão negro ensanguentado da desonra e do crime... “há muito que levo essa vida de perdição e erros”. [...] Parece-me que fui o fruto infeliz e missérrimo de um coito proibido e danado, atenta esta minha, como que natural, tendência para o mal. (TÁVORA, 1862, p.8).

Asseverando sua condição errante, desgraçada, passa a narrar como se apaixonou pela filha (Eugênia) de seu protetor (Conde de Villemar) e se envolveu com sua esposa (Margarida). Na noite em que pediu Eugênia em casamento, fez-se passar por Henrique, amante de Margarida, no escuro se deitando com ela e “um mês completo decorreu assim nesse levar as noites de languidez de um gosar infernal”(TÁVORA,1862, p.8). Com medo de ser descoberto, tenta matar Henrique, mas por engano assassina o Conde de Villemar, e sua sensação é assim descrita: “Não sei como não rolei sobre essa matéria ensanguentada e lívida. Não foi somente espanto e estupefação o que me tomou nesse crítico momento; foi um terror de asphyxiar”(TÁVORA,1862, p.8). Consegue tramar para que Henrique seja acusado do crime e foge para a Inglaterra. A esposa do Conde e seu amante se matam e Eugênia vira mendiga, fato que Carlos só viria a descobrir quando a mesma lhe pede esmolas com seu filho no colo.

Terminada a narrativa, Jorge começa a contar a sua, com uma introdução não menos enfática: “A minha história também é terrível como um antro de bandido, ou qual uma pistola em mãos homicidas, prestes a desfechar-se sobre uma vítima indolente” (TÁVORA, 1862, p.8). A trama começa quando, em um baile, apaixonou-se por uma espanhola casada e a persegue pela noite escura, marcando sua casa com o próprio sangue para reconhecê-la à luz do dia. Quando o marido de Maria vai para o porto, ele entra em seu quarto para surpreendê-la. Ela chama o vigia, mas o jovem assassina o velho. Depois, mata a criada Catharina em cena violenta: “Arrastei-a de escada abaixo até o último degrau que era de pedra e nele bati com o crânio dela que desfez-se em estilhaços à primeira pancada” (TÁVORA,1862, p.9).

Depois de alguns meses, finalmente os dois passam a ter um caso, mas o marido traído descobre e mata Maria, sendo posteriormente morto por Jorge. Quando encontra o cadáver de sua amante, Jorge diz: “Queres sabê-lo? Nesses restantes e noite fui ainda beber algumas

gotas de leite a essa vulva úmida e fria de espanhola, ouvistes?” A cena de necrofilia encerra a história.

A fala de Eduardo também se inicia enfaticamente: “O álbum da minha vida está repleto, desses todas as suas páginas de sangue se acham escritas, mas com caracteres de luto: é um perfeito livro negro” (TÁVORA, 1862, p.9). A primeira trama fala de seu amor por Juliana, filha do joalheiro Genaro, que lhe havia prometido a mão da jovem. Quando descobre que ela na verdade iria se casar com Giovani, vai tomar satisfações com Genaro, mata-o e depois assassina o casal de noivos. Atribui seus atos terríveis à inconfiabilidade feminina: “Fale-me de tudo que possa existir de ilusório e fantástico... mas não me trateis nunca do amor de uma mulher” (TÁVORA, 1862, p.10).

A segunda história é ainda mais terrível. Conta como, na mesma noite, afugentou ingleses de um bar e depois atacou um casal de estrangeiros, enforcando o homem e estuprando o cadáver da mulher.

Um instante depois de uma emoção de deleite apercebi-me que havia gozado em uma mulher cadáver. A estrangeira durante o tempo em que conduzi-a para as ruínas batera-se com a cabeça a um portal esguio que ainda conservava-se de pé como um fantasma de pedra e suicidara-se. (TÁVORA, 1862, p.10).

A cena é forte, mas a revelação mais tenebrosa vem em seguida: “Quando amanheceu de todo, e eu voltei ao teatro infernal daquela cena de horror [...] o enforcado era meu pai, e a mulher das ruínas, em cujos lábios friorentos eu delibaria alguns átomos de gozo, era minha mãe” (TÁVORA, 1862, p.10). Parricídio, incesto e necrofilia marcam a tragédia pessoal de Eduardo, revelada em uma noite de embriaguez de desfecho surpreendente. Depois de ouvir todas as histórias, o taberneiro revela:

Sabeis quem sou eu senhores? Sou um irmão de Margarida Lemociérre, a infeliz Condessa de Villemar, Sou Gonçalo Orsini, em pessoa, o desgraçado esposo de Maria, espanhola adúltera, sou ainda um filho do enforcado de Madri, e da suicida das ruínas, o irmão primogênito de Eduardo, o pintor aventureiro. (TÁVORA, 1862, p.10).

Vítima indireta de todas as atrocidades dos jovens, Genaro se vinga e mata a todos, deixando um mar de sangue na taberna. Como ato final, livra-se dos corpos, largando-os para apodrecerem. “Um momento ainda, às caladas da noite, ressoou uma vibração confusa e lúgubre, produzida pelo rolar dos três cadáveres à fralda do despenhadeiro, desencravando os seixos musgosos, e amarrotando os parasitas do vale” (TÁVORA, 1862, p.10). Os três desgraçados pagam com a vida os horrores cometidos na vida boêmia e desregrada, cujo final é quase sempre trágico.

Assim como Eduardo, Samuel, personagem principal do conto *Confissão de um suicida*, de Leonel de Alencar, é amaldiçoado por ter seu nascimento ligado a um evento horrível, a morte de sua mãe. O homem que o criou lhe entrega uma urna que só poderia ser aberta depois de sua morte e ele vaga pelo mundo sem esperanças depois de matar sua esposa Cecília e de se perder entre orgias e amantes: “Não podendo mais suportar essa vida que vivia — ia escalfar — me nos alcouces do vício, apodrecer-me no lodaçal da prostituição, — arrojá-lo aos lugares pestíferos das orgias...” (ALENCAR, 1853, p.15) Dentre suas inúmeras aventuras funestas, duela com um homem que consegue sobreviver; mata outro e leva uma mulher mais velha à perdição. A noite do assassinato é descrita como “uma dessas noites em que o vendaval passa pelo mundo como o rugir do leão entre os carvalhos das selvas — em que a solidão da terra é profunda e tétrica — em que a morada do homem é negra e fúnebre como a cruz do descampado” (ALENCAR, 1853, p.15). Quando procura um padre para se confessar, abre a urna e descobre que matara seu pai e que prostituíra sua mãe. É absolvido, mas se mata. No final, há a revelação de que o padre era o homem que sobrevivera ao duelo, seu irmão gêmeo.

Em *A confissão de um suicida*, de Lindorf E.F. França, outro devasso se confessa. Sua vida é repleta de episódios mórbidos: desonra a amante, que morre; o marido de uma das mulheres que assedia morre e outra se mata; ainda assassina uma mulher que conhecera em Nápoles. Depois de se casar com a volúvel Zulmira, é maltratado e morre falido, mendigando. Viaja pela Europa conquistando mulheres, cultivando vícios pelo mundo e busca redenção: “Meu Padre! — diz ele — depois de dolorosas reticências serias capaz de arrancar do inferno uma alma perdida na negrura de todos os vícios e crimes?” (FRANÇA, 1856, p.15) Seus crimes, porém, assustam o religioso, “calafrio de morte gelava a fronte do sacerdote escutando as últimas confissões do penitente. A chuva mais estridente rebramava por entre milhares de raios como a grita sussurrante de mil vozes por entre gargalhas do inferno!”

(FRANÇA, 1856, p.15) Seus pecados o levariam a sofrer as dores causadas aos outros, pois “aquele, que requisitava as condessas nos régios salões da aristocracia, que passava o tempo em conquistas custosas e vitórias seguras agora gemia atirado numa pedra na rua, amaldiçoado pela sociedade” (FRANÇA, 1856, p.16).

O monge — assinado apenas pelo pseudônimo F. e publicado na *Revista Popular* em 1862 — é uma história narrada pelo frei Jerônimo, um homem casado com Linda, uma mulher perdida que confessa ter um amante no dia do enterro da sogra. O marido enlouquece e vira monge para tentar esquecer-la. A descrição da esbelteza da mulher exalta o sentido romântico de beleza:

Era tão linda, linda como uma virgem do céu; tinha o rosto pálido como uma estátua de mármore, os olhos tão azuis, os cabelos tão louros, o sorriso tão doce, tão fagueiro, a voz tão melodiosa, tão argentina [...] Linda, linda era como o crepúsculo de manhã; linda como os anjos de céu: mas não era o demônio o mais formoso entre eles? [...] Era como o demônio essa mulher: embriaguei-me com o sorriso de seus lábios. (F., 1862, p.9).

O frei termina a história afirmando que o homem se tornou monge depois que “morreu-lhe a mulher na vertigem do mundo, e ele procurou no retiro da clausura esquecer os tormentos do mundo” (F., 1862, p.12). A vida de uma vítima da devassidão alheia parece encontrar cura na retidão e na religião.

O estudante e os monges, de J.V. Couto de Magalhães, também se passa nos domínios de um monastério. Antônio encontra um manuscrito na biblioteca do mosteiro de São Bento e fica impressionado com o que lê: “Comecei a cismar, tinha há pouco lido as obras de A. Herculano, e as cenas cheias de encanto ou horror que ele tão habilmente coloca diante do leitor, passaram-me diante dos olhos como se forão presentes” (MAGALHÃES, 1859, p.17). As primeiras linhas afirmam que: “Demônios vagueão pelo mundo, e não há quem o possa negar. Se não tomam hoje a forma de morcego, de cão tihoso, ou de bode... nem poderei dizer” (MAGALHÃES, 1859, p.17). Em seguida, narra-se uma orgia sexual protagonizada por um estudante e vários monges devassos, onde “Satanás toma a forma de homens devotados a Deus” (MAGALHÃES, 1859, p.18).

A vingança de um irmão, de Galvão Bueno, é a história de outro devasso amaldiçoado no nascimento. Henrique mesmo afirma que “algum mistério envolve o meu nascimento, talvez que algum crime bem horrível borrifasse de sangue o meu berço infantil... não sei quem são meus pais”. (BUENO, 1860, p.18) Criado por pais adotivos, apaixona-se pela irmã Júlia, mas viaja para o Rio de Janeiro para esquecer o amor e estudar. No entanto, entrega-se à devassidão, perdendo-se entre orgias e prostitutas. Narra sua trajetória afirmando: “o criminoso pode descrever a sangue os passos que o levou a perdição, porque cada passo é um crime e cada crime glória para o seu nome.” (BUENO, 1860, p.18).

Depois de experimentar os sabores da vida desregrada, em um turbilhão de paixões que o levaram da devassidão ao crime, passa a procurar uma virgem para se casar, imaginando “quanto é bela a imagem da virtude e hediondo o vulto do vício!”. (BUENO, 1860, p.18) Encontra Dulce, apaixona-se, mas logo depois a mata por conta de uma traição no que define como uma “hora morta, aquele combate dos elementos fazia sinistro, de mau agouro este pacto concluído nas trevas” (BUENO, 1860, p.18). Henrique então reencontra Júlia e os dois passam a viver como amantes, mas ele descobre que ela é sua irmã de sangue. Em cena trágica, a jovem morre durante o ato sexual incestuoso. Na terceira parte, intitulada “Páginas de um libertino”, entra em cena a figura de Antônio Gonçalves, um mendigo que teria articulado toda a vida de Henrique. Ele revela-se tio de Júlia, irmão de seu pai Antônio Gonçalves, e teria tramado tudo por vingança, uma vez que o irmão lhe roubara a esposa. Para tentar se redimir, doa toda a sua fortuna a Henrique, que “comprara a casa que foi de seu pai e fez dela um centro de orgias, para onde acudiam todos os libertinos perdulários da cidade”. (BUENO, 1860, p.19) A tragédia, no entanto, poderia ter sido evitada se o protagonista levasse em consideração a voz misteriosa que sempre lhe falara aos ouvidos:

Enganaste!... Não é o seu passado que surge ante mim e me faz gemer como sob o peso de uma maldição!... É o presente que se enegreceu, e lá nas trevas, em vez dessa imagem, de anjo que me sorria, surge o vulto de um fantasma lívido que faz ouvir constantemente estas palavras: — Insano! Arrasta a existência pelo chão da pobreza, e não ergas os olhos à filha do rico! (BUENO, 1860, p.17).

Poverino também narra aventuras e orgias. Em uma sala de jantar, Francisco, depois de muito beber, começa a contar sua vida desregrada. Em Montevidéu, gasta todo o seu dinheiro em noites intermináveis e depois vai para Olinda e finalmente para a Europa com o

objetivo de “ver os lugares onde mais ardentes tinham sido as orgias de Byron”. (MENESES, 1859, p. 9) Na Itália, conhece Raimundo, um brasileiro que vive uma paixão não correspondida pela italiana Eleonora. Raimundo adoece, mas se cura depois da visita de uma bela mulher. Sua vida desregrada continua pela Europa, em orgias que o levarão a se matar, desiludido com as mulheres e vítima do próprio cinismo.

Gennesco reproduz o clima ébrio de contação de histórias fantásticas, narradas em uma república de estudantes em São Paulo por um típico boêmio, assim definido:

Na verdade, Gennesco, és um mancebo original; misterioso como um ayeroglifo, incompreensível como o infinito. Tu, moço entusiasta, fronte pálida, mas altiva que eu tenho visto nas orgias de nossos amigos entusiasmar-se, despejando em catadupas torrentes de poesia, és o mesmo homem que se ri infernalmente dos sentimentos mais puros que a sociedade consagrou. Pelo Papa! Eis uma maravilha. (PEREIRA, 1865, p. 33).

Boa parte da narrativa é centrada em uma conversa entre Malthus e seu amigo Gennesco, que, depois de várias discussões filosóficas e literárias, narra a história do estudante Candido e de sua amante Giordina, desprezada depois da primeira noite de amor. Inconformada com a atitude do homem que lhe jurara amor eterno, passa a lhe assombrar e em uma noite tétrica o assusta: “Mais seguro do terreno, cheguei a vê-la ao rosto... e recuei assombrado diante do olhar terrível de Georgina. Era Ella, ou sua sombra? O Cognac me tornava tudo fantástico. Quem és, gritei, sombra, sylpho, demônio ou mulher. Vens do céu, ou do inferno?”(PEREIRA, 1865, p. 33) Depois da cena sinistra, ela o deixa em paz, e Candido volta para as orgias. Algum tempo depois, descobre que Georgina engravidara dele e abandonara o filho, vendendo-se como escrava sexual para um velho devasso.

Outro no entanto era o seu desígnio — a mãe sem o filho valeria mais dinheiro... Já lhe rondava pela porta um velho sensual em busca da carne humana. Georgina já tinha se vendido ao gozo brutal de um devasso de câns [...] Georgina renegou seu filho, odeou-me de morte e entregou-se a um velho comprador. Ai. Ai, creio que morreu!... (PEREIRA, 1865, p. 35).

A experiência terrível e a relação cínica com a amante levam Malthus a afirmar que Gennesco seria a reencarnação de Candido pelo processo de metempsicose. Os personagens, no entanto, experimentam desilusões diferentes, pois a história que Gennesco narra como sua,

versando sobre seu amor por Gabriela, é apenas uma historieta romântica na qual o protagonista é trocado pelo primo da amada.

Já em *Ruínas da Glória*, de Fagundes Varela, a história macabra narrada na taberna fala mais sobre eventos sobrenaturais do que sobre amores perdidos e vidas desregradas. O protagonista conta que, depois de uma noite de bebedeira, ele e mais dois amigos decidem explorar as famosas ruínas da Glória. A noite fria de tempestade trouxe surpresas funestas que levou um deles à loucura e o outro à morte, mas o desejo por aventuras sinistras foi motivado pela literatura que consumiam, segundo ele “líamos nesse tempo fervorosamente todas as obras sombrias exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma de quimeras e sonhos irrealizáveis” (Varela, 1861, p.7).

Essa nova leva de escritores dedicados à ficção, que fazem do horror sua marca, explora os limites entre a moral e a perversão para buscar o efeito sublime das tragédias do desejo. Os personagens pervertidos variam entre estudantes boêmios, que remetem às peregrinações dos heróis de Byron; religiosos devassos aos moldes do que Gregory Lewis estabeleceu com o clássico *The Monk*; mulheres perdidas e desvirtuadas como as personagens de Sade e de Musset. As conclusões frequentemente trágicas evidenciam certa apropriação de Shakespeare, e denunciam as ciladas provocadas pelos excessos apaixonados ao mesmo tempo em que cultuam o cinismo da experiência materialista e os enganos do prazer físico.

Na dramatização de uma sexualidade secular, tratam a libertinagem como vício do século, erro incontornável, vocação do espírito do tempo. As orgias se repetem como marca identitária de um determinado grupo social, sendo o tema literário que quer se fazer reflexo da experiência de jovens estudantes boêmios. Nessas obras, determinada representação de boemia está em jogo não só como elemento de ligação a uma tradição literária específica, mas como traço supostamente característico da vida desses escritores, que parecem querer forjar não só um padrão estético, mas também uma imagem para o *personagem-autor*. Inventar a boemia significa inventar um lugar onde esses escritores possam se articular, e forjar a própria identidade significa fazer com que os textos funcionem como o retrato de uma nova geração de literatos cujas *personas* ébrias e românticas se convertem em literatura.

As noites de excessos, os cenários de tabernas e de ruas escuras, funcionam ainda como consolo para os momentos de tédio, sendo representações de tipos ideais que, presentes na imaginação ultrarromântica, são atualizados nas horas de leitura. Aquilo que exibem como

espécie de repertório de práticas é, sobretudo, um esforço de representação ideal, a imagem pretendida dos prazeres libertinos que a literatura europeia elegeu como tema e que acabou por fortalecer um tipo de boêmio como personagem representativo do século XIX. Essa figura entra em cena dramatizando o niilismo e o cinismo, percorrendo caminhos turvos na busca desesperada por algum prazer imediato que adie a incontornável e trágica tristeza final.

Os boêmios libertinos de meados do século XIX, que aparecem nos textos analisados, são personagens projetados por um tipo específico de imaginação que pretende fazer da ficção o relato ampliado dos dramas e dos prazeres experimentados pelos jovens acadêmicos, correspondendo a um repertório forjado por determinada filiação literária e a uma representação idealizada de seus padrões comportamentais.

É na simulação do prazer que se faz a emoção da leitura; inventando a vida imaginária da boemia, a ficção acadêmica é eleita pelos boêmios potenciais, transformando-se em repertório comum. Nesse sentido, as tragédias do desejo expõem na forma do horror as delícias da vida mundana, convertendo as dores seculares em experiências sublimes. O efeito contagiante e extasiante reside justamente no contraste entre a beleza das formas sensuais femininas, o júbilo do sexo e o terrível aspecto da morte. Configura-se o culto romantizado da tristeza, e o sofrimento entra na ordem do dia dos padrões literários. A melancólica celebração da carne tem como pano de fundo um desespero simulado, que transforma decadentes em heróis imorais, figuras marginalizadas pelo assombroso espírito do tempo, vítimas do ceticismo oitocentista.

Ao aludirem a um passado maldito os narradores fazem dos espaços fechados uma espécie de centro de conferências libertinas onde o prazer se converte em fetiche pela narração. Se na obra do Marquês de Sade, por exemplo, universos privados como o *boudoir* são palcos de perversões apresentadas explicitamente ao leitor como o presente da narrativa, no romantismo acadêmico brasileiro a libertinagem narrada em tavernas escuras, quartos de estudante, salas de jantar e confessionários é lembrança. As orgias são apresentadas como casos de um passado que escapa e que supostamente deveria permanecer em segredo. Nos ambientes fechados a evocação dos terrores se faz necessária como forma de expurgar fantasmas da consciência. São narrativas que buscam reviver um pesadelo, convertendo os espaços que seriam da libertinagem em palcos de exposição de sofrimentos. A diferença em relação à literatura libertina francesa, mais especificamente à obra de Sade, se torna evidente,

pois nela os espaços fechados são lugares de culto do prazer irrestrito. Talvez porque no caso do Marquês, libertinagem é felicidade² e não desgraça, tragédia.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Leonel de. A confissão de um suicida. *O Acayaba, Jornal científico e literário*, São Paulo, agosto de 1853, n° 5.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.

AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Klick Editora, 1998.

BUENO, Galvão. A vingança de um irmão. *Kaleidoscópio*, Instituto Acadêmico Paulistano, São Paulo, 1860.

F. O monge. *Rio de Janeiro Revista Popular: Noticiosa; Científica; Industrial; Histórica; Litteraria; Artística; Biográfica; Anedótica; Musical; etc.* 1862.

FRANÇA, Lindorf E. F. A confissão de um moribundo. *O Guayaná*, São Paulo, vol. 4, junho de 1856.

JÚNIOR, Araripe. *Obras críticas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II (1888-1894).

JÚNIOR, Guimarães. Leonel, o trovador (phantástico). *Correio Paulistano*, 1862.

JUNIUS, Leo. *As mulheres perdidas: Typos contemporâneos*. In:_____. *Romances e Typos*. Rio de Janeiro: Typ. Americana de José Soares de Pinho, 1858.

MAGALHÃES, Couto de. O estudante e os monges. *Revista da academia de São Paulo: Jornal Científico Jurídico e Histórico*, São Paulo, 1° de abril de 1859.

MENESES, J.F. de. Poverino. *Revista Popular*, Rio de Janeiro, setembro de 1859.

² Sobre o assunto ver o livro de Eliane Robert Moraes *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro, Imago Ed, 1994.

PEREIRA, Teodomiro Alves. *Gennesco: vida acadêmica*. Rio de Janeiro: Typografia Perseverança, 1866.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Resumo de história litteraria*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1873.

ROMERO, Sílvio. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Luiz Antônio Barreto (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed. Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Crítica Reunida 1850-1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

TÁVORA, Frankiln. A trindade maldita. *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 1862.

VARELA, Fagundes. Ruínas da glória. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de outubro de 1861.

VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. In:_____. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916, p. 300.

VÍTOR, Nestor. *Obras críticas de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1969 vol. I.