



ESCOLA DE
HUMANIDADES

LETRAS DE HOJE

Studies and debates in linguistics, literature and Portuguese language

Letras de hoje Porto Alegre, v. 60, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2025

e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2025.1.47287>

ARTIGOS

Soares de Passos, Álvares de Azevedo e a Escola Cemiterial lusófona

Soares de Passos, Álvares de Azevedo and the lusophone Graveyard School

Soares de Passos, Álvares de Azevedo y la escuela del cementerio lusófona

Raimundo Expedito dos Santos Sousa¹

orcid.org/0000-0001-5604-8781
raimundosou@gmail.com

Recebido em: 17 dez. 2024.

Aprovado em: 23 jun. 2025.

Publicado em: 01 set. 2025.

Resumo: Nas historiografias literárias portuguesa e brasileira, a bifurcação do Romantismo em três fases implicou, desde logo, certo desdém pela segunda geração nos dois países. Esse despreço, manifesto já na alcunha hiperbólica que a designa – “ultrarromantismo” –, parecer ter enturvado a lupa da crítica para o escrutínio de inflexões nessa vertente romântica. Sob a premissa de que tal fase é mais nuançada do que presume a historiografia, este artigo examina em que medida ali se delineou, em Portugal e no Brasil, uma Escola Cemiterial análoga à *Graveyard School* britânica, com a qual literatos de ambos os países travaram contato. Para tanto, procedo ao cotejamento entre os poemas “O noivado do sepulchro”, de Soares de Passos, e “O poeta moribundo”, de Álvares de Azevedo, pois ambos encapsulam idiosincrasias dessa congênera lusófona e as exploram com mais finura do que seus pares. A apreciação comparatista desses textos evidencia que um e outro se fundam na conciliação entre duas categorias estéticas, o trágico e o grotesco, na medida em que aquela fornece a base temática (a morte de si ou do outro) e esta seu tratamento (o insólito ou o cômico). Em “O noivado do sepulchro”, a abordagem da morte harmoniza o trágico (a separação dos amantes) e o grotesco (o reencontro dos cadáveres), tal que ambos se atenuam reciprocamente e a balada não resta macabra nem burlesca. Por sua vez, em “O poeta moribundo”, o trágico e o grotesco se imiscuem de forma agonística, uma vez que a tragicidade da morte é contraposta pela comicidade da sua representação.

Palavras-chave: Escola Cemiterial; Trágico; Grotesco; Antônio Soares de Passos; Álvares de Azevedo.

Abstract: In Portuguese and Brazilian literary historiography, the bifurcation of Romanticism into three phases implied a certain disdain for the second generation in both countries. This contempt, already manifested in the hyperbolic nickname that designates it – “ultraromanticism” – seems to have distorted critics' lens to scrutinize the inflections in this romantic strand. Based on the premise that this phase is more nuanced than historiography presumes, this article examines the extent to which it was outlined in Portugal and Brazil a *Escola Cemiterial* analogous to the British *Graveyard School*, with which literary men from both countries came into contact. To this end, I compare the poems “O noivado do sepulchro”, by Soares de Passos, and “O poeta moribundo”, by Álvares de Azevedo, since both encapsulate idiosyncrasies of this Lusophone counterpart and explore them with more finesse than their peers. A comparative assessment of these texts shows that one and the other are based on the reconciliation of two aesthetic categories, the tragic and the grotesque, insofar as the former provides the thematic basis (the death of the self or the other) and the latter its treatment (the unusual or the comic). In “O noivado do sepulchro”, the approach to death harmonizes the tragic (the separation of the lovers) and the grotesque (the reunion of the corpses) in such a way that both are mutually attenuated and the ballad is neither macabre nor burlesque. In “O poeta moribundo”, for its turn, the tragic and the grotesque intermingle in an agonistic way, since the tragic nature of death is countered by the comic nature of its representation.

Keywords: Graveyard School; The Tragic; The Grotesque; Antônio Soares de



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

¹ Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Campus Universitário do Araguaia (CUA), Barra do Garças, Mato Grosso, Brasil.

Passos; Álvares de Azevedo.

Resumen: En las historiografías literarias portuguesa y brasileña, la bifurcación del Romanticismo en tres fases implicó cierto desdén por la segunda generación en ambos países. Este desdén, ya manifestado en el apodo hiperbólico que la designa – “ultrarromanticismo” – parece haber ofuscado la lupa crítica para el escrutinio de las inflexiones de esta vertiente romántica. Partiendo de la premisa de que esta fase es más matizada de lo que la historiografía presume, este artículo examina hasta qué punto se perfiló en Portugal y Brasil una Escuela del Cementerio análoga a la *Graveyard School* británica, con la que entraron en contacto literatos de ambos países. Para eso, comparo los poemas “O noivado do sepulchro”, de Soares de Passos, y “O poeta moribundo”, de Álvares de Azevedo, ya que ambos encapsulan idiosincrasias de esta contraparte lusófona y las exploran con más finura que sus coetáneos. Una evaluación comparativa de estos textos muestra que uno y otro se basan en la conciliación de dos categorías estéticas, lo trágico y lo grotesco, en la medida en que el primero proporciona la base temática (la muerte del yo o del otro) y el segundo su tratamiento (lo insólito o lo cómico). En “O noivado do sepulchro”, el enfoque de la muerte armoniza lo trágico (la separación de los amantes) y lo grotesco (el reencuentro de los cadáveres) de tal manera que ambos se atenúan mutuamente y la balada no es ni macabra ni burlesca. En “El poeta moribundo”, lo trágico y lo grotesco se entremezclan de forma agonística, ya que el carácter trágico de la muerte se ve contrarrestado por el carácter cómico de su representación.

Palabras clave: Escuela del Cementerio; Trágico; Grotesco; António Soares de Passos; Álvares de Azevedo.

Introdução

Sorumbáticos, achacadiços e trágicos, António Soares de Passos (1827-1860) e Álvares de Azevedo (1831-1852) eram epitomes do bardo acometido pela acédia. Envoltos em neblina, a biografia de Passos resta obscura e plasmada de valorações freudianas. Sabemos que nasceu no Porto, em família abastada, e cresceu no contexto das guerras civis, quando padeceu do abandono afetivo paterno devido às seguidas fugas do pai por perseguição política. A fim de cursar Direito, mudou-se na mocidade para Coimbra, artéria das novidades literárias em Portugal, e se enveredou pela escrita ficcional. Concluído o bacharelado, teve curta passagem pela carreira jurídica, mas decidiu-se pela atividade escritural e colaborou em periódicos literários portugueses em meados dos anos 1850, ao tempo que preparou seu primeiro livro, *Poesias*, lançado em 1856. Porém, seu itinerário foi abreviado pela Peste Branca – como a tuberculose era conhecida – e o escritor morreu

aos 33 anos, vítima da doença que o relegara ao claustro e dizimara seu núcleo familiar: pai, mãe e irmão (Braga, 1925). De igual maneira, Azevedo se tornou combalido e cabisbaixo ainda na meninice, quando perdeu o irmão mais novo. Aos 17 anos, ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde sobressaiu nos círculos literários estudantis e ingeriu muito da literatura romântica estrangeira, impactado que estava pelo byronismo. Distante do pai, com quem tinha relação protocolar, criou forte liame afetivo com a mãe e a irmã, haja vista que seus versos mais ternos se dirigem a uma e outra. Esse apego chamou atenção de Mário de Andrade, que examinou sua poesia à luz da psicanálise e especulou que o fato de ter “crescido entre saías” lesou seu “desenvolvimento masculino” (Andrade, 1935, p. 108), tal que seus versos exprimiriam “verdadeira fobia do amor sexual” (Andrade, 1935, p. 93). Sua monomania pela morte, cevada no curso dos anos, foi fomentada pelo suicídio de dois confrades universitários, aos quais Azevedo – renunciava o próprio – logo se arregimentaria. Tal aconteceu quando, nas férias acadêmicas, sofreu queda de cavalo cujas sequelas teriam sido majoradas pela tuberculose e morreu na cama da mãe, com infecção pós-operatória, sem assistir ao êxito de sua *Lira dos Vinte Anos*, publicada postumamente (Magalhães Júnior, 1962).

Os vestígios biográficos de ambos, tracejados com sensacionalismo pela historiografia, induzem críticos a apreciarem seus escritos à luz do biografismo e presumirem que a tragicidade da sua lira reverbera agruras pessoais por que passaram. Essa tendência hermenêutica implicou leituras que, ao partirem do autor para a obra ou vice-versa, procediam a especulações psicológicas que se avultaram na fortuna crítica a expensas do juízo estético. Por isso, a mirada mais atenta sobre seus textos suplementaria, no sentido derridiano, análises precedentes que, não raro, têm seu rigor exegético obnubilado pela insistência em concebê-los como projeção do psiquismo de Passos, o “grande poeta da saudade, dos amores malogrados, dos desconsolos irreparáveis e das decepções supremas” (Bastos, 1938, p. 274); ou

de Azevedo, escritor de "natureza inteligente e idealista, porém morbida, desequilibrada de origem, e ainda mais enfraquecida pelo estudo e agitada pela leitura dos sonhadores do tempo" (Romero, 1888, p. 908). Em vez de interpretar os poemas como sintoma anímico ou transposição escritural de experiências vividas, interessa, antes, perscrutar sua hibridação de correntes estéticas que informaram certa faceta do ultrarromantismo nas duas margens do Atlântico. Nesse horizonte, esses literatos suscitam interesse tanto pelo modo como acomodaram tendências diversas quanto pela artesanaria literária que alçou seus poemas em relação a seus coetâneos. A respeito de Passos, Alexandre Herculano (1900, p. 87) lhe declarou numa carta remetida em 1856 como resposta ao exemplar de *Poesias* oferecido pelo autor: "Na minha opinião, V. S^a. está destinado a ser o primeiro poeta lyrico português deste século. Ha nos seus poemas lampejos de genio, que o simples talento não pode produzir". Já a propósito de Azevedo, Antonio Candido (2002, p. 48) aquilatou que "sua produção é mais densa que a dos contemporâneos" devido, mormente, à versatilidade com que transitava entre limiares, "modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo". Além de se avultarem entre os respectivos pares, Passos e Azevedo se cruzam em vários pontos perpendiculares, pois foram contemporâneos entre si, cresceram apartados afetivamente do pai, graduaram-se em Direito e trocaram a carreira liberal pela literária, na qual lograram voga no início dos anos 1850, pouco antes de morrerem precocemente devido a complicações decorrentes da "tísica romântica", como se apelidava a tuberculose. Mais: um e outro foram timbrados pela morte de pessoas próximas e pelo consequente reforço de seu gênio melancólico, bem como pela saúde debilitada, que malogrou suas aspirações mais altas e os tornou cativos da iminência da própria morte – matéria nuclear de seus versos.

Essa exposição preambular justifica o talante de examinar as formas como os dois estetas reúnem, na sua lírica, atributos do que chamo,

à mingua de melhor termo, "Escola Cemiterial", em analogia à *Graveyard School* britânica. Para tanto, procedo ao cotejamento entre "O noivado do sepulchro", de Passos, incluído na coletânea *Poesias*, reunida pelo autor em 1856; e "O poeta moribundo", de Azevedo, inserido na antologia *Poesias*, publicada postumamente, em 1853. Parto da premissa de que esses poemas, ao acomodarem diferentes influxos do Romantismo além-mar, conciliaram duas categorias estéticas que, na fatura textual, restam mais ou menos atenuadas, quais sejam: o trágico e o grotesco. Contudo, não interessa, aqui, reforçar noções como fonte e cópia que balizaram o comparatismo literário em sua fase incipiente, pois, dada a dinâmica bilateral das fricções culturais, restaria reducionista asseverar que portugueses e brasileiros tão só arremedaram o *modus faciendi* da *Graveyard School*. Afinal, bem sabemos, desde o conceito antropológico de "transculturação" (Ortiz, 1940; Rama, 1982), que apropriações literárias implicam diferentes modos de transtextualidade em que o exógeno é incorporado seletivamente, tal que assiste ao comparatista identificar e examinar aproximações entre textos, à primeira vista, de procedências tão díspares.

Ultrarromantismo e Escola Cemiterial

No Romantismo alemão, o pintor de paisagens Caspar David Friedrich compôs em 1825 a tela *Der Friedhof* ("O cemitério"), em que o portal da necrópole, descortinado à nossa vista, figura como atrativa passagem para outra dimensão. Essa representação do cemitério como destino atraente ascendeu de forma coetânea com o Romantismo quando, a partir do lusco-fusco do Setecentos, deixou-se mais e mais de enterrar os mortos nos arredores de igrejas para fazê-los dormir em cemitérios edificadas nas margens da urbe ou no campo, aos quais doravante cumpriria o papel desempenhado pela estrutura física e litúrgica dos templos. Desta feita, o cemitério se tornou, no dizer de Foucault (1984), um espaço heterotópico, alocado para além do nosso circuito de práticas quotidianas e, portanto, apartado das dinâmicas citadinas. Porém, com o fito de

congregar simbolicamente vivos e mortos, os "jardins da saudade", sobretudo de gente abastada, foram aprovisionados com aparatos que os inscreviam como *lieux de mémoire*, terminologia com que Nora (1984) se refere a lugares designados como referência física para perpetuação da memória coletiva. Para tanto, essa nova morada recebeu capelas, oratórios e cruzeiros que mimetizavam, em escala miniatural, os convencionais cemitérios de igreja. Some-se a isso a plethora de objetos memorialísticos ali plantados, como bustos, epitáfios, biografias lapidares e fotografias. Em aparente contradição, erotismo e morte se concatenavam nesse espaço cênico com a gradativa substituição das caveiras medonhas e dos anjos enfatiados por estátuas de virgens seminuas, vestidas com camisolas diáfnas e repousadas languidamente sobre a frieza do mármore tumular. Graças à estetização da morte, o cemitério se convertia num espaço atrativo não apenas para peregrinações religiosas, mas também para passeios e piqueniques seculares (Ragon, 1981; Vovelle, 1983; Löwy, Sayre, 1992).

Se no sistema de crenças judaico-cristão a morte implicava o descanso dos justos, incitado por ritos como *missa pro defunctis* e *commendatio animae*, bem como pela gravação tumular "Descanse em paz", proveniente do latim *Resquiece in pace*, o Romantismo acresceu o prospecto de reencontro eterno com entes já falecidos. Com efeito, Ariès (1975), a propósito das atitudes ocidentais em face da morte, observou três viragens paradigmáticas. Até a Idade Média, a morte de alguém só importava à proporção que afetasse a comunidade a que pertencesse, pois, dada a exígua expectativa de vida, tal era a intimidade com a morte que esta não despertava medo ou lamento. Contudo, em fins do Medievo, deu-se a primeira mudança quando o cristianismo engendrou ansiedade sobre a "morte do eu" porque o Juízo Final decretaria o Céu ou o Inferno como morada derradeira de cada indivíduo fadado à salvação ou à danação. Já a segunda virada, que teve lugar entre o Iluminismo e fins do século

XIX, marcou a transição da "morte do eu" para a "morte do outro", insuflada pela secularização da sociedade e consolidação da família nuclear como célula aglutinadora de indivíduos. Agora, o problema da morte dizia respeito menos ao finado que àqueles deixados para trás e, desta feita, lesados porque a partida implicava ruptura corpórea de laços afetivos familiares. Finalmente, a terceira variação ocorreu já na aurora do século XX, sob influxo da experiência coletiva da guerra total. Precisamente porque a morte se daria, doravante, fora do abrigo doméstico, no leito hospitalar, distanciamos-nos tanto dessa experiência que agora a tememos ou ignoramos. Dessas três mutações, interessa-me a transição da "morte do eu" para a "morte do outro", porque coetânea com o tempo e o espírito do Romantismo.

No arranjo cênico da urbe moderna, enquanto a necrópole adquiria feição asséptica, ao gosto do higienismo burguês, os poetas românticos grifavam a contradição constitutiva desse espaço investido de beleza e terror, pois a idealização do cemitério redundava em poemas descritivos que o figuravam, de forma ambivalente, como *locus amoenus* e *locus terribilis*. Numa palavra, o cemitério era "sublime", para tomarmos o conceito desenvolvido na filosofia por Edmund Burke e Emmanuel Kant e inserido na estética romântica por Victor Hugo. De fato, em literaturas de países nos quais o Romantismo foi precedido, no Século das Luzes, por arautos aos quais se convencionou denominar "pré-românticos", a necrópole atuava como cenário ou mesmo protagonista. Veja-se que, de meados do século XVIII à alvorada do seguinte, o Reino Unido engendrou uma linhagem de escritores cuja confluência no revivalismo medieval e no incursão pelo gótico a tornou conhecida pelo epíteto *Graveyard School*². Naquela conjuntura, do complexo semântico à volta do termo *cemitério* se ocupavam bardos como Thomas Parnell, com "A Night-Piece on Death" (1721); Edward Young, com "Night-Thoughts" (1742); Robert Blair, com "The Grave" (1743); James Harvey, com "Meditations Among the Tombs"

² Das referências mais antigas que encontrei sobre o conceito, Phelps (1893) o menciona duas vezes, nas páginas 187 e 192.

(1746); e Thomas Gray, com "An Elegy Written in a Country Church Yard" (1751). Sobremaneira contemplativos, esses versos exploravam contidamente (cemitério) e conteúdo (túmulos, estátuas, cruzes, morcegos e ciprestes) para meditar, em tom elegíaco, sobre a vida e sua efemeridade, com divagações admonitórias em torno de vícios como a vaidade e a avareza. Afinal, conquanto se referissem à morte, tais poemas miravam, a rigor, a vida e sua natureza perecível, em postura que antecipava a aversão dos românticos ao materialismo (Draper, 1929; Parisot, 2013). Se bem que o aspecto religioso se sobrelevasse ao macabro, os poetas da *Graveyard School* pressagiaram o pesadume da geração seguinte, para a qual seriam como que um farol. No entanto, esses poetas setecentistas não haviam engendrado uma confraria à maneira da Arcádia neoclássica nem sequer um movimento estético, conquanto fossem arrolados postumamente como partícipes de uma "escola". Se esses literatos espargidos pelo Reino Unido careciam de unidade, havia, isto sim, convergência temática tal que a posteridade distinguiria ali um cânone correspondente à fase transicional entre a evanescência da razão iluminista e a erupção da imaginação romântica.

Pouco mais tarde, Portugal e Brasil também contabilizaram uma plêiade literária em cujo bojo se lavrou considerável gama de textos líricos. À semelhança do que tivera lugar na Inglaterra, a estética sepulcral se tornou eixo temático para uma vertente poética que, não rara vez, tratava de entrecos amorosos ambientados à beira – ou mesmo dentro – do túmulo. Escritores portugueses e brasileiros aglutinaram tendências heterogêneas, haja vista o horror proveniente da literatura alemã, cujas baladas narravam histórias de assombrações e cadáveres, como fizera Gotfried Bürger em "Lenore" (1774); o gótico inglês, cuja revivescência medieval trouxe a voga dos castelos e construções em ruínas, tal qual procedera Walter Scott no romance *Anne of Geierstein* (1829); e o *roman noir* francês, cuja ambientação soturna conferia *frisson* aos enredos, conforme explorara Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris* (1831). Diante dessas atrações centripetas, ro-

mânticos lusófonos travaram contato, a um só tempo, com literaturas de verve soturna, que pendiam para o *spleen*, e outras de vocação gótica, inclinadas para o horror, sem intervalo para assimilar uma e outra de cada vez. Por conseguinte, os Romantismos lusitano e brasílico aclimataram ao seu feitio elementos heteróclitos que reforçaram seus respectivos pendores para o saudosismo melancólico pelo passado (Sousa, 1978) e para a rejeição ao indianismo que balizara a geração anterior (Broca, 1979). Nessa Escola Cemiterial luso-brasileira, os versos se amoldavam, no mais das vezes, às convenções formais da balada, gênero lírico cujas musicalidade e narratividade se coadunavam com o escopo da poesia sepulcral em afinar aspectos do romance gótico com a sonoridade da lira. Na dimensão escritural, a ligadura entre os poemas defluía não só da coincidência para-textual dos títulos de mesmo campo semântico, mas também da matéria intratextual, em que um morto retorna do além para reclamar seu amor terreno; o eu lírico medita sobre a vida junto às catacumbas; ou vivos e mortos contracenam à maneira da dança macabra.

Em Portugal, na viragem do Setecentos para o Oitocentos, coadunavam-se a tradição neoclássica, patente no nível formal, e a novidade romântica, plasmada no sentimentalismo da musa. No patamar estilístico subsistia o arcádico, consubstanciado nos padrões estruturais, lexicais e sintáticos, enquanto no aspecto conteudístico a racionalidade e o equilíbrio cediam lugar à emotividade e à melancolia, com representação da natureza como *locus horribilis* em contraponto ao *locus amoenus* dos árcades (Machado, 1985). Manuel du Bocage, ainda no entresséculos, valia-se desse repertório temático no soneto sobre o acerto de contas entre as cinzas do homem traído e as da mulher infiel depositadas no túmulo junto às dele: "Se o seu despôjo em fim se unir contigo, / Para que nem, oh triste, a paz possuas / Entre as eternas sombras do jazigo, / Zelas despertando as cinzas tuas, / Revôltas pelo horror, pelo odio antigo, / Hão de em negro montão fugir das suas" (Bocage, 1802, p. 39). Contudo, no

Romantismo *tout court*, a "Escola Cemiterial" foi esboçada nos anos 1830, com visitas ao tema numa sequência de poemas impressos em periódicos ou encadernados em livros. Almeida Garrett e Alexandre Herculano, figuras de proa dessa leva inicial, haviam-se exilado, respectivamente, em França e Inglaterra e, em regresso ao solo pátrio, trouxeram consigo novidades românticas que incorporariam à lírica portuguesa. Herculano fez o gesto inaugural quando publicou, na altura de 1838, "A Noiva do Sepulcro", poema cujo subtítulo – "imitado do inglês" – confidencia o impacto da *Graveyard School* sobre sua congênere ibérica. Nessa balada, o tormento de um homem pelas assombrações das mulheres que assassinara encerra inversão paródica do enredo romântico, pois o vilão é ludibriado pelas defuntas ciosas por vingança, recebe o beijo de moça com "labios apodrecidos" e morre quando o fantasma se atira aos seus braços. Em deformação do ideário romântico, o enlace imorredouro aí decorre não do amor, mas do ódio, e assume forma de punição decretada pela falecida: "Mas agora, odiada ou grata, / Não sairei de teu lado: / Nada quebra no outro mundo / Dos mortos negro noivado. / Alma e corpo me cedeste: / O corpo aqui dormirá: / Porém tua alma comigo / Mais longe se acolherá!" (Herculano, 1860, p. 291). Nessa esteira, foi publicado, ao longo dos anos 1840 e 1850, um rol de textos que, embora assimétricos em finura literária, registram uma sensibilidade epocal ou, noutros termos, uma formação discursiva (Foucault, 1969) na qual o túmulo e seus equivalentes semânticos jazem desde o título. Para nos atermos a exemplos sintomáticos, garimpamos nessa lavra António Feliciano de Castilho ("A noite do cemitério"), Mendes Leal Junior ("Entre um berço e uma campa"), Luiz Augusto Palmeirim ("A Virgem e o Sepulchro"), Arnaldo da Gama ("A Paz no Túmulo") e Antero Quental ("Sepultura romântica").

No solo tropical, a plêiade de publicações ao redor do tema corrobora minha asserção de que

se delineou entre nós uma "Escola Cemiterial". Álvares de Azevedo teve em sua coletânea *Poesias*, de 1853, os poemas "Um cadáver de poeta" e "Virgem morta". Por seu lado, Junqueira Freire incluiu nas suas *Inspirações do Claustro*, trazidas à luz em 1855, os versos "Aos túmulos" e "Os dois cadáveres". Já Casimiro de Abreu arrolou no seu florilégio *Primaveras*, de 1859, o soneto "Do berço e túmulo" e o epitáfio "No túmulo de um menino". De sua parte, Gonçalves de Magalhães elencou nos seus *Canticos Fúnebres*, publicados em 1864, o poema elegíaco "Epitaphios sobre as campas de meus filhos" e a balada "O Louco do Cemitério". Mesmo Castro Alves, no Romantismo condoreiro, remontou ao tema nos versos de "Quando eu morrer... não lancem meu cadáver", em que, na contramão do fetiche tumular dos românticos, renega o "hotel funéreo" como repositório do seu corpo morto (Alves, 1870, p. 188). Essas publicações de índole sepulcral se amiudariam, no Brasil, com a morte precoce de seus expoentes e, em Portugal, a partir de 1865, quando a chamada "Questão Coimbrã" marcaria o colapso do ultrarromantismo.

Todavia, a designação genérica dessa estirpe de poesia como ultrarromântica eclipsou a atenção da crítica para a heterogeneidade desse repertório e para cotejamentos entre uma fatia mais delgada dos Romantismos brasileiro e português com a *Graveyard School*. Nos idos de 1832, quando, ao largo do Romantismo ordinário, medrava-se em Portugal um veio de inflexão macabra, António Feliciano de Castilho cunhou o termo "ultra-romântico" em missiva a José Vitorino Freire Cardoso de Meneses, na qual caracterizou essa vertente análoga ao que os ingleses denominariam *Dark Romanticism* ("Romantismo Obscuro")³. Naquela mesma correspondência em que talhou o neologismo para designar certa poesia "muitas vezes declamatória", porque eivada de artificialismo, o escritor agourava que "o ultra-romantismo há-de passar" (Castilho, 1910, p. 18). No criticismo literário, Teófilo Braga iterou essa ojeriza

³ Embora a cunhagem da expressão seja comumente atribuída a Mario Praz (1930), encontramos menções ainda no século XIX, embora sem a mesma elaboração conceitual. Alguns anos antes do crítico italiano, por exemplo, Auslander e Hill (1927, p. 305) se referiam ao "dark romanticism" do poema narrativo "Childe Harold", de Lord Byron.

ao endereçar o conceito, aqui e acolá, de forma interrogatória em seus volumes historiográficos. Em apreciação que pavimentou caminho para o menoscabo da crítica a essa faceta literária, o historiador expôs reservas tanto morais quanto estéticas, respectivamente, porque suas "violências moraes" (Braga, 1875, p. 452) violavam tabus e porque suas "formas exageradas" (Braga, 1880, p. 296) seriam plasmadas de afetação estilística e equívocos como "falta de objectividade" e "exagero da frase" (Braga, 1896, p. 359). Por isso, na sua *Historia do Romantismo em Portugal*, considerou a imersão nesse veio como nódoa na carreira de literatos axiais do Romantismo vernáculo, como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, além de julgar Lord Byron como "influencia que se tornou doentia para os outros imitadores medianos, e que ainda subsiste em Portugal e no Brasil, onde se adoce e se morre pela monomania do byronismo extemporaneo" (Braga, 1880, p. 114).

Esseajuizamento pejorativo reverberou na crítica brasileira, que adotou desde logo o conceito de "ultrarromantismo". Gonçalves de Magalhães, num ensaio de teor alarmista, "Movimento de decomposição no Brasil", alardeava o risco de "morte das nações", inclusive a brasileira, cuja degeneração se dava a ver na "mania das traduções dos dramas ultrarromânticos, quando já ninguém deles se lembra em França e na Europa, para desmoralizar ainda mais o país" (Magalhães, 1837, p. 67). Se nessa conjuntura o termo designava traduções de poetas germânicos, ingleses e franceses, mais tarde seria empregado para distinguir os "poetas-estudantes" dos anos 1850, falecidos ainda na primavera da vida: "

Os que dobraram a casa dos vinte e cinco acumularam os fracassos profissionais e os rasgos de instabilidade, confirmando a índole desajustada desses 'poetas da dúvida', a que faltam por completo a afirmatividade dos românticos indianistas e a combatividade dos condoreiros" (Merquior, 1977, p. 73).

Na esteira da rotulagem espalhada d'além-mar, nossos críticos, não raro presos à noção de ultrarromantismo, sem questionar a generalidade do conceito e tampouco sua inflexão depreciativa, passam ao largo da Escola Cemiterial que

distingue um declive desse ultrarromantismo, à semelhança da *Graveyard School* em relação ao *Dark Romanticism*. Sob a premissa de que essa agremiação foi bem sintetizada, em cada um dos países, por Passos e Azevedo, demonstrarei, no que se segue, que tais poetas conferem contornos a essa linhagem nos respectivos poemas "O noivado do sepulchro" e "O poeta moribundo".

Nas pegadas de Passos; ou, rastros da Escola Cemiterial portuguesa

Na entrada do Cemitério da Lapa, no Porto, onde jaz Soares de Passos, uma inscrição em lápide, provável *ex-libris* do vate, remonta à advertência latina *Memento mori*, acrescida de sornidade peculiar ao *Zeitgeist* romântico: "Mortal, se quanto vês te não abala, / Ouve tremenda voz que assim te falla: / – Lembra-te, homem, que és pó e que d'est'arte / Em pó ou cêdo ou tarde has de tornar-te" (Ilustração Popular, 1858, p. 157). A advertência, em princípio, dá-se a ler como epitáfio universal, porém assume conotação intimista se a atrelamos ao autor de poemas cemiteriais como "Infância e morte" e, sobretudo, "O noivado do sepulchro". Dos escritos de Passos, este último é lembrado como expressão do seu psiquismo, pois no poema, ao ver de comovida analista, "especialmente se nota a funda tristeza, o desalento resignado que o pressentimento da morte próxima dava ao seu estro melancólico" (Freitas, 1947, p. 148). Inscrito na genealogia que tenho apelidado "Escola Cemiterial", o texto veio a lume no jornal literário *O Bardo*, em março de 1852, com reedição no florilégio *Poesias*, de 1856. Escrito à maneira de balada, rendeu fama ao autor ainda no seu tempo, quando era amiúde recitado em casas de família, junto ao piano, "numa melopeia arrastada e melancólica" (Bastos, 1938, p. 274). Contemporâneo seu, Eça de Queiroz testemunhou a voga do compatriota cujos versos "fizeram suspirar e cismar sobre os seus bordados, ou sobre os seus tachos de doce, duas gerações de senhoras" (Queiroz, 1912, p. 461). Sem embargo de celebrar núpcias entre cadáveres, essa composição era recursiva para flertes em *soirées* nas quais os olhos de donze-

las marejavam "quando um bacharel se erguia, depois do chá, e, com o lenço branco na mão, dizia às senhoras o Noivado do Sepulcro, os dous amorosos esqueletos enganchados um no outro [...]" (Queiroz, 1912, p. 461).

Se bem que essa popularidade tenha perdido tração e o texto caído no anedotário, uma leitura atenta pode evidenciar nuances pouco miradas pela fortuna crítica. Para compreender a capilaridade lograda pelo poema no curso de décadas, inclusive em liceus e escolas primárias (Margarido, 1988), cumpre examinar escolhas formais e estéticas na sua feitura. Na dimensão da estrutura, essa balada se distribui em dezenove estrofes formadas por quartetos, com metrificação e esquema rimático calcados em versos decassilábicos, mediante largo emprego de pentâmetros e recurso à rima cruzada ("a, b, a, b"), que remonta ao cancionero popular do medievo galego-português. A soldo dessas escolhas, o texto prima pela musicalidade do ritmo martelado, com repiques internos dados pela sequência, em seu miolo, de sílabas átonas que reforçam por contraste o ritmo ditado pelas tônicas (e.g. "'Oh nunca, nunca!' de saudade infinda [...] 'Oh nunca, nunca!' repetiu ainda" (Passos, 1856, p. 13). Seguramente, esse arranjo formal competiu para o bom êxito de "O noivado do sepulchro" junto ao português médio por engendrar versos de fácil memorização e prosódia agradável ao aparelho auditivo.

Para além do patamar formal, o nível semântico concorre para a fluidez de estâncias que primam pela simplicidade vocabular cara aos românticos. Na poética passeana, os semas atrelados à morte, ressaltantes em "Amor e eternidade" e "Infância e morte", atingem paroxismo em "O noivado do sepulchro". Se o tom solene predomina naqueles, neste é temperado com pitadas de humor grotesco, em aparente intento de prover uma história de amor cuja potência decorre do cariz insólito. Essa particularidade é tributária da ascensão do

grotesco *pari passu* com o Romantismo, já que, malgrado fosse referido desde o século XVI, o termo despontou como categoria estética no XVIII (Kayser, 1957). Vide o tratado seminal de Justus Möser, *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, em que o Arlequim defende seu papel como personagem dramático, inclusive em peças trágicas, sob argumento de que a alegria, manifesta no riso, constitui um predicado inerente ao homem. Na contramão de estetas que restringiam o drama a elementos clássicos, o alemão postula nesse manifesto a inclusão de repertórios populares, bem como a amalgamação de aspectos trágicos e cômicos (Möser, 1761). À luz do teatro popularesco medieval, Flögel (1788) seguiu essa senda ao aquilatar o grotesco como transgressão de padrões da *poiesis* clássica e, portanto, como categoria estética suplementar que contraporía o horrível ao belo, o insólito ao verossimilhante, o excesso ao equilíbrio e o popular ao erudito, em perspectiva secundada mais tarde por Bakhtin (1968). Na esteira dessa ruptura, Victor Hugo (1827) abraçou o discurso apologético ao grotesco para propugnar seu emprego na literatura moderna:

No pensamento dos modernos [...] o grotesco tem papel imenso. Ai está onipresente; de um lado, concebe o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufão. Põe à volta da religião mil superstições originais; em torno da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, à farta, seja no ar, na água, na terra ou no fogo, essas miríades de seres intermediários que encontramos todos vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda assombradora do sabá; é ele, ainda, que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego⁴ (Hugo, 1827, p. 6-7, tradução minha).

No prisma hugoiano, o recurso ao grotesco evitaria a insipidez monótona em composições dramáticas, visto que essa categoria estética emprestaria humor e horror ao campo da tragédia. Além disso, ampliaria conceptualmente a noção de beleza, cujo caráter vário exprimiria

⁴ Original: "Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et de bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tous vivants dans les traditions populaires du moyen-âge; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauvesouris".

a diversidade contrastiva das criaturas, tal que os modernos se acercariam mais da verdade do que os clássicos, presos que estavam à aceção monolítica do belo:

O belo tem apenas um tipo; o feio, mil. É que o belo, em termos humanos, não é mais do que a forma considerada na sua relação mais simples, na sua simetria mais absoluta, na sua harmonia mais íntima com a nossa organização. Eis por que nos oferece sempre um todo completo, porém limitado como nós. Aquilo a que chamamos feio é, ao contrário, um pormenor de um grande conjunto que nos escapa e que se harmoniza não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que nos apresenta constantemente aspectos novos, posto que incompletos⁵ (Hugo, 1827, p. 14, tradução minha).

Essa apologia ao grotesco se concatenaria com a ruptura dos românticos com ideais neo-clássicos de forma (rigor estrutural) e conteúdo (mimese do belo). Se na Escola Cemiterial a balada constitui um gênero prestigiado por dar azo a enredos infaustos, a glosa do literato francês a respeito do drama trágico pode ser estendida à poesia cemiterial. Ademais, se no sistema de significação romântico a apreensão da realidade não prescindia da correlação entre elementos sublimes e grotescos, estes últimos, na balada, conferem facetas que fogem ao senso comum em favor do insólito. Assim, tropos góticos como o fantasma que se ergue do sepulcro e erra pelas catacumbas arrastando as vestes recuperam a dança macabra explorada por Johann Wolfgang Goethe na balada "Der Totentanz", em que cadáveres se levantam das sepulturas para bailar vestidos em andrajos: "Uma campá então se agita e mais outra sem demora: / E eis que delas se levantam cavalheiro e senhora"⁶ (Goethe, 1815, p. 212, tradução minha). Contudo, no texto passeano, eufemismos minoram o impacto do grotesco, cujo tratamento matizado suaviza efeitos de sentido que resvalariam para o macabro. Por um lado, a balada explora o campo lexical do terror em substantivos concretos (e.g., campá, sepulcro e

tumba) e adjetivos abstratos (e.g., sinistro, funéreo e infernal); por outro, o recurso ao eufemismo atenua referências à câmara mortuária e ao corpo cadavérico, endereçados como "frio leito" e "gelado pó". Acresce que o cemitério jamais é designado como tal, mas, antes, representado com recursos perifrásticos como a antonomásia "mansão da morte". Conquanto signos de sons como o vento que "geme no feral cypreste" e a coruja que "pia na marmorea cruz" sugiram um antro pavoroso, o cemitério é idealizado como recanto de "paz tranquilla". Essa amalgamação de signos díspares instaura indefinibilidade nesse espaço que se configura, a um só tempo, como *locus amoenus* ou *locus terribilis*, em ambivalência sintomática da transição árcade para a romântica.

No entanto, o ponto nevrálgico do poema nesse pêndulo entre o trágico e o grotesco reside na abordagem do amor. Como sabemos, o temário das desventuras amorosas deita raízes nas cantigas trovadorescas medievais num país de cujas incursões marítimas defluía a longa ou definitiva ausência do namorado ou marido em comércios, cruzadas e guerras ultramarinas. Esse interesse temático pelo afastamento entre amantes atingiria seu zênite na poesia ultrarromântica com amores malsucedidos devido a óbices como a moléstia, a castidade e a estratificação social. Essa contextualização explana por que a noção de compromisso amoroso é crucial para os efeitos dramáticos nessa balada, na medida em que a paz reinante no horto do *resquiee in pace* é perturbada pela inquietude do morto em relação à conduta da mulher que ele deixara para trás, à semelhança do que ocorrera em "Os Ciúmes do Bardo", de António Feliciano de Castilho (1836).

Conforme vimos em Ariès (1975), a segunda viragem ocidental na lida com a morte é calcada na relutância romântica ao processamento do luto, pois, de um lado, almejamos que o finado descanse em paz, porém, de outro, contradizemos

⁵ Original: "Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets".

⁶ Original: "Da regt sich ein Grab und ein anderes dann: / Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann".

nossos augúrios quando entramos em estados de negação da realidade, como fez a Rainha Vitória, após a morte do Príncipe Albert, ao repetir todas as manhãs o rito de providenciar o vestuário do marido e preparar sua água de barbear (Gorer, 1967). Em "O noivado do sepulchro", essa fixação melancólica no objeto de amor se dá a ver no cadáver que leva o cometimento amoroso para a catacumba, onde, em vez de dormir o sono eterno, é consumido por paranoia em relação à amada: "'Mulher formosa que adorei na vida, / 'E que na tumba não cessei d'amar, / 'Porque atrações desleal, mentida, / 'O amor eterno que te ouvi jurar?'" (Passos, 1856, p. 12). Assentado no princípio cristão do matrimônio como união de corpos e almas, o defunto estabelece falsa equivalência estatutária entre vivos e mortos, tal como vimos em excerto de Bocage, e julga que a mulher o teria substituído por outro, com o qual gozaria "infernai prazer" enquanto zombaria do finado incapaz de retaliação. O ideário patriarcal, de corte judaico-cristão, subjacente em "O noivado do sepulchro" presume um código de gênero legatário da cristandade medieval, em que respondia à nubente virgem ou à esposa enviuvada resguardar sua castidade para o reencontro com o noivo ou marido (Walter, 2018). Eis por que nessa balada a mulher, em aparente suicídio, junta-se ao amado na legião dos mortos e, assim, ratifica sua lealdade no oxímoro do coração que palpita apesar de falecido.

Nesse avatar da Escola Cemiterial, o sentimento amoroso é timbrado pela possessividade mórbida que vemos tanto na poesia quanto na prosa romântica, em que a conjunção física obstada em vida tem ocasião no interior da sepultura: "'Oh vem! se nunca te cingi ao peito, / Hoje o sepulcro nos reúne enfim... / Quero o repouso de teu frio leito, / Quero-te unido para sempre a mim!'" (Passos, 1856, p. 14). Nessa reunião entre noivos cadavéricos, o idílio amoroso é explicado vagamente, na altura da décima sexta estrofe, como "sepulchral mysterio" e implica amálgama de semas antitéticos no qual um substantivo de valor positivo é aglutinado a um predicado negativo: em disforia que tonifica a carga emocional

do poema, o cantor, que nos remete à alegria, é funéreo; a lua, remetente à luz, é sinistra; e o amor, que nos remete ao contentamento, é infeliz.

Os versos finais, à guisa de epílogo, avançam no tempo da narrativa para informar, em reforço ao tom milagreiro do último ato, que uma sepultura restava vazia e com a campa quebrada: "Porém mais tarde, quando foi volvido / Das sepulturas o gelado pó, / Dois esqueletos, um ao outro unido, / Foram achados n'um sepulchro só" (Passos, 1856, p. 14). A morte da mulher, como expediente comprobatório de fidelidade, por fim iguala o casal em estatuto de perecimento físico. Nessa ideia de amor transcendente talvez resida a potência simbólica do poema, já que a literatura romântica apresenta escapismos para suplantir a perda física do objeto de amor decretada pela morte do outro. Se o discurso romântico abrandou o martírio da separação com o prospecto de recobrar o objeto perdido, essa solução encerra idealização da morte, celebrada como reencontro definitivo.

Coração, bilis e tripas; ou, o corpo cadavérico em Álvares de Azevedo

Conforme o paradigma hipocrático-galênico, prevalecente até o século XVII, o estado de saúde consistiria no equilíbrio entre quatro humores (sangue, fleuma, bilis amarela e bilis negra), correspondentes respectivos de quatro temperamentos (sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico). Assim, quaisquer desajustes nesses fluidos implicariam morbidade, donde a inconstância da bilis negra redundar na instabilidade do melancólico, cujo temperamento errático o compeliaria à criação artística para aplacar a oscilação humoral. Essa vinculação entre melancolia e criatividade remonta à asserção aristotélica de que a maioria dos filósofos, literatos e artistas de maior estofamento teria humor melancólico (Aristotle, 1922). No rescaldo da teoria humoral, Emmanuel Kant, em *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, reportou-se à ligação parentética entre genialidade e melancolia para enaltecer esta última como temperamento atrelado à virtude genuína

(Kant, 1764). Essa caracterização lisonjeira do humor regido sob Saturno encontrou ressonância no Romantismo, corrente afeita ao primado da genialidade individual e insurgente contra o rigor técnico estabelecido pelos clássicos. Não é casual que, na Era romântica, estetas franceses como Alfred de Musset tenham empregado a expressão *mal du siècle* para designar afecções anímicas pertinentes ao melancólico, como o *taedium vitae* dos letrados românticos apensado ao desencantamento do mundo e consequente vazio existencial (Musset, 1836).

Na Escola Cemiterial à brasileira, essa melancolia era catalisada na lírica, de um lado, por infortúnios de que padeceram grandes avatares do Romantismo; de outro, pela reação algo masoquista a essa tragicidade. Esses dois vértices, o trágico e o grotesco, afinaram-se nessa vertente romântica tal que o senador do império Domingos Borges de Barros, quando do passamento precoce do filho aos dez anos, escreveu em sua memória o poema "Túmulo", no qual a fugacidade da vida (o trágico) é tratada metaforicamente como decomposição da matéria corporal (o grotesco): "Erguei-vos mestas, pavorosas loizas! / Ossos mirrados, lividos despegão, / Fetidas carnes, podres ligamentos, / Que impuros vermes em silencio pascem; / Ascosos restos de formosas fôrmas" (Barros, 1850, p. 15). Nessa Escola Cemiterial, tal como na ibérica, o impacto da *Graveyard School* foi pungente, sobretudo, pela tradução de títulos ingleses, como procedeu Castro Alves em "A uma taça feita de um crânio humano", do poema byroniano "Lines inscribed upon a cup formed from a skull", bem como pela reverberação temática e estilística em Casimiro de Abreu, Junqueira Freire e Álvares de Azevedo, emblema do poeta melancólico:

Se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil. O adolescente é muitas vezes um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento, como ele, em cuja personalidade literária se misturam a ternura casimiriana e nítidos traços de perversidade; desejo de afirmar e submisso temor de menino amedrontado; rebeldia dos sentidos, que leva duma parte à extrema ide-

alização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada (Candido, 1969, p. 178).

Diversamente do que ocorre na poesia passeana, cuja *discordia concors* entre o trágico e o grotesco atenua um e outro, na azevediana aquele é robustecido por este em poemas como "É uma visão medonha uma caveira?", "Um cadáver de poeta" e, precipuamente, "O poeta moribundo". O arranjo formal e linguístico deste último lhe confere a harmonia sonora de "O noivado do sepulchro", já que também formado por quartetos, versos decassílabos e rimas cruzadas em ABCA. A propósito da sonoridade, aqui há ascendência de vogais fechadas e fonemas nasalados, bem como emprego de figuras sonoras, como assonâncias (e.g., "Dê-m-me as caldeiras do terceiro Inferno") e aliterações (e.g., "O aroma dos curraes, o bezerrinho"), que reforçam a musicalidade das linhas. Porém, sem embargo das afinidades de ritmo e metro, o texto inserido na seção "Spleen e charutos", da *Lira dos Vinte Anos*, distribui-se em dez estrofes e tem, portanto, quase metade da extensão do português. Essa economia textual não o impede, contudo, de ser imageticamente mais prolífico do que o anterior, cujo enfoque incide sobre o enredo.

O texto se inicia com preleção, ao modo testamentário, na qual o vate leciona a seus pares como procederem no seu passamento. À primeira vista, o limiar do homem no crepúsculo segue o rito comunitário em que o convalescente, no leito de morte, exprime seu último desejo. Entretanto, ocorre já na estrofe inaugural uma primeira travessura, pois o bardo orienta que os intestinos sejam arrancados e improvisados como cordas para o violão que animará seu velório, transfigurado em folia idionisiaca: "Poetas! amanhã ao meu cadaver / Minha tripa cortai mais sonora!... / Façam dela uma corda, e cantem nella / Os amores da vida esperançosa!" (Azevedo, 1853, p. 164-165). Se, como vimos, o tratamento da morte no *Zeitgeist* romântico focaliza a partida do outro, aqui o eu lírico desvia o foco para a comemoração da vida. Uma vez que a experiência da morte seria traumática, o humor grotesco, calcado no vilipêndio do cadáver, amaina sua gravidade ao tratá-la de

forma burlesca, como se, esvaziada de seu peso, perdesse o impacto sobre o Eu.

Não obstante o morto-vivo anteponha à passagem para o além as delícias da jornada telúrica, o fluxo textual deixa entrever a angústia aí escamoteada. Essa ansiedade, inicialmente oculta na simulação de euforia, despe-se da máscara quando o texto se converte em monólogo e o poeta, ao abrigo de ouvidos estranhos, tenta apaziguar o coração, metonímia da interioridade do sujeito lírico: "Coração, porque tremes? Vejo a morte, / Alli vem lazarenta e desdentada... / Que noiva!... E devo então dormir com ella?... / Se ella ao menos dormisse mascarada!" (Azevedo, 1853, p. 165). Azevedo forja uma *mise-en-scène* na qual a apreensão diante da evanescência se dissimula nos protocolos nupciais: o prelúdio do óbito é metaforizado como expectativa pela noiva a ser desposada e o estatuto inexorável da morte como compromisso matrimonial. À feição de "O noivado do sepulchro", aqui também se tematiza o enlace nupcial, mas, ao invés de ansiar pela donzela, o nubente a rejeita, na medida em que a idealização da morte como *femme fatale*, peculiar ao Romantismo, é parodiada com recurso ao humor corporal em antropomorfia cujos aspectos degradantes sublinham a ausência de apelo erótico.

Noutra proximidade oblíqua com a mesura ocidental perante a morte, a voz poética põe em tela passagens de sua vida. Nesse exercício de reminiscência, deveria rever sua conduta ao modo de contrição, mas, ao contrário, ufana-se de seus vícios. Quando o moribundo tem sua sentença, à maneira do Juízo Final, Azevedo é novamente transgressivo ao partir da premissa de que, dada a inevitabilidade da morte, antes vivê-la com esbórnica no Inferno do que com recato no Céu. A voz poética é cognoscente em relação aos códigos morais e, portanto, seu pecado não advém da ignorância dos cegos. Essa consciência, em princípio, reforçaria sua compunção, porém a inclinação mundana é tal que o moribundo celebra sua penalidade, pois a danação da alma

soa mais lucrativa do que a salvação, tendo em vista as companhias vislumbradas no Inferno: "Se é verdade que os homens gozadores, / Amigos de no vinho ter consolos, / Forão com Satanás fazer colonia, / Antes lá que no Céu soffrer os tolos!" (Azevedo, 1853, p. 166). Se os homens mais boêmios se irmanam todos no Inferno, ali também se congregam as mulheres mais lascivas, como Cleópatras, Helenas e Eleonoras, e "se namora em boa companhia", tal que o bardo contradiz a aversão cristã ao reino de Lúcifer: "Não pôde haver inferno com Senhoras!" (Azevedo, 1853, p. 166). Além de subverter a premissa cristã de horror ao inferno, o vate contradiz a exortação da paz celestial na medida em que escarnece o Paraíso e sua faina entediante, como "cantar ladainha eternamente" e "por mil annos ajudar a Missa". Distintamente da praxe na poesia ultrarromântica, o óbito não configura alívio, pois implica interrupção derradeira do gozo terreno. Dos males o menor: se é impossível escapar à morte, o ambiente sacrossanto do Céu implica castigo ao homem de vocação mundana, ao passo que o inferno confere sobrevida aos prazeres sensoriais.

Enquanto Passos bosqueja sutilmente a flutuação do conceito de "tragicidade", Azevedo alcança um patamar agonístico entre o trágico e o grotesco ao friccionar o apolíneo e o dionisiaco em prisma nietzscheano *avant a la lettre*. Friedrich Nietzsche, em *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, dissentiu dos precursores alemães que imputavam serenidade ao drama grego, cuja essência se expressaria no deus Apolo. Johann Winckelmann, pioneiro na história da arte, ponderava que as tragédias gregas se notabilizavam por "uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude quanto na expressão"⁷, daí se servir de metáfora marítima para exprimir essa placidez: "Tal qual as profundezas do mar permanecem serenas, por mais furiosa que esteja a superfície, de igual maneira a expressão nas figuras dos gregos mostra, ainda que nas maiores paixões, uma alma magnânima e

⁷ Original: "eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke".

ponderada”⁸ (Winckelmann, 1756, p. 21, tradução minha). Nietzsche, por sua vez, identificou que o trágico, em camada mais profunda, guarda algo de pessimista engendrado por um elemento dionisiaco negligenciado pelos historiadores:

Teremos ganho muito em prol da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas também à certeza imediata da introvisão de que o desenvolvimento da arte está atrelado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, do mesmo modo que a procriação depende da dualidade dos sexos [...]”⁹ (Nietzsche, 1872, p. 1, tradução minha).

Azevedo antecipa a postura nietzscheana de encarar o sofrimento com alegria ao subverter o tratamento solene da morte. Em perspectiva dionisiaca ante a finitude, promove ridicularização do próprio Romantismo, seja pela profanação, ao despir a morte do véu solene, seja pelo sarcasmo, ao fazer troça da morbidez inerente à tendência estética. O riso, embora comumente associado ao plano solar, tem estreito liame com o noturno, tanto que Momo, divindade do sarcasmo e da loucura na mitologia grega, é filha do sono e da noite e se conecta, portanto, à morte (Minois, 2000). Isso se dá a ver na poética azevediana, em que o riso constitui aspecto sombrio, ligado ao humor negro; donde a retomada paródica dos ritos de pré-morte e pós-morte consagrados pela tradição cristã implicar união entre o trágico e o grotesco.

Considerações finais

Em Portugal e no Brasil, a clivagem da poesia romântica em três gerações mais ou menos delimitadas – a nativista, a ultrarromântica e a engajada – proscreve nuances e variações que transbordam essa circunscrição. Se, por um lado, tal balizamento tem razões propedêuticas e serve para fins de seriação histórica, por outro, a apreciação teórica da segunda fase requer acuidade devido ao *parti pris* incrustrado na definição do conceito que a caracteriza e também

à variabilidade temática desse repertório literário. Afinal, no cerne do chamado ultrarromantismo, engendrou-se um veio de feição mais soturna que o habitual e cujas idiosincrasias são análogas às das *Graveyard School* medrada no Pré-Romantismo inglês e continuada no transcurso do Romantismo.

A poética sepulcral lusitana remonta à segunda metade do século XVIII, como de resto ocorrera em centros europeus como França e Inglaterra, de onde se espalhou graças ao contato de letrados ibéricos com as literaturas francófona e anglófona. Assim, uma Escola Cemiterial nos moldes da *Graveyard School* inglesa se constituiu, sobretudo, no intervalo entre as décadas de 1830 e 1850, quando uma sequência de textos poéticos sobre a temática cemiterial aprovizionou a imprensa portuguesa a partir do periodismo. Por seu lado, a congênere brasileira se deu pouco mais tarde, dada a especificidade da lógica colonial, com relevo para os chamados poetas-adolescentes dos anos 1850.

Entre os literatos de ambos os polos ultramarinos, Passos e Azevedo condensam as nuances dessa escola lusófona pela confluência entre o trágico e o grotesco. De um lado, o primeiro elemento aproviziona a matéria-prima para a poesia, no mais das vezes atinente à morte. De outro, como contrapartida, o segundo empresta estranhamento ao mundo ordinário, seja com recurso à surpresa, seja com apelo ao insólito. Em “O noivado do sepulchro”, o tratamento da morte amalha a simpatia do leitor mesmo ao roçar o trágico (a separação dos amantes) e o grotesco (o reencontro dos cadáveres) devido, possivelmente, à neutralização recíproca dos efeitos de ambos. Se, por um lado, elementos cômicos atenuam a temática macabra, por outro, esta última inibe a exegese do texto como peça burlesca. Assim, a balada logra êxito em tratar com leveza um tema sombrio e, com igual finura, desviar-se do risco ao caricaturesco.

⁸ Original: “So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele”.

⁹ Original: “Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweifelt der Geschlechter [...]”.

Na contramão de Passos, que guarda algo de solene, Azevedo explora o pendor do grotesco para o cômico e o ridículo em “O poeta moribundo”. No contrafluxo da tendência geral do Romantismo, aqui a morte não é idealizada, mas, ao revés, concebida com pavor escamoteado pelo riso. Por isso, o grotesco se hipertrofia nesse poema a fim explorar o estatuto ambivalente do *post mortem*, capaz de encerrar terror e gozo.

Referências

- ALVES, Castro. Quando eu morrer... In: ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*: poesias. Bahia: Typographia Camillo de Lellis Masson & C., 1870, p. 187-188.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R. A, 1935, p. 67-134.
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: Du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.
- ARISTOTLE. *The Poetics of Aristotle*. Ed. S. H. Butcher. London: Macmillan & Co., 1922.
- AUSLANDER, Joseph; HILL, Frank Ernest. *The Winged Horse: The Story of the Poets and Their Poetry*. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Company, 1927.
- AZEVEDO, Manoel Álvares de. O poeta moribundo. In: AZEVEDO, Manoel Álvares de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1853, p. 164-166.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Cambridge, MA: MIT Press, 1968.
- BARROS, Domingos Borges de (Visconde da Pedra Branca). *Os tumulos*: poema philosophico. Bahia: Typographia de Carlos Pogetti, 1850.
- BASTOS, Carlos. *Nova monografia do Pôrto*. Porto: Companhia Portuguesa, 1938.
- BOCAGE, Manuel Maria du. Soneto XXXIX. In: BOCAGE, Manuel Maria du. *Rimas de Manoel Maria de Barbosa du Bocage*. Tomo II. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1802, p. 39.
- BRAGA, Teófilo. *Manual da história da litteratura portugueza*: desde as suas origens até ao presente. Porto: Magalhães & Moniz, 1875.
- BRAGA, Teófilo. *História do Romantismo em Portugal*: Ideia geral do Romantismo; Garrett, Herculano, Castilho. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1880.
- BRAGA, Teófilo. *Introdução e Theoria da Historia da Literatura Portuguesa*. Porto: Livraria Chardron, 1896.
- BRAGA, Teófilo. Escorço biográfico de S. de P. In: PASSOS, António Augusto Soares de. *Poesias*. Porto: Chardron, 1925, p. xviii-xix.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos*: Vida Literária e Romantismo Brasileiro. São Paulo: Pólis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1969, v. 2, p. 178-193.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2002.
- CASTILHO, António Feliciano de. *A Noite do Castelo e Os Ciúmes do Bardo*. Lisboa: Typographia Lisbonense A. C. Dias, 1836.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Obras Completas*. v. LXXVII: Cartas. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1910.
- DRAPER, John W. *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. New York: Octagon, 1929.
- FLÖGEL, Karl Friedrich. *Geschichte des Grotesk-Komischen*: Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Liegnitz; Leipzig: Siegert, 1788.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres: conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, ls. I, n. 5, p. 46-49, 1984.
- FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de. Evocando uma figura prestigiosa da pléiade romântica portuense. *O Tripeiro*, ls. I, n. 7, ano 3, p. 148-150, nov. 1947.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Der Totentanz. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethe's Werke*. Stuttgart & Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1815, v. 1, p. 212-213.
- GORER, Geoffrey. *Death, grief and mourning: A study of contemporary society*. New York: Doubleday Anchor Books, 1967.
- HERCULANO, Alexandre. A noiva do sepulcho (Imitado do inglez). In: HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Lisboa: Viuva Bertrand e filhos, 1860, p. 277-291.
- HERCULANO, Alexandre. A Soares de Passos. In: HERCULANO, Alexandre. *Cartas de A. Herculano*. Tomo II. Lisboa: Livraria Bertrand; Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1900, p. 87-89.
- HUGO, Victor. Préface. In: HUGO, Victor. *Crowell, drame en cinq actes*. Frankfurt: H. Bechhold, 1827, p. 3-20.
- ILUSTRAÇÃO POPULAR. Capella Real de Nossa Senhora da Lapa (Porto). *Ilustração Popular*, ls. I, v. 2, n. 49, p. 157-158, 1858.
- KANT, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg: Johann Jacob Kanter, 1764.
- KAYSER, Wolfgang. *Das Groteske*: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Stalling, 1957.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie*: Le romantisme à contre-courant de la modernité. Paris: Payot, 1992.

MACHADO, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação e Cultura, 1985.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. Movimento de decomposição no Brasil. *Jornal dos Debates*, [s. l.], n. 17, p. 66-67, 1 jul. 1837.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MARGARIDO, Alfredo. Necrophilia in Portuguese Poetry: from the Eighteenth Century to the Present. *Portuguese Studies*, [s. l.], v. 4, p. 100-116, 1988.

MERQUIOR, José Guilherme. *Breve história da literatura brasileira*: de Anchieta a Euclides. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MINOIS, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Paris: Fayard, 2000.

MÖSER, Justus. *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*. [S. l.: s. n.], 1761.

MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un Enfant du Siècle*. Paris: Bonnaire, 1836.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1872.

NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux. In: NORA, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire*. La République. Paris: Gallimard, 1984. v. 1, p. XVII-XLII.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero Editor, 1940.

PARISOT, Eric. *Graveyard Poetry: Religion, Aesthetics and the Mid-Eighteenth-Century Poetic Condition*. Farnham: Ashgate, 2013.

PASSOS, Antônio Augusto Soares de. O noivado do sepulchro: ballada. In: PASSOS, Antônio Augusto Soares de. *Poesias*. Porto: Tipographia de Sebastião José Pereira, 1856, p. 11-15.

PHELPS, William Lyon. *The Beginnings of the English Romantic Movement: A Study in Eighteenth Century Literature*. Boston; Chicago; New York; London: Ginn & Co., 1893.

PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florença: Società Editrice "La Cultura", 1930.

QUEIROZ, Eça de. Últimas páginas: Manuscritos Inéditos. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1912.

RAGON, Michel. *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*. Paris: Albin Michel, 1981.

RAMA, Angel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo XXI, 1982.

ROMERO, Sylvio. *Historia da literatura brasileira*. Tomo II (1830-1877). Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

SOUSA, Maria Leonor Machado. *A literatura "negra" ou de terror em Portugal: séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Novaera, 1978.

VOVELLE, Michel. *La mort et l'Occident de 1330 à nos jours*. Paris: Gallimard, 1983.

WALTER, Katherine Clark. *The Profession of Widowhood: Widows, Pastoral Care and Medieval Models of Holiness*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2018.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden: Verlag der Waltherischen Handlung, 1756.

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

Doutor em Estudos Literários (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atuou como professor na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) e no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). Atualmente é professor adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Além do exercício do magistério, é um pesquisador prolífico cuja produção bibliográfica inclui dezenas de livros, capítulos e artigos publicados em periódicos brasileiros e estrangeiros.

Endereço para correspondência

RAIMUNDO EXPEDITO DOS SANTOS SOUSA

Rua Xavante, Quadra 363, lote 25, número 1405

Bairro Jardim Nova Barra, 78606-438

Barra do Garças, Mato Grosso, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.